**Rubén Olivera:**

# Identidad nacional y música en América Latina

*No se trata de que hayamos perdido nuestra identidad o no sepamos nada de ella, ni de que ya esté concretada y ahora sólo tengamos que defenderla. De lo que se trata es de seguir "produciendo" identidad, contramodelos que nos permitan transitar caminos independientes. Esta producción difícilmente deja de ser confusa y contradictoria. Uno de los problemas principales es el de las dificultades observadas para elegir caminos propios sin empantanarse en conceptos y valores legados por el sistema de dominación. El crecer dentro de ciertas reglas de juego puede provocar un acostumbramiento dentro del cual vemos como normal e inmutable lo que quizás no son sino construcciones históricas.*

*Se ha utilizado como argumento de los avances socialistas el hecho de que se produzcan muchas orquestas que tocan tan bien la música culta del pasado europeo como las orquestas de las propias metrópolis. Pero ¿ser competentes en estos rubros tiene un valor en sí mismo para cualquier sociedad?*

*Hagamos, tentativamente, algunos apuntes sobre el pasado y el presente de la música occidental tanto culta como popular, pensando en un posible futuro construido sobre nuevos e independientes marcos conceptuales.*

La separación entre música culta y popular ofrece características observables únicamente en el área occidental, las cuales comienzan a consolidarse recién a partir del siglo XV. Estamos hablando entonces sólo de los últimos siglos de la historia de Europa Occidental y sus áreas de influencia. El período en el cual se procesa este nuevo fenómeno coincide con el del afianzamiento de la burguesía como clase dominante. La separación mencionada remite a la aparición, en todos los campos, de lo culto y lo popular: formas de pensar y sentir diferentes con unas hegemónicas sobre las otras, valores estéticos y éticos considerados con distintas jerarquías. Desde ya que ambas formas se desarrollan interrelacionadas (en el conflicto o la complicidad) pero a pesar de las modificaciones e influencias mutuas no dejan de percibirse como distintas. A veces se dice "*la separación es tonta, la música solo se divide en buena o mala*". Pero no por ello los dos códigos dejan de existir como tales. Las comillas que generalmente se colocan en la expresión "música culta" (para no hablar de sus otros nombres: erudita, seria, artística, clásica, etcétera) dándole así a la palabra "culta" carácter de sustantivo (de género) y no de adjetivo (de contenido jerárquico), denotan situaciones no resueltas en el proceso de constitución histórica del código. Un pasado culposo. Código que cuando se quiso bailar requirió movimientos específicos (balé) y cuando se quiso cantar requirió

técnicas también específicas (ópera). Disfrutado por la monarquía y la nobleza y por los nuevos sectores dominantes burgueses, fue un código de elite, de poco público. Apoyado por el poder, fue considerado como cualitativamente superior, como distintivo de clase y exportado en la etapa imperialista como modelo civilizatorio.

Cuando el desarrollo de la escritura musical en Occidente posibilita la documentación y la transmisión pautada de la música, esto se hará sólo con aquélla que el poder considera válida: la culta. Exclusivamente ésta será la que los posteriores conservatorios "conserven". Lo popular - y no sólo en el campo musical - carecerá de historiadores. Pero sus contenidos se conservan en su ámbito natural, o sea oralmente, en el seno de cada pueblo, en donde las modificaciones que sufran estarán en correspondencia con las necesidades culturales. Mesomúsica es el término propuesto en 1965 por Carlos Vega para denominar a la habitualmente llamada música popular, dadas sus diferentes características en relación a las músicas indígenas y a la músicas folclóricas. Los Beatles, Alfredo Zitarrosa, la salsa caribeña, no son música indígena ni folclórica sino una particular forma de música popular. Dice Vega: "*durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la historia* […] *El hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación. La mesomúsica es la música más importante del mundo"* en el sentido en que "*es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80 por ciento sobre toda la música que se ejecuta*" [1].

A pesar de la mención en algunos trabajos de que la música de los compositores cultos era de consumo popular en siglos anteriores, no parece que esto fuera común. Citas históricas con respecto a la participación popular en eventos en que se escuchaba música culta, parecen tener más que ver con la presencia de un público disciplinado y controlado para esa situación. En otros casos en que se menciona la audición popular de lo culto queda claro que ésta se realiza con una actitud distinta: diálogo abierto entre escenario y platea, manifestación de aprobación o rechazo durante la obra, etcétera.

[1] Carlos Vega: "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, nº 3, Buenos Aires, 1979, pág. 10.

Ciertas formas de manifestarse de los estratos populares (humor, propensión a lo festivo, a lo bailable, a participar en vez de ser espectadores pasivos, irreverencia frente a lo que el poder sacraliza) no parecen concordar con las formas de percepción que la música culta empieza a requerir para sí (solemnidad, audición casi litúrgica, ceño fruncido, trasero en la silla, trascendencia).

Hasta la actualidad coexisten los dos códigos como algo estructural, habiéndose extendido a partir de la llegada del modelo capitalista a prácticamente todas las áreas.

**Música culta: culto del pasado europeo**

Tanto el código culto como el popular van sufriendo modificaciones importantes en su significación social de acuerdo a las etapas históricas por las que transitan.

A partir de mediados del siglo XIX con el redescubrimiento de Bach por Mendelssohn [2] se establece una nueva variante que hoy vemos como normal: el consumo y reproducción del pasado europeo considerándolo el punto más alto de la cultura musical de la humanidad. La buena música ya estaría compuesta y ahora sólo habría que dedicarse a escucharla. Tenemos así que hoy los conciertos se han vuelto salas de museo. Los directores se especializan en algunas obras o compositores. Los conservatorios forman instrumentistas que tocarán sólo ese repertorio. Los cursos de composición se han detenido en las técnicas de los siglos pasados. En la enseñanza oficial se utilizan libros que se autodenominan "Historia de la Música" en donde ya no sólo están ausentes la música no europea y la popular, sino que ahora también es secuestrada la propia música culta contemporánea. Los pueblos se autoconsideran oficialmente más "cultos" de acuerdo al grado de competitividad de sus orquestas, conservatorios, o instrumentistas, para tocar o enseñar el pasado europeo.

Se enseña una sola estética, una sola forma de percibir y sentir, considerándola la única válida. Se va hacia ese pasado no para apoyarse y continuar el camino, sino para quedarse en él. No se logra que los conservatorios funcionen también como

[2] Coriún Aharonián: Tema analizado en su charla en el Núcleo de Educación Musical (NEMUS) sobre la "Problemática del compositor en la música popular latinoamericana", contenida en el libro "Conversaciones sobre música, cultura e identidad". Tacuabé, 3ª edición, Montevideo, 2005, pág. 32.

“renovatorios”. Por otra parte no es un gran homenaje para los grandes maestros del género el hecho de que, con una visión aristocrática y romántica del arte, se los despoje del espíritu innovador y revolucionario que tuvieron en su momento, perdiéndose así su carácter incitador para la actualidad. Toda esta concepción se autoerige en modelo y se enseña a través de la formación oficial. Dice el libro de Manuel García Servetto, usado durante años en Uruguay como material para “dictar” la materia música en secundaria: “*El panorama de la música es amplísimo. Pero la cultura musical debe dirigirse sólo a la comprensión de las elevadas manifestaciones de ese arte (…) Ello se consigue con el conocimiento del contenido y la forma de las obras musicales nobles*”.

Y más adelante: “[…] *en los países musicalmente cultos como Alemania la música de cámara se practicaba diariamente en los hogares* […] *La familia se reunía así en un culto a la belleza aprendiendo por sí sola las lecciones de espiritualidad, las vivencias interiores de superación que la música artística siempre esta dispuesta a brindar a los que se acercan a ella con la cultura y el respeto que requiere toda apreciación de orden superior”* [3].

Estos fragmentos resumen la visión eurocentrista y elitista con la que el poder quisiera apuntalar su “realidad oficial” apoyado en la intelectualidad colonizada. Pero en la práctica (a pesar de que logren que a veces la gente se avergüence, sintiéndose inferior a los gustos oficiales), el saber popular sigue defendiéndose e ironiza sobre “*elevadas manifestaciones del arte*”, sobre “*las obras musicales nobles*”, sobre “*los países musicalmente cultos*”, sobre “*las apreciaciones de orden superior*”. La supuesta universalidad de cierta música pasa a tener un tinte sospechoso cuando es promovida por los centros que han impuesto su dominación económica. Esto no cuestiona la calidad del producto que logra ser “universalizado”. Incluso todo hacer humano tiene una vocación de conocimiento mutuo, de vínculo intercultural. Pero en la era de los intercambios desiguales, la tendencia a la homogeneización cultural (para la consecuente unificación del mercado y estandarización de las mercancías) es clara.

Los rasgos de una cultura alejada de la europea pueden ser llamados pintorescos, folclóricos, turísticos, residuales, pero en definitiva son considerados como

[3] Manuel García Servetto: Apreciación Musical, t.1, Mosca Hnos. Montevideo, 1966. Págs. 11 y 123.

atrasados y necesitados de progresar hacia el modelo "civilizado". "*Los pueblos africanos han logrado despegar culturalmente*" decían en un documental televisivo, mientras se mostraba a niños que ya no se formaban en los cantos comunitarios de su pueblo sino que ahora tocaban Chopin. Y el problema no es con Chopin a quien habría que rescatar de la utilización que de él hace la burguesía. Pero ¿qué ocurre con los compositores que, dentro del código culto, intentan hacer música de y para el siglo XX?

**La música contemporánea culta**

El compositor actual de música culta se enfrenta a un problema concreto: su música no tiene casi público. Por lo general, sus obras son poco tocadas en vivo, poco editadas y obviamente poco irradiadas o televisadas. Para sus conciertos las salas se encuentran semivacías. Los propios estudiantes de conservatorio (para no hablar de los profesores) sólo conocen vagas referencias de los compositores contemporáneos. La educación oficial sigue hablando de "nuevos experimentos", cuando mucho de lo elaborado tiene bastante más de medio siglo.

Sin embargo el tipo de sonido de sus composiciones llega al gran público a través del cine, video, propagandas televisivas, teatro. Otras veces sus innovaciones aparecen rápidamente tomadas por la música popular.

Esta situación de incomunicación directa y comunicación indirecta de la música culta contemporánea parece ser estructural.

La música culta del siglo XX sufre un doble rechazo. Es rechazada por las masas y también por aquellos que a pesar de ser seguidores del código culto dicen escuchar sólo la "verdadera" música de los grandes maestros.

¿Quién escucha entonces música contemporánea? La "elite de la elite", o sea, aquellos más inquietos que se interesan por las búsquedas en el lenguaje musical. Los compositores contemporáneos sienten que no pueden abandonar el terreno de lucha, a pesar de que las dificultades encontradas en la búsqueda de una comunicación con sectores más amplios parecen ser estructurales. El compositor no europeo busca además (en ciertos casos) diferenciarse, encontrar un lenguaje que no sólo esté ubicado en su tiempo sino también en su lugar, la manifestación de su ser contemporáneo pero a través de la identidad. Una pregunta sigue pendiente: ¿diferenciarse para qué? Su creación no escapa a estar exiliada de la vida cotidiana.

Incluso su confrontación con los colegas de países metropolitanos se da en festivales con clima de obligado gueto.

¿Esto ocurre sólo por un problema de difusión? ¿De información? Si la música culta contemporánea tuviera mayor difusión, ¿sería aceptada por la masa? ¿Será un problema de educación? En el caso de que lo fuera, ¿sería correcta la decisión de educar en ese sentido? ¿Qué pasaría si en la educación oficial hubiera una puesta al día y se apoyara ahora a la música de vanguardia pero sin cambiar el concepto de que pertenece al código musical que abarca a las "*obras musicales nobles*" y "*superiores*"?

Esta actualización de una sociedad con la música de sus compositores contemporáneos podría sólo instituir otra "realidad oficial". Poner al día… el elitismo. Los pueblos no europeos para alcanzar su madurez ya no tendrían que aprender a tocar Chopin o componer obras neoclásicas sino que deberían tocar Boulez o componer obras electroacústicas. Ser vanguardia no es en sí mismo una virtud. Se puede abrir caminos hacia terrenos desolados con conceptos que siguen siendo funcionales a la dominación. La lucha contra el cultivo reaccionario del pasado en el terreno culto no deja de lado el hecho de que estamos frente a un espacio conflictivo por sus propias características.

En la actual fase del capitalismo, la música culta del pasado y la contemporánea parecen tener ubicaciones definidas y diferentes. La primera, apoyada a través de la educación oficial y con posibilidades de ser consumida en situación de concierto por una elite (aunque ésta pueda llegar a ser una pequeña masa) no concita el interés de las mayorías, pero su existencia es aceptada como algo conocido.

Con respecto a la segunda, su existencia es prácticamente ignorada por las masas a quienes les resulta una rareza cuando la escuchan (*"eso no es música"*). Los mismos músicos la exilian de las salas de concierto. Complementariamente, sufre un cambio de función al ser utilizada en películas y propagandas a partir del desarrollo de la cultura de masas. Generada la costumbre de que masivamente no se la concibe como pasible de ser escuchada en forma independiente, pasa a ser escuchada con naturalidad en su función de acompañante de otros fenómenos (*"suena a música de película*" es el comentario habitual cuando es oída como obra). Pero la cultura de masas parecería invadir todo y provoca además otros cambios. Cuando los canales de televisión privados pasan conciertos de "clásicos", los títulos de presentación son generalmente: "Música en los jardines de Viena", "Música para

soñar", "Música desde las ruinas de…". Así, la rechazada música culta tradicional también pasa a ser atractiva para el gran público cuando está enmarcada en las nuevas reglas del espectáculo. Visión romántica y percepción distinta de lo mismo. Cuando se trata de una edición fonográfica, el envoltorio es casi el de la música popular: "clásicos ligeros", "éxitos de Vivaldi".

**La cultura de masas**

De acuerdo a lo dicho, parecería que se estuviera dando una contradicción entre la formalidad que el sistema pide oficialmente al apoyar la difusión de la música culta tradicional y lo que provoca con la cultura de masas, pues ésta incita a la movilidad, al cambio, a lo pasajero, a la multiplicidad de estímulos. Parecería ser difícil que la persona que disfruta con las "artes superiores" también lo haga con las "artes menores" (o por lo menos que lo acepte públicamente). Pero esta aparente contradicción se puede ver también como un movimiento de pinzas en el cual lo que el sistema no puede enfrentar en su proceso civilizatorio "a la culta", lo completa la cultura de masas. Todo aquello que La Cultura (con mayúscula) considera inferior, va a parar a la cultura de masas. Esta tiene una increíble penetración, pero la fuerza de sus mensajes que condicionan toda la vida cotidiana no puede explicarse sólo por el dominio de los medios masivos sobre la gente. Ni aun la omnipotencia de los medios puede saltearse por mucho tiempo la regla de que si algo es aceptado es porque cubre alguna necesidad material o espiritual. Algunos autores plantean que logra su potencia comunicativa por estar trabajando sobre una materia prima especial, sobre "matrices culturales" que nos remiten a la historia indocumentada de lo popular [4].

Muchos estudios se han hecho sobre las formas de dominación ideológica. Las ideas dominantes son las de quienes tienen el poder económico, dicen los manuales. Pero desde hace un tiempo comenzaron a surgir trabajos que se preguntan por lo que ocurre con las ideas dominadas. El concepto de hegemonía de Antonio Gramsci nos recuerda que éstas no desaparecen sino que quedan subordinadas.

[4] Jesús Martín Barbero: De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili, Barcelona, 1987. Pág. 250.

Es algo conocido aunque fácilmente olvidable que siempre han existido distintas formas de hacer, sentir y usar socialmente el arte. Para Walter Benjamín, con las técnicas de la cultura de masas se produciría un cambio histórico en cuanto a las formas de percepción sociales del arte. Según él, al ampliarse la información sobre el arte, se le da repetición a lo "irrepetible", se cambia la costumbre de enfrentarlo con el "aliento contenido", con "recogimiento" religioso, se le quita el tufillo aristocrático, se le quita lo que el llamó "el aura" [5]. Ahogarse y emocionarse hasta las lágrimas frente a una obra ya no sería más que una particular forma de sensibilidad localizada históricamente. Un indígena o un occidental formado de otra manera ya no sería inculto por no sentir esa sensación. Todo el mundo ya no tendría por qué "aprender a emocionarse" con el arte de dos o tres siglos del pasado europeo para ser llamado "culto".

Se podría sospechar que esta situación analizada por Benjamín en realidad ya existía, sólo que era ignorada y combatida por la cultura oficial. Lo que la cultura de masas puede haber hecho es sólo exponer algo que no estaba en los libros: que las clases populares tienen formas propias de percibir y valorar, entre otras cosas, lo artístico. Con el desarrollo de los medios y la posibilidad de la masificación puede haber quedado claro que no se masifica todo lo que se quiere sino lo que se puede. La constitución de lo masivo se habría hecho trabajando desde dentro de lo popular. Pero los distintos mensajes que buscan la subordinación ideológica no logran en forma automática sus objetivos. La integración es conflictiva y la cultura se transforma en un espacio estratégico. Las clases populares rechazan, o integran deformando y reutilizando, los mensajes de los dominadores. A su vez el sistema hace nuevos movimientos y se crea una permanente circulación cultural.

La cultura de masas descubrió que debía trabajar sobre la historia de lo popular en donde se encuentran las llamadas "artes menores", y se lanza sobre aquello que formará en adelante masivamente las pautas de conducta de la gente: las revistas de historietas, la música popular, la cultura de las narraciones orales transformadas primero en folletines por entregas y después en radioteatros, telenovelas y películas de aventuras, y agrega algunas trasposiciones como la de la música culta ofrecida en envase "romántico y sublime".

---

[5] Walter Benjamín: L´opera d´arte nell´epoca della sua riproducibilità tecnica. Giulio Einaudi Editore, 1966. Pág. 22

Toda la filosofía de los “excesos” a la cual el poder tenia desconfianza: las “malas palabras”, la risa, ironía, lo grotesco, el erotismo, ocio, insolencia, juego, etcétera, pasan a tener un tratamiento y una canalización dentro de los marcos del sistema. Cuando el desarrollo de los medios de comunicación permitió crear una masiva industria cultural, ésta nació en complicidad con los gustos populares trabajando desde dentro de ellos, aprendiendo y enseñando, formando y siendo formada [6]. El no comprender esa relación dialéctica hace que la izquierda considere a mucho de lo que compone la cultura de masas como un simple y frívolo basurero fruto de la decadencia burguesa. La forma en que la enfrenta es asegurando que ella llevará a cabo todas las promesas incumplidas del acceso de las masas a una “Cultura Superior”, pero lo que entiende por esto no deja de ser en sí un concepto burgués.

**La música popular**

La importancia cultural, económica y política de este género es enorme. En el caso de América Latina, la música popular (o mesomúsica), tomando como base la riqueza de la producción existente, es un elemento clave de su identidad.

Pero también aquí esa identidad se construye en el conflicto. A partir de los años de 1950, con el crecimiento de las luchas de liberación, surgen movimientos musicales generalmente en torno a la canción. Canción nueva, contestataria, de protesta, serán algunas denominaciones que comienzan a circular. Aunque nunca claramente explicitado, el público que la sigue va estableciendo muchas veces un enfrentamiento con otras músicas consideradas como no comprometidas, ya sea que se las viera como “comerciales” o simplemente ingenuas. Las clases medias de izquierda comenzaron a consumir un tipo de canción que dio excelentes productos así como a veces escondió su total mediocridad amparado en el hecho de estar cantando textos que intentaban ser “comprometidos”. Músicos que buscaban dar nuevos pasos en la afirmación de lenguajes con sabor local no eran bien vistos si sus textos no tenían directa vinculación con lo social.

Por otra parte, se producía un hecho curioso. Se rechazaba en general al fenómeno roquero por “imperialista”, pero se aceptaban como modelo de refinamiento patrones de la música culta del pasado. Así, algunos grupos vocales,

[6] J.M. Barbero; op.cit. Pág. 245/246.

con el criterio de “mejorar” determinados productos populares emplearon una dinámica, una emisión de la voz, formas de armonizar, etcétera, propias del canto coral de los distintos estilos europeos. Zambas, candombes y carnavalitos comenzaron a sonar con un extraño sonido pasteurizado, pero con textos muy “comprometidos”.

En ciertos casos, se argumentaba que la “nueva canción” hacía un trabajo de calidad para minorías. Supuestamente, si se las formara, las masas accederían a captar esa calidad. De nuevo tenemos aquí la visión unilateral y elitista por la cual cuanto más “elevado”, cuanto más arriba de las caderas se encuentre el atractivo de una obra de arte, ya sea ésta de las llamadas “mayores” o “menores”, más artística es.

El mismo “racismo” que existe de parte de la música culta hacia la popular, se da desde ciertas músicas populares hacia otras. En el pensamiento subliminal de izquierda se llega a rechazar a la música tropical por vulgar y a la llamada “melódica internacional” por cursi. No es casualidad que la “bailabilidad”, para los sectores populares, queda en proporción abrumadora circunscripta a estos dos géneros de incidencia continental.

Las razones aducidas para el rechazo dejan expuesto el tema de las dificultades para ejercitar una visión dialéctica que deje de llamar frivolidad a toda necesidad de diversión, que deje de llamar sensiblería a todo apartarse de la frialdad propuesta por el distanciamiento burgués, que deje de llamar simple alienación a todo aquello que las masas aceptan de la industria cultural. Esta visión debería poder decantar los contenidos populares de las formas a las que han sido llevados por la cultura de masas.

**Hacia una nueva música, hacia una nueva sociedad**

A partir de la llegada a nuestro continente de un sistema cuya particular estratificación de clases contenía la diferenciación de lo culto y lo popular, se inauguró una nueva etapa. En música se manifiesta en lo que hoy vemos como normal: la coexistencia de un código culto y uno popular. A su lado permanecen las músicas indígenas autóctonas. Éstas quedaban encerradas en un marco al cual no pertenecían, pues incluso su concepto de lo definido como música era otro (diferente función social - vinculada a lo laboral, ritual, medicinal, religioso pero rara vez como

algo independiente -, diferente percepción de los parámetros sonoros, producción, interpretación y enseñanzas realizadas en forma colectiva y no por especialistas, etcétera). La música indígena continúa su función tradicional en determinados ámbitos, pero inserta en el actual sistema fue imposible que no se diesen interacciones como ser la utilización de su sustrato, de sus "gestos sonoros", como parte necesaria del sonido continental. Junto con la vertiente negra comenzaron a conformar los elementos clave de la mezcla latinoamericana. Y ¿cómo se da esa mezcla en la era de los medios masivos?

Las áreas más poderosas nos hacen oír obligatoriamente sus productos. Algunos son malos y otros pueden ser excelentes, pero el asunto no está allí. La buena música de John Lennon, quien además era una figura de oposición en su propio contexto, nos puede enseñar mucho. El problema está en la desigualdad de posibilidades, establecida por razones de funcionamiento del propio sistema, para que además de la de Lennon pueda ser conocida en todo el mundo la buena música de, por ejemplo, Alfredo Zitarrosa (con la correspondiente valorización de una estética con connotaciones culturales diferentes).

Nuestro "paisaje sonoro" es inevitablemente invadido por el sonido gestado en las áreas de poder. Éstos son los modelos que adquieren jerarquía y determinan el gusto a nivel masivo. La mayoría de los creadores trabaja sobre ellos porque también han valido para su formación (y porque es muy difícil contraponer modelos alejados de aquellos que los medios masivos apoyan). El gran reto es poder agregarles "el extra de la identidad", elaborar con ellos el mestizaje de la diferencia y no el de la homogeneidad. Así, los productos más interesantes terminan siendo los que trabajan sobre la brecha, también inevitable, que hacen distintos a un roquero de un barrio de Liverpool y a un uruguayo del barrio Borro (el primero cantando en inglés mientras toma té o whisky, y el otro cantando en "uruguayo" con mate y medio y medio).

Las infinitas respuestas creativas posibles son tan claras y obvias cuando se encuentran, como oscuras y objetos de incontables experimentos cuando buscadas.

La música culta, por su parte, actualmente abarca un campo semántico de actividad con historia y logros específicos. Sería interesante ver qué cambios de concepto y, por lo tanto, en la percepción, se darían si se accediese al legado estético del pasado europeo sin el barniz aristocrático al que estamos acostumbrados. Quedaría así superada la ubicación jerárquica que el poder le

concede, apoya y difunde, como forma de dominio cultural. Podríamos entonces reencontrarnos con él de otra manera.

En la vertiente contemporánea, su función va sufriendo cambios al modificarse las coordenadas culturales. En forma de concierto no interesa mayoritariamente, pero sus sonoridades son ávidamente buscadas y consumidas como música aplicada.

En los largos plazos de un proceso histórico, ninguna de las funciones sociales de la música se pierde totalmente, pero sí pueden diversificarse o variar en cuanto al modo en que la sociedad las prioriza.

La vieja polémica entre realismo socialista y vanguardias expone en forma simplista las únicas dos opciones que pareceríamos tener para escoger los caminos a transitar. El quedarnos con "*lo que la gente entiende*" del realismo (omitiendo el hecho de que "*lo que la gente entiende*" también es en parte fruto de la manipulación) o el quedarnos "*con lo que los intelectuales de avanzada entienden que la gente debe entender"* de las vanguardias (omitiendo el hecho de que estamos hablando sólo del camino académico de las artes) no es más que optar por los fenómenos nacidos y condicionados por una etapa especial de la historia denominada capitalismo.

La cultura de masas ya ha hecho funcionar su licuadora y nada va a ser igual. ¿Cuál sería la perspectiva dialéctica, no simplista, que expropie a la cultura de masas sus astutas armas, de los apoyos racionales sobre los que trabaja?

¿Cómo se arma el rompecabezas del viejo hombre nuevo desdibujado entre las culturas oficiales, las vanguardias, las culturas populares y los cócteles, que de todo esto hace la industria cultural?

Publicado en el semanario Brecha, Montevideo, 21 de febrero de 1992.