

Lectura crítica de un ensayo de Alejo Carpentier

¿Folclore en la música “culta”?

Deborah Singer

América Latina ha persistido en llevar a cabo una búsqueda de su propia identidad. La presencia de numerosas naciones con características culturales diversas nos hace pensar en un mosaico heterogéneo, y por qué no decirlo, bastante caótico. Aun así, desde los albores de la independencia se ha desplegado un movimiento destinado a imaginar una “América nuestra”, tratando de establecer cuáles son los rasgos distintivos del continente americano que podrían ayudarnos a definir una identidad propia.

Entre el complejo entramado que conforma la cultura de cada nación, la música juega un rol fundamental en la vida social, transformándose (sobre todo en el transcurso del siglo XX) en fuente de polémica entre los cultores de un arte puro y “universalista” con fuerte tendencia europeizante, y aquellos que tienden más bien a defender el rescate de elementos autóctonos regionales.

El escritor y crítico musical cubano Alejo Carpentier se hizo partícipe de esta polémica y sus puntos de vista se encuentran desarrollados en numerosos comentarios, cartas y ensayos relativos al tema de la música.

En esta ocasión me referiré específicamente al ensayo que lleva por título *Del folclorismo musical*, escrito en 1962. En él, Carpentier sostiene una posición crítica del uso que los compositores de música culta hacen de elementos musicales extraídos del folclor, y afirma que las más importantes obras del repertorio universal nada le deben a las prácticas musicales folclóricas.

Esta postura responde a criterios ideológicos que fundamentan y perpetúan un orden eurocentrista heredado de la era

colonial que hemos aceptado pasivamente como si se tratara del “orden natural” de las cosas.

En este artículo quisiera poner en tela de juicio estos criterios y demostrar de qué forma la defensa de ellos implica ubicar a nuestro continente en una posición subalterna en relación al referente europeo. En general, se tiende a sobrevalorar la música culta de origen europeo (conocida por todos como “música universal”), en perjuicio de otras prácticas musicales generadas en la periferia, como es el caso de las *Escuelas nacionales*; éstas rescatan elementos del folclor como vía alternativa al monologismo musical dictado por el eje austroalemán.

Musicología histórica versus etnomusicología

Dado que el ensayo *Del folclorismo musical* centra su interés en la utilización que los compositores latinoamericanos hacen de elementos musicales extraídos del folclor, conviene hacer el análisis desde la perspectiva de la musicología, vale decir, la disciplina que se ocupa de la teoría e historia de la música, y principal responsable de la creación de un canon musical que afirma el valor “universal” del paradigma europeo por encima de toda propuesta alternativa.

Ante todo debemos aclarar que hablar de “música latinoamericana” es una inexactitud porque supone una homogeneidad que en realidad no existe. De hecho, el mismo concepto de “*latinoamericano*” comprende un sinfín de identidades que no necesariamente corresponden a los límites impuestos por las fronteras de los estados nacionales; es así como tenemos (por ejemplo) música peruana, pero también música aymara (¿es peruana?), música peruana de la Sierra, música peruana culta, música peruana popular, música peruana callejera, etc.

En otras palabras, el panorama es tan complejo que difícilmente es posible establecer bordes identitarios; de hecho, la identidad a la que se hace referencia puede no corresponder al espacio social que designa.

Tradicionalmente, la musicología se ha dividido en dos ramas de acuerdo con su objeto de estudio: la musicología histórica (especializada en el estudio de la evolución de la música culta



La etnomusicología se ha concentrado en determinar el origen étnico de ciertos usos considerados folclóricos.

de tradición europea) y la etnomusicología (dedicada al rescate de la música autóctona).

Si bien ambas corrientes nos proporcionan herramientas para una mejor comprensión del fenómeno musical, tienen el problema de propagar una visión parcial de su propio campo de estudio. La musicología histórica ha establecido un inventario de obras cultas a las que se dignifica con el estatus de “obra maestra”, lo que ha dado origen al famoso canon musical que actualmente escuchamos en las salas de concierto, con exclusión de otras tantas obras que han sido compuestas a lo largo de la historia y han sido condenadas al olvido.

Por su parte, la etnomusicología se ha concentrado en determinar el origen étnico de ciertos usos tenidos por folclóricos, pero ha descuidado establecer las relaciones de las manifestaciones musicales con su contexto inmediato y la definición de su estatuto simbólico en el grupo social.

Aun así, el interés por la música autóctona ha llevado a numerosos investigadores a trabajar directamente con las comunidades, como es el caso de la folcloróloga argentino-venezolana Isabel Aretz, quien resume una de sus visitas “a terreno” de la siguiente manera:

“Nosotros, que visitamos la “sierra” en 1966, encontramos dos tipos de música cultivada por el aborígen: la que podemos considerar precolombina por el instrumental empleado y las características musicales no europeas ni africanas, y la que podemos llamar mestiza porque ha hecho fusión de elementos e instrumentos aborígenes, con elementos e instrumentos tomados del europeo, y que constituye una espléndida muestra de la capacidad creadora del indio y del mestizo” (Aretz, 1977: 257).

Aretz describe una realidad que pone de manifiesto la utopía que hay detrás de la búsqueda de músicas “puras”, es decir, sin influencia externa. Aun en los grupos más aislados de la influencia occidental puede constatarse la presencia de elementos foráneos que han sido incorporados a la cultura.

Aretz defiende la trascendencia de la música folclórica, condena su desvalorización y el efecto nocivo que trae la “*difusión de falso folclore y de “autores de folclore” que no saben –o para sus fines no les importa saber– que el folclore no se hace, porque ya está hecho*” (Aretz, 1977: 261).

Al respecto me permito disentir. Pretender construir un modelo “momificado” de la música folclórica es negarle la capacidad de transformación que es típica del quehacer humano, a ello me referiré más adelante.

Tanto en América Latina como en Europa, la musicología histórica se ha especializado en el estudio de la evolución del lenguaje musical (tonalidad y armonía), dando prevalencia a una genealogía musical eminentemente alemana: Bach, Beethoven, Wagner, Mahler, Schoenberg y Webern, como si Occidente pudiera prescindir de todo lo demás (Fubini, 2002).

El ensayo *Del folclorismo musical*

Visto lo anterior, podemos enfocarnos en el análisis del ensayo. Carpentier lo divide en cuatro partes de acuerdo con la argumentación que presenta.

En la primera parte, que podríamos llamar introducción, el autor hace una presentación del tema en la cual sostiene que, en muchos países de Europa y América, el folclor musical está extinto o tiene escasísimo valor, es decir, los etnomusicólogos estarían rescatando un folclor ficticio.

Cabe destacar el tono irónico que el autor emplea para abrir la discusión: “*Folclore es palabra que en América Latina debe pronunciarse con tono grave y fervoroso*” (Carpentier, 1994: 300).

El autor sostiene que la auténtica música folclórica *“debe parecerse a sí misma, ser fiel a su propia tradición y aceptar dictados remotos”* (Pág. 301). De esta manera, el músico culto que adapta un tema musical de origen folclórico a la cuadratura de una sinfonía estaría falsificando *“cosas que no aspiraban a salir de donde estaban por derecho propio”* (Pág. 302).

La segunda parte del ensayo intenta establecer los antecedentes del folclorismo en América. Su origen estaría en la Europa del romanticismo, aunque Carpentier sostiene que las composiciones trascendentales (*“aquellas que realmente hacen avanzar la técnica de la época”*) no le deben nada al folclor; de hecho, muy rara vez habrían utilizado un tema ajeno.

En la tercera parte del ensayo nuestro autor da ejemplos concretos extraídos del canon musical europeo, con el fin de sostener su argumentación. De acuerdo con ello, *“el folclorismo frenó el desarrollo formal y conceptual de la música rusa”* (Pág. 307) porque las innovaciones del “grupo de los cinco” (encabezados por Moussorgsky y Rimsky Korsakov) habrían sido meramente superficiales; más aún, *“el hallazgo del acento nacional mediante el uso del folclore se logró en detrimento de la expresión universal”* (Pág. 307).

Por último, en la cuarta parte el ensayo concluye con la afirmación de que el folclorismo sería una etapa superada dado que ya dio todo lo que podía dar.

El paradigma europeo: ¿sinónimo de lo universal?

La unidad cultural de Hispanoamérica es una utopía que nació y se difundió a partir del “descubrimiento” y la conquista. Europa se transformó en el centro de un nuevo orden mundial en el cual “lo otro” estaba representado por las naciones colonizadas sobre las que se ejerció un tutelaje de corte humanista vigente hasta el día de hoy.

Como contraparte, las colonias intentaron generar un discurso alternativo que se adecuara a las características propias, sin tener que recurrir a la mediación de la tradición intelectual del viejo continente.

A partir de la emancipación, América inició un proceso de autorreconocimiento que la volcaba hacia adentro, hacia el paisaje americano, la tradición, lo autóctono y lo folclórico. Este

movimiento de búsqueda interna es resumido por Carpentier de la siguiente manera:

“Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización –estilización– de nuestros folclores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa- y acaso, por ese camino, un aspecto propio” (Carpentier, 1994: 310).

De acuerdo con ello, la composición musical estaría sometida a una doble exigencia: por una parte debe adscribirse al estilo de escritura europeo con una versión local disociada de su contexto de origen, por otra parte, se encuentra en un contacto permanente con sistemas musicales que no corresponden al parámetro de “lo universal” (Castillo, 1998). ¿Habría, entonces, una contradicción insalvable en la música culta latinoamericana?

Los musicólogos han ordenado las obras compuestas en América según categorías cronológicas de nacionalidad y de pertenencia a corrientes estéticas o de estilo relativas a las convenciones historiográficas de Europa.

El problema con ello es la suposición que la historia de la música escrita en América es la historia de su “puesta al día” respecto de la historia de la escritura musical italiana, alemana y francesa, con lo cual se insiste en una autovaloración a partir del referente europeo. Carpentier no puede evitar caer en esta categoría al afirmar que los compositores americanos lograron el conocimiento de las formas:

“Pero en aquel momento, precisamente, comenzaron los compositores europeos a no considerar la correcta realización de una sinfonía como un problema apremiante. El dominio de las formas tradicionales era tan corriente para el compositor recién salido de las aulas de cualquier conservatorio europeo o norteamericano, que dejó esto de considerarse como un mérito en sí” (Carpentier, 1994: 311).

¿Estaremos condenados por nuestra propia intelectualidad a un eterno “ir detrás” de las naciones industrializadas?

Música docta, música popular y música folclórica

“Música es aquella parte de la cultura que se expresa con estímulos acústicos y pausas ordenadas en el tiempo” (Becerra, 1998: 41).

Sólo que no existe la música, sino muchos tipos de música que están en estrecha relación con el papel que cumplen en una cultura determinada. Por un convencionalismo ideológico, se ha establecido una clara división de la producción musical de acuerdo con su origen y difusión, con lo cual surgen las nociones de música docta, música popular y música folclórica.

Contrariamente a lo que se tiende a creer, las barreras entre ellas no son infranqueables y existen varios ejemplos que demuestran la presencia de lo culto en lo popular (por ejemplo, canciones populares que se basan en temas tomados de óperas o de sinfonías), lo folclórico en lo culto (como dan cuenta las escuelas nacionalistas), y lo popular en lo folclórico (la adopción de la guitarra y ciertos giros armónicos “importados”). Nuestra cultura ha determinado una clara jerarquización entre las tres vertientes, como se verá más adelante.

La música culta

Lo relevante de la música culta es que implica un conocimiento académico adquirido en el conservatorio para lograr destrezas en el manejo de las formas musicales occidentales: sinfonías, sonatas, fugas, y toda la gama heredada de la tradición europea.

La academia suele defender una concepción “sacralizada” de la creación musical, lo que muchas veces ha significado su aislamiento del contexto social. Pareciera ser que el fin perseguido es mantener la creación artística en su carácter más puro, evitando poner en riesgo el fundamento esencial de su discurso a través del contacto con otras vertientes (Aravena, 2001:36). Cuando la academia ha juzgado prudente realizar una búsqueda de elementos para la composición dentro del ámbito popular, generalmente se ha dirigido a la veta de tradición folclórica, dada la dignidad que se le atribuye a lo arcaico. De esta manera,

lo folclórico permaneció durante muchos años como el único enlace entre la música docta y la música popular, en gran parte debido al surgimiento de las escuelas nacionalistas. Cuando el músico académico se dirige a fuentes folclóricas, la utilización que hace de los elementos encontrados ha debido adaptarse a las necesidades de cuadratura métrica y melódica que impone la tradición occidental, lo que deja por fuera todo ritmo asimétrico y cualquier disonancia armónica que no pueda ser resuelta académicamente. La tendencia depuradora de la música autóctona es lo que critica Carpentier cuando afirma que el sinfonista falsifica y empobrece el folclor.

La música popular

La música popular se remonta a tiempos antiguos y cobró trascendencia en la Edad Media, cuando los trovadores y los goliardos desarrollaron una actividad creativa al margen de lo estipulado por la Iglesia y la aristocracia. Durante el siglo XX, gracias al impacto de los medios de difusión masiva, la música popular se generalizó en una forma nunca antes vista, provocando la preocupación (y el horror) de los defensores de la “cultura”. No es objetivo de este artículo reivindicar el papel de la música popular. Baste decir que cumple una función social y responde a necesidades puntuales que no deben ser pasadas por alto.

La música folclórica

Normalmente, entendemos por música folclórica aquella práctica musical que se transmite de generación en generación sin que medie la notación escrita. La práctica repetida da origen a un modo de hacer música que caracteriza al grupo humano en cuestión. Por eso el folclor suele ser parte de la red que conforma la construcción identitaria de las minorías étnicas que se reconocen en él; mientras más aislado se encuentra el grupo, menor es la influencia de corrientes estéticas foráneas y mayor es el grado de homogeneidad; aunque como hemos visto, la homogeneidad absoluta no existe.

De acuerdo con nuestros criterios occidentales de valoración, toda música “autóctona” es una música “otra” (exótica) de pueblos menos “civilizados”. Desde esta perspectiva, el rescate de



Usualmente se entiende por música folclórica aquella práctica musical que se transmite de generación en generación sin que medie la notación escrita.

los valores autóctonos estaría respondiendo a intereses ideológicos. Si los individuos forman parte de una minoría étnica ¿no estaría sirviendo la música para mantener la posición subalterna de esa comunidad respecto de la población europeizante? Al empeñarnos (con un desinteresado interés etnográfico) en rescatar y conservar inmutables los cantos tradicionales de las comunidades cabécar (a modo de ejemplo), ¿no estamos condenando a esas comunidades a una rigidez artificial que va en contra de su derecho (como sujetos) a evolucionar y adoptar nuevas prácticas culturales? La defensa de lo identitario genera un espacio cerrado que distingue a los grupos humanos de los “otros” pero, también, los obliga a atarse a un modelo estático y a “representar” su cultura ante el mundo occidental.

La folclorización de la realidad autóctona tiende a legitimar el aislamiento de la comunidad pues existe un interés ideológico en mantener invariados los trazos distintivos de las comunidades ¿Será eso lo que molesta a Carpentier al afirmar que en muchos lugares el folclor musical está totalmente extinto? Cabría preguntarse hasta qué punto es cierta su afirmación acerca de la

ausencia de folclor en algunos países, y en qué basa su juicio de apreciación al determinar su “*escasísimo valor*”. ¿No estará haciéndose partícipe de una mentalidad que sobrevalora todo lo heredado de las metrópolis europeas en desmedro de formas alternativas de hacer música?

La música, como constructo compuesto por signos, juega un papel importante en las formas de reproducción y en las expectativas de la sociedad, pero está sujeta a la influencia de otros sistemas de signos que le dan dinamismo al hecho musical.

Por otra parte, en el proceso de transmisión oral siempre habrá errores y omisiones, y si a eso le agregamos el hecho de que los valores estéticos de la nueva generación pueden no corresponder a aquellos heredados de sus ancestros, debemos concluir (contrariamente a la opinión de Isabel Aretz) que la música folclórica no permanece inmutable a través del tiempo, más bien está en un constante proceso de modificación de acuerdo con los cambios sociales y con las influencias externas que afectan al grupo social.

¿Existe una música “universal”?

El hecho musical es una suerte de representación de la realidad, y esa representación no es ni objetiva ni única. El sonido no tiene nada de “natural”; los medios técnicos que lo producen dependen de la cultura en que se produce, y la forma de percibirlo también. La suposición generalizada de que la música sinfónica de origen alemán es “lo universal” respecto de las escuelas nacionales, busca perpetuar la hegemonía del eje austro-alemán como centro cultural en perjuicio de otras áreas consideradas periféricas.

El trasfondo ideológico de esta hipótesis es claro y tiene que ver con mecanismos de poder: a toda nación con pretensiones imperialistas le interesa convencer al resto del mundo de su hegemonía como centro cultural universal, capaz de irradiar su influencia (en nombre del progreso) hacia zonas periféricas menos desarrolladas. Cabe destacar que los mismos políticos e intelectuales de la “periferia” tienden a defender ese modelo eurocentrista.

Alejo Carpentier parece restringir el concepto de “música europea” a aquella producida por Alemania, Austria, Francia e



El tema del nacionalismo en la música ha generado amplios debates en los círculos intelectuales.

Italia, privilegiando el eje austro-alemán. De hecho, es sintomático que mencione como ejemplos de música pura (sin influencia folclórica) a Beethoven, Schubert y Schumann, en contraposición a los compositores rusos:

“...bajo una aparente novedad, debida a los temas populares, la música rusa permanecía estática, sin participar de la formidable transformación que se iba operando, después de Wagner, en todos los sectores de la música occidental...” (Carpentier, 1994: 309).

También Wagner es alemán.

La marginalización de las escuelas nacionales

Como afirma Carpentier, el folclorismo aparece en la historia de la música en los albores del romanticismo. Todo lo relativo al nacionalismo fue durante mucho tiempo subestimado porque se le consideró superficial e intrascendente para la evolución de la “verdadera música”, por eso los estudios realizados

sobre las escuelas nacionales en Hungría, la República Checa, los países nórdicos, Rusia, España y Latinoamérica, se encuentran en un lugar secundario.

Sin embargo, las escuelas nacionales tienen el mérito de haber buscado vías alternativas de desarrollo musical. No se trata simplemente de una moda o un interés por el colorido localista, sino de una propuesta de lenguajes que dan cabida a la pluralidad.

Carpentier señala como ejemplo de genialidad a Claudio Debussy, que “*creaba una nueva sonoridad orquestal para el mundo entero*” (Pág. 308). Pero el escritor cubano parece olvidar que Debussy tomó como fuente de inspiración la sonoridad de los *gamelanes* de Java que tuvo oportunidad de escuchar durante la exposición universal realizada en París; es decir, Debussy también se basó en elementos folclóricos, sólo que los tomó de la tradición del lejano Oriente, que para un europeo de fines del siglo XIX resultaba particularmente atractiva por su “exotismo”.

Por su parte, el compositor húngaro Bela Bartók realizó una larga investigación de lo que en aquel entonces se consideraba música húngara, y descubrió que las rapsodias y danzas húngaras de Franz Liszt y Johannes Brahms eran en realidad de origen gitano y nada tenían que ver con el folclor húngaro.

La investigación de campo (Bartók y Kodaly recorrieron los poblados húngaros recopilando material) revolucionaría la música del siglo XX. Los músicos nacionalistas difuminaron la frontera entre la música culta y la música nacional-popular, por eso es extremadamente complejo determinar cuánto de música pura hay en una composición, y cuánta “*pobreza imaginativa*” o “*miedo al riesgo que implica toda búsqueda técnica o formal*”.

El folclor en la música culta latinoamericana

La música tuvo un importante rol en la evangelización de los indígenas; de hecho, se abrieron escuelas donde se les enseñaba a cantar himnos religiosos, algunos incluso escritos en lenguas autóctonas.

La cultura hispánica logró imponerse en el continente, lo que significó la adopción (sobre todo en el espacio urbano) de

una serie de normas importadas de Europa, como la tonalidad, la métrica y la armonía. Los conquistadores y los misioneros católicos se propusieron como meta lograr que los indígenas abandonaran sus antiguas prácticas musicales por la estrecha unión que existía entre la música y el “demoníaco” culto pagano.

De esta manera, la música compuesta e interpretada en los salones urbanos de América durante la era colonial no distaba mucho del modelo impuesto por Haydn y Mozart, aunque ello no significa que no haya subsistido una cultura oral alternativa, desarrollada en los medios rurales más alejados de la influencia hispana.

El panorama cultural se enriqueció aun más con la llegada de grandes contingentes de esclavos que aportaron a la música americana las formas sincopadas y la riqueza rítmica provenientes de África.

Una vez declarada la independencia, el desarrollo artístico de las jóvenes naciones fue declarado objetivo nacional; los gobiernos se esmeraban en demostrar que no eran países “de indios” sino que estaban a la altura de cualquier nación europea. Se estimuló la formación de compositores que realizaban sus estudios musicales en París, donde se impregnaban de los ideales románticos en boga con el apoyo de una clase oligárquica interesada en proteger la estética europea por sobre la cultura vernácula.

Pero, a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, surgió en América un movimiento nacionalista que se proponía romper con el “universalismo” europeo para rescatar los valores propios del continente y así dar paso a un arte típicamente regional, ejemplo de ello es el célebre compositor brasileño Héctor Villa-Lobos.

Carpentier lo valora extremadamente puesto que “*el acento nacional le surge, le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de dentro para fuera*” (Carpentier, 1994: 304).

Por desgracia, no todos los compositores nacionalistas parecen haber disfrutado de esa gracia divina que los transforma en “*músicos de raza*”.

El tema del nacionalismo en la música generó amplios debates en los círculos intelectuales. Por una parte, se encontraban los defensores de una música pura y abstracta, ajena a cualquier referente externo; por otra, existía un grupo defensor de los valores ancestrales. El descubrimiento de la música autóctona provocó la

transposición de los valores tonales europeos sobre la escala pentatónica indígena (escala de cinco sonidos), lo que generó una proliferación de propuestas teóricas que caían en contradicciones profundas.

Rudolf Holzmann, por ejemplo, escribió en 1949, *Aporte para la emancipación de la música peruana* donde afirma que la música del altiplano peruano tiene una especificidad propiamente peruana debido al uso de la escala pentáfona. Pero esta especificidad no es suficiente para Holzmann, por eso propone superar la “*monotonía insoportable*” de la música indígena por medio de una reconversión y adaptación al lenguaje “universal” que encarna la música europea: “*No existe pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas*” (en Castillo, 1998: 32).

Para la intelectualidad eurocentrista, la propuesta de un rescate de lo identitario nacional pasa por la adaptación al molde de origen europeo; con ello se vuelve a negar conceptualmente al indígena al relegar su música a la categoría de “otra”.

Contra esa tendencia reacciona Carpentier; sin embargo, su posición ambivalente queda de manifiesto desde el momento en que destaca como epígonos musicales obras extraídas exclusivamente del canon europeo: *El arte de la fuga* (Bach), *Don Juan* (Mozart), la *Novena sinfonía* (Beethoven), *Tristán e Isolda* (Wagner), *Peleas y Melisenda* (Debussy), *Sinfonía de los Salmos* (Strawinsky), *Wozzeck* (Berg) y *Matías el pintor* (Hindemith).

Seis de las ocho obras mencionadas por el escritor en el ensayo *Del folclorismo musical* son de origen austro-alemán.

En 1957 se celebró, en Caracas, el *Segundo Festival Latinoamericano* en el cual compositores de diversos países tuvieron la posibilidad de presentar sus obras. Hubo una gran polémica debido a que se condenó la “invasión” dodecafónica que nada tenía que ver con la “auténtica” expresión nacional del compositor latinoamericano (Neves, 1977).

Un año más tarde se realizó en Washington el *Primer Festival Interamericano de Música* y, para aquel entonces, el porcentaje de obras folclórico-nacionalistas fue muy reducido. Las contradicciones teóricas favorecieron la polémica que se prolongó por años. El compositor argentino Alberto Ginastera afirmó, en 1961, que la era del folclorismo había terminado. Si consideramos que el ensayo *Del folclorismo musical* fue escrito por Carpentier

en 1962, concluimos que se trata de una posición más o menos generalizada en el ambiente musical que, en aquel entonces, enfocaba su interés en la búsqueda de un lenguaje que se alejara del uso de lo autóctono.

Conclusiones

En el ensayo *Del folclorismo musical*, Carpentier toma posición en la polémica sobre la utilización de elementos folclóricos para componer obras cultas. El análisis nos lleva a concluir que la música no debe ser considerada en forma aislada, sino como parte de un sistema cultural complejo en el cual priman la heterogeneidad y la hibridez. Por otra parte, la división infranqueable que se ha establecido entre la música docta, el folclor y la música popular, se debe a un trasfondo ideológico orientado a establecer categorías jerarquizantes que tienden a mantener la preeminencia de lo europeo culto por sobre todo lo demás.

Si bien Carpentier es un escritor consciente del valor de lo propiamente americano, no puede abstraerse de la influencia que siglos de colonización han dejado en la mentalidad de nuestros intelectuales. Desde su punto de vista, la historia de la música americana no ha sido más que un constante “ir detrás” del viejo continente (al que considera el paradigma de lo universal), lo que pone de manifiesto prejuicios heredados del pasado colonial.

Los hechos musicales y los sistemas de sentido son múltiples en el continente americano. Reconocerlo significa dar un paso adelante en la comprensión de la música y su función social.

Las academias de música de nuestro continente fueron creadas según modelos europeos decimonónicos y se han dedicado a preservar un patrimonio heredado del viejo continente, prestando escasa atención a las expresiones musicales locales, sean éstas folclóricas, populares o cultas.

¿Cómo entender la noción de multiplicidad y pluralidad si se están proponiendo barreras infranqueables entre las diversas maneras de hacer música?

Sólo una apertura de criterio nos puede acercar a la mejor comprensión del hecho musical en su contexto social. El camino no parece fácil, pero el primer paso consiste en lograr liberarnos de los esquemas totalizadores que alteran nuestros juicios de valor, para así permitir que la música fluya libremente, como debe ser.

Bibliografía

ARAVENA, JORGE

- 2001 *Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica*. En: **Revista musical chilena** (196). Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Santiago.

ARETZ, ISABEL

- 1977 *La música como tradición*. En: **América Latina en su música**. Isabel Aretz (comp). Siglo XXI editores: México.

BECERRA, GUSTAVO

- 1998 *Rol de la musicología en la globalización de la cultura*. En: **Revista musical chilena** (190). Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Santiago.

CARPENTIER, ALEJO

- 1980 *Un gran compositor latinoamericano: Heitor Villa-Lobos*. En: **Ese músico que llevo dentro**. Zoila Gómez (ed): 44-51. Editorial Letras Cubanas: La Habana.

- 1990 *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*. En: **Obras completas, ensayos**. 295-313. Siglo XXI Editores: México.

- 1994 *Del folclorismo musical*. En: **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. John Skirius (comp). 300-312. Fondo de Cultura Económica: México.

CASTILLO, GABRIEL

- 1998 *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. En: **Revista musical chilena**. (190). Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Santiago.

FUBINI, ENRICO

- 2002 *Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?*. En: **Boletín musical**. (9). Casa de las Américas: La Habana.

MICROSOFT

- 2003 **Enciclopedia Encarta**.

NEVES, JOSÉ

- 1977 *Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana*. En: **América Latina en su música**. Isabel Aretz (comp.). Siglo XXI editores: México.

ORREGO, JUAN

- 1977 *Técnica y estética*. En: **América Latina en su música**. Isabel Aretz (comp). Siglo XXI editores: México.

WAISMAN, LEONARDO

- 1989 *¿Musicologías?*. En: **Revista musical chilena**. (172). Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Santiago.