

Insurrección y afirmatividad del musicar. Dimensiones políticas en la historia de la música
Martín Eckmeyer
Arte e Investigación (N.º 26), e113, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e113>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

INSURRECCIÓN Y AFIRMATIVIDAD DEL MUSICAR

DIMENSIONES POLÍTICAS EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

INSURRECTION AND AFFIRMATIVENESS OF MUSICKING

POLITICAL DIMENSIONS IN MUSIC HISTORY

MARTÍN ECKMEYER | martineckmeyer@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1430-4542>

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Escuela de Música, Danza y Teatro.
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos.
Argentina

Recibido 17/09/2024 | Aceptado 04/11/2024

RESUMEN

El trabajo propone reconsiderar los vínculos entre música y política y su valor para la producción actual de la historia musical, a partir del análisis de casos paradigmáticos del musicar y la musicología que revelan una *dimensión política de la música* en términos de afirmatividad (Marcuse, 1967) o insurrección (Quintero Rivera, 2020). Suspendingo el hechizo afirmativo de la musicología hegemónica y la conversión del musicar en escritura, considerando las formas sonoras *otras* del Sur Global y el Mundo Popular Subalterno, encontraremos que toda producción musical a lo largo de la historia contiene una dimensión de acciones e intereses profundamente políticos. Rituales en el sonido de afirmatividad e insurrección.

PALABRAS CLAVE

historia de la música; musicar; música y política; historiofonía; historiografía musical

ABSTRACT

This paper aims to reconsider the links between music and politics, and their value for the current production of musical history, based on the analysis of paradigmatic cases of music-making and musicology that reveals a *political dimension of music* in terms of affirmative culture (Marcuse, 1967) or insurrection (Quintero Rivera, 2020). By suspending the affirmative spell of hegemonic musicology and its reduction of musicking into writing; and considering the sound forms of Global South and the Subaltern Popular World, we will find that all musical production throughout history contains a deep dimension of political actions and interests. Rituals *on sound* of affirmative culture and insurrection.

KEYWORDS

music history; musicking; music and politics; historiophony; music historiography



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

DOSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

Este trabajo integra un simposio titulado «música y política», razón por la que encontramos necesario hacer algunas aclaraciones. Si bien se reconocen hoy vínculos entre música y política, todavía buena parte de la musicología concibe al musicar como algo disociable de lo político. Son esferas que pueden estudiarse por separado. Aún pueden verse apartados de «música y política» en libros de texto, segregando del relato principal a quienes desde su práctica musical exponen su militancia. Dentro de una escucha esteticista esta discusión llegó a un estancamiento y perdió interés, y entonces emergieron los textos sobre aspectos políticos en la música, que hablan de todo menos de música (Tagg, 2014). Podemos convertir esto en síntoma, y decir que la continuidad de este tratamiento escindido entre música y política evidencia la vigencia y continuidad de ciertos prejuicios y sesgos, idiosincráticos y epistémicos, en el campo de los estudios musicales.

Es de la mayor vigencia entonces seguir indagando y fundamentando los aspectos políticos de la música. Nos gustaría comenzar hablando directamente de una *dimensión política de la música*, como un primer gesto para superar la noción de que *música y política* son dos entidades que hace falta relacionar mediante un esfuerzo intelectual.

Para delinear una dimensión política *dentro* del musicar y observar su especificidad estructurante en su desarrollo histórico en el espacio social, proponemos reconocer dos actitudes que atraviesan la historia de la música y llamamos *afirmatividad e insurrección*. Dos posiciones abstractas dentro del campo de producción musical, si se quiere ideales, que en la realidad histórica nunca se revelan de forma absoluta. Aun así constituyen una suerte de vector histórico para entender que la política no es algo que podemos adjuntarle a la música. Dimensión política del musicar y *dimensión sonora de lo político*, constitutivas de su devenir histórico no sólo en la cultura occidental y sus ramificaciones coloniales, sino y fundamentalmente en el Sur Global.

LA AFIRMATIVIDAD EN MÚSICA Y MUSICOLOGÍA

No es fortuita ni accidental la separación abismal entre música y política. Es producto de la ideología de la modernidad/colonialidad y su proceso civilizatorio desplegado desde el siglo XVI (Dussel, 2007) con el objetivo de modificar el sistema mundo y ubicar su cultura como *superior* a partir del epistemicidio y genocidio de los *otros* culturales (Grosfoguel, 2013). Por ello, más allá de que haya quienes consideran los debates superados, la escisión entre lo musical y lo político emerge todo el tiempo, brota una y otra vez, porque constituye una continuidad del dualismo moderno/colonial.

Por ejemplo, en un artículo de Rubén López Cano, que apareció como novedad en la lista de la IASPM-AL mientras escribíamos este texto, leemos lo siguiente:

En mi ámbito hay que desmentir una y otra vez la creencia de que existen algunos objetos de estudio «verdaderamente musicales» en virtud de que se pueden representar eficazmente en el pentagrama y otros que son «extramusicales» pues se relacionan con aspectos socioculturales que no son «esenciales a lo musical» (2021, p. 1).

El texto de Cano surge como respuesta a las protestas contra la descolonización de la academia hechas por J. P. E. Harper-Scott, editor de la serie de Cambridge *Music in Context*, recibida como una forma más *social* de historia de la música. Sin embargo, podemos notar que ese *contexto* es concebido como algo diferente del objeto musical; algo *extra-musical* en el que se ubica nuestra dimensión política de la música. Este aspecto epistémico aclarara por sí solo la renuencia de Scott, y su caso evidencia la absoluta vigencia de los esfuerzos por separar a toda costa la dimensión política de la música de lo que sigue pensándose como *hecho* musical.

Esto introduce la (in)definición de *lo histórico* por parte de la corriente principal de la musicología, que precisamente lo desvaloriza por asociación con lo político. Una vieja idea rankeana, por lo cual la musicología reedita el más rancio positivismo (Kerman, 1985). No es únicamente la dimensión política la que es despreciada en todo estudio *musical*; ese mismo análisis musicológico sólo es posible en la medida en que extirpemos todo lo que tenga que ver con lo *histórico*. La musicología se ubica así, casi con orgullo, en la vereda opuesta de la historia, para galvanizar el valor estético —atemporal— de la música (Dahlhaus, 1997). En ese pasaje renuncia a todas las dimensiones que podrían ubicar al hecho sonoro en la historia: lo social, lo económico, lo tecnológico y, desde luego, lo político. El *independiente bello de la música* de Edward Hanslick (1947) es aún hoy la base que informa los análisis que se autodenominan musicológicos.¹

Pero detrás de este proceso de purismo estético, de toda la teoría musical derivada del desinterés y la autonomía, aparece ruidosamente la mayor de las paradojas. Puesto que todo esto no es más que el fundamento de autoafirmación de la burguesía en su lucha *política* por encabezar la marcha triunfal de la modernidad/colonialidad. La ubicuidad de la estética del desinterés en el pensamiento de los siglos XVIII y XIX —que fundamentan la musicología del XX— son la mejor evidencia al respecto:

Si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones que constituyeron el

¹ Durante la presentación en el Instituto Nacional de Musicología de un reciente libro del Dr. Diego Madoery sobre Charly García, el reconocido musicólogo Martín Liut celebró su aparición como «un aporte que nos da una unidad de medida, porque se ocupa de las notas [...] faltaba un análisis musicológico de Charly García». Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/live/AAeVQTboVxA?si=aaALAHhBI7km4KEO>

meollo de la lucha de las clases medias por alcanzar la hegemonía política (Eagleton, 2006, p. 53).

Una hegemonía sólo posible en virtud de la desmovilización de las clases populares y su expulsión del programa político insurgente. Eso es, precisamente, la *cultura afirmativa* que tan agudamente describió Herbert Marcuse (1967): un *hechizo* en donde el arte autónomo permite «hacer creer en una representación consensual del mundo» (Attali, 2011, p. 72), que *necesita* desvincular la producción artística de las condiciones materiales para la reproducción de la vida y de la lucha política de los sectores subalternos por participar activamente en ella. Que la música se convierta en un *repertorio* (Kaltenecker, 2004) obligatorio y universal de *objetos* despolitizados gracias a la mediación de la crítica musical y la musicología, no es consecuencia sino fundamento del desarrollo y el éxito *político* de esa burguesía. Más aún, debemos pensar en esos objetos —obras musicales sustraídas de la historia— no tanto como patrimonio de un museo imaginario (Goehr, 1992) sino como *vitrina comercial*, escaparate de productos puestos a la venta, máxima frecuencia del interés burgués por el arte. Es en pos de desarrollar el mercado musical moderno que se definen los objetos y sujetos de la musicología y sus análisis (Attali, 2011); las obras musicales, entendidas como estructuras funcionales, lógicas y formales (Treitler, 1991) y nunca definidas por el fenómeno sonoro, ya que son «intercambiables» (Small, 1989); la creación genial, que sólo se valida en el papel, en la partitura silenciosa que «autoriza» (Cook, 2001, p. 41) su interpretación, para un público que no participa de la creación, porque es un consumidor (Small, 1989, p. 185).

Esta concepción afirmativa de la musicología conlleva un sesgo fundamental, el *grafocentrismo*: sólo se estudia —es decir *se escribe*— sobre la música *escrita* —en partitura—, y así todos —sí, *todxs*— aprendemos que La Música es aquella de la cual se escribe. Una redundancia metodológica, que no es un error, ya que produce un imaginario social que equipara música y escritura, y produce un lenguaje normalizado sobre lo musical: «*escribir* una canción»; «*tocar por música*, es mejor que *de oído*»; «saber *leer* las intenciones del compositor»; «tenemos uno en el grupo que es *el músico* -porque sabe leer *música*», entre muchas otras frases célebres. El modelo afirmativo *opone* la escritura a lo sonoro, como opone lo artístico a lo histórico y a lo político. La afirmatividad musicológica exhibe una circularidad: es la afirmación de lo existente en base al análisis y relato de la *escritura* musicológica sobre el arte musical *escrito* y *superior*, que en tanto tal se aparta de la política y se eleva del barro histórico. Y así, lo que es, es, y por lo tanto no puede transformarse; máxima *política* del positivismo. En un mismo gesto, se sustrae la idea de lo musical de cualquier manifestación sonora particular, contingente e histórica —requisito para poner la música en venta y sancionar el canon universal obligatorio—, y en simultáneo se enmascaran todas

las condiciones sociales de producción de ese arte superior, que requieren en gran medida del producto de la opresión y el saqueo colonial. Quizás no haya un mejor ejemplo de lo que significa el interés de clase que toda la teoría estética del desinterés. Ninguno de sus elementos es accesorio; el grafocentrismo musical y musicológico son en un todo dispositivos centrales de la cultura afirmativa

Así como en la praxis material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del «bien», así también en la praxis cultural se consolida la obra, su contenido, en un «valor» de validez universal [...] sin que interese su posición en el proceso de producción (Marcuse, 1976, p. 49).

LA PRIMERA MÚSICA OCCIDENTAL ES EL PRIMER GESTO AFIRMATIVO

Despojado del misticismo que suele recibir, el mismo acontecimiento considerado fundante de la historia musical no es más que un gran hecho político, cuyo aspecto estético, si es que existe, es marginal. Es tan monolítico como mítico señalar al canto gregoriano como comienzo de *toda* música: desde los ilustrados Jean J. Rousseau o Charles Burney, hasta los medievalistas del siglo XX Willi Apel, Richard Hoppin o Bruno Stäblein, pasando por nacionalistas del XIX como Raphael Kiessewetter o Francois Auguste Gevaert, e incluso historiadores sociales como Henry Raynor; *toda* la musicología moderna acepta sin discusión esta premisa fundante, justificada en un sólo argumento: es el primer repertorio musical *escrito*.

Es un gran ejemplo de afirmatividad, porque *históricamente* con el gregoriano nada comienza ni cambia *en la producción musical*, ya que mucho antes el canto litúrgico de Roma y de los diferentes reinos cristianos se había modelado según la imagen *sonora* de la cuenca oriental del mediterráneo —de las iglesias siríaca y bizantina por ejemplo— que a su vez derivaban buena parte de sus procedimientos de la cantilación hebrea y de la *práctica* musical persa —como la improvisación sobre centones y gestos melódicos, la polifonía y la ornamentación microtonal de amplios melismas— y no de la *teoría* musical griega. En el momento en que los musicólogos ubican la emergencia del canto gregoriano, no hay nada *estéticamente* significativo que aparezca como novedad en la música.

Lo que sí cambia es, precisamente, un aspecto profundamente importante en la *dimensión política* de la música: el canto que llamamos gregoriano aparece como respuesta homogeneizante ante una pluralidad cultural, la de los reinos *bárbaros* occidentales y su plétora de liturgias y canciones. Realidad heteróclita configurada entre los siglos III y VIII al calor de las cambiantes relaciones de los pueblos germanos con la autoridad papal y la labor de monjes y predicadores, a veces con ideas propias y otras bajo mandato de Roma. Pero hacia el comienzo del siglo IX estas microcristiandades eran un problema para una nueva entidad política supraterritorial basada en la alianza entre el papado y los Francos: el

Imperio Carolingio. La forma más problemática de heterogeneidad se encontraba en las manifestaciones culturales transversales y recurrentes, entre las cuales se destacaban las canciones para el culto religioso: que cada pueblo sometido por los Francos manifestase su fe y practicara el ritual con canciones y formatos musicales divergentes, era la mejor prueba fáctica de que el imperio no tenía entidad real. Esto motiva a los funcionarios carolingios, como Alcuino de York o Juan el Diácono, a producir un cambio cultural radical: unificar *el sonido* de la liturgia cristiana (Griffiths, 2009). Para lo cual necesitaron dos elementos: crear una tecnología capaz de establecer dicha homogeneización, y producir un hechizo afirmativo que hiciera posible creer en que ese nuevo ritual impuesto era más auténtico que todo lo que se venía cantando. Las respuestas fueron, respectivamente, el desarrollo de la escritura musical y la narrativa del origen divino del canto, a partir de reinventar la figura mítica de Gregorio Magno y ficcionalizar su rol de intérprete de la voz de Dios.

En el incipiente Occidente es el interés político el que produce el cambio: la notación hace que todos canten lo mismo, o al menos algo que todos puedan decir y reconocer como *lo mismo*. E introduce un desplazamiento ontológico duradero, desde la materialidad sonora hacia la escritura, formas lógicas que expurgan las ondulaciones improvisatorias voluntariamente ambiguas (Treitler, 1991). Por eso la escritura medieval y luego la moderna se enfocan en las notas, buscando la precisión de las alturas, descuidando todo lo vinculado con lo fenoménico del musicar. Occidente comienza cuando la escritura se sobreimprime al sonido y la música comienza a entenderse como escritura, para hacer desaparecer la caleidoscópica diversidad de la re-creación participatoria del musicar antiguo.

En consonancia, el aspecto narrativo-mítico también celebra lo escrito por sobre lo sonoro: lejos de fundamentar el nuevo canto en sus propias tradiciones litúrgicas, los Francos apelan a un papa muerto 200 años antes; Juan el Diácono escribe la biografía y crea la imagen que se fijará indeleblemente: el espíritu santo, en forma de paloma, se posa en el hombro de Gregorio para transmitirle el verdadero canto litúrgico, que es *anotado* por el pontífice y sus amanuenses en volúmenes que los carolingios harán llegar a cada rincón de la cristiandad. El poder de la escritura es santificado primero y prescrito después, como verdadera forma de la música, por la musicología moderna. Dos tiempos para un mismo gesto de afirmatividad. Voluntad política operada como forma de detener la diversidad transformadora del musicar, que se revela *subversiva* (Gioia, 2020), *ruidosa* (Attali, 2011), *discrepante* en función de la propia participación en el musicar (Keil, 2001). Cargada de sentidos *insurrectos* (Quintero Rivera, 2020) por su propia existencia no fijada, *perturbación* acústica, *irregular* y *mestiza* en el sentido más heterogéneo del término (Laplantine & Nouss, 2007). Todas amenazas que producen horror ante la afirmatividad del occidentalocentrismo.

El grafocentrismo se expresa así en dos dimensiones diacrónicas que dialogan entre sí a través del tiempo, haciendo de la musicología parte integral de la construcción de poder occidental. El gesto musicológico afirmativo de Kiesewetter a Grout, actualiza el acto político de afirmatividad medieval. Mientras la notación permite a la musicología una metodología tendiente a purgar toda dimensión política en sus análisis, una *historia* de la escritura musical —y musicológica— la revela como acto político. Con prístina claridad los protagonistas se confiesan, reivindicando la operación gregoriana:

Será posible demostrar que esta batalla entre una música voluptuosa e indisciplinada, y otra de armonía y forma racionales, no era otra cosa que el enfrentamiento entre el internacionalismo y el nacionalismo, entre el comunismo y el individualismo, entre un *Völkerchaos* y un *Germantum* [sensibilidad occiental] (Chamberlain, como se citó en Treitler, 1991, p. 295).

El acto gregoriano es el primero, pero de ninguna forma el único ni el último de la historia musical: la producción musicológica de la armonía por terceras renacentista como chispa de la modernidad y justificación de superioridad cultural, es también un acto de afirmatividad apuntalado por una narrativa musicológica despreocupadamente a-histórica, cómplice de la colonialidad, productora de diferencia colonial en tanto armonicocéntrica; estructura musical que en conjunción con el melodrama y la teoría de la afectividad, fungió como estructura del mercado musical moderno y símbolo a imitar de la sofisticación occidental. Banda sonora y código del imperialismo, ejemplificado al extremo en esa oda colonial que son «Las indias galantes» de Jean Phillippe Rameau, *causlamente* el encargado de teorizar, por escrito y en primer término, la armonía funcional. Escritura que continuará en el siglo XIX en la pluma de los que escriben de música, y hasta de ellos mismos: los compositores decimonónicos escriben sobre lo que escriben, y son descritos por la crítica musical y la musicología, disciplinas importantes del siglo de máxima expansión colonial.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL MUSICAR Y EL MUNDO POPULAR SUBALTERNO

En buena parte de la historia del Sur Global existe un componente mágico asociado con la música, pero que no se trata de lo que occidente y su engreída secularización han pretendido definir por tal cosa, como superstición primitiva incompatible con la razón (Gioia, 2020, p. 22). Al contrario, debemos entender magia en el sentido de *transformación*. ¿De qué? Nada menos que de la realidad, en toda su dimensión. Esto nos acerca a la idea occidental de *política*, que en el fondo no es otra cosa que un procedimiento para transformar la realidad. Desde esta plataforma mágica, el musicar es parte del rito, operación social transformadora más o menos institucionalizada que «tiende casi siempre al logro de una determinada función [...] política» (Colombres, 1991, p. 215).

Es interesante que las teorías musicológicas, desde la afirmatividad que encubre la política del arte occidental, han desprestigiado las producciones del Sur Global precisamente por detectar en ellas un componente político y, por ello, un carácter *funcional* en la música, incompatible con la estética —y la política— del desinterés burgués moderno/colonial. Así que aquí lo político está en evidencia, aunque encontramos una concepción política *otra* en cuanto al modo de tramitar los conflictos y gestionar la concurrente producción de musicar.

Cuando los habitantes del Valle del Mantaro en Perú construyen una casa, entre los materiales de construcción figuran las canciones. Según los investigadores Raúl Romero y Anthony Seeger (1995), en la construcción comunitaria llamada *pirkansa* las canciones producen la casa y generan condiciones para que sus habitantes sean felices en ella. Algunos de esos cantos, generalmente en voces de mujeres, dicen cosas como «ahora hemos puesto al niño en su lugar, en este trozo de tierra; así que ahora siéntete en casa, porque ahora serás feliz» (Seeger, 1995). En tanto la comunidad, el ayllu, se entreteje y prospera en base a este trabajo colectivo en el que la realización de cada sujeto implica el bienestar social de todas y todos, la canción y la construcción colectivas son un hecho fundamentalmente político. Y mágica es la música en el sentido de que quienes cantan, y quienes escuchan, creen en su potencial transformador: del terreno, de la familia, de la comunidad, del mundo. Considerando todos estos elementos, la música de la *pirkansa* es un excelente ejemplo de la hipótesis de Jacques Attali sobre la cualidad profética de la música (2011, p. 12). Cualidad mucho más *política* que, digamos, la dedicatoria y desdedicatoria de Beethoven a Napoleón, o las simpatías partidarias de Shostakóvich.

Pasando ahora al verdadero centro del mundo en el momento histórico de emergencia del canto carolingio del que hablamos antes, nos vamos a encontrar no sólo con más formas políticas de la música, sino con otra concepción de la música y de la política. Durante más de un milenio, en el extenso corredor de la Ruta de la Seda:

Las rencillas casi nunca llegan a un punto crítico, sino que más bien se disuelven, y socialmente se las resuelve con un reconocimiento formal de las posiciones de ambas partes. Incluso las guerras, en la medida en que las había, tenían lugar de tal manera que cada una de las partes hacía todos los esfuerzos posibles por evitar el encuentro con la otra. Esta sencilla adaptación no es perfecta, y muchas rencillas encuentran expresión en formas socialmente aceptadas de danzas y música (Small, 1989, p. 55).

En el mismo siglo IX de Carlomagno, el factor de poder más importante de Asia era la dinastía Tang de China, una refinadísima cultura con un alto grado de desarrollo artístico —análogo a lo que sería 500 años después el renacimiento italiano por

ejemplo, que según parece fue influenciado por los Tang (Dussel, 2007, p. 143). Una de las músicas más interpretadas de la época Tang es la pieza para *pipa* conocida como *emboscada desde diez lugares diferentes*. La escucha occidental la ha reducido a una pieza programática o incidental, ya que reactualiza la memoria histórica de, precisamente, un conflicto entre facciones. En este caso de una batalla, la de Gaixian, que dio origen a la dinastía Han, fundadora entre otras cosas de la Ruta de la Seda. La pieza es muy virtuosística, y cada intérprete en realidad la recrea, puesto que involucra en cierto sentido lo que llamamos improvisación. Pero en realidad la *emboscada*... no es una pieza musical, sino que son dos, puesto que se concibió *junto con* otra que se denomina *el general se quita la armadura*, y cuenta la misma batalla pero desde el punto de vista de los derrotados: el general Xian Yu, gobernante de China destronado justamente por los Han. Como en una especie de taoísmo de *yin-yang*, el par de músicas *producen* una memoria histórica que enseña que no hay vencedores si los vencidos son eliminados junto con sus saberes y tradiciones. Todos son necesarios para fabricar el tejido social próspero. Es un sentido político absolutamente opuesto al del epistemicidio del canto carolingio y su continuidad en la conquista de América y el imperialismo occidental moderno.

LA INSURRECCIÓN COMO DIMENSIÓN POLÍTICO MUSICAL DEL MUNDO POPULAR SUBALTERNO

Con enormes diferencias y sólo en función de la brevedad de este escrito, nos permitimos mencionar como constelación de posibilidad una traducción intercultural (Santos, 2014) entre esta formulación política del musicar Tang y otras formas epistémicas del Sur Global, como la noción de *ubu-untu* del África niger-congo, o el principio *arca-ira* de las culturas matriciales andinas, que participa en la *pirkansa* que mencionamos antes. Incluso el concepto musulmán de *tawhid*, la unicidad de Dios que occidente contrasta con la trinidad cristiana implica para los musulmanes que *lo otro* no es independiente del nosotros, y por lo tanto nunca puede pensarse como la anulación de lo que somos.

El ser islámico es un ser global en el sentido de que el otro se comprende como parte del mismo, el otro no es mi antítesis sino parte de mí [...] no es mi anulación, ni mi definición por contraposición, entonces puedo plantear un verdadero diálogo humano-ecológico, epistemológico-existencial. Un diálogo no epistemicida ni genocida (Sibai, 2017, p. 268).

Todas estas formas del musicar y de la política presentes a lo largo y ancho de la historia del Sur Global cuestionan, por su sola existencia, el hechizo afirmativo de occidente, que sólo pudo tramitar las relaciones en términos de anulación y subalternización del otro, su epistemicidio e incluso genocidio. Tanto en la colonialidad como en la consideración de los sectores populares se concibe a esos otros como factor negador de la propia identidad cultural. Así, todas las denominaciones de la musicología afirmativa sobre las demás músicas implican

una diferencia –en la mayoría de los casos diferencia colonial (Mignolo, 2003, p. 39)– que las subalterniza por *oposición constitutiva* con la universalidad del canon afirmativo.

Por esta razón, una vez que a partir de la expansión de la modernidad occidental el Sur Global se transformó en Mundo Popular Subalterno (De Martino, 2008, p. 77), el musicar de todas estas formas *otras* y en particular las de sus diásporas y mestizajes, se ubicaron como *ruidos* frente al lugar de enunciación del poder colonial. Simplemente por evadir intencionalmente los procedimientos afirmativos de la música occidental —la notación, el contrapunto, la armonía funcional tonal— derivados del gesto carolingio de negación del otro, piedra fundamental de la cultura musical occidental.

La propia materialidad sonora del musicar popular es de por sí insurrecta ante el procedimiento fundamental de afirmatividad que es la notación. Porque el aspecto que peor codifica la escritura musical es, precisa y paradójicamente, el *sonido*. Las músicas del Sur Global, del Mundo Popular Subalterno, por basar su existencia en la materialidad y la contingencia de lo sonoro, representan un gesto insurrecto, subversivo, frente a la afirmatividad occidental. Un conjunto heteróclito, desde luego, pero que justamente celebra la diversidad, la transformación y el cambio, en base a decantarse por la memoria oral, la composición momentánea y la recreación modificada como procedimientos básicos de todo musicar, al que conciben con sentido ritual, mágico, y por los tanto transformador y político. En cuanto sonido, perturbación acústica, exacerbación de las transitorias de ataque y los ruidos no tónicos el musicar del Mundo Popular Subalterno es la celebración y exhibición máxima de la inestabilidad, lo amorfo, la heteroglosia, lo voluptuoso, lo litigante, lo discrepante. Es un ruido no-notable por ser no-anotable, y en tanto tal, el musicar es un ruido que desafía al poder.

Pero no se trata de canciones que expresan el malestar ante un determinado régimen político y social; tampoco himnos que condenan la explotación o el tráfico de seres humanos, o el cercenamiento de derechos civiles. Todo lo cual, aunque muy valioso, es precisamente lo que la historia afirmativa reduce a la categoría de música y política, pero que en su estructura, es más *obra* que *musicar*, parte de la producción del mercado moderno burgués. Algo que Jorge Lazaroff (1989) resumió, no sin cierta injusticia, al señalar que Silvio Rodríguez cantaba la revolución cubana con la música de la revolución francesa. Pues bien, nada de esto es lo que aquí consideramos como carácter subversivo e insurrecto del musicar del Mundo Popular Subalterno. En todo caso es en los bailes y canciones que celebran la vida cotidiana, que propician algún gesto mágico de transformación del mundo, que construyen una casa o buscan la articulación del otro con un nosotros, producen la fiesta como hecho político de articulación social, revelando los ruidos participatorios de las muchedumbres.

REFERENCIAS

- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Colombres, A. (1991). Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría del arte en América. En Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Ed. del Sol.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Alianza.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa.
- De Martino, E. (2008). *El Folclore progresivo y otros ensayos*. Museu d'Art Contemporani.
- Dussel, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Siglo XXI.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Gioia, T. (2020). *La música. Una historia subversiva*. Turner.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. [El museo imaginario de obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música]. Clarendon Press.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Akal Ediciones.
- Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, (19), 31-58.
- Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la música*. Ricordi Americana.
- Kaltenecker, M. (2004). *El rumor de las batallas: Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Paidós.
- Keil, Ch. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales* (pp.261-272). Trotta.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology* [Contemplando la música: Desafíos de la musicología]. Harvard University Press.
- Laplantine, F., y Nouss, A. (2007). *Mestizajes: de Arcimboldo a zombi*. Fondo de Cultura Económica.
- Lazaroff, J. (1989). Pensando mientras Silvio. *La Tuba. Revista del Taller Uruguayo de Música Popular*, 1(1), 24-25.
- López Cano, R. (2021). Decolonizar el Canon en la Música Clásica (Partes 1 y 2). *Revista Sonus Litterarum*, (2). <https://sonuslitterarum.mx/decolonizar-el-canon-en-la-musica-clasica-i>
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Sur.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Quintero Rivera, A. (2020). *La danza de la insurrección*. CLACSO.
- Santos, B. De Sousa (2014). *Epistemologías del sur*. Perspectivas. Akal.
- Seeger, A. (1995). *Traditional Music of Peru, Vol. 2: The Mantaro Valley* [CD]. Smithsonian Folkways.

Sibai, S. Adlbi (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. Akal.

Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Alianza Editorial.

Tagg, Ph. (2014). Not the Sort of Thing You Could Photocopy. A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research [No es del tipo de cosas que se pueden fotocopiar. Una breve historia de las ideas sobre la notación musical, con sugerencias para reformar la educación y la investigación musical]. En L. Marshall & D. Lang, *Popular Music Matters. Essays in honor of Simon Frith* [La música popular importa. Ensayos en honor a Simon Frith] (pp.147-163). Routledge.

Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past [Las políticas de la recepción. Acomodando el presente para realizar un pasado anhelado]. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.