



## **AMERICANÍA**

*(Hacia una filosofía latinoamericana de la música)*

*Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología,  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile*

*Tesista: Patricio Hermosilla Vives*

*Director de Tesis: Jorge Martínez Ulloa*

*Santiago de Chile-2012*

*Somos lo que no somos... En cualquier caso honramos la consciencia.*

### Palabras introductorias

*Asumida la existencia de un ethos latinoamericano, acuñado más desde la adversidad económico-social y el subsecuente sentimiento de marginalidad que las masas viven como un instintivo "ser en el mundo", que desde un pretendidamente simétrico e incluyente proceso de mestizaje etnocultural, la viabilidad de una filosofía propia proyectada sobre la cuestión de la identidad musical latinoamericana, cuenta con un soporte ontológico tan sólido como pertinente. Liberada de las vetustas categorías conceptuales y criterios metodológicos con que la tradición filosófica occidental ha concebido y procesado tradicionalmente la "intuición vernacular", inoculando, de paso, una despectiva jerarquización entre ésta y el logos greco-europeo, tal filosofía debería constituir una nueva matriz concepcional, capaz de traducir el ser profundo de la latinoamericanidad musical en la perspectiva de una auténtica disyunción visual respecto de su identidad y valía universal. Bajo el expediente de una reflexión sostenida en torno al particular y sus implicancias, la tesis que se propone aspira a contribuir al proceso de desbroce intelectual que en tal sentido inauguraran las consciencias más lúcidas del continente; ésto, con arreglo a un horizonte de trabajo desplegado sobre tres cuestiones que enlazan, intencionan y capitulizan tal propósito: 1. Un deslinde conceptual mínimo entre las nociones de "principio" impulsadas por la metafísica occidental y el antropocosmicismo latinoamericano, 2. Una extrapolación dirigida de criterios teóricos y metodológicos en la perspectiva de una configuración filosófica con ascendiente en la música tradicional latinoamericana, y 3. El procesamiento de algún género musical cuyo grado de vigencia y dispersión geocultural justifique y cubra su elección y los requerimientos exigidos por una tentativa de esta naturaleza.*

*Respecto del nombre dado a esta tesis, debo decir que la voz "Americanía" busca relevar el ser profundo continental; ese núcleo "ético-télico" que aunque sistemáticamente compelido en su legítima e indefectible vocación existencial, atiza desde la subalternidad el sentimiento de pertenencia recíproca en que nos hermanamos siendo lo que somos y lo que no somos: reclamo de una alteridad fundante en el efímero y permanente gerundio de una "otredad" decretada y excluyente... tal es el precio de nuestra mestiza condición.*

*"Hacia una filosofía latinoamericana de la música" (y no filosofía de la música latinoamericana), por su parte, aspira a "des-entrañar" y "ex-poner" la viabilidad de un corpus de pensamiento con denominación de origen y proyección estratégica, para, en una suerte de solución de continuidad, abordar la música latinoamericana desde una trinchera conceptual cuyos parapetos definan per se una cierta territorialidad discursiva en al menos un par de sentidos: autosuficiencia hermenéutica y autoridad propositiva. En tal dirección, el primero quiere declarar la capacidad explicativa e interpretativa del logos continental y el se-*

*gundo su legítimo derecho a la universalidad.*

*Finalmente, quisiera dedicar el fruto de este empeño a todos quienes se jugaron por crear las condiciones para la existencia formal de un espacio académico abocado a la labor musicológica; hasta entonces, eriazo injustamente heredado. La importancia de éste, en un orden que excede lo estrictamente disciplinario y nos conmina en tanto seres humanos, radica, en mi opinión, en la nobleza de su cometido social: la posibilidad cierta de descubrirnos para re-descubrirnos en el “otro humano que somos”; fundamento y destino de toda americanía musical.*

## Consideraciones metodológicas

*La música latinoamericana de tradición oral y entrega empírica (aborigen y folklórica) (1), no precisa de un estatuto filosófico que la fundamente y explique en su ontología; existe per se. Entonces, ¿qué sentido podría tener una tematización discursiva respecto de sus eventuales primeras causas y principios? Un argumento posible para una cuestión así de cardinal, considerando que el nudo central de la misma no es el “ser” de la música sino su “ser latinoamericano”, obliga, ante todo, a acotar el universo de alcance de la propia pregunta; es decir, a postular la latinoamericanidad y sus implicancias como horizonte de trabajo para el despliegue de un tal asunto. Asumida tal modulación como respuesta a la cuestión planteada, el asunto podría circunscribirse a la fundamentación filosófica de la identidad musical latinoamericana, por un discurso signado en su concepción y categorías conceptuales y cognitivas, desde un cierto ethos continental que en esta tesis tendrá el carácter de “ethos de caso”; acotado pero extrapolable. Con todo, ¿qué hace necesario un tal cometido?; la cuestión termina por remitir al “para qué” del mismo y, con esto, a la indefectibilidad de un abordaje de la función socio-política que cumple y/o debe cumplir la música tradicional con vocación identitaria consciente; es decir, de su rol liberacionista. En tal sentido, dejo meridianamente claro que no comparto la tesis del “arte por el arte”, por cuanto tal determinación representa una tautología destinada a agotarse en la inercia de un idealismo asocial y autorreferente.*

*Por no tratarse de una tesis en la acepción clásica del término, es decir, de un trabajo de investigación articulado por la probatura empírica de una hipótesis, la variante que se ofrece, causal en lo que hace al tratamiento de sus partes y sistémica en su concepción general, tendrá un carácter discursivo y exegético, no cursando, en consecuencia, por los carriles cuantitativo y/o cualitativo propios de una metodología de la investigación tipo; así, la tesis (argumento central) de esta tesis (trabajo de titulación), está destinada más a conminar explicando que a explicar sin convencer.*

*El primero de sus ejes temáticos, dice relación con los fundamentos antropocósmicos que, en opinión de este tesista, sustentan e informan la lógica conceptual con que el mundo indígena y popular discurre en América Latina, dinamizando un genérico cosmovisual esencial y procedimentalmente opuesto al emplazado por la cultura llamada oficial. Su desarrollo, metodológicamente procesado bajo el expediente de una exposición contrastada en torno a una de las ideas-ancla de todo sistema explicativo (noción de principio), exige, obviamente, una contextualización mínima, una “composición de lugar” desplegada sobre aquellos significantes que convocan, direccionan y trascendentalizan la vida del homo americanus y su hábitat existencial hasta nuestros días. Los alcances epistemológicos que obran complementando el desarrollo de este primer eje, buscan, en tanto, contrastar las estrategias deductiva e inductiva con que las tradiciones occidental europea y latinoamericana han abordado la construcción conceptual de mundo; es decir, los recursos metodológicos con que éstas han operado conceptualmente. Por cierto, la inducción, pos-*

*tulada como perfil metodológico para el contexto continental, no constituye un instrumento privativo de la gnosis latinoamericana; sin embargo, ha sido el carril por el que las culturas de gesto antiguo, y buena parte de sus derivaciones regionales contemporáneas, han hecho cursar el conocimiento hasta nuestros días. Y si bien la prevalencia formal de las estrategias consignadas se explica por el dominio ideológico que aparejan en tanto expresiones de la cultura conceptual del vencedor, la presencia de la inducción en América ubica sus últimos raizales en el eje “ensayo-error” con vista al comportamiento de la naturaleza y no responde a préstamo alguno; máxime, cuando la inducción propugnada por la tradición filosófica europea desecha el carácter histórico-social del proceso cognoscente.*

*En lo que concierne al desplazamiento de criterios teóricos y procedimentales; es decir, a la extrapolación en los dominios de la música tradicional latinoamericana de categorías conceptuales y estrategias metodológicas postuladas en Cuestión Primera, cabe destacar su proyección funcional, toda vez que su emplazamiento busca abordar nuestra “otredad musical” a partir de nuestra “otredad discursiva”, o, lo que en un avance sería lo mismo, reposicionar nuestro ethos musical re-significándolo conceptual y políticamente desde un “en sí” a un “para sí” (los abordajes conceptuales para definir estos términos difieren con arreglo a la matriz ideológica de quienes los sustentan; así, en Hegel el “en sí” aparece relacionado con el ser en cuanto tal, en tanto que el “para sí” lo hace con el devenir. Marx, discípulo del anterior, recoge esta dinámica y la dota de un contenido económico-social que desborda el aséptico idealismo burgués hegeliano; el “en sí” denotará al proletariado en cuanto clase-cosa, en tanto que el “para sí” tendrá que ver con una “consciencia de clase” conceptualmente desplegada en función de la liberación de la propia clase y la humanidad en su conjunto; Sartre, por su parte, conecta los términos con el ser en cuanto mera entidad ontológica y el ser en cuanto subjetividad humana, libre y opcionante). Ahora bien, entiendo por re-significación conceptual de nuestro ethos musical, el producto de un proceso de revisión crítica y redefinición de sus últimos supuestos, desnaturalizados por la manipulación de una razón instrumental centrada en el eficientismo, la subalternidad y la exclusión; en tanto que por re-significación política del mismo, un redireccionamiento estratégico del rol impugnador que lo consubstancia; éste, tradicionalmente desperfilado por el statu quo, ha sido condicionado en su capacidad y carácter de reacción, ornamentando un tipicismo continental al servicio del relato identitario oficial.*

*Por su parte, la opción por un género musical capaz de viabilizar una dinámica filosófica trascendiendo las determinaciones impuestas por la mayúscula diversidad geográfica y cultural habida en nuestro continente, no constituye una dificultad menor; en efecto, no existiendo un soporte musical que obre en todos y cada uno de los sistemas geoculturales latinoamericanos (2), tal opción debe hacerse considerando algo más que un tal soporte y su respectiva área de dispersión, toda vez que buena parte de aquellos acusa una más que evidente mixturación étnica.*

*La particularidad de reconstruir, como ningún otro género musical, el ethos (3) andino y su proyección funcional, hace del yaraví el referente con mayores posibilidades de trabajo en la línea sugerida. Su naturaleza actual, permeada por un prolongado proceso de hibridación, no constituye obstáculo alguno a los fines de esta tesis; la matriz geocultural que traduce hasta nuestros días lo resemantiza permanentemente, potenciando su nivel de representatividad y, con esto, su legitimidad objetual. En efecto, el “suelo” (4), categoría conceptual que induccionada desde los dominios de la inmediatez fenoménica nutre y connota transversalmente el universo simbólico de las comunidades de “gesto antiguo”, gravita indefectiblemente en el carácter de las expresiones prácticas de éstas; así, la lógica de interdeterminación dialéctica entre los órdenes geográfico y cultural, objetivada para el caso en las dimensiones poiética, expresiva y funcional del yaraví, informa un complejo único y extrapolable a escala macro-andina. Con todo, la opción por el yaraví trasciende las determinaciones formales y meramente geográficas que pudieren devenir eventuales criterios de elección; es decir, no es su estructura y naturaleza rítmico-melódica o su tesitura territorial lo que define su presencia y rol en esta tesis, sino su capacidad de reconstrucción ética. En síntesis, el alcance y carácter de la recreación simbólica que el yaraví hace del “alma andina” en sus innumerables versiones, no es pesquizable en otros géneros tributarios del universo musical ando-americano.*

*Por otra parte, su condición de contralor, término que alude a la tenencia formal de los parámetros musicales y estéticos que rigen una determinada formación rítmico-musical a gran escala, lo valida en tanto corpus referencial, normativo e informante.*

*Por último, la exhaustiva revisión bibliográfica que una tesis como la que cursa supone con vista a una constatación general del estado y situación de la temática que la informa, tendrá acá un tratamiento menos ortodoxo y más acotado, sin que esto comprometa su alcance y profundidad. Cursando bajo el expediente de una revisión general, pero crítica, de aquellos desarrollos que crearon las condiciones para el despliegue de una filosofía latinoamericana, enfatizará los aspectos más relevantes de los mismos; bajo el propio expediente, aunque en otro universo del discurso, procederá respecto de aquellos intentos por concebir y sistematizar una cierta filosofía de la música en América Latina.*

- (1) *Por razones de estricto rigor metodológico, y considerando el ethos común y compartido que subyace a la música tradicional latinoamericana, ésta será provisionalmente adscrita a la música andina de factura aymaro-qëshwa; por una parte, debido a la necesidad de reacotar el universo contextual del objeto de estudio para su abordaje, y, por otra, como una señal de seriedad, toda vez que el yaraví constituye una “muestra de prueba” respecto de una tesis que aspira a extrapolar sus conclusiones generales a la música tradicional latinoamericana en su conjunto.*
- (2) *Dada la temática de esta tesis, he circunscrito el genérico “sistema geocultural” a los grandes complejos etnomusicales con ascendencia y proyección en la música tradicional latinoamericana; a saber: pan-andino (nativos y mestizos de extracción aymaro-qëshwa; derivaciones regionales), sud-atlántico (guaraníes y pámpidos), circuncaribeño (afro-descendientes bantúes y yorubas) y mesoamericano-septentrional (nativos y mestizos de raíz maya-quiché y yucateca). El romance criollo, formación poético-musical que eventualmente podría esgrimirse como género común a América Latina, ha sido desechado, precisamente, debido a la gran cantidad de formatos rítmico-melódicos que presenta como soportes; así, corrido en México, joropo en Venezuela y Colombia, serenata salteña en Argentina, tonada en Chile, etc.*
- (3) *El concepto de "núcleo ético-mítico", que tan asertivamente desarrollara Paul Ricoeur para referirse a una cierta "actitud vital" que operando "detrás" de las manifestaciones más evidentes de la cultura popular (modo en que el pueblo vive sus ideas) resulta irreductible a cualquier esquema racional, traduce con absoluta propiedad y holgura lo que en esta tesis se entiende por ethos.*
- (4) *Suelo: concepto acuñado por Rodolfo Kusch para designar el “peso y sello ontológico” que ejerce la componente geográfica en el pensamiento indígena y popular latinoamericano; tal determinación se extiende, per se, a los dominios del orden simbólico en sus distintos frentes de expresión.*

## Relación histórico-bibliográfica

### De la filosofía latinoamericana: Autores y obras; comentarios críticos.

*Un ejercicio de revisión contrastada entre una tradición filosófica con más de dos mil años de existencia, y un afán discursivo que emerge a tientas, entre dos aguas y a contrapelo, no es algo que se pueda despachar en un capítulo de tesis, tanto por la extensión que supone, cuanto por la quirúrgica que exige. En tal situación, sólo puedo abordar una cierta tematización crítica de algunas de las propuestas que en orden al desarrollo de un pensamiento latinoamericano con fuero propio se han hecho hasta nuestros días.*

*La filosofía en tierras americanas se remite al arribo de las primeras órdenes religiosas llegadas desde España poco después de la conquista (dominicos, franciscanos y jesuitas), siendo la escolástica y la patristica, doctrina, esta última, llamada de los Padres de la Iglesia, las corrientes de pensamiento que ostentaron el mayor grado de ascendencia conceptual en el nuevo mundo; ésto, entre el siglo XVI y las postrimerías del siglo XVIII. La reforma que había sacudido a Europa desde el norte, no consiguió arraigar en la parte meridional del viejo continente, no obstante la apertura que la escolástica debió experimentar, fundamentalmente debido al influjo del pensamiento renacentista. Tal situación hizo posible que en América afloraran, yuxtapuestas, expresiones de acendrado carácter escolástico y manifestaciones neo-escolásticas (escolástica remozada) y renacentistas, para dar paso hacia mediados del siglo XVIII a la llamada filosofía moderna de cuño cartesiano; así, el interés temático fue modulando desde los dominios de la teología hacia formas de pensamiento con asiento en la razón discursiva.*

*Los desarrollos que en América Latina crearon las condiciones para un ulterior proceso de deslinde objetivo y descolonización conceptual respecto de la filosofía greco-europea, comenzaron a cursar como expresión lúcida de un substrátum emocional con implicancias éticas; tal substrátum, en mi opinión, esencia y sentido de una auténtica filosofía latinoamericana, traducía una imperiosa necesidad de arraigo existencial con vocación liberacionista, motivada, a su vez, por el angustiante sentimiento de orfandad identitaria y proyección política que fisonomizaban la vida intelectual del continente.*

*Juan Bautista Alberdi, uno de los precursores de la "generación del '37" en Argentina, instaló la tesis de una filosofía latinoamericana guiada por la idea de progreso del proyecto liberal de la época, capaz de traducir las aspiraciones más sentidas de nuestros pueblos; tal propuesta, que en su momento despejó la cuestión de la posibilidad de su existencia, marcó un primer nivel de afirmación al valorar como inenajenables la historicidad y proyección estratégica del pensamiento, desvinculándolo, en consecuencia, del aséptico "en sí" del idealismo occidental. No obstante, la naturaleza conceptual de los criterios metodológicos por él usados, propiciaba un insalvable divorcio entre el "qué" y el "cómo" de su afán: sujeto a una tradición cultural que, mediatizada por el positivismo comteano, encontraba sus últimas causas en la de-*



*nominada "filosofía de las luces", hubo de caer indefectiblemente en el uso de categorías que claramente no podían recoger lo que de original y privativo tiene el pensamiento latinoamericano. El tema de la congruencia funcional entre método y objeto, es decir, el ascendiente que éste ejerce respecto del carácter de aquél convirtiéndolo siempre en "método para", reviste aquí una importancia severa: ¿cómo capturar la latinoamericanidad profunda con instrumentos modelados en función de una gnosis que excluye cualquier posibilidad de conocimiento que no estribe en el árido logos greco-europeo? La complicidad gnoseológica que entre universo y afectos obra en la raíz del pensamiento popular latinoamericano, constituye para esto un defendible principio de respuesta.*

*Más avanzado, el mexicano Leopoldo Zea impulsó la idea de una filosofía latinoamericana cuyas raíces se hundieran en los dominios del ethos continental; entendido, éste, menos como inmanencia cultural y más como una instintiva y dinamizante actitud vital que, orgánicamente potenciada, pudiera abrir trillos de emancipación popular. Así, en sus obras Precursores del Pensamiento Latinoamericano Contemporáneo y Antología de la Filosofía Americana Contemporánea, examina las posibilidades de nuestra cultura y sus eventuales derivaciones identitarias, coyuntura que al relevar la "circunstancialidad propia" como una dimensión de la historicidad de toda filosofía, crea las condiciones para una impugnación positiva de la pretendida universalidad del pensamiento occidental; irónicamente, esta idea tuvo su génesis en el viejo mundo, específicamente en la fenomenología que José Ortega y Gasset redireccionara a partir de los supuestos de Husserl, y que, intencionada desde el "yo, soy yo y mis circunstancias", dejara su impronta en no pocos intelectuales del continente. Con todo, son las implicancias metodológicas de su propuesta las que en mi opinión constituyen el más importante avance respecto de la tesis alberdiana; enraizar la filosofía en el ethos continental, supone no sólo concebir el pensamiento como una proyección dinámica de la intersección entre cosmos y consciencia, sino que, además, relevar los instrumentos cognitivos pertinentes para ello; es decir, rescatar el atavismo gnoseológico con que el hombre latinoamericano ha fenomenizado por centurias el universo, representándose. En la dialéctica de este proceso, América Latina no puede sino descubrirse a sí misma como objeto filosófico; la consciencia continental cobra "noción de ser" y se encuentra consigo invocada en lo que tiene de genuino: se hace autorrefleja.*

*Nacidos en una orbe de segunda clase, periferia de la civilización occidental, el perfil ético e intelectual de nuestros pensadores ha cursado hasta estos días en, al menos, dos sentidos opuestos: el europeizante, sustentado por los que conscientes de estar "fuera de la historia" han buscado afanosamente incorporarse a esa civilización, y el latinoamericanizante, impulsado por quienes propugnan una actitud más bien crítica con ascendiente en la vernacularidad continental; tal es el caso de Alberdi y Zea. Sus alcances, en lo que hace a una reflexión desacralizadora de paradigmas y formas occidentales de teorización, así como la crítica de la política imperial y la revalidación e independencia de la cultura, han sido un gran incentivo para el desarrollo de una filosofía latinoamericana conceptualizada como meditación histórico-cultural;*

*no obstante, el creciente y voraz proceso de depredación económica y avasallamiento etnosocial que hoy cursa como expresión naturalizada del redespigue del capitalismo a escala planetaria, exige una revisión crítica y actualizada de aquéllos. En efecto, ya no basta con adversar los inexpugnables filosofemas de la tradición greco-europea enarbolando el legítimo derecho de un continente a su autodeterminación discursiva; es preciso proyectar estratégicamente lo obrado, es decir, direccionar tales desarrollos hacia una auténtica reversión del statu quo. En esta perspectiva cursan las posturas de aquellos pensadores latinoamericanos que dieran vida a la llamada filosofía de la liberación (Enrique Dussel, Augusto Salazar Bondi, Rodolfo Kusch y Arturo Roig, sólo por mencionar los más importantes).*

*Reconceptualizando y proyectando el conocimiento acumulado por la práctica social pre y post-colombiana, la dimensión ética del discurso latinoamericanista que José Martí i Pérez y José Enrique Rodó nos dejaron en sus obras Nuestra América y Ariel, así como el legado político de José Carlos Mariátegui y Luis Emilio Recabarren, entre otros, dicha corriente continúa tributando significativamente en la construcción de un corpus discursivo con ascendiente y proyección propios. Respecto de estos últimos, cabe destacar el rol que les cupo en tanto organizadores y educadores del proletariado continental; así, por ejemplo, en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, obra de Mariátegui extrapolable al resto de los países del ande, se advierte nítidamente el embrión de un socialismo latinoamericano que lee asertivamente el materialismo histórico con arreglo a las vertientes indígena y popular.*

*Los aportes de Ernesto Guevara y Blas Roca, por su parte, resultaron determinantes en lo que constituyó una radicalización direccionada de la Filosofía de la Liberación. En efecto, en El socialismo y el hombre en Cuba, ensayo concebido como una constatación de las implicancias éticas de la lógica de interdeterminación entre individuo y sociedad en el marco del proceso de construcción del socialismo en ese país, Guevara desutopiza la conversión valórica del individuo en el flujo del proyecto colectivo; "el hombre nuevo", consciencia y praxis de un "en sí para el otro", impugna per se el egotismo autorreferente del individualismo clásico, al negar en el devenir del trabajo creador las bases ideológicas y prácticas del sistema de actitudes de la sociedad burguesa. Resignificado, el individuo emerge como un constructo social que no explica su existencia sino "en y por los demás"; con todo, la necesidad de un nuevo lenguaje y nuevas categorías para romper con un pensar conceptualmente colonizado, sigue constituyendo el nudo central de un imperativo permanentemente requerido en su vocación identitaria. En tal perspectiva, la cuestión de la identidad latinoamericana resulta central en al menos un par de sentidos: como sentimiento de pertenencia y autoafirmación ética y como ineludible base de sustentación conceptual a la hora de concebir y abordar una cierta alteridad cultural con proyección liberacionista; el destino de una filosofía latinoamericana de la música se encuentra indisolublemente ligado a tales consideraciones. Dados el carácter y naturaleza de esta tesis, el desbroce de tal identidad y sus implicancias musicales, no podría, sino, hacerse desde la dimensión afectiva de ésta; es decir, desde la antropocosmicidad que define el "ser" del*

*homo americanus. Este ser, que en rigor es más un “estar con el universo” que una acción volitiva destinada a erigirse en su adversador, encuentra, por estas mismas causas, sus últimos fundamentos en una relación que no se explica sino por la empatía afectiva que los dinamiza. En consecuencia, la base de sustentación conceptual que nutre la alteridad latinoamericana y abre la posibilidad de un “pensar otro” con vocación liberacionista, descansa sobre un “pensar sintiendo”, en las antípodas del descarnado discurrir que propone la tradición greco-europea.*

*Dussel, uno de los más avanzados pensadores latinoamericanos, impulsor de la filosofía de la liberación, recoge y modula para tales efectos el concepto de "fagocitación" desarrollado por Kusch (1); ésto, en el marco del proceso de conceptualización de la idea de "analéctica" que levanta como método y lugar de enunciación de tal filosofía. En efecto, buscando ampliar la dialéctica hegeliana, cuyos límites teóricos e incapacidad para dar cuenta de la noción de alteridad sin caer en una filosofía monológica (2) detecta y trasciende, y reacepcionar la lógica de la negación (y de la negación de ésta) en tanto un innegable acierto metodológico para explicar el ser en su devenir pero no en su historicidad (3), la analéctica dusseliana enfatiza la exterioridad como un "otro interpelante" situado siempre más allá del absoluto humano convencional y de los fundamentos que lo explican; en tal dirección argumental, el "otro latinoamericano", extrapolación resignificada del "autrui" que Emmanuel Lévinas propone como "alteridad periférica", deviene, per se, negación retroactiva del "en sí" que substratiza la metafísica de Hegel y su concepción de la diferencia sólo como una determinación interior del espíritu. En efecto, la proyección ético-política que caracteriza la propuesta de Dussel, recoge el "humanismo del otro hombre" desarrollado por Lévinas en su obra homónima y, con él, la contundente reconvención que respecto del soporte metafísico del postulado hegeliano hace este filósofo: "Lo inactual significa aquí, lo otro de lo actual, más que su ignorancia y su negación; lo otro de lo que se ha dado en llamar, en la mejor tradición de Occidente, ser-en-acto (sea cual sea la fidelidad o infidelidad de esta fórmula al espíritu de la noción aristotélica que pretende traducir); lo otro del ser-en-acto, pero también de su cohorte de virtualidades que son las potencias; lo otro del ser, del 'ese' del ser, de la gesta del ser, lo otro de lo plenamente ser -hasta desbordar de ello- que el término en acto enuncia; lo otro del ser en sí -lo intempestivo- que interrumpe la síntesis de presentes que constituye el tiempo memorable" (Emmanuel Lévinas; Humanismo del otro hombre, 1971, p.8).*

*Si algo queda meridianamente claro después de profundizar en esta cita, es la palmaria viabilidad ontológica de una alteridad que impugna la prioridad del acto y sus privilegios de inteligibilidad y significatividad; la ética consubstancial a tal alteridad y respecto de la cual es imposible sustraerse, "intempesta", desbordada de humanismo: "Uno es para el otro con un ser que se desprende, sin convertirse en el contemporáneo del otro, sin poder situarse a su lado en una síntesis que se expone como tema; el-uno-para-el-otro en tanto que uno-guardián-de-su-hermano, en tanto que uno-responsable-del-otro. Entre el uno que soy yo y el otro del que respondo, se abre una diferencia sin fondo, que es, también, la no-indiferen-*

cia de la responsabilidad, significatividad de la significación, irreductible a cualquier sistema. No-indiferencia que es la proximidad misma del prójimo; sólo a través de ella se perfila un fondo de comunidad entre el uno y el otro, la unidad del género humano, deudora de la fraternidad de los hombres” (Ibid, p.12). Lejos de la llamada "crisis terminal de los grandes relatos", piedra angular de la argumentación que Jean-Francois Lyotard hace en su obra La condición postmoderna (1986) para instalar la idea de una atomización sin vuelta de los relatos de fundación, la esencia del corpus teórico y las causas que fundamentan y legitiman el ideario socialista siguen incólumes; la relación de complementación económico-filosófica que es posible establecer entre la incolumidad de las bases del marxismo y el “estar-para-el-otro” de la propuesta levinasiana, no sólo impugna tal pretensión, sino que releva la justeza y vigencia del análisis del materialismo histórico y sus premisas epistémicas (centrales para una lectura objetiva y de la sociedad contemporánea) en tanto antecedente lógico, creíble y necesario para cualquier exploración ética con proyección sistémica: “El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos, como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores” (Karl Marx; *El capital*, 1999, T.I, libro I, sección I.4, p.36); “ Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales, no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres” (Ibid; pp.37-38). En efecto, la más que evidente deshumanización que respecto del carácter social de las relaciones productivas y el fetichismo de la mercancía traducen estas citas, propicia un importante espacio de conexión teórica en el sentido inicialmente expuesto; el “estar-para-el-otro” revisita, complementa y proyecta la esencia del humanismo marxista en una perspectiva ético-actitudinal nueva y convincente.

A menos que desde un acendrado voluntarismo se pretenda argumentar la anacronía de un paradigma científico-social cuya vigencia metodológica e implicancias políticas la realidad confirma a diario, y se niegue la existencia de la explotación y la pobreza, ¿cómo es posible desechar por obsoleto un sistema teórico con proyección política, si sus últimas causas son consubstanciales a la propia existencia de la formación económico-social que impugna, y sin las cuales ésta no se explica?

En Ni apocalípticos ni integrados, por su parte, Martín Hopenhayn recoge y tematiza la desintegración de los metarrelatos como condición inaugural de la post-modernidad: "No es fácil pensar hoy día un concepto de acción que provea un sustrato verosímil para proyectarnos o volver a concebirnos como sujetos de la historia [...] Respecto de la matriz guevarista, obrerista, fanonista: ¿Quién puede arrojarse ahora resueltamente en la proclama de la acción anti-colonial, anti-imperialista, anti-burguesa, sabiendo que estos modelos de lucha ‘consecuente’ resultan apenas cinematográficos?" (Martín Hopenhayn; *Ni apo-*

*calípticos ni integrados, 2001, p.66). Esta provocación de Hopenhayn descansa sobre el desencanto y la impotencia que permea el ánimo de buena parte de los “revolucionarios” de ayer; convertidos (invertidos) hoy en detractores, velados o no, del socialismo, proponen una “tercera vía” que maquilla la acendrada crueldad del capitalismo financiero y sus implicancias (humanización del capitalismo). La inviabilidad de una propuesta que, dicho sea de paso, encuentra en el “futurismo postindustrial” de Alvin Toffler su base de sustentación teórica, queda de manifiesto cuando se constata no sólo la imposibilidad real de una tal “humanización”, dada la propia naturaleza del capitalismo, sino que la capacidad de abstracción que respecto de las relaciones personales, sociales y propiamente humanas presenta en su actual versión: el capital financiero “quema” y consume, en su propia reproducción, factores cada vez más significativos del capital social-productivo, transformando las economías en deshumanizados circuitos de papel (léase “virtualización economicista”: cifras estadísticas, indicadores o simplemente tarjetas de crédito). El error de Hopenhayn y otros “filósofos” consiste, precisamente, en menospreciar el carácter humanista que debería tener la producción del trabajo colectivo liberado de una reproducción desmedida por las necesidades financieras del gran capital.*

*Los procesos de cambio que cursan actualmente en América Latina (4), con los matices, énfasis, avances y retrocesos propios de un camino que se hace al andar, nos muestran con meridiana claridad la viabilidad de una inversión económico-social que impugna por presencia aquellos proyectos políticos redireccionados desde el capital; signados por un ascendiente ético que mira al socialismo sin complejos, tales procesos objetivan nuestro legítimo derecho a seguir soñando...*

- (1) *Rodolfo Kusch acuña el concepto de fagocitación para dar cuenta de la imposibilidad de una real absorción del "estar" por el "ser"; es decir, en el plano de las relaciones de coexistencia entre el "ser" occidental, ahistórico y metafísico, y el "estar" latinoamericano, conectado a las rugosidades del paisaje, la naturaleza de la absorción cultural de éste por aquél sólo puede ser material, mientras que en los órdenes de la geocultura o del pensamiento seminal, por ejemplo, dicha absorción (fagocitación) cursaría necesariamente en un sentido inverso (Rodolfo Kusch; América profunda, 1986).*
- (2) *La monología, substrátum conceptual inherente a toda filosofía de la consciencia, descansa en la concepción metafísica del principio de identidad (a es a), opuesta a la concepción dialéctica del mismo (a, es y no es a); tal situación, que inconcibe la alteridad como anterior a todo sistema, queda claramente expresada en la siguiente cita: "La dialéctica es el movimiento inmanente del absoluto como subjetividad absoluta, que, en el espíritu infinito en el que se manifiesta como consciencia el espíritu absoluto, partedelfaktum de la experiencia cotidiana e involutivamente alcanza el ser como punto de partida del sistema" (Enrique Dussel; La dialéctica hegeliana, en Método para una filosofía de la liberación, 1974, p.114).*
- (3) *Sobre el particular, cabe recordar que sólo en su fase antropológica la ontología hegeliana se descirculariza, es decir, expresión de una autonegación que le es consubstancial, la idea "en sí" se desdobra para objetivarse en el hombre, quién, a su vez, sólo cumple su cometido final volviendo a la idea absoluta: "El saber como filosofía descubre, por su parte, el movimiento inmanente de Dios mismo que se desdobra en el cosmos y la historia de la humanidad como momento necesario de su esencia" (Enrique Dussel; La dialéctica hegeliana, en Método para una filosofía de la liberación, 1974, p.114).*
- (4) *Procesos como los operados en Venezuela, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, y algunas repúblicas circuncaribeñas, dan cuenta de un espíritu refundacional con vocación integrista y vista a un socialismo con peculiaridades latinoamericanas; es decir, a un proyecto continental que recoge y reivindica ethos cultural, medioambiente y cooperativismo económico, en el marco de un modelo político democrático, popular y solidario.*

De la música latinoamericana: Autores y obras; comentarios críticos.

*¿Cuáles han sido, por su parte, los avances más significativos por renaturalizar la música latinoamericana; es decir, por levantar una concepción que enfatice sus raíces y proyección social viabilizando con ello una identidad descolonizada? (1).*

*Desde luego este es un tema que atañe más a mestizos y criollos que a los pueblos aborígenes en su medio natural, y aunque parezca una perogrullada es conveniente recordarlo. Las etnias originarias, si bien tributan en lo que aspiro a conceptualizar como música tradicional latinoamericana, no participan del sentimiento de “orfandad identitaria” que se busca revertir, por ejemplo, con trabajos como el que cursa: para ellas la cuestión de la identidad es una práctica diaria, una pauta de comportamentalización social que no sabe de cuñas teóricas; hermanados, sin embargo, por la latinoamericanidad (2) (aunque tanto, o más, por el poder subyugante de un “otro” que nos obliga a vivir un destino común en la más omniabarcante adversidad), suscribo la música de este continente como una cierta estrategia de unidad en la diversidad, al menos en la consigna.*

*Antes de entrar de lleno en el tema, considero un deber moral hacer un alto en esta parte de mi tesis; sí, porque en el empeño por dar forma a una concepción musical enraizada en nuestro ethos y proyectarla socialmente, han dejado sus huellas cultores de gesto antiguo e investigadores de oficio, compositores de academia e intérpretes populares... sólo puedo esbozarlas fugazmente.*

*Alejo Carpentier, en el desarrollo de una temática etnomusicológica que tangencializa el fondo de la pregunta que obra como encabezado de este acápite (3), alude a Heitor Villa-Lobos como paradigma de una propuesta estética con ascendiente propio: “donde sea escuchada la música de éste, sentiremos un cierto dejo a brasileidad” (Alejo Carpentier; América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en Obras Completas, 1990, p.297), y tiene razón, en el mismo sentido en que Kusch la tiene cuando propone la noción de “suelo” para referirse al sello ontológico que trasunta nuestra cultura. Otros han ido más lejos, tal vez por una cuestión de época y/o de principios, desarrollando una cierta estética musical latinoamericana en función de una concepción creativa con clara vocación liberacionista; así, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Gustavo Becerra, Fernando García, Celso Garrido-Lecca, Leo Brower, entre los más acendrados.*

*Importantes trabajos de campo, como los realizados por Leda Valladares y María Elena Walsh en Argentina, contribuyen, por su parte, al siempre requirente proceso latinoamericano de construcción identitaria: Coplas para canto con caja, recopilación y estudio de Vidalas y Bagualas recogidas en las provincias de Salta y Santiago del Estero y Canciones del tiempo de Maricastaña, toma de viejos romances, algunos de los cuales presentan interesantes giros modales y lingüísticos propios de las tradiciones árabe y judeoespañola (sefaradim), son dos de aquéllos. En la propia línea, aunque abocados al mundo afro-perua-*

no, figuran los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz, investigadores con una reconocida trayectoria en lo que respecta al rescate y difusión de la música y la danza negras de culto costeño; Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Margot Loyola en Chile, Lauro Ayestarán en Uruguay y Argeliers León en Cuba, constituyen referentes no menos importantes. Finalmente, y en un sitio de honor por tratarse de los auténticos depositarios del canto popular, los anónimos cultores del pueblo, de entre los cuales algunos han llegado a trascender tal condición; así, Lázaro Salgado y Santos Rubio (guitarreros y decimistas chilenos), Arturo Aguirre (rondinero y guitarrista quiteño) e Ignacio "Indio" Figueredo (arpista y cantor llanero; Venezuela).

Volviendo de la periferia al centro, digo que uno de los más importantes aportes teóricos y metodológicos en lo que concierne al tema de la identidad musical latinoamericana, a partir de las investigaciones que por años realizara en los dominios de la cultura musical cubana, se lo debemos a Fernando Ortiz; etnólogo, musicólogo y pensador de fuste. Por tratarse de una figura pionera en estas lides, su primer gran aporte, obviamente, lo constituye el prurito científico y la actitud intelectual que consigue irradiar en destacados investigadores, cubanos y latinoamericanos.

Aunque los lineamientos metodológicos generales de su obra acusan un marcado positivismo comteano, de seguro producto de sus influencias tempranas (Manuel Sales y Ferré, Gumersindo de Azcárate y Francisco Guiner de los Ríos), ésta se abre a otras miradas que tributarán de manera importante en su ulterior desarrollo (Materialismo Histórico); así, el relevamiento de la presencia africana en el proceso de formación de la cultura cubana, y la transculturación como fenómeno de trasvase etno-social para su consecución, tal vez las dos más importantes estelas de trabajo orticiano, presentan a lo largo de su obra un tratamiento inductivo, un desarrollo metodológico que va desde lo particular concreto a la ley general que, como se sabe, deja de serla una vez irrefrendada por los hechos; el marxismo comparte algunos criterios básicos de esta estrategia, enfatizando su inserción en la práctica social y la sujeción de ésta al carácter dinámico de la realidad, ambos aspectos serán tomados por Fernando Ortiz.

En Del canto y el tiempo (1986), Argeliers León hace una extensa y pertinente exposición respecto de una concepción de la música latinoamericana con ascendiente en sus raíces y proyección social, aunque, en mi opinión, el gran mérito viene dado por su adscripción a un enfoque teórico hasta entonces sólo tangencializado en algunos trabajos de Ortiz. "La colonización impuso en América un fenómeno de poblamiento a base de una aportación humana diferenciada en tiempo y procedencias. Con la mezcla biológica y el choque cultural consecuente apareció un proceso transcultural que respondía a la evolución de la base económica de las sociedades americanas; frente a la heterogeneidad de elementos culturales, a su desintegración como consecuencia de las profundas contradicciones de clase que se daban en estas áreas de asomo histórico reciente, se daba una unidad de estructura y organización sociales que no se puede atribuir a meras coincidencias" (Argeliers León; Del canto y el tiempo, 1986, p. 117). En una proyección am-



*pliada de tal perspectiva, las innúmeras formaciones rítmico-melódicas latinoamericanas (sobre todo las que por su tesitura funcional han ostentado el contralor a escala geocultural: son, wayñu, chamamé, entre otras) aparecen como constructos dinámicos en abierta relación de reciprocidad con las causas económico-sociales a partir de las cuales han cobrado existencia en todos los niveles; desde la función social, determinada por su uso en los distintos instantes de la vida comunitaria, hasta el substrátum económico que las ha conformado en el seno de una sociedad históricamente concebida, lo que sirve de fundamento para la determinación de su valor estético. Esta línea interpretativa, contemplados los matices propios de sus respectivas formaciones teóricas y frentes naturales de trabajo, es compartida en sus motivaciones básicas por intelectuales de la talla de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (México), quienes en su "realismo mestizo" proponen una radicalización de las componentes indígena y popular en la producción musical latinoamericana; Josafat Roel Pineda (Perú), en tanto, da cuenta de una cierta naturalización de la "superioridad" de la cultura del vencedor: "La conquista y el establecimiento de la colonia, trajeron consigo inevitablemente un estado de opresión en el cual la cultura del dominador es considerada como superior y entre otros privilegios le da al conquistador el derecho de imponerla por la fuerza" (Josafat Roel Pineda; El wayno del Cuzco, en Folklore Americano, 1959, p.131). Ambos alcances, expresiones diferidas de una misma problemática basal, se pueden aplicar a toda América Latina, con el insólito agravante que la música del vencido se sigue usando como factor de penetración y estrategia de construcción identitaria con arreglo a los cánones de la cultura hegemónica.*

*Una ética muy distinta es la que guía la aristocratizante actitud intelectual de Carlos Vega (Argentina); adscrito a la Escuela Histórico Cultural, cuyos alcances difusionistas aún se mantienen vigentes en algunos dominios de la etnomusicología (v.gr. las hipótesis de Hornbostel sobre xilófonos y flautas de Pan; la relación planteada por diversos autores entre las flautas de Pan oceánicas y las de Panamá y Perú; el paralelismo entre las escalas pentafónicas orientales y americanas; las observaciones de Sachs sobre los tres estratos organológicos y su señalamiento de las peculiaridades universales de los idiófonos raspados; la tentativa cantométrica de Alan Lomax, quién en un mega proyecto de claro ascendiente colonialista ordena en base a seis variables una enorme cantidad de grabaciones de cantos tradicionales y étnicos, sin reparar en las implicancias culturales y simbólicas que cada canto, y forma de cantar, posee para su cultor y la sociedad que lo determina, etc.), su obra aparece transversalizada por un estratificacionismo que no contempla la componente económico-social como una determinación insoslayable en la configuración de la música latinoamericana. Irma Ruiz lo disculpa argumentando que no es culpa de Vega, sino del evolucionismo subyacente en la teoría de los ciclos culturales de la anti-evolucionista escuela histórico cultural, y que son los riesgos que se corre cuando se adhiere firmemente a una teoría determinada, en todo preferibles a los riesgos de carecer de marco teórico. Esta relativización de los infundios de Vega resulta tan inadmisibile como maquiavélica; no sólo desnaturaliza la relación de mínima congru-*

*encia que debe obrar entre un objeto de estudio como la música de extracción popular y la pertinencia del marco teórico en que se inscribe (da lo mismo el precio de los riesgos que se corra siempre que haya un marco teórico; como si éste no fuese el tamiz y catalizador ideológico de los contenidos que procesa y/o desvirtúa), sino que justifica, por adhesión u omisión, el acendrado perfil reaccionario de uno de los más influyentes teorizadores musicales latinoamericanos: "A la imponente presencia del aborigen se añade pronto la ruidosa invasión del africano, y el agrado en que lo europeo se inserta en el hacer y en el sentir de ambos, determina la formación de escalonados círculos sociales que encabeza el grupo palaciego vi-reinal casi puro y concluyen los numerosos grupos indios y negros casi puros. El superior representa a Europa, los inferiores representan a América pre-colombina y al África; nos parece innecesario aclarar que el término 'inferior', consagrado en sociología y acogido aquí como voz técnica, no implica subestimación o menosprecio. Alude principalmente a la base económica" (Carlos Vega; El origen de las danzas folklóricas, 1956, p.17). En el exacto contrario de su tesis, la transitividad de su argumentación la establece una relación de franca equivalencia entre inferioridad y pobreza, que, puesta en el marco de otro de sus "aciertos": "El espíritu subordinado no es capaz de crear", lo invalida respecto de cualquier ascendiente ético y musicológico que pudiese ostentar en el campo de la interpretación de la génesis y evolución de la música tradicional en América Latina.*

- (1) *Aunque en una primera instancia el concepto pareciera volcarse sobre sí mismo, es decir, constituir una suerte de tautología (no es posible postular una identidad colonizada sin caer en una flagrante contradicción en los términos), su examen en el marco de la realidad cultural de nuestro continente habla de una segunda lectura; verdadero ejemplo de identidad colonizada, América Latina ha venido asumiendo tal condición como parte medular de su propio ethos. Una cosa es reconocerse en el más que evidente mestizaje cultural que nos basifica, y otra, muy distinta, la connivencia acrítica.*
  
- (2) *Un mínimo de honestidad analítica obliga a examinar el tema de la "hermandad latinoamericana" con prescindencia del halo de romanticismo con que se lo suele ataviar : mapuches v/s estado chileno (eufemismo usado para atenuar el rol activo de personas naturales en el proceso de exterminio y despojo que esa nación sufre desde hace quinientos años; sin perjuicio de la responsabilidad estatal, ple-tórica de casos de esta índole), matakos v/s estado argentino, mishkitos v/s estado nicaragüense, son sólo algunos casos respecto de los cuales una tal hermandad resulta impensable. Sin embargo, el problema central (si bien la tenencia de la tierra y sus recursos resulta medular en la lucha de estos pueblos por su identidad y autodeterminación) remite, en último término, a un modelo económico-social que no se explica ni subsiste sin la depredación y el expolio; esta situación, compartida, aunque en otras modalidades, por las grandes masas del continente, deviene "puente de conexión" y esclarece la naturaleza común del conflicto. En tal escenario y dirección es posible argumentar un vínculo fraterno con comunión de objetivos, aunque para esto aún falte mucho.*
  
- (3) *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música; ensayo musicológico en el que Carpentier ahonda en la cuestión de la identidad musical latinoamericana, desde la perspectiva del proceso de hibridación que atraviesa el continente. Así, confronta nuestra música con algunos desarrollos europeos, recoge parte de la impronta de éstos y la procesa con vista a una suerte de síntesis en la que prevalece una cierta americanía que no se somete a los cánones de Occidente.*

## Filosofía de la liberación y música latinoamericana: Breve síntesis.

*Las culturas latinoamericanas han estado estereotípicamente asociadas con el folklore, la música y el arte, pero pocas veces se incluye a sus pensadores en la historia de la filosofía occidental. Este fenómeno obedece a la distribución desigual del poder, que difunde, casi exclusivamente, el pensamiento europeo y anglo-americano; sin embargo, desde la colonia la producción filosófica latinoamericana (incluidos los aportes hechos desde el mundo aborigen) ha tenido presencia y relativa influencia en Occidente. Así, cronistas americanos como el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, en Perú, tendieron interesantes puentes entre la cosmovisión europea y la de algunas civilizaciones amerindias.*

*Hacia las postrimerías del siglo XVIII, los criollos educados en universidades de México, Buenos Aires, Lima, Caracas y Bogotá, comenzaron a aplicar las ideas de la Ilustración para reflexionar sobre los caminos colectivos que deberían implementarse en América Latina. Simón Rodríguez, profundamente radical, y Andrés Bello, algo más conciliador, han sido tradicionalmente considerados como los más importantes entre aquéllos; a la par con un proceso de modernización económica y social basado en la exportación de riquezas naturales altamente demandadas por Europa, los modelos evolucionistas y positivistas harían su arribo.*

*A fines del siglo XIX, en una suerte de respuesta a la cada vez mayor influencia de los de Estados Unidos en la región, comenzó a gestarse un latinoamericanismo con ascendiente en la búsqueda de una identidad propia. En Ariel, el uruguayo José Enrique Rodó proponía un programa de diferenciación cultural entre la América hispano-portuguesa y la anglo-sajona; en Nuestra América (1891), en tanto, José Martí i Pérez propugnaba la idea de producir modelos basados en la experiencia de cada región y de generar una ciudadanía supra-nacional en Iberoamérica (aunque redireccionada, esta propuesta sería considerada como uno de los ejes del pensamiento guevariano; hoy es recogida por un grupo importante de países latinoamericanos). El prurito por conocer al pueblo de cada país y desarrollar modelos humanistas basados en el análisis de las condiciones propias, guiaría a buena parte de los pensadores latinoamericanos del siglo XX; pero, ¿qué pasaba entonces en los dominios de la música?*

*Es posible argumentar que ya hacia el siglo XVIII la música latinoamericana experimentaba un importante deslinde estilístico y funcional respecto de los géneros-madre venidos desde Europa; caracterizado por importantes cambios en la organización económica y política, la estabilización de la actividad agrícola y mercantil durante tal siglo signó la práctica social y sus repercusiones en la música: comenzaba a emerger un cierto proletariado continental con aprestos culturales propios. Estos, condicionados por las adherencias étnicas y geográficas de sus usuarios, así como por el espacio de inserción socio-laboral de los mismos (urbano/rural), diferían, naturalmente, en su carácter y grado de desarrollo, constituyendo una miscelánea que en lo relativo a la música y la danza tardaría años en decantar. Argeliers León, a pro-*

*pósito de la estructuración de una música afrocubana en propiedad, señala: "Los cabildos (asociaciones de negros) permitieron reconstruir las tradiciones que traían los africanos, confrontarlas y adecuarlas a cada nuevo grupo; se estabilizaron cantos e instrumentos que conservaron sus caracteres generales, pero modificaron algunos aspectos melódicos y organológicos y se recombinaron con nuevas funciones expresivas. De aquí que en Cuba puedan detectarse áreas que denotan, principalmente, una procedencia yoruba y bantú, y, con menor precisión, los pocos grupos de prácticas arará (dahomeyanas), o los de tradición carabalí. Los africanos y sus descendientes, principalmente en los centros urbanos, puestos ya en contacto con la cultura de dominación, al verse compelidos a desarrollar nuevas relaciones sociales, asimilaron y crearon formas de cantar y bailar en independencia a las que se realizaban para los diversos cultos afroides que se reconstruían desde el cabildo" (Argeliers León; Del canto y el tiempo, 1969, p.17). Cabe destacar que esta situación de paralelismo sacro-profano sigue constituyendo un lugar común para buena parte de las formaciones mestizas del continente; así, por ejemplo, entre las comunidades aymara y qëshwa menos aculturadas del ande, es posible detectar una práctica ritual hibridizada por la influencia del catolicismo y otra acepcionada y construida con arreglo a sus respectivas y propias visiones de mundo; en la primera, celebrada dentro del recinto de la iglesia, hace gala el sincretismo indo-hispánico y sus relaciones de equivalencia simbólica y funcional (v.gr. San Santiago/Chuqila; la espada en "forma de rayo" con que se suele representar al primero en el marco de las innúmeras fiestas patronales que hacen parte del calendario tradicional andino, remite, claramente, al dios paleo-aymara del rayo y la tormenta), en tanto que en la segunda, celebrada fuera de los dominios de la iglesia, se releva la milenaria noción "urqu/uma" que ritualiza la estructuración geoética primordial dada por Wiraqöcha al ando-universo primordial.*

*La música popular latinoamericana, espacio de convergencia, recreación y proyección de los cuantiosos y diversos procesos de mestizaje rítmico-melódico en nuestro continente, tiene sobre sus hombros la gran responsabilidad de tributar en cualquier intento serio por conceptualizar nuestra identidad en tanto ethos y telos existencial. Así, cabe señalar su incidencia en la formación de la consciencia social de nuestros pueblos, especialmente a partir de la generalización de los medios masivos de comunicación; en tal perspectiva, hace parte medular de nuestra historia y no representa un mero testimonio de época.*

*El proceso de afianzamiento económico de los grandes enclaves coloniales en nuestro continente, aparejó un importante proceso de trasvase cultural con asiento en el mestizaje racial y la actividad productiva; así, al alero de encomiendas, ingenios azucareros y centros de explotación minera, comenzaron a configurarse y evolucionar ciertas formaciones rítmico-melódicas propias de tal entronque; expresión de un avasallamiento cultural tamizado, para el caso, por el ethos aymaro-qëshwa, tales formaciones echarían las bases de un sincretismo musical caracterizado por la conservación soterrada de importantes nudos simbólicos con proyección identitaria y liberacionista. No obstante, el creciente proceso de criollización y con-*

*solidación religiosa experimentado, fundamentalmente, por las sociedades andinas adscritas al eje quiteño-cuzqueño entre los siglos XVI y XVIII, fue desplazando, paulatina pero eficazmente, las posiciones más refractarias a la intromisión cultural europea; con ésto, los fundamentos más caros a una cierta “beligerancia cultural” comenzaron a desnaturalizarse en su versión de origen, dando paso a un proceso de resignificación simbólica que, en el caso de la música, crearía las condiciones para el acendrado hibridismo que hoy presenta.*

*Reciclado, de alguna manera, importantes aspectos rítmico-melódicos de las formaciones que cristalizaran a partir del entronque antes consignado, aunque ya en un contexto republicano permeado por ulteriores influencias culturales, los llamados géneros populares tuvieron un importante papel en el desarrollo de una cierta consciencia social con proyección identitaria; tal es el caso del tango, del bolero y de la cumbia. En efecto, conectados, al menos originalmente, con algunos diseños de factura afro-americana y caracterizados por su adscripción a la problemática urbana y sus implicancias, los dos primeros se difundieron de modo generalizado a partir de los años treinta; es decir, cuando el crecimiento de las ciudades comenzaba a recibir el ingente estímulo de la industrialización y el advenimiento de importantes contingentes de fuerza de trabajo de extracción campesina.*

*Danzado y cantado durante décadas, el Tango transmitió un acendrado dejo contracultural hasta mediados del siglo XX; sus letras reflejaron los problemas de los oprimidos y sus frustraciones, transformándose de un hecho parroquial rioplatense en un fenómeno musical de alcances socioculturales continentales. Así, en ellas se recogió lo que el pueblo pensaba y reconocía como propio: “la soledad del hombre que emigró del campo sin su familia, la necesidad de afecto, el barrio como refugio ante la hostilidad de la gran ciudad y como una manera de superar el anonimato, la marginalidad y la desigualdad social; la evocación de la madre como manifestación edípica de la indefensión ante el medio, y el machismo como reacción suprema de su debilidad” (Luis Vitale; *La larga marcha por la libertad y la identidad de América*, 2002, pp.140-145). En tal perspectiva, las letras de tango constituyeron una manifestación primaria de filosofía existencial, una especie de “filosofía de vida” con proyección identitaria de clase: “Trabaja y trabaja/semanas enteras/tirando la fragua/golpeando el cincel/hoy cumple veinte años/de dura tarea/ veinte años de yugo en el mismo taller...”, o “Declaran la huelga/hay hambre en las calles/es mucho el trabajo/ y poco el jornal/y en ese entrevero/de lucha sangrienta/se venga en un hombre/la ley patronal...” (*Jornalero* y *Al pie de la Santa Cruz*, de Atilio Carbone). La evocación del campo, por su parte, se ve reiterada por aquellos que han migrado a la ciudad en busca del “dorado ciudadano”; el tango *Guitarra mía* (Gardel y Le Pera), es tal vez una de las más altas afirmaciones en tal dirección y sentido: “Midiendo enormes distancias/hoy brotan de tu encordado/sones que tienen fragancias/de un tiempo gaucho olvidado...”*

*El Bolero, asociado muy fuertemente con la conquista amorosa o el desdén, presenta también una importante veta contestataria; así, Angelitos negros, paradigma del bolero social, impugna el statu quo en rela-*

*ción a la discriminación racial: “Pintor que pintas iglesias/pinta angelitos negros/ya que nunca te acordaste/de pintar un ángel negro...”.*

*Mención aparte merece el Corrido; resabio del viejo romance español, el “corrío” o “carrerilla” adquirió nuevas fuerzas en tierras mexicanas, erigiéndose en un verdadero género literario de carácter narrativo, con variadas métricas y “de pie quebrado o medida más larga”: “Señor virrey Apodaca/ya no da leche la vaca/ahora ya no hay más que pollos/y esos son para los criollos” (período de la lucha anticolonial e independentista; Ibid, p.143).*

*A raíz de la agresión estadounidense, que terminó por arrebatarle la mitad del territorio a México a mediados del siglo XIX, la vena popular se expresó en innúmeros corridos alusivos a la resistencia: “Ay amigos míos/les voy a contar/lo que ha pasado/en esta ciudad/entraron los yanquis/me arriesgo a pelear/y a la pasadita/dan, darán, dan, darán...”*

*El Corrido alcanzó su máxima expresión en la Revolución de 1910, siendo algunas de sus letras un testimonio histórico indeleble de la primera gran revolución campesina en tierras americanas; así, la figura de Emiliano Zapata, como la de Doroteo Arango (Pancho Villa), aparecen inspirando importantes corridos de época: “Iba dejando Parral/el valiente general/autor de “La Cucaracha”/la cucaracha, la cucaracha ya no puede caminar/porque no tiene/porque le falta/marihuana que fumar/pobre Pancho Villa/iba dejando Parral/saliendo de su casita/el valiente general/que compuso la “Adelita”...” (La muerte del gran Pancho Villa; Ibid, p.145).*

*A principios de los años sesenta, con el triunfo de la Revolución Cubana, la música popular caribeña comenzó a radicalizar el dejo anticolonial que venía experimentando desde los años ´50; la isla, a la vanguardia de esta corriente, contaba a la sazón con Carlos Puebla, combatiente y verdadero rapsoda de la gesta de Sierra Maestra; años más tarde vendría la Nueva Trova con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.*

*La salsa, un son montuno refuncionalizado por emigrantes caribeños de algunos barrios neoyorkinos, comenzó a extenderse por el continente arreglado con nuevas armonías y textos de extracto urbano; así, se agregó el trombón de vara, más agresivo que el saxofón y funcional al bullicio de la barriada. La temática no se hizo esperar y cantó al desarraigo y la marginalidad: “Pablo Puebla/hijo del grito y la calle/de la miseria y el hambre/del callejón y la pena...” (Imágenes Latinas). A esta corriente testimonial y contestataria, vino a oponerse un tipo de salsa comercial y enajenante concebida y promovida desde el establishment estadounidense; en ambos casos, no obstante, asistimos a una refuncionalización social del género; sólo que bajo un signo acepcional diametralmente opuesto: “Todo aquél que piensa que la vida es desigual... no hay que llorar, no hay que llorar, que la vida es un carnaval y las penas se van cantando...” (La vida es un carnaval, popularizada por la inefable Celia Cruz); otro tanto, aunque en una línea menos patética, haría el portorriqueño Willy Colón.*

*En consecuencia, la componente económico-social y sus implicancias humanas, aunque recogida por algunos géneros musicales de comienzos de siglo sólo de manera muy discreta, aparece tributando tempranamente en el entonces incipiente proceso de construcción de un ethos latinoamericano con vocación popular (léase exposición diagnóstica y concienciación de la problemática); años después, la “Nueva Canción Latinoamericana”, expresión orgánica de una concepción artística que enraizada en la cultura tradicional impulsara una propuesta estético-política formal en el continente, reprocesará tal componente en comunión estratégica con una filosofía de la liberación sistematizada y difundida; ésta será, hasta nuestros días, la última gran síntesis ideológico-musical en América Latina.*

*Tratados en un sentido lato, pero pertinente, los temas que esbozan un horizonte general de trabajo y radicación de la tesis que cursa, cabe abordar ahora aquellas cuestiones que de un modo más acotado contextualizan, prefiguran e intencionan el nudo abisal de ésta. La estrategia, enunciada ya en Consideraciones metodológicas, desarrollará en el capítulo que continúa un trabajo de desbroce de un eventual pensamiento latinoamericano con ascendiente andino, a partir de un cotejo sostenido con el idealismo filosófico occidental.*



## Cuestión Primera

Deslinde conceptual entre las nociones greco-europea y latinoamericana de principio. Deducción e inducción como estrategias metodológicas para la configuración de mundo en dichas tradiciones culturales: Los casos de la metafísica cartesiana y el antropocoscismo andino.

Uno de los nudos de mayor interés conceptual en lo que concierne a los orígenes y desarrollo de la filosofía occidental lo constituye la idea de principio (arjé). Desde antiguo esta categoría aparece consubstanciando las propias bases de la filosofía en tanto estudio de las primeras causas y principios de todas las cosas; la permanencia de un núcleo esencial irreductible, cuya inmanencia tribute en todos los posibles ontológicos, responde, sin duda, a una tradición que requiere inclaudicablemente de un substrátum positivo para levantar el sentido y razón de sus propuestas. Así, desde el "ser" parmenídeo hasta la "idea absoluta" de Hegel, pasando por el refundante "cogito" cartesiano que más tarde recoge y trascendentaliza la filosofía de Kant, el idealismo filosófico no ha hecho más que reproducir las condiciones de existencia de tal soporte. El carácter acendradamente metafísico de este afán, queda de manifiesto al constatar que la noción de principio, en tanto instancia inaugural para el despliegue de un logos discursivo, prescinde de toda consideración histórica, desnaturalizando la filosofía como estadio del desarrollo del pensamiento humano; es decir, como expresión de un proceso de construcción conceptual enraizado en antiquísimas formas de inteligibilización socialmente determinadas.

Cuando Descartes (que debido a las exigencias metodológicas de esta tesis y el papel que le cupo en tanto gran articulador del idealismo filosófico en una época todavía signada por el dogmatismo escolástico, tendrá acá el rango de caso), reduce la existencia al pensamiento, lo hace con el propósito de renovar los fundamentos metafísicos de una filosofía destinada a rebasificar conceptualmente tal tradición. No obstante, será precisamente este empeño el que adrese la asepsia del nudo abisal de la propuesta del padre de la filosofía moderna: direccionada, en último término, a probar la existencia de un Dios cuya Inmanencia explicara y normara el mundo, la vida y las cosas, habría de cargar, consubstanciada, con el "pecado original" de la temporalidad adscrita a una proyección estratégica, y por lo tanto histórica, funcional a la reproducción del statu quo pre-burgués.

La metodología cartesiana, contundentemente expuesta en El Discurso del método (1637) y prefigurada ya en Reglas para la dirección del espíritu (1628), permanece valorada hasta nuestros días como un referente paradigmático de deducción filosófica; mas, es en Meditaciones metafísicas (1641) donde el filósofo va a pulir con delectación de artista el proceso de encadenamiento conceptual que lo llevara a la histórica enunciación del "cogito" (cogito ergo sum; pienso, luego existo); certeza que, bajo el expediente de un razonamiento complementario que bien podría ser considerado matemático por la rigurosidad del procedi-

miento y el férreo causalismo de sus enlaces, lo conduce a la irreductible conclusión “si dejo de pensar, tal vez deje de existir” (René Descartes; *Meditaciones metafísicas, Segunda meditación*, 2010, p.130). El tema es que la proposición de un tal corolario, no es sino la proposición de una relación de equivalencia e implicancia ontológicas entre las categorías "pensamiento" y "existencia", coyuntura que abre la posibilidad de una contrargumentación en el sentido de una inversión en los términos del mismo; con todo, invertir, sin más, la conclusión cartesiana sería una opción demasiado elemental, toda vez que es de mínimo sentido común la convicción de que para pensar se necesita existir previamente. Un argumento algo más elaborado, en mi opinión, debería arrancar desde la propia relación de equivalencia antes consignada; así, y más allá de la sugerente preocupación del filósofo por el destino de su existencia, lo que cabe relevar es la isometría conceptual que indiferencia las variables de su hallazgo: si deja de pensar, tal vez deje de existir; es decir, deje de ser una existencia implicada por el pensamiento, evento que anularía, per se y por igual, ambos términos de la ecuación, toda vez que una acción de esta naturaleza precipitaría, en los hechos, la conversión conceptual de los mismos y con ello su disolución. En tal escenario, pensamiento y existencia aparecen compartiendo uno y el mismo rango ontológico; no obstante, una homologación en toda la línea inviabilizaría, bajo el expediente del absurdo, cualquier pretensión de equivalencia propiamente dicha, puesto que la viabilidad de ésta, supone necesariamente la existencia de al menos dos términos en situación; concluyo: si la relación de equivalencia y convertibilidad conceptual entre las variables cartesianas en cuestión, anula sus diferencias convirtiéndolas en lo mismo, entonces es posible afirmar que la preeminencia del pensamiento por sobre la existencia es igual a cero.

Constituyendo el método cartesiano un procedimiento deductivo en el que los sentidos son desechados por inconfiables; ¿cómo elabora entonces los conceptos generales que luego va a dismantelar en su búsqueda del pensamiento puro? Cabe recordar que Descartes desestima buena parte de lo que la tradición filosófica en que se ha formado tiene por verdades irrefutables, sin embargo, esto no lo hace cómplice de la concurrencia de los sentidos en la construcción del conocimiento y las herramientas metodológicas que utiliza; la inducción, procedimiento consubstancial a aquéllos en la génesis de todo proceso gnoseológico, se impone como única salida posible. Así, y en el convencimiento de que una dación per se es impensable, sostengo que se trata de constructos a los que se llega una vez que la reiteración permanente del devenir material en la consciencia, médula de la inducción, los consolida provisionalmente en el marco del pensamiento; tal provisionalidad constituye la condición de avance del conocimiento humano, y tiene, en consecuencia, un alcance universal que trasciende los fueros epistemológicos impuestos por Occidente.

Dado que la sabiduría ancestral de los pueblos aborígenes más evolucionados del continente, y su incidencia y proyección en el universo conceptual de los grandes complejos mestizos a que dieron origen, suelen constituir arraigadas tradiciones filosóficas (si por filosofía se entiende la praxis sistemática y dirigida del pensamiento inductivo en función de un corpus de representación simbólica con proyección explicati-

va), quisiera abordar la idea de principio en el marco de la tradición tiawanakota, antecedente primordial del eje aymaro-qëshwa que articula culturalmente buena parte de América del Sur.

La noción de principio en los grandes relatos cosmogónicos ando-americanos no tiene una naturaleza genésica, en el sentido de una creación "ex nihil" (desde la nada), apareciendo más bien asociada a la idea de una organización de mundo en una existencia ya dada. Cuando Wiraqöcha, principio inaugural y estructurante del universo andino, emerge de las aguas del Titiqaqa, lo hace desde un elemento natural pre-existente, cuyo ascendiente simbólico radica en su "amorfismo" (el agua no tiene forma; en consecuencia encarna todos los posibles ontológicos, la potencialidad absoluta); tal analogía entre agua y pre-formalidad releva la condición informante de aquél. La valoración afectiva del mundo, la vida y las cosas, expresión del substrátum antropocósmico que basamenta el pensamiento andino, cumple, por su parte, un rol fundamental en el tema que cursa; hasta nuestros días la tradición aymara, etnia que constituyó la base de sustentación social e ideológica del Tiawanaku, ritualiza sólo lo que ama; es decir, recicla existencialmente sólo aquello que supone una adscripción emocional con vocación ética. Esta afirmación de la existencia desde el orden de los afectos, actitud esencial que obra en las antípodas de la concepción idealista greco-europea (recuérdese el cogito cartesiano), no sólo intenciona y vehicula una pauta normativa respecto de las relaciones entre los hombres, y entre estos y la naturaleza, sino que connota la existencia como una categoría refractaria a las nociones occidentales de "principio" y "fin", insinuando su organización formal como un acto inaugurante (ritualizable) en su proceso natural de auto-despliegue; como un "gesto primordial con intencionalidad volitiva": "... y que esta gente le hizo cierto deservicio á este Viracocha, y como della estuviese enojado, tornó esta vez postrera y salió como antes había hecho, y á aquella gente primera y á su Señor, en castigo del enojo que le hicieron, hízolos que se tornasen piedra luego..." (Juan de Betanzos; Suma y narración de los Incas, 2008, Capítulo I, p.12). Este pasaje, referido por el mencionado cronista de indias, ofrece, en mi opinión, una doble lectura: por una parte, la de un proceso evolutivo que alcanza en su falibilidad al propio "héroe civilizador" (civilizador equivale acá a dador de forma), y, por otra, la de un "para algo" que finalmente remite al hombre; así, la intencionalidad de tal gesto primordial aparece direccionada hacia un "óptimo formal", lo que la connota afectiva y éticamente.

La articulación entre los órdenes de la realidad y simbólico a través de la extrapolación de aquélla en los dominios de la representación, constituye una vieja práctica entre las culturas pre-colombinas y sus derivaciones; sus fundamentos se explican, en último término, por la lógica de interdeterminación dialéctica que obra entre materia y consciencia en el marco de la práctica social, en tanto que el proceso de conceptualización que una tal articulación supone, apela a la inducción como estrategia metodológica empírica para la obtención de nociones generales extrapolables. En efecto, el hombre paleo-americano, cuyo imaginario continúa tributando en los núcleos cosmovisuales duros de gran parte de las comunidades mesti-

zas del continente, legó un particular modo de vinculación con el suelo; así, quienes conforman estas comunidades (y quienes, aunque criollos, optamos por tal adhesión telúrica), son más hombres de su tierra que de su tiempo. En dicha perspectiva, el *homo americanus* ha venido construyendo un hábitat en que cultura y geografía se entreveran indisolublemente, determinando las categorías conceptuales con que acepciona y significa el universo en que vive; su existencia es un “estar no más”, un “acontecer con el suelo”, que espera, induciendo, que las incertezas del mañana se diluyan en el cumplimiento de las certezas del ayer. Esta perspectiva, tan instintivamente nuestra, se hace fundamental a la hora de conceptualizar la música tradicional latinoamericana; en efecto, una de las características privativas y excluyentes, por lo tanto fundantes, de ésta, la constituye su “naturaleza ontológica”, objetivada por el abordaje que de ella hace el *homo americanus*: en las antípodas de una concepción centrada en el devenir temporal; es decir, en el uso y administración del tiempo en tanto constituyente, articulador y mensurador de la música, éste, sencillamente la vive, y como su vivir es más un “durar en y con el suelo” que un “ser con ascendiente volitivo”, la música será una dimensión induccionada de su propio “estar vital”.

En un contexto complementario cursa el testimonio que un viejo comunero limaxiñano me entregara hace ya bastantes años: Tayta Sabaya y Tayta Jachuri, dos de las más importantes alturas del ande chileno-boliviano en la región de Tarapacá, habrían protagonizado una sangrienta contienda en la que Sabaya, con una waraka (honda de lana de auquénido), rompe la cabeza de su hermano desparramando sus sesos por doquier; tal acontecimiento habría dado origen al cordón montañoso que cierra el cajón tarapaqueño. La semejanza con el caso de los hermanos Ayar, uno de los mitos de génesis reconocidos por la comunidad aymaro-qëshwa, es palmaria: trenzados en combate por la hegemonía del Cuzco, el menor de ellos muere a causa de una pedrada en su cabeza... (Raúl Porras Barrenechea; *Mito, tradición e historia del Perú*, 1973).

Es sabido que cuando los grandes mitos de génesis dejan de cumplir su función en tanto corpus explicativos y prescriptivos de mundo, derivan, generalmente, en leyendas que recogen parte de la trama original modulando su función. Con todo, no es este el momento ni el lugar para una exégesis de la leyenda; sin embargo, la vigencia de resabios míticos con función explicativa, como las referidas en este relato, habla de un uso, discreto pero real, de categorías cognitivas propias y de un modo otro de conceptualizar la realidad; el carácter fenoménico que subyace a esta relación de caso, como a la música vernacular en su despliegue performático, releva la importancia y función del “estar” en tanto horizonte y condición para una práctica de la inducción con proyección existencial.

Examinados los roles de la deducción y de la inducción en lo que concierne a una cierta metodología del pensamiento en las tradiciones greco-europea y latinoamericana, respectivamente, creo oportuno retomar la cuestión de las nociones de “principio” (creación “*ex nihilo*” y cosmogonización primordial) en sus implicancias ontológicas y afectivas.

*Hasta nuestros días, y en una acepción que desdobra la literalidad del término (principio), el idealismo filosófico hace referencia a una suerte de categoría omnipotencial y actualizante; así entendida, cursa como un impulso intangible que informa y dinamiza al “ser” en todos sus posibles ontológicos, llegando, incluso, a ser inteligibilizado como el “ser mismo”. Esta propuesta, desarrollada por Martín Heidegger en Ser y Tiempo, replica de alguna manera la asepsia metafísica y el sentido fundacional del cogito cartesiano, remitiendo, con él, al inefable “motor inmóvil”, soporte conceptual de las primeras causas y principios que propusiera Aristóteles en función de un substrátum para la explicación del universo, la vida y las cosas (“prueba por el movimiento” y “acto puro”; Física VIII y Metafísica XII, respectivamente). Se trataría, en suma, de un tradicional recurso fundacional, revisitado con arreglo al desarrollo del pensamiento en sus respectivos estadios socio-culturales.*

*En el exacto contrario de tal planteamiento; es decir, como expresión de una “metafísica” postulada desde la realidad, y no hacia ella, el pensamiento indígena y popular en América Latina intuye y vive el ser como una autopoiesis pluriforme y atemporal, como un “ser dado desde y para sí”, un “ser ahí” del cual el hombre es sólo una determinación posible. En tal escenario, la cuestión de la “deificación de la materia” surge como un inevitable y tentador recurso argumental: si no es posible explicar la existencia desde sí misma, entonces habrá que concebirla como determinación ontológica de algún principio externo a ella, y esto sólo es posible desde una conceptualización metafísica que, desbordando artificialmente su inmanencia la categorice como principio creador e informante. Esta necesidad conceptual de explicarse el ser necesariamente “desde algo”, es consubstancial al operandi del pensamiento y la tradición deísta de Occidente; el pensamiento latinoamericano de factura andina no busca “explicar”, sino “comprender”; así, no precisa de principios ni de causas primeras que existencialicen, informen y dinamicen el mundo, la vida y las cosas; le basta con la inmanencia de un ser “auto-dado en su mero estar”.*

*En cuanto al “pensamiento latinoamericano”, puesto que el tenor y etapa de desarrollo de esta tesis así lo exigen, habría que establecer que se trata de un pensamiento que signado por la tierra recoge en su seminalidad las “rugosidades del paisaje” y el “estar no más” del hombre. En tal perspectiva, la dimensión afectiva hace a un importante diferencial; la comprensión antes consignada supone un “afecto” de quien comprende para con lo comprendido. Cuando el homo americanus en contextos de “gesto antiguo” piensa, lo hace dinamizando algo que la tradición discursiva greco-europea niega: la afectividad. Así, por ejemplo, la valoración ética que los pueblos originarios suelen hacer de su entorno telúrico, descansa sobre una cierta consciencia de las dimensiones positiva y/o negativa con que éste tributa en la relación antropocósmica; se trata, en consecuencia, de un “pensar sentido” que reivindica los sentidos como el espacio natural del “estar”, condición, a su vez, del “estar para el otro” levinasiano. Tal concepción intenciona una práctica discursiva que, en mi opinión, excede la asepsia cartesiano-heideggeriana, inaugurando un pensamiento “otro” para “una otra” instalación existencial.*

## Cuestión Segunda

### Extrapolación conceptual desde los dominios de la filosofía latinoamericana a los de la música andina de factura aymaro-qëshwa. La hermenéutica de Rodolfo Kusch: Aportes para una interpretación geocultural de la música tradicional en América Latina.

*El simbolismo acuático, referido en el capítulo anterior a la idea general de pre-formalidad, presenta acá una primera e importante determinación: la componente musical. En efecto, la pre-formalidad, abstracta e inapellidada, ostentará en el curso de esta Cuestión Segunda la impronta modelante de un ethos andomusical que la tradición aymaro-qëshwa vincula a una cierta entidad mítica relacionada, precisamente, con el agua; es decir, con la potencialidad e inconmensurabilidad de la música en su sempiterno “resultare ser”.*

*En "Introducción a la Estética", Georg Friederich Hegel postula el arte como un orden de representación simbólica jerarquizado, conforme traduzca, o no, el espíritu (idea absoluta) que en definitiva lo informa; la arquitectura de culto, desarrollada fundamentalmente en Egipto e India (1), hace al primero de sus estadios, en tanto que las artes llamadas románticas, y que en su opinión presentan un ostensible desborde de la forma por el contenido (idea), constituirán el estadio final. Curiosamente, será la escultórica clásica (griega) la que ostentará el carácter de síntesis en la propuesta hegeliana, al armonizar en perfecto equilibrio forma y contenido; sin embargo, el orden estructural de la dialéctica que transversaliza el conjunto de su obra, acusa acá un punto de inconsistencia. En efecto, el equilibrio postulado para el arte griego, ecuación que permitiría el total despliegue del espíritu por la forma, no parece coincidir con el rol opositor del “segundo momento de la razón” (antítesis), sino más bien con el tercero (síntesis); así, es posible sospechar, al menos, una cierta incongruencia correlacional entre pensamiento e historia en tanto entidades necesariamente sujetas al devenir témporo-espacial (la descontextualización histórico-social del pensamiento, constituye el nudo central de la crítica que este tesista levanta respecto de la “asepsia” que caracteriza tradición idealista de cuño greco-europeo).*

*La belleza artística es ante todo una manifestación del espíritu alienado por la naturaleza; un constructo cuya humanidad lo desmarca de toda belleza natural. Así, el genérico aparece jerarquizado, constituyendo su acepción cultural (artística) un plus respecto de cualquier otra manifestación posible; la marca del enciclopedismo en Hegel, cuya concepción de cultura refiere, en último término, a la intervención y dominio de la naturaleza, es obvia, por lo que una revisión en extenso de su concepto de belleza resultaría ociosa. Con todo, ¿no obran acaso los universales del arte en la naturaleza?; ¿no hay mensura cromática y sonora, unidad en la diversidad de los elementos y todos aquellos preceptos que hacen a la estética de Occidente?, y si los hay, ¿en qué estriba la diferencia entonces?; la respuesta a esta última cuestión apela*

*claramente a tópicos extra-estéticos de claro ascendente ideológico. Sin duda, tal planteamiento, etnocentrista y estrecho, repugna al atavismo telúrico con que las comunidades de gesto antiguo conciben la belleza: libre de ataduras conceptuales y por lo tanto ajerarquizada, indiferenciada y funcional a la vida social en sus innúmeras manifestaciones. Eslabón de la gran cadena universal, el andícola no sólo no se opone a la naturaleza, sino que propicia una armonía antropocósmica que objetiva en su instintivo "estar no más" existencial; es sobre tal horizonte, entonces, que debe desplegarse una idea de belleza con arraigo en el ethos latinoamericano. Los raizales de la concepción andina de la música quedan presentados.*

*La construcción simbólica y la comportamentalización social de la música en el mundo aymaro-qëshwa, constituyen tributarios de gran importancia a la hora de su conceptualización; el caso del Pachallampe, ceremonia ritual para la siembra de la papa hacia el mes de Noviembre (pre-cordillera de Arica), resulta paradigmático: base de sustentación alimentaria por milenios, el tubérculo es ritualizado con arreglo a una de las categorías cosmovisuales con mayor representación simbólica en la vida religiosa del ande: Pachamama. Tal concepto, denota tanto tiempo (era) como espacio (tierra), pero, por sobre todo, remite a una abierta relación antropocósmica de carácter afectivo con implicancia éticas; la voz "mama", presumible derivación del castellano madre (hay quienes la postulan como onomatopeya del reflejo de succión), supone un vínculo y una jerarquía más que evidentes en el sentido expuesto. En esta perspectiva, la música aparece ostensiblemente remitida a la naturaleza; acepcionada y vivida en las antípodas de la llamada "música de arte" occidental, cuya función social estriba fundamentalmente en el goce estético, reconstruye los espacios de sentido que significan, direccionan y proyectan la vida comunitaria. Compactando, es posible establecer una relación de equivalencia entre las nociones de principio en la música y la filosofía latinoamericanas; el rango ontológico se hace común: un "ser ahí", dado y sin tiempo.*

*En lo que hace a su comportamentalización social, cabe relevar el proceso de remisión simbólica que detona respecto de la formación económico-social de altura que la basamenta; la vocación agro-pastoril del complejo aymaro-qëshwa, construida a lo largo de una historia de férrea interacción entre los hijos de estas etnias y las rugosidades de la montaña, es reactualizada en tanto ethos cada vez que la música levanta su "haciéndose" colectivo. En tal horizonte, el tema de la teleología de la música se perfila como una importante componente metodológica: ¿qué busca finalmente?; ¿la reproducción de sus últimos constituyentes éticos y con ello su reafirmación existencial? Con mucho, el telos ontológico de la música pareciera recoger y dar cuenta de estas cuestiones; sin embargo, es preciso consignar la existencia de otra dimensión asociada, de una suerte de "meta-telos" (un para qué del para qué) que redirecciona el orden simbólico para situarlo en el orden de las relaciones reales. En este punto, la música (la cultura en general) expresa de manera categórica el rol social que le cabe en tanto agente de reproducción de contenidos de consciencia para la mantención del statu quo tradicional y sus implicancias prácticas; ésta y no otra es su causa y destino, ejemplificado, en este caso, en un rito andino de fertilidad.*

*Ahora bien, ¿bajo qué expediente operativo (estrategia metodológica) el andícola construye y estructura su música? Claramente, no bajo el de la deducción. La música, en este universo del discurso, cursa con-substanciada a la propia teleología del ethos andino en un "hacer-haciéndose" que no responde a rígidos principios normativos, ya que si bien la tradición consagra melos y estructuras rítmicas con gran celo, estas son re-creadas por el colectivo en cada ocasión performática. Así, la construcción musical discurre por los carriles de la inducción en un proceso ascensional permanente; la vieja costumbre aymaro-qëshwa de acercar los instrumentos al agua en vísperas de alguna ceremonia de relevancia, no sólo remite al Seren Mallku/T'alla en tanto entidad dual generadora de todos los posibles musicales en el marco de su cultura, sino que subraya la inducción como mecanismo de configuración de tal proceso: la música emerge renovada y bella; así, amplía y reactualiza su margen de maniobra y potestad incidental en los órdenes de la función social y la estética comunitaria. En el campo de las llamadas relaciones reales, (aclaro que el orden simbólico no es menos real, sino un orden otro que discurre abstrayendo la inmediatez fenoménica), la inducción se expresa abiertamente como ensayo-error, verdadero criterio operativo para el avance del conocimiento en el marco de una relación de solidaridad con la naturaleza; ¿cómo se llega entonces, y por esta vía, a establecer la matriz rítmico-melódica del pachallampe? (cabe recordar que es el evento el que le da el nombre al género; así, el tinku, que toma su nombre del rito homónimo de igualdad social, Potosí, Bolivia). La respuesta debe ser dada, una vez más, desde la relación antropocósmica que vincula de manera interdeterminante hombre y universo; así, no son pocos los casos de zoomorfía y réplica de ritmos telúricos que habitan el corpus danzario de los pueblos andinos, en tanto que la música, en un nivel más abstracto y a través de un evidente "iconicismo sonoro", da cuenta de los mismos fenómenos: el wayñu (del runasimi huayna: joven, juventud), género mestizo cuya área de dispersión geográfica abarca la totalidad del ande aymaro-qëshwa, remite, en último término, sus raíces rítmicas al trote retozado de los auquénidos nuevos; la inducción, prueba y contraprueba. En el caso del pachallampe, formación danzario-musical que obra categorizada como canto y danza de trabajo en la pre-cordillera de la XV Región en Chile (2), resulta palmaria la función reguladora de su patrón rítmico en lo que concierne al "pulso de laboreo" del pie en la siembra de la papa; sin embargo, I-I-II-I (negra, negra, dos corcheas, negra), esquema altamente funcional en la música andina y sus derivaciones (v.gr. la música religiosa de la pampa), suele ser adjudicado al takirari, género ando-oriental que desprendido del wayñu y con reminiscencias armónicas y coreográficas propias del sobrepaso y el chamamé, agota su función social en el mero esparcimiento.*

*A estas alturas los deslindes de la música tradicional latinoamericana, respecto de la occidental europea, parecieran hacerse más que evidentes. Una brevísima e intencionada digresión me permitirá, sin embargo, seguir adelante con el tema: el musicólogo alemán Walter Wiora, preclaro discípulo y continuador de Hornbostel y Sachs, hablaba, ya hacia los sesenta, de una cierta globalización cultural (musical), y defi-*



nía la “música de arte” como un estado del desarrollo de la música en su conjunto; no obstante, tal evolucionismo concibe dicha fase musical como la expresión más acabada de ésta, y pese a sus esfuerzos por descentralizar la mirada europeizante de la música, el eurocentrismo de ascendiente germánico implícito en su obra “Las cuatro edades de la Música” (1967) no deja lugar a dudas, y es que los llamados “universales duros” que suscribe y pretende extender como una condición musical omnivalente, se desdibujan en el marco de la heterogeneidad cultural de sus usuarios. Así, una vez más el concepto de geocultura debe ser traído a colación en la doble acepción que apareja: entrevero o intersección entre cultura y geografía, y pensamiento popular con ascendiente de clase. En efecto, en más de algún capítulo de Geocultura del Hombre Americano y Esbozo de una antropología filosófica americana, Kusch se refiere a las “rugosidades del paisaje” para levantar la idea de la imposibilidad que tiene la cultura para enajenar el ethos del cual se nutre; la música de Bach también acusa la incidencia del suelo que le vio nacer, Wiora no escapa a esto, y lo propio pasará con el homo americanus.

El eurocentrismo, como se sabe, no sólo apareja una visión de mundo que aspira a ser el centro y criterio rector de la cultura a escala planetaria, pretensión que por razones obvias no hace parte del “etnocentrismo” de los pueblos de cultura subalterna, sino que contempla, como una consecuencia intencionada por tal visión, el emplazamiento de un esquema de dominación geopolítica con una clara proyección estratégica; así, la hipoteca cultural (musical) abona, viabiliza y perpetúa las condiciones de existencia del vencedor. En esta línea, el pensamiento popular con ascendiente de clase (3) visualiza la música como un constituyente consubstancial al ethos de su cultura de adscripción, situación que lo compromete visceral y políticamente, toda vez que no es posible sostener una concepción musical arraigada en el entrevero geocultural, sin sostener, simultáneamente, una estrategia de resistencia. He aquí la hora de la contracultura.

La geocultura, matriz conceptual y corpus de significados, constituye, además, un baluarte simbólico en el que el hombre se refugia para defender la significación de su existencia; es decir, un dique de contención existencial respecto del “otro”; de aquí que deba ser concebida no sólo en los sentidos recién expuestos, sino, y muy principalmente, como estrategia de resistencia (4). Junto a tal consideración, la cuestión del “domicilio existencial”, en tanto zona de seguridad, reviste acá una importancia de primer orden: la ecología de un ámbito, así como el hábitat, son recubiertos siempre por el pensamiento del grupo que los detenta, vistiéndolos con un determinado paisaje cultural; esta suerte de “capturación simbólica” del hábitat por parte del pensamiento del grupo, acentúa la rigidez cultural (léase impermeabilidad cultural con asiento en el ethos) del colectivo estrechando cada vez más los filtros culturales del mismo. Ahora bien, esta sobredeterminación de lo cultural presenta al menos dos importantes consecuencias; a saber: anula la índole propia del hábitat, por cuanto éste siempre está sometido a una cultura, y evidencia la importancia que el pensamiento del grupo adquiere para comprender todo lo que se refiere al mismo; se trata, en

*definitiva, de un pensamiento condicionado por el lugar; es decir, que hace referencia a un contexto firmemente estructurado mediante la intersección de lo geográfico con lo cultural. Desde este ángulo es posible, entonces, explicar toda clase de refracción del grupo a las interferencias del mundo exterior, siendo la propia cultura quien proporcione los elementos para resistir cualquier modificación; en otras palabras, existen unidades estructurales que apelmazando lo geográfico y lo cultural constituyen una totalidad difícil de penetrar, a no ser que ellas mismas otorguen los medios para hacerlo.*

*El pensamiento es siempre el núcleo seminal que proporciona los contextos simbólicos con que se visten la realidad y el quehacer cotidianos; lo meramente sociológico, en tanto constituye una descripción básicamente fenoménica, no logra captar los elementos imponderables y específicos de un grupo. El pensamiento, en cambio, es entrecruzado por las decisiones prácticas de aquél frente al medio geográfico, y por la sabiduría tradicional acumulada por las generaciones anteriores; así, la exterioridad sociológica aparece sirviendo sólo para suponer una falsa posibilidad de adecuar el grupo a propuestas occidentales advenedizas, en cambio el análisis del pensamiento de éste, obliga a que dichas propuestas sean tamizadas por las suyas propias.*

*“La idea de un pensamiento resultante de una interacción entre lo geográfico y lo cultural remite al problema filosófico de la incidencia del suelo en el pensamiento, y conduce a la cuestión de si todo pensamiento sufre la gravedad de aquél, o es posible lograr un pensamiento que escape a toda gravitación. Afirmar, sin más, que la geografía condiciona el pensamiento sería muy superficial; pero permítaseme enunciar, siquiera a nivel hipotético, que algo más profundo ocurre, que no es conocido y cuya problemática puedo caracterizar con dicho término. No obstante, ni la geografía ni la cultura constituyen objetos del pensamiento, a menos que se haga una filosofía de ellas; de cualquier modo, la geografía hace al hábitat, y éste existencialmente al domicilio; es decir, al molde simbólico en el cual se instala el ser. Así, comienza a emerger la cultura como un modo peculiar de hacer frente al entorno, como suelo. Éste, enajena la parte más grosera de su dimensión matérica para incidir ‘deformando’ el pensamiento en la versión occidental que le conocemos, limitando así sus pretensiones de universalidad. De aquí la importancia de la geocultura, que supone lo fundante, por una parte, y lo deformante y corruptor, por otra; es, así, la denuncia de la deformación de una pretendida universalidad y, paradójicamente, la posibilidad de una universalidad propia. La geocultura del pensamiento lleva, en consecuencia, a una estructura no racional, puesto que se sitúa más allá de la oficialidad filosófica, donde se produce la fricción entre el llamado espíritu y el suelo que le sirve de sostén, ya como fundamento ya como agente corruptor. Sobre esto habría que decir que la propia idea de fundamento es un derivado del concepto de suelo, en el sentido de ‘no caer más’, de estar de pie, dispuesto ante las circunstancias a fin de poder instalar la existencia. Tales consideraciones, obviamente, conducen a un pensamiento con adherencias empíricas, pegado al suelo, pero en*

*donde se advierte el hilo de lo esencial entreverado con las circunstancias del estar mismo” (Rodolfo Kusch; Esbozo de una antropología filosófica americana, 1976, p.18).*

*¿Cómo esta gravidez onto-telúrica deforma la otredad de la música occidental para definir un ámbito discursivo-musical propio en América Latina? Responderé esta importante y decisiva cuestión con lo que el propio Kusch dice a propósito de la gravidez local: “En el defecto, en suma, habrá de darse la verdad, o, en otras palabras, nuestra verdad siempre deforma lo que se pretende instituir formalmente. En este sentido no será difícil releer a Hegel por ejemplo, ya no para encontrar un maestro de la filosofía, que ha dado en muchos aspectos la estructura total de un filosofar, sino para ver en qué medida él también consiste en una deformación local de un filosofar que lo trasciende. También Hegel fue tironeado por la gravitación del suelo, en la misma medida en que nuestra lectura de Hegel podría imponerle nuestra propia gravidez” (Esbozo de una antropología filosófica americana, p.19). La viabilidad de una cierta “geografía emocional” resulta acá algo más que una mera insinuación: habría una predisposición o forma de darse o de estar lo racional deformado por lo no racional del paisaje; en tal contexto, la música tradicional latinoamericana, “música de suelo”, obra “de-formando” la otredad musical para “in-formar”, en este acto y por el mismo, un discurso propio.*

*Someramente despejada la cuestión de la incidencia del suelo en la textura del pensamiento, asumida la tesis de que la cultura no es concebible divorciada del substrátum telúrico que la fundamenta y determina en sus orientaciones, alcances y matices significacionales y que el suelo en su latinoamericanidad deforma la concepción musical de Occidente para informarse discurso musical propio, el asunto de la gravidez musical cuenta al menos con un marco general para su despliegue.*

*En un primer intento, la concepción y praxis colectiva de la música andina de factura aymaro-qëshwa podría ser esgrimida como un argumento posible para explicar la “deformación” de la música peninsular en el concierto de los andes centrales; ésto, por oposición al “individualismo” comportado por la música y la danza de cuño renacentista, cuyo soporte ideológico habría que rastrear en el advenimiento del mercantilismo del cinquecento y la subsecuente ruptura del sentido de comunidad que caracterizara la vida social durante la Edad Media. Pero una tal concepción y praxis remite, además, a una visión de mundo informada desde las nociones intuitivas de estructura y función; el universo todo es un macro-organismo en el que cada una de sus partes resulta imprescindible, incluido el hombre. Así, la armonía antropocósmica constituye el soporte y sentido último, y primero, de la existencia en su conjunto; en dicha perspectiva, la componente ético-afectiva (la armonía se vive, se quiere y se ritualiza) hilvana el ser en todas y cada una de sus posibles acepciones. La música ando-central, en tanto concepción cultural y comportamiento social consagrados por una tradición milenaria, es una de ellas, y no puede, sino, filtrar, resignificar y adversar desde aquí la naturaleza e incidencia simbólica de una música otra.*

- (1) *Hegel (sus discípulos) alude a Egipto e India con total prescindencia de los desarrollos arquitectónicos alcanzados por oriente extremo (China y el eje birmano-tailandés) y América pre-colombina (Tenochtitlán, Chichén Itzá, Chavín de Wantar, Tiawanaku), soslayo que no es posible explicar desde la propia condición de “arquitectura de culto” que predica para los primeros (los emplazamientos paleo-americanos mencionados fueron, ante todo, centros ceremoniales).*
- (2) *La siembra de la papa constituye un rito generalizado entre las comunidades andinas adscritas al gran tronco aymaro-qëshwa; así, el Papatarkpuy, celebrado en la sierra central del Perú, comparte un mismo protocolo ceremonial con aquellas comunidades de altura aledañas al lago Titicaca en Bolivia. En el caso específico del Pachallampe lluteño, el evento presenta algunas peculiaridades propias del trasvase cultural indo-español, sin que esto haya llegado a desvirtuar el núcleo duro del mismo.*
- (3) *“Pensamiento popular con ascendiente de clase”; concepto desarrollado por este tesista para referirse al discurso político-cultural acuñado por el pueblo en el marco de su práctica social. Se predica la ascendencia de clase, para diferenciar el concepto “popular” de su homónimo en tanto “uso masivo” (si bien es esta una condición compartida); “pueblo”, por su parte, remite no al que “puebla”, sino al que puebla en condiciones de adversidad económico-social; es decir, a quienes viven la marginalidad y la exclusión como un sello ontológico. En un esquema de clases, la cultura tendrá, necesariamente, un sesgo de clase; tal concepto (clase), excede en esta tesis la concepción clásica de “proletariado”, para extenderse al mundo indo-mestizo y criollo de extracción campesina. En tal perspectiva, busca extrapolar dicho concepto al heterogéneo universo del “otro continental” en su conjunto. El pensamiento popular, así acepcionado, obrará en la base de la contracultura, en tanto praxis consciente y políticamente direccionada de la alteridad latinoamericana.*
- (4) *En una segunda etapa, la geocultura (aunque de suyo propuesta) debería asumir un rol impugnatorio que radicalice el carácter exegético con que ha cursado hasta ahora; si bien la tríada suelo-ba-luarte simbólico-existencia, constituye un continuum práctico vivido de manera instintiva y cotidiana por las comunidades latinoamericanas de gesto antiguo.*

### Cuestión Tercera

#### *El yaraví: Complejo lírico-musical de difusión pan-andina. Génesis y evolución; estructura poético-musical y derivaciones genéricas y funcionales.*

*Cualquier aproximación a la naturaleza del yaraví (como a la de cualquier otro género-madre adscrito a la música tradicional latinoamericana), debería pasar por un cierto manejo del andamiaje geocultural del que hace parte. Esto no constituye novedad alguna; sin embargo, abundan los intentos por conceptualizarlo al margen de importantes e insoslayables nudos de significación simbólica caros al significado profundo de esta estructurante formación rítmico-musical andina; el conocimiento de la dinámica que vincula la música y contexto, su interdependencia y ulteriores repercusiones socio-culturales, constituye, sin duda alguna, un ineludible criterio de investigación.*

*De las formaciones rítmico-musicales diseminadas a lo largo del área andina, el yaraví y el wayñu son, en mi opinión, las que mejor expresan la naturaleza dual y contrastada del psiquismo aymaro-qëshwa. Enraizado, el primero, en las más antiguas y elementales manifestaciones de la poesía cantada en el ande precolombino, evoluciona, junto al Tawantinsuyu (1), hasta convertirse en un género poético-musical oficial, regulado en sus aspectos melódico, temático y funcional; ésto, hacia el llamado período clásico de aquél. En lo que concierne a la cultura musical de los pueblos que coexistían con el qëshwa en el concierto del ande centro-meridional (chankas y wankas; sitios, respectivamente, en los actuales departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Huancayo, en Perú), las crónicas de época no registran diferencias substanciales en lo que hace a la naturaleza expresiva y funcional de su música, apareciendo, más bien, adscritos a una misma raíz étnica e idiomática, con antelación al proceso de homogeneización económico-social impuesto por el incario.*

*Con la calendarización agro-ritual el protocolo ceremonial fue estandarizado. Los ritos propiciatorios, caracterizados, sin excepción, por una exaltación de la naturaleza (siembra, pequeña maduración -huchuy-poqoy-, cosecha, pedimento y fiesta del agua, etc.), comenzaron a cobrar una presencia normativa determinante en la vida religiosa del imperio, situación que terminó por consolidar el mito de origen cuzqueño (creación solar). Así, por ejemplo, durante los meses de Julio y Agosto (época de siembra) se sacrificaban llamas, se hacían ofrendas en coca y se cantaba y danzaba al son de instrumentos de viento y percusión. Octubre y Noviembre, por su parte, no eran meses menos pródigos en ofrendas y rogativas; aunque habría que señalar que el carácter de las festividades celebradas hacia lo que hoy conocemos como primavera, comportaba un especial sentimiento de tragedia colectiva: escaseaban los alimentos y la hambruna se extendía a toda la sierra; aunque a la sazón la poesía cantada ya presentaba algún grado de desarrollo, es*

*este el escenario de época en que el Arawi se estructura, consolida y comienza a expandirse como género lírico-musical con funciones propias (2).*

*La conquista militar del Tawantinsuyu y el subsecuente proceso de mestizaje indo-español, traerían cambios de proporciones en la organización económico-social y cultura vernacular del ande. El arawi fue perdiendo cada vez menos la función y el carácter que lo caracterizaban en tanto recurso historiográfico oficial del imperio y punto más alto de la lírica qëshwa, modulando, ya en tiempos de la colonia, hacia formaciones híbridas signadas por el uso de argumentos temáticos y giros melódicos propios de la liturgia cristiana; no obstante tal trasvase, la permanente intermitencia del qëshwa (runasimi) y la vieja pentafonía andina en los dominios de tales formaciones, resultó determinante en la síntesis que basificó la estética musical del arawi mestizo hacia los siglos XVII y XVIII.*

*Advenida la república, el género comenzó a experimentar un proceso de hibridación criollizante que derivaría en lo que hoy conocemos como yaraví (3): un constructo de naturaleza amorosa, cantado en castellano y sujeto a la métrica y concepción poético-musical de Occidente; no danzable y esencialmente melódico, se caracteriza por una gran fuerza expresiva y habitualmente se lo escucha a dos voces, presentando la tradicional relación interválica de terceras paralelas, aunque no es infrecuente pesquisarlo en una acepción exclusivamente instrumental (solo de quena o dúo de ellas). Su patrón rítmico, predominantemente ternario (3/4), suele alternar con compases de 2/4 y 6/8; esta polimetría, en nada menor, da cuenta de uno de los aspectos medulares no enajenados del viejo arawi: su función expresiva. En efecto, el yaraví busca privilegiar las necesidades expresivas por sobre la medida, llegando, incluso, a informar especies amétricas construidas sobre frases de distinta amplitud con distintos compases para cada una de ellas; en suma, admite variadas posibilidades, regulares e irregulares, lo que imposibilita en este sentido una tipificación cerrada del mismo.*

*Respecto de su armonía, el yaraví, como otros géneros musicales del ande, suele presentar una constante alternancia de modos, exigida, en la mayoría de los casos, por los requerimientos melódicos y expresivos que lo caracterizan; así, un permanente trasvase entre su tonalidad de origen, habitualmente menor, y la de su relativa mayor, aparece cubriendo buena parte del desarrollo de no pocos yaravíes de factura mestizo-criolla, en tanto que un frecuente, aunque transitorio, recurso al sexto grado de aquélla, extiende sus posibilidades discursivas y potencia su naturaleza lírico-dramática.*

*Un somero análisis de la estructura poética (forma estrófica, extensión silábica, metro y rima) de algunos ejemplos tradicionales, cierra esta aproximación general a la génesis, evolución y dimensión literario-musical del yaraví:*

*Cuando a su consorte pierde  
triste tortolilla amante,*

*en sus ansias, tropezando,  
corre, vuela, torna, parte.*

*Así vivo yo, ¡ay de mi!  
desde aquel funesto instante  
que te perdí por desgracia  
dulce hechizo, encanto amable.*

*En ambas estrofas de este ejemplo cuzqueño de factura hispano-barroca, se puede observar una constante en el número de sílabas por verso y una rima de tipo asonante (media rima); es decir, las palabras finales del segundo y cuarto verso (amante/parte, instante/amable), coinciden en la vocal acentuada (penúltima) y en la última vocal fuerte (e/e) evidenciando un claro perfil trocaico. Así, esta típica cuarteta alternada sitúa su centro rítmico-fonético en la “gravidad” de los términos en rima, situación que propicia la musicalidad y dinámica de los mismos.*

*Si yo fuera plata tengo,  
vinieras muy humildado  
por mi casa por mi tras  
con merienda chicha y trago.*

*Si me quieres no me quieres  
avisa me con temprano  
de tu laya o más mijor  
también tengo apalabrado.*

*Este interesante ejemplo quiteño presenta un más que evidente predominio de la métrica popular castellana (rima y ritmo); no obstante, el tratamiento idiomático que de él se hace (más allá de los “folklorismos lingüísticos” casi enternecedores en que incurre), da cuenta de una organización sintáctica propia del runasimi (4); veamos:*

*Si yo fuera (futuro hipotético) plata tengo (presente), armoniza tiempos verbales del todo excluyentes para la sintaxis peninsular; sin embargo, la superposición temporal en el procesamiento mestizo del castellano, no repugna al pensamiento andino en su consistencia, condición que permite una construcción de sentido comunicable y decodificable. Otro tanto pasa con el primer verso de la segunda estrofa.*

<i>Chekajchu urpi</i>	<i>¿Cierto es paloma mía</i>
<i>ripusaj ninki</i>	<i>que te has de ir</i>
<i>karu llajtaman</i>	<i>a un país muy lejano</i>
<i>manan kutejña</i>	<i>para no retornar?</i>

<i>Rumijpa wawan</i>	<i>Criatura hecha de piedra,</i>
<i>qaqajpa churin</i>	<i>pecho de roca;</i>
<i>imanispataj</i>	<i>¿tendrás para dejarme</i>
<i>suquriwanki</i>	<i>corazón?</i>

*Pese a tratarse de una especie atamisqueña (5), el pentasilabismo propio de la antigua lírica qëshwa de factura cuzqueña permanece acá inalterado, en tanto que la rima, agente de estructuración poética, cursa bajo el expediente de la acentuación natural (grave) del idioma, es decir, sólo en una acepción rítmica, sin que el timbre consubstancial a la emisión vocálica juegue rol alguno. En consecuencia, el énfasis aparece recayendo en la función expresiva de la pieza, es decir, en la atmósfera emocional que promueve la naturaleza de su temática y el carácter de su procesamiento.*

*Finalmente, su relación con algunos otros géneros de factura andina constituye una importante arista en lo que respecta a su evolución y proyección funcional.*

*Desde sus más remotos orígenes el arawi fue interpretado de manera independiente y como un género que agotaba su discurso en sí mismo (no considero acá las versiones instrumentales de un bien nacido para el canto); sin embargo, su remate en forma de muliza, marinera serrana o fuga de wayñu, constituye hoy en día una práctica extendida en los departamentos andinos del sur del Perú. En una medida y con una frecuencia muy menores, por cierto, su vinculación con el bailecito en algunas provincias del noroeste argentino, y el wayñu en la pre-cordillera de Arica, puede ser registrada haciendo parte de la estructura general de algunos eventos tradicionales; en tanto que su manifiesta compatibilidad rítmica con el albazo (6), en los andes ecuatorianos, propicia una suerte de “simbiosis musical” de práctica frecuente. En lo que respecta a su relación con el wayñu, comenta el etnomusicólogo peruano Josafat Roel Pineda: “Algunos huaynos cuzqueños presentan una tendencia a la libertad métrica, indudablemente con fines expresivos, tendencia que se presenta en muchos yaravíes. El prolongado sonido de la negra con puntillo seguida de una corchea, llenos de una carga emotiva también frecuente en otros tipos de huayno, delata el parentesco con el yaraví” (Josafat Roel Pineda; El wayno del Cuzco, 1959, p.36).*

*Con todo, su validación y pertinencia en función de una filosofía latinoamericana de la música no debería estribar de manera exclusiva en constituyentes meramente formales; es preciso rastrear su ethos y telos en la geocultura del hombre ando-americano; es decir, en la relación de interdeterminación telúrico-con-*



*ceptual que gravita, informa y proyecta su “ser en el mundo”.*

*En lo que concierne a su condición de género-madre, habría que empezar por consignar que tal categorización cursa al menos en un par de acepciones: como formación lírico-musical que en cuanto tal no deriva género pre-inka alguno, constituyendo, en consecuencia, una interesante síntesis estético-social entre la antigua pentafonía andina, la poesía qëshwa de factura cuzqueña y los requerimientos histórico-políticos de un imperio en ascenso, y, como raíz y parámetro de no pocos desarrollos rítmico-melódicos en el marco del ande sudamericano. El caso más emblemático, tal vez por su pronunciada adhesión al patrón rítmico y naturaleza temática del yaraví, lo constituye el triste; versión costeña de aquél, simplifica sus valores reduciéndolos a una combinación de negras y corcheas en los tiempos uno y dos de cada compás respectivamente; es decir, cursa como una galopa lenta y obstinada. Su remate suele tomar forma de tondero, una variante regional de la marinera norteña (Perú), en tanto que el texto reproduce, invariablemente, temáticas de orden sentimental signadas por la pérdida o el desdén.*

*Otro de los géneros permeados por el yaraví es el danzante; síntesis entre aquél y la versión chagra (mestiza) de la contradanza virreinal, conjuga la ternariedad de ésta con la binariedad compuesta del contralor cuzqueño. No obstante, es el patrón rítmico del yaraví ando-ecuatoriano, cultivado fundamentalmente en las provincias de Chimborazo, Cotopaxi y Pichincha, el que va a caracterizar la configuración valórica del danzante: la negra con punto a que tan asertivamente aludiera Josafat Roel Pineda.*

*En lo que concierne al noroeste argentino, la incidencia del yaraví en la génesis de la vidala resulta un tema insoslayable y cierra este acápite dedicado a su “contraloría” en el macro-contexto de los andes centrales. La existencia de fragmentos y especies recreadas a partir de antiguos yaravíes en provincias alguna vez adscritas al Qöllasuyu (Salta, Jujuy, Tucumán y Santiago del Estero)(7), no se debe, sin embargo, al despliegue cultural del inkario en el concierto meridional del mismo (si bien el Arawi constituía a la sazón un género oficial consagrado y en franca expansión; Wayna Qapaq 1493-1525), sino al tráfico arriero entre los departamentos de León de Huánuco y Arequipa (Perú) y las provincias argentinas entreparentizadas (siglos XVII-XVIII), lo que permite presumir la ascendencia estructural y temática del yaraví en el proceso de gestación de la vidala. En efecto, la vidala santiagueña o india (para diferenciarla de su homónima riojana) (8), se caracteriza por la presencia recurrente de unidades estructurales muy propias del patrón rítmico del yaraví arequipeño; las especies atamisqueñas y anatuyanas que registrara Sixto Palavecino hacia los años '60, ponen de manifiesto este enlace, y validan, de paso, la tesis de Carlos Vega, quién venía proponiendo desde mucho antes el parentesco entre ambos géneros. La heptafonía (desconozco la existencia de vidalas pentafónicas) y el bilingüismo quíchua-castellano presentes en especies rurales de antigua data, hablan, por su parte, de un desarrollo colonial que corrobora lo expuesto.*

*Respecto de la función social de estos géneros, habría que empezar por auscultar el amplio espectro de relaciones de convivencia comunitaria en que se inscriben, a fin de detectar conceptualmente aquellas com-*

*ponentes que transversalizan la vida material e inmaterial del colectivo. La idea de taxonomizar el quehacer social en contextos tradicionales, constituye, en mi opinión, un acertado paso metodológico respecto del cometido anteprecedente; a saber: nivel económico-social (actividad productiva), y nivel ideo-cultural (actividad simbólica). No obstante, y puesto que ninguna de las formaciones consignadas como desarrollos regionales autónomos con ascendiente en el yarávi constituye un género de trabajo propiamente tal (9), obviaré excepcionalmente el primero de estos niveles para centrarme en la dimensión simbólica de las mismas.*

*La vidala, como el danzante y el triste, son “cantes de atardecer”, es decir, brotan una vez terminada la faena, “cerrando la oración”; esta aparente digresión poética, constituye en realidad una importante verdad sociológica: la entrega (tradiño) de contenidos simbólicos referidos a la configuración de un sentimiento de pertenencia recíproca con proyección funcional, supone un espacio en el que la música pueda desplegar todo su potencial signifiante, y detonar, con ello, aquellos constituyentes que articulan la identidad socio-cultural de la comunidad obrando en y desde cada uno de sus miembros. Tales constituyentes, por cierto, hacen parte del cotidiano y pueden ser parcialmente dinamizados por distintos agentes en espacios diversos; mas, en mi opinión, es en el “solaz musical compartido” (10) en donde se re-construyen los aspectos más íntimos y sutiles del ser social en cuestión.*

*La música (cante vernacular), en tanto “gerundio simbólico”, tiende a propiciar una suerte de reversión transitoria en la jerarquía estructural del psiquismo, relevando el inconsciente colectivo y subsumiendo el consciente individual, formal y normativo; así, el hombre en situación geocultural, es decir, en la confluencia de un ser “desdoblado por el suelo” y un suelo re-significado por el afecto, desinhibe su dimensión profunda liberando aquellas fuerzas que lo informan desde dentro: un modo otro de ser en el mundo lo reinaugura socialmente. Las determinaciones identitarias que dicha instalación afectivo-existencial consolide y re-consolide en la consciencia colectiva, deberán, en consecuencia, obrar como determinaciones necesariamente emocionales; así, por ejemplo, la reactualización del vínculo hombre-tierra (léase sentimiento de geo-pertenencia), tal vez el más importante de los constituyentes atávicos del ethos popular latinoamericano, cursará en el marco de la performance tradicional bajo el expediente de una valoración ética del “suelo”, dinamizada por la música en el orden de los afectos.*

*Un segundo constituyente lo hace el vínculo hombre-comunidad (sentimiento de socio-pertenencia); en efecto, transitoriamente desplazada la hegemonía del consciente individual, será el inconsciente colectivo, en tanto “consciencia de cuerpo social”, quién signe el nuevo estado de realidad. En este nivel, el ethos, categoría seminal inaugurante del proceso en cuestión, evidencia claramente el destino inapelable del telos: se convierte en su objeto; aun cuando la circularidad de la figura sugiere una franca tautología, éste, y no otro, es el sentido profundo de la función social de los géneros reseñados.*

*En tercer lugar, y apelando siempre a la reversión transitoria de la consciencia como argumento y meca-*

*nismo posible para una aproximación conceptual al ethos, quisiera referirme muy brevemente a la valoración metafísica (sentimiento de pertenencia trascendental) (11) que la comunidad en situación hace de manera casi instintiva en la fase más avanzada del despliegue performático; postulo, en consecuencia, este constituyente como una síntesis del proceso de re-construcción ética con proyección identitaria, su carácter psicosocial, fundamento en la geocultura y arraigo en el imaginario popular. Objetivados, así, en un nivel para-ritual, metafísico y trascendente, los más importantes articuladores de la trama cosmovisual despliegan sus contenidos de significación; la inducción prueba una vez más su eficacia refrendando los últimos soportes del corpus sociocultural.*

*Hacia una filosofía latinoamericana de la música: Presupuestos epistemológicos; planteamientos críticos y proposiciones básicas.*

*La idea de una “filosofía de”; es decir, una “filosofía genitiva”, constituye un enfoque relativamente nuevo en la filosofía occidental, un giro objetual en el proceso de desarrollo del pensamiento europeo, un redireccionamiento de la filosofía hacia una “cuestión otra de ella”. Esta es una tendencia que surge hacia el siglo XVIII, una vez desplazado el viejo orden absolutista por la emergencia e irrupción de una burguesía en alza cuya máxima expresión de beligerancia política vendría dada por la llamada “Toma de la Bastilla”, inicio del proceso conocido como Revolución Francesa en 1789 y cuyo correlato infraestructural habría que rastrear en la Revolución Industrial de 1750 en Inglaterra. Así, la llamada “filosofía de” surgiría como una filosofía de la realidad sobreviviente; es decir, de las “cosas positivas”, en el sentido comteano del término.*

*La filosofía de la música, como un afán sistemático por conceptualizar a esta última en función de una cierta universalidad capaz de trascender su época y cultura de adscripción, así como de su posición específica en el conjunto de las artes, de su eventual carácter semántico, de su racionalidad o emocionalidad, o del alcance, por ejemplo, de las leyes de la armonía, aparece tardíamente respecto de otros frentes de reflexión filosófica (12). Obviamente, en el marco de una transición todavía signada por el formalismo estructural propio del clasicismo y una concepción esteticista de la música, ésta sólo podía resultar importante y considerable en la medida en que fuera “bella”; es decir, en la medida en que adscribiera a los cánones de la estética baumgartiana, cuyo arraigo en la sensibilidad significó un importante deslinde respecto de la metafísica ortodoxa y su incidencia en la concepción general de las artes, pero también una importante circunscripción conceptual de éstas, ocluyendo cualquier posibilidad de modulación de las mismas hacia su mismidad óptica, hacia un estatuto propio en cuanto “entidades per se”. La estética de Baumgarten, nacida de la reflexión filosófica del arte y su vínculo con la belleza, recontextualiza el nudo abisal de la propuesta filosófica de Gottfried Leibniz en lo que hace a la correlación de la facultad del objeto estético, su belleza, y el concepto estético de verdad, estableciendo que a diferencia del conocimiento filosófico-científico, el conocimiento sensible, que es en donde finalmente radica el goce estético, es algo que no se resuelve bajo parámetros lógicos o conceptuales (13). Así, la estética aparece dirimiendo la tradicional dicotomía sensibilidad/entendimiento en tanto fuentes del conocimiento; en efecto, es el propio Baumgarten quien se encarga de corroborarlo cuando afirma que el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza (Alexander Gottlieb Baumgarten; Belleza y Verdad, 1999). Con todo, y contemplada la sensibilidad como una categoría consubstancial a las artes y, por ende, a la música, la propuesta de Baumgarten obra en las antípodas de lo que se ha venido postulando para la música tradicional latinoamericana; mientras ésta explica su génesis y razón de ser, desde y por la*

*función social y estructurante que cumple en el marco general de una determinada formación geocultural, aquélla circunscribe la música a un constructo formal ópticamente validado por una idea de belleza cuyo soporte etnocéntrico la niega de raíz en sus pretensiones de universalidad. De lo expuesto se desprende que una filosofía latinoamericana de la música, no sólo precisa de una batería conceptual propia para el tratamiento de esta última, sino que, simultáneamente, obliga a establecer los deslindes conceptuales que permitan postular la música tradicional latinoamericana como una “música otra”.*

*Por constituir el nudo central de mi tesis, el acápite que cursa enfatizará las determinaciones conceptuales de las ideas-fuerza que se ha intentado sostener en los capítulos precedentes; para esto, y en primer término, propongo una breve relación de los presupuestos epistemológicos que es posible inferir desde un examen atento de aquéllos. La articulación final en un todo orgánico y sistémico, aunque siempre provisional, será, por su parte, producto de la incidencia informante de tales determinaciones en la dinámica de la música latinoamericana de tradición oral y en la consciencia continental.*

*En el panorama histórico universal se habla de Filosofía y se piensa en Grecia y más tarde en Europa. América Latina aparece, en el mejor de los casos, sólo tangencialmente y casi siempre como objeto de estudio; es decir, como una entidad pasiva sin incidencia conceptual en las categorías con que el pensamiento ha discurrido hasta nuestros días (14).*

*La filosofía latinoamericana quiere hacer comprender que ella también cumple un papel en el teatro de la existencia humana. Como todas las filosofías del mundo, constituye una síntesis; las vertientes indígena y africana, por una parte, y la europea peninsular, por otra, tributan en una lógica de trasvase tan antigua como la historia misma de su “encuentro”. Así, se afirman y niegan, para re-afirmarse, en un constructo dinámico que hace al propio nudo central de su desarrollo. El tema de la superposición ideológica, que debe ser extrapolado al universo de la música latinoamericana, obviamente es fruto de un acto violento en el que una civilización doblega a otras imponiéndole su mentalidad.*

*Las grandes cosmovisiones indoamericanas, así como el conjunto de los desarrollos que han buscado intencionar un pensamiento continental descolonizado y con denominación de origen (léase indigenismo), se han visto tradicionalmente adversados por un mismo y hasta ahora insoluble problema: la cuestión del poder. Es muy difícil levantar una “alteridad fundante” cuando la tenencia de éste, y la hegemonía ideológica que promueve a escala planetaria, reconoce una única, funcional y excluyente mirada filosófica: la greco-europea; mas, tal es el desafío:*

**Unidad fenomenológica:** *América Latina constituye un fenómeno étnico cuyo pasado no comienza el 12 de Octubre de 1492; posee elementos integradores propios y consciencia de destino común. De la premisa anteprecedente, es posible desprender la preeminencia de un pensamiento reflexivo y sistemático anterior a la conquista, así como un importante desarrollo musical y danzario, adscrito a una estética intuitiva con*

*arraigo en la naturaleza. Los esquemas rítmico-melódicos desarrollados con antelación al advenimiento europeo dan cuenta de un profundo y atávico vínculo con el cosmos pre-colombino; la música y la danza reproducen icónicamente los latidos del universo y la práctica social los va fijando simbólicamente en el imaginario popular. En tal perspectiva, la música no es sentida como una entidad externa a la vida comunitaria, una componente complementaria concebida solamente en función de algunos fines prácticos (que de hecho cubre), sino que es consubstancial a ésta; esto hace a una otra valoración de la música, a una alteridad concepcional que excede con largura el nivel del mero discurso sonoro.*

*Del sentido de la filosofía:* *La filosofía latinoamericana no tiene un carácter academicista, sino una clara vocación hermenéutica respecto de la realidad económico-social del continente y sus innúmeras implicancias. Es, además, teleológica; la transformación de la sociedad con ascendente en un liberacionismo de amplio espectro y cuño propio, ha sido, y sigue siendo, su norte irrenunciable. En una relación de solidaridad con esto, la música latinoamericana de tradición oral yuxtapone a la mirada musical de occidente un discurso de suyo alterno, traduciendo una visión de mundo centrada en una suerte de panteísmo valórico en el que todos los posibles existenciales son emocionalizados con vista a una cierta jerarquización ética; a diferencia de la música occidental, la inmanencia que esto supone la convierte en un significante/significado en acto permanente.*

*Apertura de las fuentes:* *Que las fuentes tradicionales constituyen el universo de remisión teórico-metodológico obligatorio para cualquier filosofía, es algo que la filosofía latinoamericana debe impugnar críticamente; ella posee sus propias fuentes, nuevas y ancestrales, como, por ejemplo, los textos no escritos (grandes relatos míticos) o las artes vernaculares, que, en tanto identidades re-presentadas en innúmeros frentes expresivos, remiten a una visión de mundo con fundamento en nuestra realidad. Estas, entre otras fuentes no formales, constituyen corpus de significantes/significados adscritos a una dinámica de reciprocidad simultánea, cuyo potencial simbólico ofrece insospechadas proyecciones a las lecturas que de ellas se hagan.*

*Del mestizaje:* *La filosofía latinoamericana denota lo americano haciéndose desde el mestizaje; tal condición ontológica hace al substrátum de nuestro quehacer filosófico, informando la diferencia y la originalidad. Asumida como categoría hermenéutica, resulta inobviable al momento de conceptualizar los últimos soportes de la vernacularidad musical en América Latina; en efecto, la diferencia y originalidad de nuestro discurso musical, radica menos en el desarrollo de formas rítmico-melódicas nuevas (que las hay y en abundancia) y más en el carácter terrígeno (geo-social) y naturaleza expresiva que despliega en su proceso de construcción. Se trata, en consecuencia, de una apelación a la forma, no del “qué” traduce*

*(estructura formal), sino del “cómo” traduce lo que traduce (función connotativa con proyección simbólica); en tal perspectiva, la latinoamericanidad musical constituye una suerte de instinto, sólo explicable desde la relación antropocósmica que define y caracteriza nuestro particular “ser en el mundo”. Así entonces, expresión existencial de un “sentimiento de pertenencia recíproca” que subyace al hombre americano y su geocultura consubstanciándolos, el lenguaje expresivo de éste emerge telurizado, connotando el texto al extremo de difuminar los deslindes estructurales y funcionales propios del esquema texto-contextual tipo y convertirlo en un nuevo, fundante y privativo corpus significacional.*

*El desenmascaramiento de nuestra dependencia estética y formal respecto de los cánones impuestos por España y luego por el mundo anglo-sajón, es una tarea irrenunciable. Claramente, un rechazo frontal de tales patrones sólo es posible en tanto declaración de principios; toda vez que adscritos a un largo y sostenido proceso de naturalización, tributan, irónicamente, en la propia búsqueda de nuestra identidad musical. Así, la negación, sin más, no parece un argumento posible para la construcción de un discurso con denominación de origen; habrá que explorar en otros órdenes; la “re-significación simbólica con proyección funcional”, podría, en mi opinión, constituir un principio de salida al respecto.*

*Cuando digo re-significación simbólica con proyección funcional, estoy pensando en un proceso construido desde la performance musical; es decir, en una re-apropiación concreta del sentido de ésta en función de la alteridad. Tal paso, por cierto, supone una toma de consciencia que trascienda el nivel meramente reproductivo en el que toda performance vernacular suele desplegar su acción; la impugnación del statu quo por parte de los usuarios de la cultura de remisión respectiva, tiene acá un rol determinante. La revalidación de nuestro logos musical, nuestra latinoamericanidad, sólo es posible si somos dueños de nosotros mismos, si nos poseemos; y nos poseeremos sólo cuando podamos pronunciar nuestro verbo, cuando seamos capaces de decidir. La opción por el pueblo hace al substrátum, sentido y razón de una filosofía latinoamericana de la música.*

*Con todo, una filosofía en tal sentido debería integrar americanía y universalidad; es decir, relevar aquello que de universal tenga nuestro ethos; así podría impulsar nuevos modelos culturales (musicales) cuyos alcances proyectivos obliguen a una validación de la diferencia. En tal perspectiva, quisiera esbozar algunas componentes que estimo propias y universalizables:*

*Vitalismo, carácter social, valoración terrígena y sentido de la historia con proyección reversiva y liberacionista. En efecto, el vitalismo con ascendiente telúrico y sentido de impugnación social ha sido, y sigue siendo, una instintiva constante en la música latinoamericana de tradición oral; así, se canta a la diferencia desde un natural relevamiento de la mismidad. Ahora, si bien tales determinaciones cobran sentido, razón y estatura ontológica contrastadas con la concepción musical europea en un sentido lato, cabe destacar que las mismas no se agotan en nuestra música; África, Asia, e incluso Europa (léase música de los balcanes, mediterránea y nórdica, entre otras) presentan, jerarquizadas con arreglo a patrones valóricos,*

*expresivos y comportamentales de muy diversa índole, considerables rasgos comunes. En tal perspectiva, la cuestión de lo propio y excluyente para América Latina precisa de una modulación cualitativa bajo el expediente de un necesario redesplazamiento desde la periferia al centro; ¿en qué podría estribar entonces nuestra particular manera de significar la música? La componente económico-social y sus implicancias simbólicas, constituye, sin duda, un insoslayable criterio argumental en tal dirección; mas, es claro que en este escenario (paradójicamente debido a la propia universalidad de sus alcances) tal componente no da cuenta de todo. Los casos arriba consignados, mutatis mutandi, obligan a una búsqueda que trascienda la mera dimensión productiva y sus implicancias meta-estructurales: el quid pareciera recaer, una vez más, en la relación antropocósmica que se ha venido postulando a lo largo de toda esta tesis; solo que en una acepción que, recogiendo lo dicho, extienda sus alcances hermenéuticos a cuestiones más sutiles en lo que hace a la naturaleza y carácter de la relación de interdeterminación que entre hombre y cosmos obra en América Latina. La invitación queda hecha.*



- (1) *Tawantinsuyu: Nombre original del Imperio Inka. La noción “suyu” (región), entraña importantes implicancias témporo-espaciales; así, por ejemplo, no discrimina entre ambos órdenes para jerarquizarlos, como ocurre con el pensamiento occidental que, entre otras determinaciones, los postula como “formas a priori de la sensibilidad pura” (Emmanuel Kant; Estética trascendental, en la Crítica de la razón pura, 2011, p.197). El holismo conceptual aymaro-qëshwa, expresión de una valoración ética del cosmos, tiene sus raíces en el pensamiento paleo-andino; el concepto “pacha”, del que “suyu” es tributario, armoniza ambas coordenadas en una proyección onto-metafísica tan dinámica como concreta a la hora de “decir el ser”: La emergencia de Wiraqöcha desde las aguas del Titiqaqa, cosmogoniza el caos pre-existente interviniéndolo; así, principio estructurante y organizador, inaugura con tal acción la mensura (Pacha), nudo abisal de todo orden andino.*
- (2) *La tesitura funcional del Arawi excede con mucho el ámbito lírico-musical y sus implicancias meramente “estéticas”. Así, por ejemplo, las grandes epopeyas del pueblo qëshwa, base de sustentación social del imperio, fueron transmitidas por generaciones gracias al oficio de los araweks o arawikus, una suerte de rapsodas escogidos de la etnia kallawalla, célebre por su desarrollo chamánico-medicinal, al servicio del incario; tal vez el caso más documentado lo constituya el triunfo de Pachakútek sobre los chankas, situación que termina por consolidar el dominio cuzqueño a escala pan-andina.*
- (3) *La figura de Mariano Melgar, intelectual arequipeño cuya obra poética se nutre, fundamentalmente, del romanticismo en boga hacia fines del siglo XIX, constituye un referente insoslayable a este respecto: su intervención fue determinante en el proceso de reconversión temática y estructural del yaraví indo-mestizo y su definitiva inserción en los salones. En efecto, Melgar, quien encabeza un importante movimiento de revalidación yaravística, no es ajeno al “cultismo europeizante” propio de las élites intelectuales de su época en América Latina; inspirado en un yaraví que por soterrados cauces socio-culturales había alcanzado importantes grados de desarrollo y difusión entre los “lonkos” (agricultores qëshwas y mestizos abocados al cultivo de la vid en Arequipa), constituyendo un legítimo renuevo de la declinada versión pre-hispánica, procede a reacepcionarlo en los sentidos expuestos, no sin desnaturalizarlo significativamente. Sindicado como el inventor del género, el fruto de su cruzada fue acogido con beneplácito por la aristocracia y el mundo criollo; no obstante, desde hacía mucho el contralor popular experimentaba una presencia significativa en el ande sud-americano.*
- (4) *El carácter aglutinante del runasimi (lit. hombre-boca; lengua general), no sólo permite consubstanciar nociones aparentemente disociadas en un mismo concepto (v.gr. pacha, que supone los órdenes cosmo-telúrico y existencial), sino que da cuenta, y es el caso del ejemplo, de una cierta “atemporal-*

*dad” o “continuum temporal” (al menos una noción otra del tiempo) propia de la cosmovisión de sus usuarios.*

- (5) Cabe consignar que el “quíchua”, variante regional del runasimi, sólo pervive en la toponimia del nor-oeste argentino; sin embargo, y en casos más bien excepcionales, es posible pesquisarlo haciendo parte de la tradición oral santiagueña (cuentos, adivinanzas y coplas de vidalas y chacareras de antigua data), situación que hace del ejemplo en referencia una verdadera “pieza de museo”. Existe, por otra parte, respaldo más que suficiente para afirmar que se trataría de un “préstamo cultural”; es decir, de una especie introducida desde Chuquisaca (Bolivia), en donde habría sido compuesta por el comunero Juan Wallparimachi hacia el primer tercio del siglo XIX.*
- (6) En su obra “Anthropology of music”, Alan Merriam sugiere el criterio de la compatibilidad rítmica para explicar el entronque que con frecuencia experimentan dos o más formaciones musicales, independientemente de sus culturas de origen. Así, el wayñu y la cumbia, en una suerte de fusión ando-tropical, obran en la base de la llamada música chicha (Perú); expresión estético-social del amalgamamiento entre grupos de inmigrantes serranos y comunidades citadinas en contextos comunes de pobreza; obviamente, se trata de un proceso que decanta en el tiempo como parte de una síntesis signada por la práctica social. En tal línea argumental, máxime cuando la extracción cultural de ambos géneros resulta común, el antiguo y recurrente enlace funcional entre yaraví y albazo no requiere de mayores explicaciones.*
- (7) A Juan Alfonso Carrizo, literato e investigador argentino, se deben los primeros registros y estudios sistemáticos del yaraví en las provincias aludidas; su estructura poética e implicancias estéticas y sociales. Tal cometido hizo parte de un proyecto de recolección y análisis que llegó a contar con seis mil especies tradicionales grabadas in situ; Isabel Aretz, musicóloga y alumna del anterior, abordaría años más tarde los aspectos rítmicos, melódicos y funcionales de la música de tradición oral en el nor-oeste argentino. Finalmente, hacia los años sesenta, Leda Valladares impulsa un importante proyecto de investigación y relevamiento musical en la zona, registrando un número muy discreto, aunque relevante, de yaravíes ando-argentinos.*
- (8) La vidala riojana tipo, presenta una constitución rítmico-melódica de clara ascendencia aragonesa; así, cursa invariablemente estructurada por un patrón binario compuesto (6/8) y una más que evidente tesitura heptafónica; salvo cuando bajo el expediente de la negra con punto y corchea incorpora el 2/4 propio del vidalay diaguita, situación que, aún esporádica, obra como un importante recurso sim-*

*bólico.*

(9) *Entiendo por género de trabajo (cantes de siembra, siega, labranza, ordeño, trenza y rema; entre otros), aquellas formaciones rítmico-musicales cuya razón de ser y permanencia social viene dada por la función práctica que cumple respecto de la optimización laboral en el marco del calendario de actividades de una comunidad determinada, ostentando, así, un rango sociocultural privativo.*

(10) *“Solaz musical compartido” es un concepto acuñado por este tesista para aludir a una suerte de convivencia espontánea con ascendiente en la música; es decir, a un evento de construcción identitaria que no constituye “fiesta” (agente identitarizante por antonomasia), aunque participa de algunos aspectos de su estructura y protocolo.*

(11) *Metafísica siempre muy concreta, que, como se trató en Cuestión Primera, se opone al concepto greco-europeo que la abstrae de la historia social y el eje témporo-espacial en que necesaria e ineluctablemente se inscribe. En consecuencia, hablo acá de metafísica en el sentido de un corpus de pensamiento trascendente con arraigo en el suelo y función estructurante de sentido existencial.*

(12) *El tema, bizantino a estas alturas, de si la música constituye o no un lenguaje; es decir, si significa o no, y si es así, ¿qué significa?, ha sido uno de los tópicos-ancla en la casi totalidad de los empeños por formalizar una filosofía de la música.*

*Si se parte de la base de que el lenguaje es multívoco; es decir, que una misma palabra puede designar dos o más cosas, entonces tenemos que la palabra “lenguaje” es homónima. Pero la homonimia se refiere a las cosas y no a los nombres, y éstos son ulteriores a las cosas; ahora bien, si las cosas tienen algo que ver, si presentan alguna conexión, entonces el concepto para ellas será colónimo y remitirá a una cierta analogía por atribución. En tal perspectiva, ¿qué hace a la música un colónimo del lenguaje hablado?, ¿cuándo esta relación de homonimia transitoria se hace heteromónima y aquella deja de ser lenguaje? Todo parece indicar que la música es lenguaje en tanto comunica, detona significados (función simbólica) y opera con arreglo a cánones culturalmente establecidos para tales fines. Tal mirada culturalista (en la perspectiva hegeliana de una oposición a la naturaleza), obviamente, deja fuera todo aquello que, aún sonando bellamente y comportando altura, intensidad, duración y timbre con absoluta prescindencia del aparato decodificador de quien recepta, no “asciende” al rango de cultura (léase música natural, como quería Rousseau). Vistas así las cosas, pareciera ser que lo que hace la diferencia y establece el ascendiente de este dogmatismo, radica en la “artificialidad del constructo cultural”; por cierto, tal condición no invalida la naturaleza comunicativa de la*

*“música natural” (algunas aves cuentan con un verdadero sistema de códigos en dicha dirección, comunicando tiempo, espacio, calidad y cantidad; otro asunto es que esto sea instintivo). Hasta acá, la función comunicativa (lingüística) de la música constituye un dato de la realidad; independientemente de su génesis o fuente de origen.*

*En otro universo del discurso, el fantasma del “solipsismo musical”; vale decir, la música como una entidad autorreferente y tautológica, no tiene más base de sustentación conceptual que un eventual y osado recurso al “noumeno” kantiano; es decir, a la absoluta incognoscibilidad y por lo tanto impredecibilidad del objeto “en sí”. La música es fenoménica “per se”, en consecuencia, nunca podrá agotar su discurso en sí misma y sólo puede cobrar sentido ontológico en la medida en que esté referida a “un otro” que concluya la relación de trasvase e interdeterminación de significados que informa; esta es, por lo demás, la raíz y destino de su propia función social. Así, dejará de ser lenguaje y se hará inhomónima en el preciso momento en que deje de comunicar.*

*(13) La concepción de una música “químicamente pura” registra ya sus primeros antecedentes en el libro III de La República de Platón, y será repotenciadaa consecuencia de la asepsia y los alcances del sistema cartesiano y el trascendentalismo de Kant; siglos XVII y XVIII, respectivamente.*

*(14) Georg Friedrich Hegel, que nunca pisó nuestro continente, consideraba que América Latina no tenía historia, pues ni su geografía, ni su conformación política, ni su propio material antropológico triético tenían los méritos suficientes para convertirse en dignos mediadores en el proceso de autobúsqueda, reencuentro y liberación del espíritu (léase idea); así, los latinoamericanos quedamos excluidos de la filosofía con mayúscula: “Lo que ha ocurrido en la época moderna con el nuevo mundo, es que, así tuviera una civilización propia, cuando fue descubierto por los europeos esa civilización fue aniquilada en su contacto: la sumisión del país determinó su suerte. Sabemos con certeza de las civilizaciones americanas y su desarrollo, particularmente en México y Perú, pero comprendemos que se trata sólo de civilizaciones naturales que debían, por consiguiente, hundirse al primer contacto con el espíritu. América se ha mostrado siempre, y sigue mostrándose, como impotente, tanto desde el punto de vista físico como del moral” (G.W. Friedrich Hegel; Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, 1986, p.96).*

## Referencias Bibliográficas

*Arguedas, José María.*

1983 *Obras Completas (T. I-V). Lima, Editorial Horizonte.*

AA.VV.

1996 *América Latina en su Música. México D.F., Unesco Ediciones.*

AA.VV.

1985 *Musicología en Latinoamérica. La Habana, Editorial Arte y Literatura.*

*Baumgarten, Alexander Gottlieb.*

1999 *Belleza y Verdad; sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo. Barcelona, Editorial Alba.*

*Basadre, Jorge.*

1967 *Literatura Inca. Lima, Editorial Losada.*

*Béhage, Gerard.*

1991 *Reflexiones sobre la historia ideológica de la Etnomusicología Latinoamericana. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.*

*Blacking, John.*

2006 *¿Hay música en el hombre? Madrid, Alianza Editorial.*

*Bordieu, Pierre.*

1991 *Las Reglas del Arte. Madrid, Editorial Paidós.*

*Bouysee-Cassagne, Thérèse.*

1987 *La Identidad Aymara. La Paz, Isbol-Ifea.*

*Calabresse, Omar.*

1999 *El Lenguaje del Arte. Barcelona, Editorial Paidós.*

*Carpentier, Alejo.*

1990 *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en Obras Completas. México D.F., Siglo XXI Editores.*

*Cassirer, Ernst.*

1966 *Antropología Filosófica. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

1985 *Filosofía de las Formas Simbólicas. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

*De Betanzos, Juan.*

2008 *Suma y Narración de los Incas. Lima, Echo Library.*

*Descartes, René.*

1961 *El Discurso del Método. Buenos Aires, Editorial Losada.*

1969 *Meditaciones Metafísicas. Santiago, Ediciones Universitarias.*

2003 *Reglas para la dirección del espíritu. Madrid, Alianza Editorial.*

*Dussel, Enrique.*

1974 *La dialéctica hegeliana, en Método para una filosofía de la liberación. Mendoza, Ágora.*

1975 *Filosofía de la Liberación. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

*García Canclini, Néstor.*

1982 *El capitalismo en las culturas populares. México D.F., Editorial Nueva Imagen.*

1991 *Las culturas híbridas. Buenos Aires, Ediciones Castañeda.*

*Garcilaso de la Vega, Inca.*

1991 *Comentarios reales de los Incas. Lima, Fondo de Cultura Económica.*

*Gramsci, Antonio.*

1967 *Cultura y Literatura. Madrid, Ediciones Península.*

1993 *Introducción a la Filosofía de la Praxis. Madrid, Ediciones Península.*

*Guamán Poma de Ayala, Felipe.*

1988 *Nueva corónica y buen gobierno. México D.F., Siglo XXI Editores.*

*Guevara, Ernesto.*

1971 *El socialismo y el hombre en Cuba, en Obra Revolucionaria. México D.F., Ediciones Era.*

*Hegel, G.W.Friedrich.*

1973 *Introducción a la Estética. Barcelona, Ediciones Península.*

1979 *Fenomenología del Espíritu. Santiago, Ediciones Universitarias.*

1986 *Lecciones sobre filosofía de la historia universal. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

*Heidegger, Martín.*

1981 *Ser y Tiempo. Madrid, Fondo de Cultura Económica.*

*Hopenhayn, Martín.*

2001 *Ni apocalípticos ni integrados. Santiago, Lom Ediciones.*

*Kant, Emmanuel.*

2011 *Crítica de la razón pura. Buenos Aires, Losada.*

*Kusch, Rodolfo.*

1969 *América Profunda. Buenos Aires, Ediciones Hachette.*

1971 *Geocultura del Hombre Americano. Buenos Aires, Ediciones Castañeda.*

1976 *Esbozo de una Antropología Filosófica Americana. Buenos Aires, Ediciones Castañeda.*

1981 *El Pensamiento Indígena y Popular en América. Buenos Aires, Ediciones Hachette.*

*León, Argeliers.*

1969 *Del Canto y el Tiempo. La Habana, Editorial Casa de las Américas.*

*Lyotard, Jean-Francois.*

1993 *La Condición Postmoderna. Madrid, Alianza Editorial.*

*Lévinas, Emmanuel.*

1969 *Totalidad e Infinito. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

1993 *El Humanismo del Otro Hombre. Madrid, Caparrós Editores.*

*Mariátegui, José Carlos.*

1961 *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana. Lima, Ediciones Amauta.*

*Martí i Pérez, José.*

1969 *Nuestra América. La Habana, Editorial Siglo XX.*

*Marx, Karl.*

1999 *El Capital. México D.F., Fondo de Cultura Económica; tercera edición en español (trad. Wenceslao Roces).*

*Merriam, Alan.*

1964 *Anthropology of Music. Evanston, Northwestern University Press.*

*Ortíz, Fernando.*

1952 *Los instrumentos de la música afrocubana. La Habana, Editorial del Ministerio de Educación.*

*Pineda, Josafat Roel.*

1959 *El wayno del Cuzco, en Folklore Americano. Lima, Año V-VII, N° 6-7, Comité Interamericano de Folklore Ediciones.*

*Porras Barrenechea, Raúl.*

1973 *Mito, tradición e historia del Perú. Lima, Retablo de Papel Ediciones.*

*Ricoeur, Paul.*

1971 *Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica. Madrid, Editorial Paidós.*

*Rodó, José Enrique.*

2008 *Ariel. Barcelona, Linkgua Ediciones.*

*Rojas, Ricardo.*

1967 *Ollantay (Tragedia de Los Andes). Buenos Aires, Editorial Losada.*

*Salazar Bondy, Sebastián.*

1968 *Poesía Quechua. Montevideo, Editorial Arca/Galerna.*

*Vega, Carlos.*

1956 *El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, UBA Ediciones.*

*Vitale, Luis.*

*2002 La larga marcha por la libertad y la identidad de América. Buenos Aires, Ediciones Nuestra América.*

*Wiora, Walter.*

*1988 Die vier Weltalter der Musik: Eine universalhistorischer Entwurf. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH.*

*Zea, Leopoldo.*

*1963 La filosofía como compromiso y otros ensayos. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.*

*1969 Antología del Pensamiento Latinoamericano Contemporáneo. México D.F., Fondo de Cultura Económica.*

*Zis, Avner.*

*1976 El arte como forma de la consciencia social, en Fundamentos de la Estética Marxista. Moscú, Editorial Ráduga.*



## Indice General

<u>Palabras introductorias</u>	2
<u>Consideraciones metodológicas</u>	4
<i>Justificación del tema de tesis. Del carácter de la tesis y los fundamentos de sus ejes temáticos. Acerca de la elección del yaraví como soporte de trabajo en la perspectiva de una filosofía latinoamericana de la música. Respecto de la revisión bibliográfica</i>	4
<u>Relación histórico-bibliográfica</u>	8
<i>De la filosofía latinoamericana: Autores y obras; comentarios críticos</i>	8
<i>De la música latinoamericana: Autores y obras; comentarios críticos</i>	15
<i>Filosofía de la liberación y música latinoamericana: Breve síntesis</i>	20
<u>Cuestión Primera</u>	
<i>Deslinde conceptual entre las nociones greco-europea y latinoamericana de principio. Deducción e inducción como estrategias metodológicas para la configuración de mundo en dichas tradiciones culturales: Los casos de la metafísica cartesiana y el antropocosmicismo andino</i>	25
<u>Cuestión Segunda</u>	
<i>Extrapolación conceptual desde los dominios de la filosofía latinoamericana a los de la música andina de factura aymaro-qëshwa. La hermenéutica de Rodolfo Kusch: Aportes para una interpretación geocultural de la música tradicional en América Latina</i>	30
<u>Cuestión Tercera</u>	
<i>El yaraví: Complejo lírico-musical de difusión pan-andina. Génesis y evolución; estructura poético-musical y derivaciones genéricas y funcionales</i>	37

<i>Hacia una filosofía latinoamericana de la música: Presupuestos epistemológicos; planteamientos críticos y proposiciones básicas</i>	44
<u><i>Referencias Bibliográficas</i></u>	52
<u><i>Indice General</i></u>	55