



# LA MÚSICA EN EL PARAGUAY

SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

---

PONENCIAS PRESENTADAS EN EL  
**1er. SIMPOSIO DE LA MÚSICA EN EL PARAGUAY**

*Ipuporãve haña ñane remiandu*







# LA MÚSICA EN EL PARAGUAY

SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

---

PONENCIAS PRESENTADAS EN EL  
**1er. SIMPOSIO DE LA MÚSICA EN EL PARAGUAY**

*Ipuporãve haña ñane remiandu*



## **LA MÚSICA EN PARAGUAY. SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO**

PONENCIAS PRESENTADAS EN EL 1er. SIMPOSIO DE LA MÚSICA EN PARAGUAY

*Iporarãve haña ñane remiandu*

© Secretaría Nacional de Cultura

© Los autores

Todos los derechos reservados

**Mario Abdo Benítez**

*Presidente de la República del Paraguay*

**Rubén Capdevila**

*Ministro Secretario Ejecutivo de la Secretaría Nacional de Cultura*

**Juan Marcelo Cuenca**

*Director General de Gabinete*

**Rocío Mencía**

*Directora General de Administración y Finanzas*

**Natalia Antola Guggiari**

*Directora General de Patrimonio Cultural*

**Alda Carreras**

*Directora General de Diversidad, Derechos y Procesos Culturales*

**Mercedes Lerea**

*Directora General de Planificación, Desarrollo e Innovación Cultural*

**Nathalia Cardozo**

*Directora General de Asesoría Jurídica*

**Juan Carlos Dos Santos**

*Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional*

### **FICHA TÉCNICA**

**Director de Publicaciones**

*Javier Viveros*

**Coordinación y edición**

*Rodolfo Elías*

**Idea y asesoramiento**

*Berta Rojas*

**Corrección de estilo**

*Susy Delgado y Estela Asilvera*

**Diseño e impresión**

*Planeador Producción y Comunicación S.A.*

*Dirección General de Comunicación Estratégica - Secretaría Nacional de Cultura*

*Nempre Producciones*

**Coordinación del Primer Simposio de la Música en Paraguay**

*Zulma Masi y Victoria Figueredo*

**Coordinación de Producción**

*Planeador Producción y Comunicación S.A.*

**Secretaría Nacional de Cultura**

*1er. Simposio de la Música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro. 1ª ed.*

*Asunción, 2019*

*375 páginas; 18,5 x 23 cm.*

*ISBN: 978-99967-34-27-4*

Secretaría Nacional de Cultura

Estados Unidos 284 esq. Mcal. Estigarribia

Teléfonos: +595 21 443 315, +595 21 440 777

[www.cultura.gov.py](http://www.cultura.gov.py)

Asunción, Paraguay



# Índice

## **Presentación**

Rubén Capdevila / Ministro Secretario Ejecutivo - Secretaría Nacional de Cultura .....	7
Juan Carlos Dos Santos / Orquesta Sinfónica Nacional .....	9

<b>Introducción</b> .....	11
---------------------------	----

## **La cultura en el Paraguay: los tiempos de lo diverso**

Ticio Escobar .....	17
---------------------	----

## **Las condiciones sociales y políticas y la música en el Paraguay. Una aproximación**

David Rafael Velázquez Seiferheld .....	33
---	----

## **El concepto de identidad y el espacio sonoro en América Latina**

Rubén Olivera .....	45
---------------------	----

## **Cosmofonía: aproximación conceptual del universo sonoro de los pueblos originarios**

Guillermo Sequera .....	65
-------------------------	----

## **La música popular en el Paraguay, desde la colonia hasta el presente**

Saúl Gaona .....	71
------------------	----

## **Composición musical clásica paraguaya: breve reseña histórica y situación actual**

Diego Sánchez Haase .....	89
---------------------------	----

## **Música campesina, música de campesinos**

Mario Rubén Álvarez .....	115
---------------------------	-----

<b>Quebracho de estirpe que no tumba nadie: breve aproximación al nuevo cancionero popular paraguayo</b>	
José Antonio Galeano.....	143
<b>Posibilidades estéticas para la música popular tradicional paraguaya en el Siglo XXI</b>	
Pedro Martínez Pino.....	167
<b>Implementación de la Licenciatura de Música Argentina en la Universidad Nacional de San Martín, Argentina</b>	
Juan Falú.....	187
<b>Descripción de la situación de la educación musical en Paraguay</b>	
José Luis Miranda.....	211
<b>La experiencia de formación musical universitaria en Paraguay</b>	
Juan Carlos Dos Santos.....	223
<b>Relevamiento de la situación académica de los institutos de formación musical en Paraguay. El Conservatorio Nacional de Música (CONAMU)</b>	
Germán Lema.....	247
<b>Las grabaciones de música popular en el CENIDIM y la preservación de su acervo sonoro</b>	
Yael Bitrán Goren.....	269
<b>Apuntes breves sobre el jazz en Paraguay</b>	
Carlos Schwartzman.....	283
<b>El rock paraguayo</b>	
Sergio Ferreira.....	291

<b>O lugar da música tradicional paraguaia no cenário cultural de Campo Grande (MS)</b>	
Rodrigo Teixeira.....	305
<b>Oportunidades para la industria de la producción musical</b>	
Vicente Morales .....	315
<b>Misión de productores Red Arpa Música Noreste Argentino (NEA) + Paraguay (PY)</b>	
Lucas Toriño / Marcos Ramírez.....	325
<b>Industrias culturales e industria musical en Iberoamérica</b>	
Sergio Ramírez .....	333
<b>Los autores.....</b>	361
<b>Consideraciones finales.....</b>	373



# Presentación

En julio de 2016, en el Centro Paraguayo Japonés (CPJ), bajo el título «La Música en Paraguay: Situación Actual y Perspectivas de Futuro» se llevó a cabo el Primer Simposio de Música. Este arte, que ha sido siempre un terreno especialmente fértil en nuestro país, es una pieza clave en la construcción de nuestra identidad.

El arte musical se ha abierto a la inquietud de los investigadores desde hace muchos años, y ellos han realizado importantes aportes documentando los rastros y signos de la música nacida en territorio paraguayo, desde los tiempos precoloniales hasta nuestros días. Pero nunca se habían reunido en un espacio de diálogo vivo creadores, cultores e investigadores para compartir sus visiones e intercambiar experiencias.

Eso es justamente lo que permitió este primer simposio, que contó con la participación de un importante número de actores del quehacer artístico-cultural que rodea a la música. Investigadores, músicos, especialistas, docentes y estudiantes, provenientes de Argentina, México, Paraguay y Uruguay se dieron cita en las mesas redondas, conferencias y conciertos que se llevaron a cabo. Los logros obtenidos rebasaron ampliamente las expectativas creadas en torno al evento, con un abanico asombroso de reflexiones y estudios que también abarcaron propuestas para avanzar hacia políticas, programas y metodologías que impulsarán la música nacional hacia un mayor desarrollo.

Este libro, que reúne los textos de esos aportes presentados en el Simposio, enfocados desde los más diversos ángulos que propone la música —desde el histórico hasta el de género, pasando por las condiciones locales para su progreso—, constituye un testimonio valioso de esas jornadas pioneras que dejaron un saldo auspicioso y nutritivo para la búsqueda de mejores caminos a ese arte.

La Secretaría Nacional de Cultura se congratula en presentar las interesantes ponencias del I Simposio de la música en Paraguay y renueva su compromiso de apoyar a los creadores, intérpretes e investigadores de la música del país.

# Presentación

La música en el Paraguay tiene numerosas vertientes creativas que van más allá de la tradición. Las maneras contemporáneas de encarar la música se convirtieron en notables desafíos para los creadores, las cuales reconfigurarían todos aquellos procesos que giran en torno al fortalecimiento de un repertorio nacional inigualable. Músicos paraguayos, de todos los estilos, siguen siendo partícipes de los cambios y sincronías que implica hacer, producir y gestionar obras musicales.

Se hace necesario que los profesionales, trabajadores y artistas del ámbito musical accedan a espacios en los cuales puedan nutrirse y conocer todas las implicancias del hacer música en nuestro país. A esa necesidad respondió la organización de un importante Simposio de la Música, que convocó a artistas, gestores, productores e intelectuales cuyos trabajos se han volcado en el quehacer musical local y han contribuido satisfactoriamente con la construcción de una identidad musical que va dando sus frutos.

La Orquesta Sinfónica Nacional se sumó a este proyecto que beneficiará no sólo al sector musical, sino a todo el sector artístico y cultural pues los modelos de gestión son similares y fáciles de traducir a las demás disciplinas valorando sus complejidades. Hay que recalcar que la gestión de la Sinfónica se ciñó a los lineamientos del Plan Nacional de Desarrollo que contempla la promoción de la imagen país en el mundo y ha encontrado un notable medio como la música para lo-

grarlo. Cada vez más, la producción musical del Paraguay va ganándose espacios en el concierto de las naciones.

Por más espacios como el Simposio de la Música, las instituciones, estoy seguro, seguirán trabajando de manera a compilar experiencias e intercambios entre todos los actores del ámbito musical que nutren en el día a día la música en Paraguay. Al respecto, el Simposio logró su cometido en la unión de todos los que perseguimos un mismo objetivo.

# Introducción

Paraguay tiene una amplia y compleja historia cultural y musical. Diferentes formas musicales han estado presentes en la historia, desde las expresiones indígenas, las creaciones populares paraguayas y la aparición de figuras musicales universales como Agustín Barrios. Estos temas han sido estudiados por la etnografía, la historia, la sociología y la musicología, fruto del esfuerzo y el compromiso de investigadores e intelectuales quienes han valorado las diferentes formas artísticas y culturales que se han desarrollado en el país, a pesar del poco apoyo por parte de las instituciones estatales y académicas e, incluso, sufriendo la persecución durante la dictadura de Stroessner. Existen estudios, investigaciones etnográficas, históricas y trabajos de gran valor como las investigaciones de etnomusicología, las recuperaciones históricas y los trabajos de musicología sobre la música en las reducciones jesuíticas del Siglo XVII.

El Simposio “La música en Paraguay: Situación actual y perspectivas de futuro” reunió a músicos y estudiosos de la música paraguaya y latinoamericana para sumar información, recuperar y construir conocimientos de tal forma a establecer lineamientos para formular políticas públicas específicas a la luz de aquellas referidas al campo de la cultura en general. El Simposio tuvo tres días de duración e incluyó conferencias, mesas redondas y conciertos, cuyos resultados se traducen en esta publicación con las ponencias presentadas.

Las presentaciones están organizadas en los siguientes ejes temáticos: a) Procesos Culturales, historia, institucionalidad cultural y música en el Paraguay, b) Corrientes y expresiones musicales en América Latina y Paraguay, c) La Música en el contexto académico en Paraguay y América Latina: escritura, formación musical e investigación y d) Las Industrias Culturales, la difusión y el derecho de autor. A continuación, se realiza una breve descripción de estos ejes temáticos:

### **a. Procesos Culturales, Historia, Institucionalidad Cultural y Música en el Paraguay**

La historia de la nación paraguaya, al igual que la de los países de América Latina, ha estado marcada por la colonización de los pueblos originarios, de parte de los conquistadores europeos. Como lo señala Bartomeu Meliá, *“Por el modo como se procesó la nación paraguaya, su cultura es necesariamente colonial”*.

El desarrollo de la cultura paraguaya tuvo sus particularidades, por ejemplo, el uso de la lengua guaraní, más allá de los grupos pertenecientes al pueblo guaraní, lo cual influyó en la identidad nacional y en el desarrollo de las expresiones artísticas como la poesía, el teatro y la música. Comprender los procesos de desarrollo cultural y sus diferentes expresiones constituye una base necesaria para analizar las corrientes musicales que emergieron en el país.

Igualmente, las políticas públicas culturales han dado giros importantes, buscando dar cuenta de diferentes dimensiones de los procesos simbólicos y de sus imbricaciones con otras facetas de la realidad. Resulta pertinente analizar cómo los avances institucionales han favorecido la producción musical en la región y, particularmente en Paraguay. Hay diversos arreglos organizacionales y múltiples experiencias. Se trata de analizar el caso paraguayo a la luz de su contraste con los de otros países ¿Cómo fomentar la producción y circulación musical en diálogo con otras expresiones artísticas y a la luz de los objetivos de desarrollo de las naciones?

Por tanto, este eje temático ayuda a comprender y contextualizar las diferentes expresiones musicales que se han desarrollado en el país.

### **b. Corrientes y expresiones musicales en América Latina y Paraguay**

En este eje se analizaron las diferentes expresiones musicales que se desarro-

llan actualmente en Paraguay y en América Latina. No se tratará solamente de describir y categorizar estilos, autores, épocas, sino de examinar los procesos de cambio, de integración de elementos de distintas corrientes. Un tema que se trató con especial énfasis es la incorporación de elementos contemporáneos en formas musicales populares y tradicionales, sin que estas pierdan su particularidad. Para trabajar este tema se contó con expositores nacionales y de otros países de la región donde se presentaron experiencias muy innovadoras en la música popular y tradicional.

### **c. La música en el contexto académico en Paraguay y América Latina: escritura, formación musical e investigación**

En este eje se debatieron temas relacionados a la formación musical y la investigación en el Paraguay. También se contó con expositores internacionales que nos permitieron conocer cómo han avanzado estos campos en otros países, por ejemplo, la experiencia de creación de una carrera de música folklórica a nivel universitario en Argentina, el desarrollo de la musicología y la investigación musical en México.

### **d. Las Industrias Culturales, producción, circulación y distribución**

Según un informe de la UNESCO, las industrias culturales son un componente cada vez más trascendente en las economías post-industriales: “No sólo contribuyen al crecimiento económico y la creación de empleo, sino que también actúan como elementos vehiculares en la transmisión de la identidad cultural, aspecto éste esencial en la difusión y promoción de la diversidad cultural”<sup>1</sup>. Sin embargo, como señala este informe, el sector creativo es todavía poco comprendido en la gran mayoría de países. Este eje analizar la situación de la industria musical en particular, en el Paraguay y la región, en cuanto a la difusión de las creaciones nacionales y la situación de los derechos intelectuales de los creadores musicales.

El impulso del Simposio se inscribe en una agenda programática que, articulada por la Secretaría Nacional de Cultura, busca dinamizar todo el ciclo de la producción cultural, desde la creación hasta el acceso o consumo, incentivando el diálogo entre tradición e innovación; a la vez de activar relaciones provechosas con otras

---

1 [http://portal.unesco.org/culture/es/files/30850/11467401723cultural\\_stat\\_es.pdf/cultural\\_stat\\_es.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf)

dimensiones del desarrollo, como la promoción de la diversidad, la generación de fuentes de trabajo y la proyección del país en el mundo.

Paraguay es un país desconocido. Sin embargo y en diferentes momentos de su historia, facetas de su producción musical han generado – y lo siguen haciendo – canales excepcionales de diálogo, intercambio y visibilidad con otros países y otras latitudes del globo.

La participación del país en diferentes plataformas regionales como el MERCOSUR Cultural, el Consejo Suramericano de Cultura (UNASUR), el Sistema Interamericano de Cultura (OEA), la UNESCO y el Espacio Iberoamericano de Cultura, propician nuevas condiciones para la creación y circulación, tanto en circuitos comerciales, como no comerciales.

Una de las expresiones más sensibles y activas de la memoria colectiva se sorprende en un escenario global, nuevo e interpelador. Un mundo que ofrece oportunidades nuevas y que, en medio de no pocas contradicciones, favorece la heterogeneidad y el impulso de emprendimientos de todo tipo.

Es el momento para indagar sobre cuál ha sido el devenir de la música en Paraguay, las diferentes músicas, de una sociedad que empieza a ver en la diversidad más oportunidades antes que amenazas.

En esta indagación interesa identificar los factores, las situaciones y los mecanismos que pueden favorecer la creación musical, así como recrear la memoria sobre las músicas que han hecho parte de diferentes momentos de la historia y de diferentes colectividades del país. Interesa recrear los paisajes sonoros de la nación, pasados y presentes, a sabiendas de que la comprensión sobre no pocos aspectos de la subjetividad – y el cuerpo – hallan relación con los sonidos, los ritmos y las emociones de esos cuadros auditivos.

# PONENCIAS



# La cultura en el Paraguay: los tiempos de lo diverso

Lejos de ser considerada un conjunto homogéneo, resultado de un trayecto lineal, la cultura desarrollada en el Paraguay debe ser encarada como un complejo de procesos diferentes; cabe, pues, hablar más de “culturas”, en plural, que de una sola cultura, aun enriquecida ésta con la diversidad de sus expresiones. Diferentes en sus tiempos y direcciones, entrecruzados muchas veces y, otras, por momentos confundidos, diferentes modelos culturales traman redes inestables que, consideradas sincrónicamente, conforman lo que podrían ser llamadas configuraciones culturales.

Trazar un marco de discusión, útil como trasfondo de este encuentro sobre la música, supone tratar de determinada manera aquel proceso continuo y complejo que configura lo cultural. Y ese tratamiento demanda un recorte analítico capaz de detener y aislar por un momento ciertos conceptos y figuras. Ni unos ni otras podrán dar cuenta del conjunto de una experiencia inabarcable en términos de lenguaje, pero podrían servir para levantar ciertas figuras y cuestiones y, desde las mismas, delinear un encuadre posible para los temas tratados en este seminario.

En su primera parte, el artículo delinea la matriz histórica de muchos momentos del proceso referido. El conflicto producido desde los primeros tiempos coloniales genera un corte tajante que escinde determinadas prácticas cul-

turales, pero también actúa como un haz desde el cual se abren trayectos no siempre divergentes; por último, aquel conflicto abre un espacio, fracturado y desigual, que actúa como escena fundacional de determinadas configuraciones simbólicas y expresivas cuyos alcances llegan hasta hoy. En su segunda parte, el texto trabaja algunas figuras, tales como las de cultura, identidad y políticas culturales, que no aparecen nítidamente separadas en sus conceptos pero cuyos contenidos traman una parte sustancial del debate actual sobre la cultura.

## **I. LAS ESCENAS DE LA HISTORIA**

La Colonia conforma un punto crucial en el desarrollo del enrevesado complejo que hoy llamamos “cultura del Paraguay”. Las diferentes posiciones de los actores en esa escena heterogénea traza un mapa irregular y cambiante, sacudido por historias contrapuestas. El cuadro de las diferentes situaciones de los indígenas en este espacio fundacional resulta decisivo para marcar el inicio de líneas que se abrirán hacia rumbos discordantes o correrán paralelas o entrecruzadas, identificadas por tramos.

Por una parte, la situación del indígena reducido en las misiones jesuíticas define un modelo cultural basado en la imposición de los prototipos europeos resistidos, tergiversados y/o apropiados por el indígena. Así, la fuerza de sensibilidades y concepciones singulares del mundo, tanto como las inevitables fisuras entreabiertas en el sistema misionero, posibilitaron la continuidad furtiva de las formas propias o el surgimiento de nuevas expresiones. Por otra, debe ser considerado el modelo adoptado por el indígena dependiente del régimen civil o franciscano de los táva (pueblos provinciales de indígenas). Aunque ambos regímenes fueran promotores de sujeción colonizadora y explotación encomendera, los indígenas de los táva se encontraban menos controlados a causa de la flexibilidad o el desorden criollo-franciscano y, en consecuencia, tuvieron mayores oportunidades de manifestar su propia sensibilidad. Una parte importante de la cultura popular, en sus diversas manifestaciones, deriva de este espacio híbrido y prolífico. Por último, los llamados “ava monteses” – los indígenas no sometidos al sistema colonial (provincial o misionero), aunque amenazados siempre por este sistema– mantuvieron conformaciones culturales propias, desarrolladas a través de diversos procesos de reajustes, renovaciones, pérdidas y asimilaciones. Esta situación permite esbozar un esquema básico de la escena fundacional de las formas culturales desarrolladas en el Paraguay a partir de la matriz colonial.

En este punto se consideran tales conformaciones en cuanto referidas al ámbi-

to de la producción de las artes (visuales, música, literatura, teatro, etc.).

- Las formas culturales desarrolladas en las reducciones jesuíticas, con es-tribuciones en las de los indígenas diseminados por el Paraguay provincial luego de la expulsión de la Compañía de Jesús.
- Las expresiones de diferentes subculturas rurales, producidas mediante procesos de transculturación y mestizaje entre los guaraníes de los táva y los campesinos jornaleros, chacareros o encomendados de zonas aledañas.
- La cultura emergente provista de rasgos ilustrados, producida por las cla-ses criollas acomodadas, rurales o asuncenas, básicamente a partir del siglo XVIII.
- Las diferentes manifestaciones tradicionales de los indígenas “monteses”, libres de reducciones misioneras y sujeciones provinciales.

Estas figuras culturales conforman los antecedentes históricos de los diversos, y casi siempre conflictivos, fenómenos transculturales que se fueron dando a lo largo de un tiempo enrevesado. A partir de los mismos se puede bosquejar rá-pidamente otro cuadro, que enumera, siempre de manera esquemática, los re-sultados y posiciones generados por la irrupción colonizadora en las culturas lo-cales. En primer lugar, las distintas formas de destrucción del universo simbólico e imaginario de los indígenas, así como la imposición de los modelos coloniales; en segundo, la resistencia de las culturas indígenas y, por último, los diferentes procesos de asimilación, negociación y apropiación que estas culturas hicieron (y siguen haciendo) de las formas europeas. Aunque expuestos por separado para su mejor claridad, estos casos no configuran fenómenos aislados, sino que ocurren casi siempre de manera simultánea y trenzados unos con otros.

## **Aculturaciones**

Muchas de las expresiones indígenas fueron extirpadas por el régimen colo-nial (misionero y provincial). Lo primero que fue desmantelado, o se intentó desmantelar, fueron los rituales y ceremonias, núcleo de las creencias y las expresiones mejor arraigadas (la música, la escena, el mundo visual). Aniquila-das éstas, resultó más fácil desmantelar las otras. Este proceso exterminador buscaba “civilizar al bárbaro” y limpiarlo de supersticiones y herejías para que pudiera integrarse, sumiso, al lugar último que el país le tenía designado. Pues-to que el complejo de creencias míticas y prácticas rituales constituye el eje de la cultura étnica, arrancado aquél, las diversas formas estéticas –tanto como

las políticas, las jurídicas o las económicas– pierden cohesión y fundamento, se derrumban. Y ante la pérdida de las referencias colectivas, los indígenas comienzan a sufrir dolorosos procesos de destribilización y pauperización, crisis de identidad y deterioro personal.

## **Resistencias**

A lo largo de por lo menos cinco siglos, los indígenas fueron desarrollando dramáticos procesos de defensa de su identidad, que duran hasta hoy. Estos desarrollos se han dado de manera paralela a los muchos casos de resistencia activa, enfrentamientos y rebeliones sostenidos durante siglos para salvaguardar la autonomía, la vida y los territorios étnicos. Afrontando la presión de la sociedad envolvente, la mayoría de los pueblos indígenas ha logrado preservar sus núcleos mítico-rituales, readaptándolos, en muchos casos, a las condiciones nuevas según el curso de la memoria y el rumbo propios. Gran parte de las formas originales ha desembocado en escenas populares, rurales y, aun, suburbanas: allí renuevan argumentos y expresiones asumiendo sensibilidades diferentes.

La resistencia cultural incluye no solo la conservación de los repertorios tradicionales, sino también la incorporación deliberada de nuevas formas en las que las comunidades populares se reconocen y se sienten expresadas. El siguiente punto se refiere a este hecho.

## **Los cambios**

El enfoque de la diversidad cultural permite discutir la posición según la cual solo las formas de la cultura erudita tienen derecho –la obligación– de renovarse y cambiar, mientras que las del arte popular, en general, están condenadas a permanecer idénticas a sí mismas, incontaminadas por la historia. Esta posición es etnocentrista porque, al negar el derecho al cambio que tienen las culturas diferentes –sobre todo en momentos de bruscas transformaciones–, introduce un principio discriminatorio que impide reconocer los nuevos hechos de creación y las soluciones adaptativas que tales culturas generan en situaciones de conflicto. El concepto de “aculturación”, empleado como argumento por la postura citada, presume una contradicción básica entre las culturas diferentes: la dominante impone sus figuras y sus discursos a la subalterna, dócil y pasiva. Por el contrario, el concepto de “transculturación” vuelve más compleja la comprensión del conflicto intercultural. Supone interacciones mutuas, diversos vínculos transitivos y movimientos de ida y vuelta capaces de generar nuevas

formas culturales. Tal concepto no se basa, pues, en una dicotomía, sino en procesos nutridos de diferentes fuerzas y movimientos de choque, resistencia, negociación, mistura y renovación.

Estos procesos redefinen continuamente el contorno de culturas que, cruzadas por figuras ajenas –y contaminadas por su paso permanente–, han podido asimilarlas desde su propia sensibilidad y adaptarlas a sus requerimientos particulares. O bien, han seleccionado ellas mismas los signos extranjeros para conectarlos con las nuevas necesidades, aun desnudas de formas, y para poder expresar, a través de ellos, la realidad de una historia diferente.

Por eso, no todo cambio aculturativo debe ser necesariamente condenable, como no toda conservación de lo tradicional y lo “puro” ha de ser considerada garantía de “autenticidad” cultural. Y, también por eso, asumir la “contaminación” de la cultura popular no significa promover el abandono de la tradición, sino reconocer la constitutiva heterogeneidad y el indispensable dinamismo de toda conformación cultural. Encerradas en sí mismas, fijadas en la imagen idealizada de su propio pasado, las culturas no tendrán posibilidades de enfrentar los desafíos de los procesos históricos que las condicionan.

No obstante, el empleo de la figura de “transculturación” requiere ser preservado del riesgo que, creado por la fascinación generada por la figura del cambio, termina abandonando el cuidado de lo propiamente diferente. Borroneados los límites entre lo popular y lo erudito, muchas veces se conciben los sistemas culturales como una nueva totalidad en cuyo interior entreverado resulta imposible identificar las diversidades, diluidas en la mezcla de lo indiferenciado. Ante esta posición, resulta importante recordar que, aunque hoy se debiliten las fronteras entre culturas distintas, los ingredientes que conforman cada una de ellas se entremezclan siempre según fórmulas distintas. Así, lo que define la particularidad de una cultura no es la lista de componentes que la integran, sino la manera particular en que ella combina esos componentes: esa particularidad produce la diferencia.

En este punto cabe considerar, además, la cuestión del contexto propio de las culturas. Las distintas sensibilidades y cosmovisiones recodifican constantemente las imágenes y referencias de las cosas, que adquieren desigual sentido según varían los encuadres históricos. La elasticidad que impone a las culturas el azaroso devenir de la historia (de las historias), favorece los movimientos de apropiación e intercambio intercultural y plantea una de las posibilidades mejores que tiene toda conformación cultural: la de asumir el desafío de renovar sus imágenes y sus discursos a medida que se transforma, se rompe o se pierde el

tiempo que ellos elaboran. Y este desafío no atañe solo a las culturas de origen tradicional y popular, indígena y mestizo, sino a las provenientes de diferentes sectores eruditos y audiencias masivas que operan con la creación, difusión y empleo de los significados e imágenes que traman las texturas culturales de cada presente, enfrentadas hoy a las innovaciones bruscas que, a todos, impone la globalización.

Así, mientras sean los propios agentes culturales –indígenas, populares o ilustrados, rurales o urbanos– quienes decidan las transformaciones, es seguro que éstas serán capaces de vincularse con la memoria, hacerse cargo de las grandes preguntas que inquietan el trayecto diario y ubicarse ante la ineludible construcción de porvenires deseables.

## **II. ACERCA DE LO CULTURAL**

La cultura es hoy considerada un conjunto de procesos contingentes. Esta concepción supone criticar tanto el modelo clásico marxista, que hacía de lo cultural un reflejo de la infraestructura socioeconómica, como el liberal, que identificaba lo cultural con un excedente ilustrado y superior que corona lo social. Ambos modelos partían de un concepto de cultura como expresión o remate de una sociedad ya constituida. Criticar ambas posiciones requiere encarar la cultura como articulación de diversas producciones imaginarias y simbólicas que intervienen en la propia conformación de la sociedad. Ésta no puede ya ser concebida en una instancia anterior al momento cultural, sino que se configura a través de representaciones, imágenes, conceptos, creencias y valores. Desde este punto de vista, lo cultural es lo social puesto en escena: la cultura es la propia sociedad en cuanto construye discursos y ficciones para reflexionar sobre sí, imaginarse y reinventarse; para asegurar, cuestionar y renovar, desde distintas perspectivas, las razones oscuras del pacto social.

Este complejo concepto de lo cultural, renuente a toda clausura que lo fije de modo definitivo, supone un replanteamiento de las figuras desde las cuales ha sido tradicionalmente definido en América Latina: las Bellas Artes y el patrimonio, fetichizados y sustraídos a la diversidad y la contingencia. Las dos figuras traducen respectivamente posiciones liberales (que promueven una comprensión de la cultura como producción erudita) y nacionalistas (desde las cuales la cultura es entendida como acervo homogéneo, expresivo de la “identidad nacional”). Ante estas posiciones, el ámbito de la cultura es ampliado hoy hasta coincidir con diversas operaciones de sentido que se traducen en memorias, códigos, sensibilidades y formas particulares mediante las cuales distintas co-

lectividades tanto se autorreconocen y se diferencian como se relacionan mediante el intercambio de signos y figuras.

Este replanteamiento facilita el enfoque de diversidad y permite que la cultura sea considerada un factor de desarrollo sustentable, vinculado con las sensibilidades y representaciones sociales y la defensa del medio ambiente. La construcción de memorias y subjetividades, así como la particularidad de patrimonios tangibles e intangibles, quedan comprendidas como derechos culturales, parte de los derechos humanos fundamentales. Este concepto amplio de cultura es el utilizado por la Constitución Nacional para proclamar la vigencia de aquellos derechos y garantizar su ejercicio. Pero la misma amplitud del concepto (que lo hace coincidir con la perspectiva antropológica, determinada por el vasto campo de lo simbólico) precisa que el mismo sea ajustado en cuanto objeto de políticas culturales, cuya aplicación supone intervenciones orgánicas del poder público: regulaciones orientadas a corregir las asimetrías que impiden el acceso equitativo a la creación, difusión y consumo de los bienes culturales. Tales intervenciones constituirían casos de intervencionismo estatal si recayesen sobre la cultura en sentido amplio. El Estado no puede intervenir en los hábitos, sentimientos, convicciones y opiniones de los particulares, toda vez que estas prácticas se muevan dentro del orden legal.

El terreno de acción de las políticas culturales queda, así, definido por dimensiones macrosociales<sup>1</sup> y referido a las prácticas mediante las cuales los procesos culturales asumen básicamente un carácter especializado y un formato institucional. De este modo, la cultura, en cuanto objeto de políticas públicas, se refiere a producciones creativas y reflexivas realizadas por sectores diversos de manera básicamente organizada y estable. En el campo de la música, una parte significativa de tales producciones recae sobre la creación de sectores populares e indígenas, cuya institucionalidad no se encuentra definida en términos académicos ni inscrita en grandes circuitos comerciales, sino afirmada mediante tradiciones y prácticas comunitarias, crecidas al margen de los grandes intereses de las industrias culturales.

Este hecho mueve a una consideración relativa a tales industrias, provistas de notable incidencia en la vida cotidiana, la educación, la sensibilidad y las representaciones sociales y, por lo tanto, de considerable peso en la construcción de las subjetividades y la constitución de la esfera pública. Esta importancia tiene un doble signo; por un lado, resulta innegable que la masificación de las audiencias y los cruces interculturales pueden ampliar el acceso a los bienes

---

1 Ver José Joaquín Brunner. *América Latina: cultura y modernidad*, Grijalbo, México, 1993, pp. 205 y ss.

culturales por parte de grandes públicos y permitir recepciones activas de la cultura industrializada. Por otro, el cumplimiento de esas posibilidades requiere condiciones difíciles: niveles básicos de simetría social y cohesión cultural, formas elementales de institucionalidad democrática y políticas públicas efectivas, capaces todas de promover las producciones locales y de regular el mercado para compaginar los intereses de éste con los de la sociedad civil. Lo que a su vez demanda la presencia de un Estado con aptitud efectiva de gestión pública y la de una sociedad civil organizada y participativa. De hecho, en nuestro país, como en América Latina en general, aún se registra déficit de Estado y de sociedad civil contra el abultado superávit del mercado, lo que levanta el riesgo de que las industrias culturales, antes que actuar como factores de democratización, profundicen las desigualdades y aplanen las diferencias identitarias que traman la diversidad cultural. Por lo tanto, el acceso democrático a los opulentos mercados culturales demanda el fortalecimiento de la esfera pública y la cohesión social. Este refuerzo resulta indispensable para asegurar mayor presencia del Estado en el ámbito cultural e impulsar un consumo más participativo; pero también para consolidar la producción local con vistas a la generación de industrias culturales endógenas, capaces de amortiguar el peso aplastante de las transnacionales.

La dinámica de la cultura oscila entre dos extremos: el de la creatividad y la crítica, por un lado, y el de la producción económica, por otro. Este carácter bipolar de lo cultural promueve conflictos diversos. En una punta, ciertas posiciones tradicionalistas, eruditas o populistas, se muestran renuentes a atender la dimensión económica, considerada prosaica y contaminante para la pureza del idealizado espacio cultural. En la otra, las posturas economicistas, de cuño neoliberal, privilegian la rentabilidad en detrimento de los aspectos poéticos y expresivos. Por encima de esta tensión, las políticas culturales deben compaginar el afán cultural con los intereses económicos y propiciar la participación de sectores empresariales en la escena pública, buscando que actúen no solo en pro de mejor renta, sino a favor de un modelo de desarrollo que trascienda el nivel de los beneficios del mercado y apunte a consolidar, en beneficio de todos, la escena pública.

## **Digresión: acerca del arte y la cultura**

Ya queda dicho que, en sentido amplio, la cultura comprende el sistema de los códigos y representaciones: básicamente el de los lenguajes sociales. Para afinar esta caracterización y vincularla mejor con el tema del encuentro que

convoca este texto, conviene plantear el lugar del arte en este sistema. Está claro que el arte forma parte de la cultura, pero lo hace de manera compleja, ubicándose en un punto extremo de la misma. La cultura corresponde al orden simbólico, el que establece convenciones y representaciones dirigidas a proveer de un marco de orientación y acercar posibles sentidos a las personas y las sociedades. El arte se aposta en el límite de ese ámbito y mira con ansiedad lo que está del otro lado: trabaja el orden simbólico, pero en su intento de trascenderlo y sugerir las zonas innombrables, convoca imágenes capaces de iluminar brevemente lo que las palabras no alcanzan a decir<sup>2</sup>.

El arte corresponde al momento crítico de la cultura: pone en cuestión las certidumbres que ésta levanta, hace zozobrar la estabilidad de las significaciones. Si la cultura busca brindar seguridades mediante encuadres firmes, el arte hace sospechar de lo establecido para sugerir el otro lado de lo visible y pensable, el más allá de la escena de las representaciones. El arte apela a la sensibilidad para movilizar el quehacer poético, que siempre opera mediante rodeos y atiende menos a la presencia que a la falta. Termina, así, enriqueciendo la comprensión del mundo, cuya complejidad impide todo intento de transparentarlo: se opone a la prepotencia del logos que busca explicar y revelar las incógnitas ineludibles que espesan la condición humana.

De este modo, la cultura pone en juego no solo las representaciones y explicaciones, sino los imaginarios, las ilusiones y las operaciones retóricas y poéticas que tanto revelan como oscurecen, muestran y ocultan de modo a señalar una realidad esquivada a las pretensiones totalizadoras del lenguaje. Solo en ese contexto se explica la presencia de la música, que nunca opera únicamente transcribiendo sonidos que traducen la realidad, sino haciendo resonar las pausas, los silencios, los cortes e interrupciones para acorralar el lenguaje y hacerlo callar: para permitir que las imágenes (sonoras en este caso) se hagan cargo de ecos y resonancias que reverberan más allá de lo decible y pensable. El arte impide que, atascada en sus certezas, la cultura se inmovilice o gire en puros círculos cerrados sobre sí.

## **Diversidades (acerca de lo diverso)**

La cartografía cultural contemporánea es esencialmente diversa; promueve la convivencia de configuraciones, tiempos y sensibilidades plurales. Este carác-

---

2 Para establecer esta distinción se emplean, de manera muy elemental, categorías del complejo pensamiento lacaniano: mientras el registro simbólico se refiere al orden lingüístico, el de lo real comprende aquello que no puede ser alcanzado por el lenguaje. Por su parte, el registro imaginario no descifra lo real pero permite avistarlo a través de apariciones, mostraciones y sombras: imágenes.

ter híbrido integra, en una misma escena, formas de la cultura ilustrada y de la popular y expresiones de ambas con la tecnológica multimedial y masiva. Las industrias culturales se nutren de cualquiera de ellas en cuanto apunte a generar renta; en este caso, las formas integradas al complejo hegemónico tienden a asumir formatos globalizados que ayuden a masificar su consumo: espectacularización, producción de alta tecnología, trivialización de sus temas, etc. En el caso de la música, García Canclini habla de estilización banal o “ecualización” de expresiones populares e indígenas por parte de los *majors* macroempresariales<sup>3</sup>.

Así, la expansión avasallante de la cultura industrializada no significa forzosamente el abandono de los modelos tradicionales y eruditos de cultura que sobreviven o crecen a un costado suyo. En contrapartida, la reivindicación de la diversidad cultural no implica la repulsa de las industrias culturales, sino la defensa de las producciones minoritarias y alternativas y, aun, la de las combinaciones interculturales desarrolladas más allá de la folclorización de las identidades y la simplificación de la memoria. Por lo tanto, el resguardo de la diferencia puede ayudar a que los espectadores no devengan consumidores pasivos, sino ciudadanos capaces de construir nuevas redes de participación y espacios públicos interactivos.

Esas posibilidades son detectables en la emergencia de ciertas subculturas populares conformadas a partir de un sistema activo de consumo; las mismas emplean estrategias diversas que permiten apropiaciones de los modelos de la industria cultural y generan vínculos con la experiencia propia y el propio proyecto. Por otra parte, debe asumirse la continuidad de modelos culturales que, aun abiertos a distintos procesos de transculturación, siguen organizados en torno a matrices simbólicas propias de origen tradicional. A pesar del avance de los modelos capitalistas sobre zonas rurales y la pérdida de territorios ancestrales, en el Paraguay, como en América Latina en general, continúan fuertes bastiones de tradición indígena y campesina; en ellos se siguen produciendo obstinadamente figuras e ideas diferentes, aun sitiadas por los medios masivos o abiertas con ganas a ellos. Siguen desarrollándose, así, otras maneras de posicionarse ante la expansión avasallante de la cultura industrializada.

Ante esta situación, las políticas culturales deben tanto facilitar las mediaciones interculturales como apoyar el derecho a la manera propia de ejercer la diferencia en medio de la escena globalizada. Este apoyo supone el fortalecimiento de las instancias de gestión local. Reafirmando lo expresado en la primera parte de este artículo, asegurados en su autodeterminación, los sectores sabrán

---

3 Néstor García Canclini. *La globalización imaginada*, Paidós, México, 1999, p. 52.

qué cambios rechazar y qué incorporar sin arriesgar el curso de sus diferencias.

Esta cuestión remite a otras dos, estrechamente vinculadas: el de las políticas culturales y el de las identidades.

## **La función de las políticas culturales**

Las políticas culturales buscan regular las asimetrías de los procesos simbólicos y crear dispositivos aptos para equilibrar los intereses del Estado, los de las sociedades y los del mercado. Tales quehaceres suponen la coordinación orgánica de proyectos diseñados según una determinada concepción del papel de lo cultural en el conjunto social.

Las políticas culturales, como las públicas en general, son adjetivas y formales: se limitan a proteger los acervos diversos, asegurar el cumplimiento de los derechos culturales, promover condiciones efectivas de participación social, regular los mercados culturales e impulsar la creación; es decir, impulsar los procesos culturales sin intervenir en el ámbito de los contenidos sustantivos de la cultura. El protagonismo de la gestión ciudadana, por un lado, así como el empuje de frentes neoliberales que privilegian la función autorreguladora del mercado, por otro, tienden a considerar esa función adjetiva en detrimento de las responsabilidades del Estado. Pero lo adjetivo de las políticas no debe ser entendido como principio de neutralidad suya; ellas deben no solo avalar jurídicamente los derechos culturales, sino consolidar las bases necesarias para un desarrollo cultural democrático mediante acciones y programas directos.

Este desarrollo requiere, en primer lugar, la presencia ciudadana en el trazado de las políticas mismas, así como en las discusiones orientadas a concertar los criterios de integración cultural. En segundo lugar, exige la participación efectiva de esa ciudadanía en todo el desarrollo de los procesos culturales: en lo relativo al consumo de los bienes y servicios culturales (alentado por políticas divulgacionistas), pero también, y especialmente, en la creación de imágenes y conceptos que generen movidas culturales propias y eviten las políticas meramente divulgacionistas, dirigidas a promover públicos pasivos y acríticos. Estas jugadas demandan un fondo de cohesión social: afirmadas en torno a una historia particular y en pos de un proyecto cultural, las sociedades tienen mayores posibilidades de recrear simbólicamente e imaginariamente sus condiciones específicas y de resistir, aceptar o reelaborar las señales globales según el ritmo de sus tiempos distintos y el peso de sus memorias propias.

La idea de participación remite a la de pluralismo, condicionada por la existencia de una sociedad provista de varios sistemas simbólicos –enredados, contiguos o superpuestos–, así como de la capacidad de asegurar la igualdad de derechos de cada uno de ellos a expresarse, crecer y tejer imaginariamente la trama social. Por eso, la democratización cultural exige la participación de los diferentes sectores sociales en el consumo equitativo, pero también en la producción misma de hechos culturales, nutridos de muchas historias y abiertos a rumbos diversos. Por último, resulta importante recordar que la participación de tales sectores en la toma de decisiones relativas a los asuntos culturales, será efectiva solo en cuanto se encuentre respaldada por organizaciones y prácticas sociales consistentes e inscrita en registro de ciudadanía.

## **La función de las políticas culturales**

Las grandes figuras que avalaban el concepto de identidad en términos esencialistas (tales como nación, pueblo, clase, comunidad, territorio) han sido deconstruidas, desprovistas de fundamento sustancial. Sin este aval metafísico, aquel concepto retorna a la escena de la reflexión cultural con otro formato: el proveniente no de certezas ahistóricas, sino de construcciones contingentes. Reformuladas de este modo, las identidades no se definen ya a partir de rasgos esenciales, anteriores a su propia historia, sino mediante construcciones colectivas, identificaciones y posiciones variables. El carácter inconstante de las nuevas identidades genera modelos plurales de subjetividad y conforma tejidos sociales dispares y complejos: la textura indispensable de lo diverso. Ella sostiene el accidentado juego democrático.

Este juego requiere, pues, la multiplicidad de actores. Por eso, si bien las identidades resultan indispensables para la integración y el reconocimiento de la diversidad, el encapsulamiento de las mismas termina dejando la diferencia fuera de la escena pública. Encerradas en sí mismas, autosuficientes, las identidades impiden la asunción de posturas compartidas que promuevan la cohesión social e impulsen los proyectos colectivos. Así, el gran reto que se genera en torno a la cuestión de las identidades es el de conciliar particularidad y articulación social y afianzar de este modo la esfera pública sin comprometer lo propio de cada sector en juego.

Enfrentar satisfactoriamente este desafío supone la intervención de instancias estatales mediadoras y representativas, aptas para enfocar la diversidad social desde la mirada integradora de la esfera pública. Sin embargo, esos arbitrios resultan exigüos ante la expansión avasallante de los poderes fácticos globales,

la crisis de representación de los partidos, el descrédito de los grandes relatos integradores y la irrupción de nuevos sujetos sociales que tienden a sustituir a los agentes colectivos tradicionales.

Aunque el retroceso de los tradicionales sistemas de representación requiere mayor presencia de la sociedad en la tarea de integración social, este destaque no debe significar el relegamiento de insustituibles funciones del Estado y los partidos políticos. Por una parte, la sociedad civil, espacio propio de la diversidad, no tiene como objetivo propio el cumplimiento de esa tarea integradora. Por otra, esa misma sociedad oscila entre un momento corporativo, vuelto hacia los intereses particulares, y uno solidario, que atiende el conjunto. La tensión irresoluble entre ambos momentos posibilita que cada uno de ellos sea enfatizado de manera contingente sin sacrificar el otro. Durante las últimas décadas, las organizaciones intermedias han replanteado los límites entre lo público y lo sectorial en una dirección que fortalece la esfera de lo colectivo, renueva los dispositivos de representación y trama una textura social más consistente, dispuesta a ser confrontada con los intereses colectivos.

El ámbito de la sociedad civil deviene, así, una base propicia desde donde asumir las tensiones entre los intereses parciales y el bien común. Ubicar en esa escena la figura de la identidad permite que ésta se enriquezca con la idea de ciudadanía. Si aquella manifiesta la diferencia, ésta proclama el principio universal, promovido por el Estado como fundamento de la igualdad de derechos. Ambos conceptos se benefician cuando son relacionados sobre el trasfondo de intereses compartidos: mientras que el de ciudadanía tiene la posibilidad de trascender su encuadre formalista y su estatuto meramente legal, el concepto de identidad puede descentrarse de sí, asumir mejor la diversidad y posicionarse en la esfera pública sin desconocer el universalismo democrático ni renunciar a sus compromisos sectoriales.

Esta posición implica, entonces, someter a contingencia (deconstruir) no solo el concepto de identidad, sino también el de ciudadanía liberal, convencionalmente circunscripto a derechos abstractos a la igualdad y concretado en el voto. Liberándolo de su definición clásica, tautológica ("derecho a tener derechos"), este concepto puede asumir de manera concreta la diferencia. Así, el significado del término "ciudadanía" no quedaría circunscripto al ámbito de lo universal, sino también incluiría el espacio de los diversos sectores, de modo a justificar que se hable de una ciudadanía social, cultural, racial o étnica, entre otras posibilidades particulares. Entonces, más allá de su carácter jurídico-formal, aquel concepto puede ser delimitado como el ámbito de construcciones

históricas a cargo de diversas identidades particulares. Y puede ser proyectado como el horizonte del interés común –de la *res publica*– ante el cual deben confrontarse las posiciones desiguales u opuestas.

Así, ambos conceptos, el de identidad y el de ciudadanía, dependen de específicas posiciones históricas, asumidas desde puestos diferentes y de cara a causas diversas. Son posiciones que pueden abrir las razones de lo particular a un espacio público presto para enriquecerse con ellas con vistas a una perspectiva de conjunto. La constante interacción entre las causas particulares de la identidad y las razones universales de la ciudadanía proveen de fuerzas internas a la cultura y la abren a su posibilidad mejor: la de constituir un espacio abierto a los propicios vientos del disenso. Una intemperie: reverberan allí las disonancias de todo afán democrático.





# Las condiciones sociales y políticas y la música en el Paraguay.

## Una aproximación

### 1. **Presentación**

Las siguientes líneas intentan constituirse en una aproximación al mundo de la música, vinculado a los aspectos socioeconómicos, en el Paraguay. Dada la dificultad de abarcar, especialmente cuando se trata de un primer esbozo, un marco temporal amplio, que pudiera incluir a los pueblos indígenas precolombinos, el periodo colonial, la primera República; la Guerra de la Triple Alianza (1865 – 1870), la era liberal y luego el periodo autoritario reciente, optamos por reducirnos al periodo que parte desde 1870, tras el final de la Guerra de la Triple Alianza, hasta aproximadamente los años '70 del siglo XX.

En segundo lugar, digamos que no será posible abarcar la totalidad de las expresiones musicales, de manera que, aún a riesgo de que la presentación pueda ser considerada incompleta, nos centraremos en aquellas expresiones cuyo vínculo con el medio social, económico y político es más evidente.

Finalmente, digamos, como una apelación y un desafío, que la historiografía paraguaya ha incursionado escasamente en lo que podríamos llamar “historias regionales”, como la de la música; aun cuando la última personalidad ingresada al Panteón Nacional de los Héroes es el músico popular Emiliano R. Fernández, el 4 de octubre de 2011; y en Asunción se ha celebrado sin interrupciones el

festival mundial del Arpa; lo cual, sin embargo, ha sido escasamente aprovechado –insistimos– por la historiografía, para una mejor comprensión de los procesos histórico-artísticos del Paraguay.

## 2. La era liberal

La primera tensión sociopolítica tras la Guerra de la Triple Alianza se produce, en el Paraguay, entre las diversas formas de nacionalismo. Por una parte, en primer lugar, actuando con carácter hegemónico, aparece el nacionalismo liberal, de carácter cívico, de vocación *regeneradora*, deseoso de *modernizar* al Paraguay, plasmado esencialmente en la Constitución de 1870 y en el edificio institucional sobre ella fundado. La arquitectura sociopolítica liberal, fundada sobre la *ficción liberal* del *contrato* basado en la negociación entre voluntades igualmente *libres* y *autónomas*, tuvo su correlato en una economía casi completamente *leseferista*, que trajo como consecuencia la formación de monopolios y oligopolios que controlaron (y siguen controlando, en general) la mayor parte de los factores de producción en el Paraguay.

Por otro lado, se sitúan otras formas de nacionalismo, tanto anteriores como posteriores a la Guerra. Se destaca el nacionalismo católico, enemigo del liberalismo y la laicidad, que se presentaba bajo el argumento de que el catolicismo era parte integrante fundamental e indisoluble de la historia del Paraguay. Luego, con la reivindicación social primero y política después de la memoria de la Guerra de la Triple Alianza, aparecerá el nacionalismo *heroico* y *guerrero*, que se consolida luego de la disputa entre Cecilio Báez –el más importante pensador liberal de la primera mitad del siglo XX–; y Juan E. O’Leary, quien se convertiría con el tiempo en el autodenominado “sacerdote” del lopismo.

Hacia 1915 comienza la reivindicación de lo *indígena* en el Paraguay, con las obras de Guido Boggiani y, especialmente, Moisés Bertoni, quien, en su obra monumental sobre la cultura guaraní, cubre a ésta de virtudes y características equiparables (y aun superiores) a las de los grandes imperios. La obra de Bertoni marca el inicio del *nacionalismo lingüístico* y la reivindicación del idioma guaraní, cuya eliminación y desaparición era considerada clave por el proyecto liberal. También es, por tanto, el punto de partida del nacionalismo *étnico* basado en la exaltación del *mestizo*, el “montañés” de tiempos de la conquista, convertido progresivamente en arquetipo de la nacionalidad. Más tarde, hacia la década de 1920, aparecerán también otras expresiones nacionalistas, como por ejemplo, las basadas en la *tierra*, así como nacionalismos económicos como el propugnado por la Liga Nacional Independiente.

Los testimonios de época respecto de la música, nos hablan de la presencia, aunque con “riesgo de desaparición” de las danzas tradicionales del Paraguay, aquellas que se originaron en el Paraguay de los López. Se observa, a fines del siglo XIX y principios del XX, imágenes de mujeres “con la vestimenta tradicional paraguaya”, la misma que pervive hasta hoy. Polkas y galopas eran ejecutadas por las “bandas okára”, generalmente en solo instrumental.

La presencia de inmigrantes europeos fue promovida con energía por los gobiernos de postguerra, en el afán de “regenerar” el Paraguay. El prejuicio racial de época relacionaba lo europeo con la capacidad del trabajo y la inteligencia en el comercio, a los que consideraba “superiores” al “elemento nativo”. Sin embargo, las precarias condiciones socioeconómicas del Paraguay, y su pobreza relativa, no fueron estímulo suficiente para atraer inmigración masiva, la que fue, a la postre, la menor de la región.

La música, sin embargo, debió mucho a la inmigración, especialmente por la presencia de directores de orquesta y profesores de música. Así, por ejemplo, a Luigi Cavedagni se debe la primera recopilación de aires populares del Paraguay, de 1887. En el Teatro Nacional se difundía la zarzuela. Incluso, la primera zarzuela paraguaya se debe a dos extranjeros: el español Fermín Domínguez y el italiano Nicolino Pellegrini, quienes compusieron “Tierra Guaraní”.

El Paraguay urbano de inicios del siglo XX es testigo también de la difusión musical a través de las primeras victrolas, de “enorme parlante giratorio y su pesado brazo en cuyo extremo había que colocar una púa, gruesa como un clavo”, según narra Agustín Barboza en su libro *Ruego y Camino*. Y en los barrios, mediante sus victrolas, también se filtraba el tango, producto de la influencia cultural argentina, la que sería dominante en prácticamente todos los órdenes de la vida nacional hasta el inicio del “giro hacia el Brasil”. La inmigración, y sus ocasionales tragedias, como el caso Gastón Gadín, también se tradujeron a la música: surgió el compuesto, de carácter anónimo, del mismo nombre.

El Paraguay liberal se convirtió en un Paraguay oligárquico. La descontrolada venta de tierras públicas, iniciada en 1883 y finalizada aproximadamente dos décadas después, puso la mayor parte del territorio cultivable y productivo en poder de empresas trasnacionales; a cuyo servicio actuaba la élite paraguaya. Una amplia masa rural alternaba trabajos en los obrajes, en los yerbales y en las estancias; trabajos a los que se incorporaba mediante el odioso “enganche” y el *truck system*. Los pequeños y medios comerciantes, los trabajadores independientes y los obreros industriales eran muy reducidos en comparación con aquellos.

La pobreza y las deplorables condiciones de trabajo en yerbales, estancias y obrajes, fueron, en el transcurso del tiempo, el *leit motiv* de expresiones literarias y musicales. En estas primeras décadas del siglo XX se destacan tanto por su calidad literaria como por su rigor periodístico, los escritos del anarquista español Rafael Barret, uno de los primeros en denunciar las lamentables condiciones de vida del “mensú” –de “mensualero”-, el trabajador de los yerbales.

Además, el nacionalismo heroico y guerrero no sólo logró reivindicar la figura de Francisco Solano López y el Paraguay de la Guerra de la Triple Alianza, sino que, además, cuestionó el orden liberal y la pobreza que generaba, contrastándolo con una más supuesta que real “era dorada”, precisamente previa a la guerra. Este nacionalismo tuvo un crecimiento progresivo en todo el país, y se expresó en composiciones como *Rubio Ñu*; *Canción del Soldado* y en lo que décadas más tarde sería *Cerro Corá*, compuesta por Félix Fernández aún adolescente, hacia 1915; tema que Fernández ocultó con todo cuidado ante las prohibiciones y sanciones recibidas en la escuela.

La sublimación de la figura femenina, desde –por ejemplo– el poema *Kygua Vera*, de Victorino Abente y Lago, también generó temas musicales como *Marcelina Rosa Riveros*, o *Kurusu Ára*. Esta sublimación, abundante en adjetivos y profusa en elogios, sin embargo, no conseguía ocultar las condiciones de explotación y carencias de derechos civiles y políticos de las mujeres en aquel Paraguay de deseos liberales y realidades conservadoras.

La pobreza, la exclusión y –en no menor cantidad– la política, hicieron del Paraguay un país en permanente exilio. El fenómeno mereció la atención de intelectuales que luego serían protagonistas claves de la historia, como Eligio Ayala, quien compuso mientras estudiaba en Suiza, “Migraciones”, un ensayo sobre el exilio y el desarraigo paraguayos que permanecería inédito hasta su muerte. Los destinos del exilio eran varios: si era económico, las zafras y cosechas, en la Argentina y en el Brasil, o bien, si eran para recolección de yerba, los exilios eran, en realidad, desplazamientos dentro de esos territorios transnacionales que eran los yerbales ubicados en la frontera paraguayo-brasilera y en la paraguayo-argentina. O bien, era un exilio urbano, en busca de mejores condiciones de trabajo, como el que llevó a varios músicos paraguayos a Buenos Aires, donde se fundó la “Orquesta Paraguaya” dirigida por Atilio Valentino, que en 1928 gestionó la grabación de 50 temas de música paraguaya. El papel de Buenos Aires sería, más tarde, clave para la internacionalización de la música paraguaya. En ella, y desde ella, adquirirían gran prestigio músicos como el más importante arpista paraguayo, Félix Pérez Cardozo.

La Guerra del Chaco, el conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia acaecido entre 1932 y 1935, también influyó en la música, produciéndose un conjunto de canciones belicistas, en guaraní, de carácter patriótico, en las que, incluso, no faltaba cierto ingrediente de *racismo* en la representación del enemigo boliviano. Sin dudas, en este género destaca ampliamente la figura de Emiliano R. Fernández. La difusión de sus composiciones, desde *Rojas Silva Rekávo*, pasando por *Tujami*, hasta clásicos como *13 Tuyutí*, contribuyeron a elevar la motivación de la tropa y el entusiasmo de la población. La composición de *Tujamí*, por parte de Emiliano, muestra, además cuánto había progresado la campaña de reivindicación de Francisco Solano López, al punto que, para fines de la década de 1920, decir “nacionalismo” equivalía, prácticamente, a decir “lopismo”.

### **3. Flores y la Guaranía**

Hacia 1925, y en este marco nacionalista, fuertemente populista además, José Asunción Flores (1904 – 1972), da nacimiento a la guaranía, el género más conocido y difundido de la identidad musical paraguaya. La historia de Flores narra, además, la historia de buena parte del Paraguay social de principios del siglo XX. Hijo de una lavandera (una de las actividades femeninas más importantes de principios del siglo XX), Flores es “apadrinado” por *Manuel Gondra*, el referente político-intelectual radical más renombrado de aquellos años: el aprecio hacia Gondra se revela en su primera composición, una polka titulada, precisamente Manuel Gondra. Carente de medios para una educación escolar sistemática, y acosado por la pobreza, Flores narra su “robo de una galleta”, como el inicio de su carrera musical. Es llevado a la Policía de la Capital (los niños eran demorados y retenidos en las comisarías) y con carácter correctivo, es incorporado a la Banda de Músicos de la Policía. La guaranía nace como resultado de un experimento musical sobre un tema antiguo, de autor desconocido, *Ma'erāpa reikuaase*, en 1925.

Flores conoció, en 1928, a Manuel Ortiz Guerrero, el célebre poeta popular de origen guaireño, con quien escribiría sus más famosos temas. Ambos manifestaban inquietudes sociales: Ortiz Guerrero, por ejemplo, en su imprenta, aceptaba trabajos encomendados por facciones políticas opuestas al liberalismo, especialmente si estas tenían vínculos con el mundo obrero; corriendo el riesgo del cierre o del frecuente “empastelamiento”. Como ya se ha señalado a propósito de la música paraguaya en general, Flores también encontró en Buenos Aires el campo apropiado para la divulgación de su creación. Primero, voluntariamente; luego, en el exilio. Y como casi toda su generación, participó

de la Guerra del Chaco y del ambiente social del Paraguay de postguerra, cuya inestabilidad condujo, finalmente, en 1936, a la caída del liberalismo en el poder desde 1904. Flores participó activamente del gobierno de la revolución: comenzaría una vocación social afín a la utopía comunista, que le valdría persecución y exilio. La guarania se convirtió, en Flores, en un medio no sólo para la revalorización de la identidad paraguaya sino en un instrumento de búsqueda de la fraternidad mundial a través de composiciones como *María de la Paz*.

Coherente con sus ideales, Flores rechazó sucesivas distinciones gubernamentales, incluso cuando la guarania fue designada música nacional en 1944. El exilio, entonces, fue doble: físicamente, con la prohibición de su regreso al país, hasta su muerte en 1972; y artísticamente, con la prohibición de la divulgación de sus obras en el Paraguay de Stroessner (1954 – 1989).

#### **4. Nacionalismo y militarismo**

En 1936 llega a su final el régimen liberal. Ya existían, sin embargo, dentro del propio liberalismo, exponentes, como Pablo Max Ynsfrán o Eliseo Da Rosa, del nacionalismo lopista. De hecho, es bajo la tónica nacionalista que se intenta, desde 1923, identificar la versión oficial del himno nacional paraguayo, hasta que en 1934, de las numerosas versiones existentes, se oficializa la que tiene letra de Francisco Acuña de Figueroa y música de Remberto Giménez. Un papel protagónico en este proceso lo cumplió el Instituto Paraguayo; institución en la que nos detendremos brevemente para rescatar que se trató del primer espacio formal de educación musical; y su impacto social era de tanta relevancia que fue precisamente el Instituto el que lideró el proceso de reconstrucción del himno nacional. En 1933 el Instituto Paraguayo se fusionó con el Gimnasio Paraguayo para dar nacimiento al Ateneo Paraguayo. De los músicos formados y formadores del Instituto primero, y del Ateneo después, destacan nombres como el de Fernando Centurión, Juan Carlos Moreno González, Alfredo Kamprad o Kurt Levinsohn.

Tras la caída del liberalismo, se produce el auge nacionalista de tipo militar. No sólo se trataba ya de la exaltación del pasado heroico, sino, además, de construir un aparato conceptual y político basado en el militarismo: una sociedad dirigida por militares, con valores y hábitos militares. Es bajo la influencia del nacionalismo militar que tanto el gobierno de Rafael Franco como la breve restauración liberal del llamado “gobierno universitario” encabezado por Félix Paiva se promulgan decretos que establecen la obligatoriedad de la enseñanza nacionalista, del anticomunismo y el canto del himno nacional en las escuelas.

Con elementos de lealtad e incondicionalidad hacia el Paraguay militar tan fuertes que su desconocimiento equivalía a traición, a deslealtad y a “*legionarismo*”. La economía pasa a ser objeto de regulación por parte del estado: se promueve el sometimiento de los sindicatos así como de los gremios empresariales a las directivas del estado. Aumenta el grado de control y represión sobre la educación, ya que en las aulas de los colegios y las universidades se promovía los afanes de libertad y oposición al militarismo de estado.

La crítica al caído liberalismo –pero también a este estado militar que no revertía el cuadro social del Paraguay--, se manifiesta en temas como *El mensú*, de Ramón Ayala; *Yo soy purahéi*, *Chokokue Purahéi* y *Mensú Resay* de Mauricio Cardozo Ocampo. Las invocaciones a la paz, luego de las convulsiones políticas que no cesaban desde 1936, aparecen en *Mi Patria Soñada*, de Carlos Miguel Jiménez; o los temas de Teodoro Salvador Mongelós, calificado en su tiempo como “El poeta de los humildes”, autor de piezas como *Ha Mboriahu* y *Mboriahu*, dos poderosos alegatos contra la miseria; y *Minero Sapukái*, una voz más contra la explotación del “mensú”. Mongelós fue, además, director de una revista, *Ysry*, popular por su llegada a un público masivo, con su contenido de poesía y canciones en guaraní.

Si Buenos Aires era el espacio que permitía la internacionalización de la música paraguaya, el crecimiento de las radios en el Paraguay permitía su difusión en el país. Las dificultades de comunicación, causadas por la falta de caminos en condiciones, y la escasa tirada de los periódicos de época, eran, de alguna manera, aliviada por el valor comunicacional de la radio. Así, en la época nacionalista, la radio se convirtió en un potente difusor de la música paraguaya, bajo estricto control estatal. Un estudio realizado en 1938 determinó que alrededor del 2% de la población paraguaya estaba en condiciones de poseer un aparato de radio. Existían 12 estaciones, incluidas las públicas, y unos 10,000 poseedores de radio. De acuerdo con el mismo informe “Las radioemisoras paraguayas no están muy familiarizadas con las transcripciones para emisiones radiales. El público promedio de radio en Paraguay prefiere el tipo particular de música del país (...)”. Debe mencionarse también el papel de los cancioneros que por su muy bajo costo económico eran alcanzables para amplios segmentos de población: *Ocara Poty Cue Mí*, publicación que apareció en 1922; y, más tarde, en 1942, *Ysry*.

Luego de 1940, la presencia de las radios se incrementó en el Paraguay. Pero también, en los años '50 y '60, el cine incorporó la temática social, mediante la adaptación de novelas, con música paraguaya. Ello ocurre en *El Trueno Entre las*

*Hojas* (1958) y *La Burrerita de Ypacaraí* (1962) protagonizadas ambas por Isabel Sarli, bajo la dirección de Armando Bo. En aquellos años, además, la polémica nacionalista en la música se tradujo, por ejemplo, en las diferencias entre Carlos Lara Bareiro y Epifanio Méndez Fleitas (el primero, un renombrado músico de formación; el segundo, político y cultor de la música popular) en torno a la necesidad y prioridad de una orquesta sinfónica nacional (defendida por el primero) frente a una orquesta folklórica nacional (promovida por el segundo), tesis esta última que triunfó políticamente. O bien, en el breve pero intenso enfrentamiento entre Emiliano R. Fernández y Teodoro S. Mongelós por diferencias políticas respecto del régimen de Morínigo. Finalmente, digamos que un estudio más profundo de la música en este periodo necesariamente deberá vincularla al crecimiento del teatro en guaraní de la mano de Julio Correa.

El comportamiento económico de la población comienza a girar, lentamente, hacia el consumo de bienes suntuarios, tras el *boom* de la soja y el algodón. Aparece la televisión en 1965; y hasta 1982, sólo existirá un canal de TV. Desde 1989 existirán dos, pero ambos de propietarios vinculados por lazos comerciales y políticos al gobierno de Stroessner, y, por lo tanto, bajo censura previa y sin libertad de expresión. Ambos canales también serían medios para difundir la música folklórica “aceptable” para el gobierno.

## **5. El nuevo cancionero y la contestación a la dictadura de Stroessner**

El nacionalismo militarista de la dictadura de Stroessner se constituyó en el contexto de diversas variantes de música. Por una parte, subsistía la música tradicional, cuya calidad empezaba visiblemente a declinar, en buena parte debido a lo que podría llegar a calificarse, incluso, como una suerte de “polución” de canciones de exaltación al dictador en el marco del abierto programa de culto a la personalidad del dictador que incluía además la nominación de calles, edificios, escuelas, con el nombre del dictador Presidente de la República.

La música tradicional fue además utilizada por el propio Dictador como elemento de promoción del Paraguay en el exterior. El caso más paradigmático, quizás, es el de Los Paraguayos, el trío liderado Luis Alberto del Paraná. El indiscutido carisma de Paraná lo hizo atractivo para varias de las principales compañías discográficas del mundo. Paraná incorporó a su repertorio música internacional, y se convirtió en poco tiempo en el músico paraguayo más conocido en el ámbito mundial.

Por otra parte, surgió la música llamada “de protesta”, el Nuevo Cancionero Paraguayo el cual, sin dejar de ser nacionalista, se caracterizó fundamentalmente por su contenido libertario, antiautoritario y de acompañamiento de las reivindicaciones sociales.

Se trató de un movimiento fundamentalmente asunceno, cuya año de nacimiento se suele situar en 1973, urbano, de clases medias, que se difundió a través de los festivales universitarios, en un medio histórico en el que especialmente desde fines de los '60 se había acentuado la histórica lucha estudiantil universitaria. Ese año de 1973, se suscribía entre protestas sociales el Tratado de Itaipú; además, ocurrían otras movilizaciones sociales que producían inquietud en el seno del propio gobierno, como el crecimiento de las Ligas Agrarias Cristianas. En Chile, se producía el sangriento golpe de estado liderado por Augusto Pinochet, que acabó con la vida del Presidente Salvador Allende y despertó apasionadas reacciones en todo el continente.

El Nuevo Cancionero no se enfrentó a los ritmos tradicionales. Por el contrario, sus exponentes, como Rudi Torga, Ricardo Flecha, Jorge Garbett, Carlos Noguera, Maneco Galeano, Juan Manuel Marcos, Alberto Rodas, entre otros, tienen como antecedentes las obras de Carlos Miguel Jiménez, Teodoro S. Mongelós o el propio Mauricio Cardozo Ocampo; y José Asunción Flores. En este sentido, el Nuevo Cancionero Paraguayo comparte rasgos con el movimiento regional iniciado en la Argentina, en 1963: el Nuevo Cancionero, que consistió en un movimiento inicialmente de renovación folklórica, en el que se destacaron nombres como Mercedes Sosa, Tito Francia, Manuel Oscar Matus y Juan Carlos Seder. En Chile aparecía la Nueva Canción Chilena; en Cuba, la Nueva Trova. En el Brasil, aparecía el Tropicalismo. Los folkloristas tradicionales descalificaban estas expresiones musicales, o le negaban su carácter folklórico.

## **6. Los desafíos para la historiografía**

Esta es apenas una visión preliminar, casi “a vuelo de pájaro”, sobre las relaciones entre música e historia social. Se puede conjeturar aún más sobre estos vínculos: sin embargo, se hace necesario incorporar enfoques de otras disciplinas, por ejemplo, la etnografía, tal como lo hizo Wilma Mancuello en su excelente análisis del discurso de la maternidad y sus relaciones con el nacionalismo.

Esta disciplina cuenta con métodos apropiados para la investigación de la *oralidad*, que caracteriza buena parte de la historia y la cultura del Paraguay; y que está, seguramente, íntimamente relacionada con la música. Como señala Tora-

les, en su biografía de Teodoro S. Mongelós, “En la década de 1940, eran clásicas las veladas o comedias nocturnas, que por lo general eran como obras orales, pues rara vez se publicaban o escribían, subiendo a los rústicos y sencillos tablados de pueblos, salones parroquiales, clubes, colegios y obteniendo un éxito sin igual por el simple hecho de constituir y reflejar las costumbres pueblerinas”.

Las interminables anécdotas sobre la música en la guerra, en la paz, ante la pobreza, en el amor; la evasión ante la condición explotada de la mujer sublimada en la música; deben encontrar vínculos e hilos conductores que permitan explicaciones globales de los procesos, que enriquezcan y amplíen la perspectiva puramente narrativa desde los marcos teóricos de los que dispone la historia social, la historia de la cultura, o la historia de las mentalidades.

Igualmente, es imprescindible ir más allá del excesivo énfasis en las biografías, ya que se repite un patrón dominante en los estudios de la historia paraguaya (la historia centrada en personajes) que ya mostró sus límites. Y aun si se realizan estudios biográficos, es necesario evitar el riesgo de la hagiografía o de la degradación, mostrando a las personas en su contexto; e incluso, las contradicciones y cambios que experimentaron a lo largo de sus vidas.

En este sentido, Alcibíades González Delvalle, con acertado criterio, advierte, en su prólogo al libro de entrevistas de Aída Lara, acerca de cierta constante en la presentación biográfica de los “intérpretes y creadores”, a manera de “leyenda de que se trata de seres poco interesantes, marginales, bohemios, cuya vida opaca nada puede ofrecer a los demás”. Este sesgo, reproductor de prejuicios, necesita ser objeto de reflexión permanente para que sea modificado mediante los enfoques apropiados de las ciencias sociales.

En este sentido, la comunicadora y estudiosa de la música paraguaya, Aída Lara Fabio, ha identificado dos elementos sociales importantes: 1) “el origen, en general humilde” de los creadores; 2) “la temprana edad en que abandonaron sus hogares campesinos”, especialmente para quienes nacieron durante la primera mitad del siglo XX. A estos elementos se puede agregar también el paso por Buenos Aires, que pareciera ser otra constante; o, con una visión más amplia, la experiencia de la migración voluntaria o forzada, política (exilio o destierro) o económica que se encuentra tras la creación musical.

Sobre estas bases, y otras que pudieran surgir de los estudios comparados, es posible comenzar a construir una historiografía alejada del provincianismo epistemológico, que involucre tanto a los músicos y sus saberes, como a literatos, etnógrafos, antropólogos, historiadores y otros especialistas de las ciencias sociales.

## 7. Bibliografía

Álvarez, Mario Rubén. *Las Voces de la Memoria. Historias de Canciones Populares Paraguayas*. (4 volúmenes). Asunción, 2003.

Barboza, Agustín. *Ruego y Camino. Memorias*. Intercontinental. Asunción, 2000.

Cardozo Ocampo, Mauricio. *Mundo Folklórico Paraguayo*. (3 volúmenes). Atlas Representaciones. Asunción, 2005.

Giménez, Florentín. *La música paraguaya*. El Lector. Asunción, 1997.

Lara, Aída. *Vidas, Perfiles y Recuerdos. Vivencias de Músicos, Cantores y Poetas Paraguayos*. Servilibro. Asunción, 2006.

Mancuello, Wilma. *Cantando a la Madre. Una de-construcción de la figura materna en el nacionalismo paraguayo*. Museo Etnográfico Andrés Barbero. Asunción, 2013.

Ministerio de Economía. *Anuario de 1938*. Asunción, Paraguay.

Szarán, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. La Gráfica. Asunción, 1997.

Szarán, Luis. *Fonografía y Fuentes documentales sobre la música en el Paraguay*. Discurso de incorporación como Miembro de Número de la Academia Paraguaya de la Historia. Asunción, 1997. En línea en: <http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=4&lang=es>, consultado el 18 de setiembre de 2016.

Torales, Daniel. *Teodoro S. Mongelós. La pluma nunca acallada*. FONDEC. Asunción, 2009.

### REVISTAS

Revista Ocara Poty Cue Mi.

Revista Ysyry. Años 1942 - 1954.



# El concepto de identidad y el espacio sonoro en América Latina<sup>5</sup>

Contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende de lo que éste consume sino de lo que éste produce.

— Lauro Ayestarán

## Mimetismo e identidad

En lo que refiere a su producción artística los países de América Latina se conocen muy poco entre sí. La desinformación abarca al común de la gente, a los propios artistas y también a los investigadores, lo que dificulta una visión de conjunto. Por el contrario, por lo menos en lo que respecta a la industria audio-visual (música, cine, series, juegos de video), nuestros países están bastante al día con un núcleo común de bienes culturales provenientes de los grandes mercados (especialmente de Estados Unidos, con Inglaterra compitiendo en música, lo que establece la predominancia del idioma inglés)<sup>6</sup>. Desde las tempranas prácticas coloniales hasta la actual “globalización”, los mercados metropolitanos dominantes (con sub-metrópolis circunstanciales como lo fue Buenos Aires para la música en parte de las décadas del 50 y 60) hegemonizan nuestro imaginario con grandes carreteras de comunicación que tienen una

---

5 Este trabajo está dedicado a don Lauro Ayestarán, principal musicólogo del Uruguay, cuando se están cumpliendo cincuenta años de su fallecimiento. Varios de estos conceptos están desarrollados en mi libro *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*, Tacuabé, Montevideo, 2014.

6 Voy al shopping con mi hija para comprarle una camiseta. Llevamos una que dice *sweet dreams*. Vamos a *McDonald's* y pide una *McBacon*. Por los parlantes suena el grupo *One Direction* desde radio Disney. Decidimos ir al cine a ver *Toy Story 3* (en la sala sigue sonando *One Direction*). Cuando volvemos a casa ella va a su cuarto y enciende el televisor en *Cartoon Network*. Prendo el equipo de audio y me doy cuenta de que los botones para equalizar los distintos tipos de música dicen *rock pop jazz classic*, y no hay ninguno que diga *tango joropo zamba guarania*.

sola vía. Cuando un producto artístico de la “periferia” logra difusión masiva es porque fue escogido para transitar por esa vía. Esto no cuestiona la posible calidad de algunos de estos bienes (piénsese en The Beatles, en Igor Stravinski o en el Buena Vista Social Club), sino que constata el hecho. La ilusión de un planeta horizontalmente interconectado choca con la realidad de que globaliza quien puede no quien quiere. Las experiencias comunes de la infancia a ser intercambiadas en estos años por jóvenes latinoamericanos de distintos países tendrán probablemente como protagonistas a Batman y a Justin Bieber<sup>7</sup>.

Pero el desconocimiento también puede existir en relación a la propia realidad. En una entrevista se le preguntó a un destacado músico uruguayo si le gustaría que sus canciones fueran conocidas en el extranjero y la respuesta fue: “me gustaría que primero se conocieran en Uruguay”.

    Mi padre montaba a caballo, iba para el campo.  
    Mi madre se quedaba sentada cosiendo.  
    Mi hermano pequeño dormía.  
    Yo solito niño entre mangos  
    leía la historia de Robinson Crusoe (...)  
    (...) Allá lejos mi padre recorría  
    el monte sin fin de la hacienda.  
    Y yo no sabía que mi historia  
    era más bonita que la de Robinson Crusoe<sup>8</sup>.

Precisamente el concepto de identidad cobra su importancia a partir de la tendencia de los centros de poder a imponer su visión del mundo para homogeneizar mercados. Estandarizar la forma en que la humanidad piensa, actúa y siente, permite estandarizar la producción de mercancías. En ese sentido, la cultura en general se convierte en un espacio estratégico, y defender “lo bueno”<sup>9</sup> de la identidad para construir la diferencia pasa a tener un valor ecológico. La actitud individual y social frente al tema pasa a ser de índole ético-política.

---

7 Los no tan jóvenes pueden compartir una vivencia equivalente a través del fenómeno de los *oldies*. Las distintas etapas de la música estadounidense e inglesa fueron ocupando su lugar en la “nostalgia” de nuestro continente. En música popular, la “nostalgia” se sueña en inglés, así como la de la música culta se sueña mayoritariamente en alemán, un poco en italiano, un poco en francés. En el sistema de mercado, los países pequeños tienden a consumir *oldies* ajenos, ya que la re-edición de su propio pasado musical no genera suficientes ganancias. Esto afecta la re-alimentación y continuidad de lo propio.

8 Carlos Drummond de Andrade: fragmentos del poema *Infancia* (traducción de R. Olivera).

9 El concepto de identidad “por celebración” deja de lado que así como toda sociedad tiene características que considera positivas y que son las que promociona como patrimonio a conservar, también carga con rasgos negativos enquistados que forman parte de su acervo “por defecto” (el machismo por ejemplo). Ambos lados forman la identidad real.

## **1867 París. Ser o copiar, éste es el problema**

A la Exposición Universal de París de 1867 llegan los óleos sobre tela que el Ecuador envía. Todos los cuadros son copias exactas de las obras más famosas de la pintura europea. El catálogo exalta a los artistas ecuatorianos que, si no tienen gran valor de originalidad, tienen al menos el mérito de reproducir, con fidelidad notable, las obras maestras de la escuela italiana, española, francesa y flamenca<sup>10</sup>.

La independencia lograda por los países latinoamericanos a partir de comienzos del siglo XIX terminó siendo jurídica pero no económica ni cultural. Esto queda simbolizado en Toussaint Louverture, conductor en Haití del primer proceso de independencia en Latinoamérica, quien se hace retratar vestido a la usanza del dominador francés. Esto no cuestiona sus deseos de libertad, sino que habla de la dificultad para trascender profundamente aquello que se combate.

La frase del musicólogo Lauro Ayestarán escrita en 1956 que introduce esta ponencia nos enfrenta a una recurrente encrucijada histórica: ¿queremos mimetizarnos con los gustos de las áreas de poder para sentirnos aceptados y pertenecientes -como consumidores- a su modelo civilizatorio, o queremos ser productores de nuestros propios modelos? Desde ya que trascender los omnipresentes patrones estéticos que las áreas de poder promueven tiene su dificultad.

## **El ser humano en contexto. Impronta<sup>11</sup>**

Los “gustos” se llegan a defender apasionadamente porque forman parte de la estructura de nuestra personalidad. La música con la que bailaba una pareja cuando se conoció, con la que festejó su casamiento o cumpleaños, pasa a ser algo más que sonidos para entrelazarse con vivencias íntimas.

Un hombre se acercó a un conocido pintor que lagrimeaba en una mesa del

---

10 Eduardo Galeano: *Memoria del fuego. Vol. II. Las caras y las máscaras*. Siglo XXI, Madrid, 1990, p. 179. Todavía en 1941 el musicólogo argentino Carlos Vega escribía: “Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores de nuestra esterilidad”. Carlos Vega: *Prólogo de la Fraseología*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1941, p. 7.

11 *Imprinting*, palabra inglesa que habla de impresión, impreso, marca o señal, y es la teoría más famosa de las desarrolladas por Konrad Lorenz (1903-1989). El zoólogo austriaco estudió cómo la cría de un ave no reconoce instintivamente a los miembros adultos de su propia especie y nace predispuesta a seguir a la primera cosa móvil con la que se encuentre, sea la madre, otro miembro de su propia especie y hasta un individuo de otras especies, estableciendo vínculos duraderos con cualquiera de ellos.

bar. —¿Qué le pasa, maestro? —No es nada. Me emocioné con la pintura de la pared. —Pero maestro, ¡si ese paisaje es un cuadro común que se compra en cualquier lado! —Por eso mismo. Lo tuve frente a mí durante toda la infancia en la cocina de mi casa.

Los docentes o diseñadores de políticas públicas se enfrentan al hecho de tener que manejarse con cuidado con aquello que las personas han incorporado a través de una fuerte relación afectiva. Pero este respeto es dialécticamente diferente al concepto de “tolerancia”, generalmente pasivo sin avanzar en la comprensión del “otro” (“uff, te tolero”). Ser respetuosos de la impronta cultural de cada persona o sociedad no quita la necesidad de tratar de entender críticamente los patrones que la gestaron y la siguen construyendo. La representación romántica de los gustos como pertenecientes a una natural espontaneidad olvida que se construyen condicionados desde el nacimiento por las coordenadas del sistema social en el que se está inserto.

Cuentan que en un poblado chileno se instalaron las primeras parabólicas destinadas a transmitir programas de cable. En un momento se trabaron y solo se recibían películas de vaqueros del oeste norteamericano subtituladas. Al tiempo viajaron sociólogos interesados en estudiar a esta población, ya que había cambiado sus hábitos, desde las bebidas que se tomaba en los bares hasta la instalación de una industria de sombreros a lo cowboy, incluyendo modismos en el habla y nuevas formas de caminar y de pararse.

La ideología imperante en cada época traza los rasgos generales sobre los cuales se arma el imaginario social. Los consensos se elaboran a través de procesos complejos de construcción de legitimaciones sociales. Las personas son instruidas a través de la educación institucional y familiar, de los medios masivos, etcétera, incorporando estructuras de cómo pensar, actuar y sentir, que se reproducen automáticamente.

Las creencias, el arte, las reglas de comportamiento, el discurso político, conforman una trama de lenguajes que se articulan, compiten, asocian y yuxtaponen con lógicas y tiempos propios.<sup>12</sup>

Si bien la “trama de lenguajes” está intercomunicada y echar luz sobre uno de ellos puede ayudar a comprender los otros, en cada rubro se asienta en forma diferente lo considerado como correcto. Las preferencias estéticas, por ejemplo, relacionadas con el tipo de información cultural recibida, terminan vin-

---

12 Oscar Landi: “Cultura y política en la transición hacia la democracia”, Revista Nueva Sociedad, n.º 73, Buenos Aires, julio-agosto de 1984, p. 66.

culándose complejamente con nuestra personalidad. Pueden incluso continuar ligadas a una formación retrógrada a pesar de haber ocurrido un cambio en nuestro ideario. Esto explica la existencia de artistas o políticos que se expresan con un discurso verbal progresista pero que hacen, prefieren o promueven un arte conservador.

## La identidad, concepto heterogéneo

Todos somos ignorantes y sabios,  
solo que ignoramos y conocemos distintas cosas.

– *Dicho popular*

Hechos circunstanciales pueden provocar en una persona el desarrollo de elementos de identidad individual muy alejados de los promedios sociales. Pero aun sin tomar en cuenta este aspecto la identidad cultural es *heterogénea*. Aunque hablemos en singular no existe *una* identidad. En el terreno musical abarca distintas expresiones que a las personas les resultan reconocibles y propias de acuerdo a los “gustos” generados a partir de su ubicación en la trama cultural. Sobre gustos hay mucho escrito en el área cultural y lugar geográfico de pertenencia, en la época histórica y el estrato social en el que se haya nacido, en la ascendencia, edad, sexo, así como en la exposición a los medios de comunicación y a la educación formal.

La historia de los países que forman lo que hoy conocemos como América Latina enfrentó situaciones comunes. Las músicas que llegaron a nuestras playas provenientes de la convulsionada Europa de fines del siglo XV comienzan un proceso de mestizaje con las distintas músicas indígenas y posteriormente con las distintas músicas africanas<sup>13</sup>. La música popular del continente se desarrollará entre resistencias, acriollamientos y mestizajes de las tres vertientes<sup>14</sup>. La llegada de los europeos también trajo el incipiente modelo histórico de los

---

13 Por ejemplo la polirritmia del 3 X 4 y el 6 X 8 (“tres contra dos”) que produce géneros de base común como guaranía y polca en Paraguay, bambuco en Colombia, un tipo de joropo en Colombia y Venezuela, bailecito en Bolivia, huella, malambo, gato y litoraleña en Uruguay, a los que se le suman chacarera y chamamé en Argentina, etcétera (todos con distinta velocidad, carácter, instrumentación, temática, estructura – y por supuesto coreografía si son danzas -). O la acentuación 3-3-2 en un compás binario de cuatro corcheas por tiempo que da lugar a la milonga pampeana cuando se arpegia, al rasguido doble o sobrepaso cuando se rasguea o a rítmicas tangueras.

14 Lauro Ayestarán estudió el fascinante fenómeno de que en América Latina coexistan como “fondo común” más de cien canciones y juegos infantiles recibidos por tradición oral y que son transmitidos por fuera de las instituciones. Empiezan con los padres cuando cantan el “Arrorró” (cuya melodía Ayestarán rastrea hasta el códice de las “Cantigas” de Alfonso el Sabio en 1250 y es uno de los treinta fragmentos de antiguos romances hispánicos devenidos en repertorio infantil) o “Qué linda manito”, y siguen con la transmisión entre los propios niños de canciones como “A la rueda rueda” o “Arroz con leche”, dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas.

códigos conocidos como música popular y música culta (o clásica, erudita, académica, docta, entre otros imprecisos nombres)<sup>15</sup>. En el transcurso del siglo xx, Estados Unidos, convertido en un nuevo centro de poder, sumará su influencia. El tipo de estratificación social surgida en el capitalismo hace que en distintas ramas (medicina, arte, gastronomía, etcétera) se haya desarrollado una historia paralela de conocimientos académicos y populares: doctores y “curanderos”, religiones oficiales frente a “supersticiones”, música culta y popular<sup>16</sup>. Por lo tanto uno de los cortes sociológicos para analizar el concepto de identidad tiene que ver con la “producción, circulación y consumo”, en cada uno de estos terrenos, tanto en lo referente a sus diferencias como a sus vinculaciones. Históricamente, existe una ambigüedad en relación con “lo popular” que oscila entre adjudicarle una sabiduría ancestral o pensarlo como portador de conocimientos residuales a los que progresivamente habría que “elevar” hacia lo académico. Hay pocos estudios sobre los canales paralelos, las formas de actuar y pensar engendradas por lo llamado popular, con una historia al costado de la oficial, escondida y obvia a la vez. La música popular como objeto de estudio se visualizó recién a partir de 1965 con los estudios pioneros de Carlos Vega.<sup>17</sup>

... quizás resulte (...) escandaloso afirmar, sin nostalgias populistas, que en esa cultura de la taberna y los romanceros, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se conservó un estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar<sup>18</sup>.

En el siglo xx se consolida la llamada “cultura de masas”, que se alimenta en lo artístico de la natural necesidad lúdica de las personas y de la búsqueda de la evasión frente al permanente estrés de la deshumanización. Es así que en ella predomina la función de esparcimiento que cumple el arte (*esparcir, di-vertir, dis-tender, entre-tener*) en relación con otras de sus facetas vinculadas al conocimiento y a la transformación de la realidad. Una imagen muy gráfica da cuenta de que existe cultura de la “cadera para arriba” y de la “cadera para

---

15 Los términos *culta* y *popular* se emplean aquí como códigos o clasificaciones y no como juicios de valor. En ese sentido, puede existir música popular que sea menos “popular” –cuantitativamente menos difundida–, que otra que pertenezca al código “culto”. Y puede existir música culta de menor elaboración y calidad que otra clasificable como música popular, así como música culta más cercana a los intereses populares que otra que pertenezca al terreno “popular”.

16 Desde el año 2006 el Ministerio de Educación y Cultura de Bolivia cambió su nombre por otro que incorporó un significativo e inclusivo plural: Ministerio de Culturas y Turismo (aunque la palabra Turismo añadida echa dudas sobre hacia dónde se piensa dirigir el trabajo en la cultura).

17 Carlos Vega: *Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos*, presentado en la *Segunda Conferencia Interamericana de Musicología*, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Puede ser consultado en la *Revista Musical Chilena*, n° 188, Santiago, 1997.

18 Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones*, Pili, Barcelona, 1987, pp. 108-109.

abajo” (los “bajos” del cuerpo, de una ciudad o de los instintos)<sup>19</sup>. El estereotipo establece que los estratos “bajos” solo conciben al hecho musical a partir de lo bailable y de las emociones terrenales, mientras los estratos “altos” se sientan a escuchar concentrados, con el puño en el mentón, el cuerpo inerte, la mirada hacia las alturas.

Generalmente la cultura de masas banaliza el uso de las distintas pulsiones humanas, tanto las expresadas dentro de las matrices culturales “populares” como las del terreno “culto” o “ilustrado”<sup>20</sup>. Sin embargo, y siguiendo con la metáfora, el ser humano está formado tanto con lo que tiene caderas arriba como con lo que tiene caderas abajo. Pero no son estas partes tal como están, contaminadas por la historia de su separación en el capitalismo, las que hay que unir, como no se pueden unir los cuerpos deformados en la sala de espejos de un parque de diversiones. Múltiples apropiaciones, préstamos y transformaciones hacen que haya que valorar en cada contexto aquello que pueda servir a los intereses populares. No existe un listado de hechos que *son* cultura popular. Según Antonio Gramsci, lo popular, lo que se ubica verdaderamente a favor de los intereses populares no es una esencia sino que se presenta como un “uso social”.

Ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen lugares sustancialmente fijados de una vez para siempre. Lo decisivo será examinar su uso y la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura.<sup>21</sup>

Las contradicciones entre *lo que viene de afuera* y *lo de adentro* y entre *lo del pasado* y *lo del presente*, expresan falsas oposiciones que no se resuelven optando por una de las partes. No importa tanto el origen de las influencias sino el “uso social” que se haga de ellas<sup>22</sup>. Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros, dice una famosa frase de la filosofía del siglo xx.

Durante toda su vida una adolescente había escuchado, cantado y hasta compuesto baladas francesas. Su familia, aun sin tener ascendencia de ese país,

---

19 “Los que tienen cultura de cadera para arriba hacen lo mismo que los que la tienen de cadera para abajo solo cuando se emborrachan”, decía Jesús Martín- Barbero en el IV Taller Latinoamericano de Música Popular, Colombia, 1985.

20 Aclaremos que la circulación cultural que existe en el capitalismo hace que se hable de “cultura de masas” o “cultura popular” solo por razones analíticas. El “saber popular”, no se puede ver desligado de una teoría del conflicto en la que no existen conocimientos puros.

21 Oscar Landi: Cultura y política en la transición hacia la democracia, Revista Nueva Sociedad, n.º 73, Buenos Aires, julio-agosto de 1984, p. 66.

22 Numerosos conceptos han acuñado históricamente los estudiosos del tema para evitar el simplismo de pensar que una forma de conservar la identidad es ignorar lo que llega de afuera. Ya en 1928 el brasileño Oswald de Andrade proponía el término *antropofagia*: “comer” todo lo que llega, asimilarlo y generar productos propios. En los setenta el antropólogo argentino Rodolfo Kusch habla de *fagocitar* lo que llega para incorporarlo a lo propio.

amaba todo lo que de allí provenía. Como ahora tenía militancia política de izquierda trataba de despojarse de su afrancesamiento también en el terreno musical. Pasó a componer solo con géneros locales hasta que alguien le hizo ver que sus mejores canciones salían cuando mezclaba lo francés con lo local, que no debía pensar en su impronta francesa como una traba sino como una rica fuente de ideas que manaba de su historia única y particular.

## **La identidad, concepto dinámico. Contemporaneidad**

Como ya se dijo, la preocupación por la identidad es de índole ético-política ya que implica una opción por construir modelos propios en el espacio estratégico de la cultura. El concepto despliega un primer problema al tener que atender a su heterogeneidad. El segundo problema es el que tiene que ver con la historicidad. La identidad es *móvil*. Habitualmente se emplea la fórmula de que a la identidad hay que *conservarla* y *defenderla*, pero por lo general se olvida que, en tanto hecho cultural vivo, también hay que *construirla*. El comprensible temor personal y social a que cambie y se desmerezca lo que una generación valora como simbólico lleva a veces a tratar de congelar el pasado representándolo como un “ser nacional” inmutable. Si compongo guaranías que suenan iguales a las de hace cuarenta años puedo estar en mi lugar, pero puedo no estar en mi tiempo. Preocuparse por “las raíces” es importante, pero teniendo en cuenta que las raíces se desarrollan en tallos, ramas, flores y nuevas raíces. La identidad se construye *desde el presente*. Muchos autores han señalado el peligro de viajar hacia un pasado real o idealizado –indigenista, negro o mestizo– para representárselo como contemporáneo. Pero “la historia nunca desanda”<sup>23</sup> y el futuro se construye a partir del hoy.

¿Es posible descolonizar por regresión, desandando? No, no es posible volver al punto de partida. Primero, porque la Historia es irreversible; segundo, porque la colonización produce asimilaciones y agregados, es decir, valores de los que el colonizado se apropia. Los vuelve suyos. Las políticas regresivas son ilusorias, inviables y – a la larga – reaccionarias, porque conciben al juego social como un ente disecado, inmutable, carente de dinámica<sup>24</sup>.

Por supuesto que tan riesgoso como quedarse *en el pasado* es quedarse *sin pasado*. Conocer lo hecho es la condición para poder modificarlo con funda-

---

23 Cergio Prudencio: *Hay que caminar sonando*, Artelibro, La Paz, 2010, p. 110.

24 Cergio Prudencio: *Desafíos actuales ante el colonialismo en Música/Musicología y colonialismo*, CDM-MEC, Montevideo, 2011, p. 19.

mento. La dialéctica entre pasado y presente es casi una relación compositiva donde hay que buscar un permanente equilibrio entre redundancia y novedad. Es la relación entre forma y contenido en la continuidad: tengo los lunares y la forma de caminar de mi abuelo, pero yo no soy mi abuelo.

Históricamente, cuando un área cultural adopta géneros musicales de otra (rock, "tropical") existe un tiempo de incorporación en que solo se copia lo recibido. Son los *covers*<sup>25</sup> interpretativos. Después de un lapso se comienza a componer "en el estilo". Son los covers compositivos. Posteriormente, las vanguardias experimentan con distintos mestizajes musicales hasta que alguna de las búsquedas logra una personalidad propia que además consigue captar el interés del público y proyectarse. Estas proyecciones pueden llegar a dinamizar la identidad musical y ser más útiles a la cultura local que lo realizado por aquellos que se les oponen con el argumento de la defensa de lo propio, entendiendo por esto una permanente copia interpretativa y compositiva de lo ya hecho, o sea, también *covers*... pero del pasado local.

Toda intervención en un hecho cultural se enfrenta a las mismas dudas: cómo proponer transformaciones sin que se pierdan la frescura y las particularidades de lo transformado; cómo hacer para que permanezcan sus contenidos válidos sin esclerosarse en modalidades de museo; como disfrutar de lo "típico" sin que sucumba a su uso turístico enmarcado en lo "pintoresco".

Esto nos lleva a replantearnos temas como "lo autóctono" y "lo nuestro". El origen de muchas de las "tradiciones" y hasta de los géneros musicales campesinos considerados como "autéctonos" es europeo, sin que esto le quite importancia a la singularidad de su acriollamiento<sup>26</sup>.

En 1854 comenzó en Europa la llamada Guerra de Crimea en la que se enfrentaron los ejércitos de Gran Bretaña, Francia, Turquía y Cerdeña contra Rusia. Por Francia combatían los regimientos zuavos (de la colonia argelina) cuyo pantalón bombacha del uniforme fue el que se generalizó entre los ejércitos aliados. Como la guerra duró solo tres años, Francia le ofreció a Juan José de Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, la venta de cien mil bombachas que habían

---

25 La palabra *cover* ("sustituto o reemplazo de una ausencia", según una de las acepciones del diccionario) se utiliza cuando un músico interpreta una composición de otro tratando de hacerlo lo más parecido posible. Habitualmente, se emplea el término dentro del vasto ámbito roquero. El *cover* se realiza por disfrute y es uno de los primeros pasos de todo aprendizaje musical al tratar de reproducir la magia de aquello que nos maravilló.

26 "En pura ley folklórica, crear es deformar en su más alto y noble sentido. Sería lo mismo que negarle autenticidad andaluza al 'cante jondo' porque provenga de un vasto cancionero arábigo...", en Lauro Ayestarán: *El folklore musical uruguayo*, Arca, Montevideo, 1967, p. 22.

quedado sin usar. La compra se hizo y la cantidad de prendas llegadas equivalían a la cantidad de habitantes de Montevideo y Buenos Aires sumados. En adelante, la bombacha se mantendría como una prenda de uso *tradicional* en ambos países.

“Lo nuestro” es un concepto dinámico en permanente construcción. Plantearnos la identidad<sup>27</sup> como un concepto móvil nos abre la posibilidad de estudiar los patrones de su movimiento<sup>28</sup> y participar de su construcción en forma consciente. El tema de la contemporaneidad en música también se plantea en el área culta, por algo se habla de *conservatorios* y no de *renovatorios*. La tendencia consolidada en el siglo xx establece la desinformación y el desinterés en torno a la obra de los compositores de la llamada música “contemporánea”. Se habla de música “nueva” a pesar de que ya han transcurrido más de cien años de compositores valientes dedicados a la búsqueda de caminos innovadores. Se acepta la renovación en literatura o en pintura, pero en música la apertura hacia nuevas propuestas solo es percibida como excentricidad. La idea que subyace en la cultura de masas y en las políticas estatales es que la buena música ya está hecha, por lo que ahora hay que dedicarse solo a investigarla, enseñarla e interpretarla, o sea que habría que vivir en un cover eterno.

“Las salas de concierto se han convertido en una especie de museos, a las cuales se acude para la admiración de reliquias musicales. Las orquestas, grupos de cámara y solistas son como restauradores de las valiosas piezas. Los conservatorios y las escuelas de música resultan centros donde la información que se imparte, no es otra cosa que la saturación del alumno de una historia pasada. La actividad musical de nuestros días se limita a rendir culto al arte de épocas anteriores a la nuestra. [...] El público, por su parte, está acostumbrado a la audición de

programas bien equilibrados: una obra clásica de corta duración, una obra con solista cuyo virtuosismo maraville y una obra de gran efecto en la que se puede encontrar una descarga para las emociones. Eventualmente podrá incluirse una obra moderna capaz de dar un toque exótico a la presentación”<sup>29</sup>.

---

27 Siempre conviene recordar que la que está en construcción es la identidad de la especie humana. El concepto de Estado nación tal como lo concebimos en los últimos doscientos años, y en el que pensamos cuando hablamos de estos temas, no constituye más que una etapa histórica.

28 Por ejemplo constatar que muchas de las nuevas costumbres culturales comunes a los distintos países en América Latina provienen de modelos transnacionales (instalación de grandes *shopping*, ver películas estadounidenses comiendo *pop* en microcines, participar de grandes espectáculos roqueros organizados por empresas (al estilo Pilsen Rock), bailar *hip hop*, festejar *Halloween*, establecer el Día o la Noche de los Museos, etc).

29 Cergio Prudencio: “La música en el siglo xx”, en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos y entrevistas*, Artelibro, La Paz, 2010, pp. 20 y 21

## El Estado y la cultura artística

Los “diseñadores de políticas públicas” también reflejan su condicionamiento ideológico. Cuando los colonizadores (en relación con las sociedades conquistadas) o los Estados (en relación con los estratos “subalternos” de su población) hablan de “llevar”, “acercar” o “difundir” la cultura (entendida en su reducción al arte), surge la pregunta de quién decide los contenidos que supuestamente los demás necesitan, ya que (de acuerdo a la acepción antropológica) no existe pueblo o estrato social que no tenga “cultura”, o sea costumbres, ritos o tradiciones propias<sup>30</sup>. En una película documental oficial de un país africano de los años sesenta se decía “hemos logrado despegar culturalmente”, mientras se mostraba a niños que ya no se formaban en los cantos comunitarios de su pueblo, sino que ahora tocaban al piano, trabajosamente, “clásicos” europeos.

Se han cuestionado algunas políticas civilizatorias a la europea que actualmente persisten en Latinoamérica, llevadas adelante por gobiernos progresistas. En San Ignacio de Moxos, Amazonia boliviana, en nombre de la música y de la salvación de los indios de la pobreza, se ha formado una orquesta y escuela a la que concurren cientos de jóvenes. Se intenta reproducir la experiencia de las misiones jesuíticas, o sea, sustituir el genocidio físico por el cultural enseñando a tocar flauta dulce Yamaha en vez de, por ejemplo, la quena. Por su parte, en Chiapas, México, jóvenes violinistas cubanos se instalaron solidariamente para enseñar a tocar el instrumento a músicos del lugar. Los indígenas que habían adaptado durante siglos como forma de resistencia las técnicas clásicas del violín a su propia música empezaron a cambiarlas por la de la escuela soviética que era la aprendida por los cubanos<sup>31</sup>.

Generalmente, las políticas públicas se enfrentan al difícil dilema de trascender la visión elitista (“la gente necesita...”) que busca “elevar” la cultura de las personas hacia los valores eurocentristas incorporados (y cuidado cuando el poder de los líderes políticos les permite transformar sus gustos personales en decretos) y la visión populista (“la gente pide...”) que presenta las lógicas dificultades para discriminar los verdaderos intereses populares de las deformaciones que el mercado ha insertado en ellos.

A varias décadas de ser publicados importantes trabajos teóricos de intelec-

---

30 Los proyectos de “inclusión cultural” o “inclusión financiera”, desplegados en varios países hacia los estratos medios y bajos, plantean la pregunta de en qué modelo se los quiere incluir.

31 Coriún Aharonián: “La enseñanza de la música y nuestras realidades”, conferencia para el *Seminário iberoamericano de educação musical e inclusão social*, San Pablo, 2009.

tuales latinoamericanos dedicados al tema, y a casi dos décadas de que varios países latinoamericanos hayan concretado la experiencia (en algunos casos post-dictaduras) de ser gobernados por partidos “progresistas” (lo que presupone el interés por políticas sociales y culturales), faltan estudios comparativos serios de los cambios logrados. Muchas veces se le recrimina a los departamentos de “cultura” estatales que no tengan un proyecto ordenado al respecto, pero esto es difícil cuando los propios grupos políticos no lo tienen. Por lo general los proyectos, más allá de ser acertados o no (y a veces con importantes intelectuales en su dirección), han sido puntuales y con poco desarrollo, consecuencia de planes circunstanciales - y no de políticas de Estado - que cambian radicalmente de rumbo cuando cambia el partido gobernante (o incluso con el cambio de autoridades de un mismo gobierno). Ante la dejadez del pasado los períodos de gestión se han ido habitualmente en necesarios diagnósticos, relevamientos e inventarios, o en luchas con el aparato político para visibilizar la importancia del área, aumentar el presupuesto o trascender la inercia burocrática, sea esta operativa o conceptual.

Parecería que la implacable presencia masiva de la oferta metropolitana hace necesario que un plan creíble de apoyo a lo propio tenga que ser sostenido a largo plazo, con contenidos claros y con una implementación global, abarcando terrenos que van desde una ordenada asistencia económica estatal (que incluya el necesario seguimiento), la integración de los distintos organismos oficiales y privados vinculados al tema (incluidas las sociedades autorales y de intérpretes), hasta políticas para las industrias del sector, para los medios masivos de difusión (acostumbrados a emitir solo aquello por lo que reciben un pago)<sup>32</sup> y la correspondiente revisión de contenidos y prácticas en la educación formal (inicial, escolar, secundaria, universitaria)<sup>33</sup>.

## **Identidad y educación musical formal**

—*¿Siente que en el proceso de enseñar se trasmite algo más que información y técnica?*

—Un montón de cosas, nunca se trata sólo de información. Se

---

32 Generalmente pasa desapercibido el importante hecho de que un alto porcentaje del paisaje sonoro musical que las personas escuchan a través de los grandes medios de difusión ha sido pagado por las grandes compañías. Esto se conoce como “payola”. El espacio sonoro está a la venta como cualquier mercancía.

33 “En educación no hay revoluciones autónomas”, decía el maestro uruguayo Julio Castro. Hablar a estudiantes de un músico o de un género local que jamás conocieron en *Spotify*, en los programas de cable que frecuentan, en las cortinas de sus juegos, en Youtube o en el *Guitar Hero*, crea muchas veces la perversa fricción por la cual conocer lo propio tenga que hacerse como una obligación.

trasmite mucho de lo que es tu aproximación a la música, tu sistema político, tu nivel de conciencia, tu profundidad espiritual, tu integridad, y muchas cosas como éstas. La información es la parte fácil de la educación.

—¿Cuál cree que es el factor más importante en la enseñanza de la música?

—Enseñar el sentido y el significado que tiene. Las cosas tienen un sentido y un significado, y uno tiene que enseñar y mostrar esos sentidos y significados<sup>34</sup>.

Hace pocas décadas que la academia occidental comienza a cuestionarse el hecho de que sus libros presentados unilateralmente como “historia de la música” no incluyan a la música culta contemporánea, a la que se cultiva en otras áreas culturales - o sea en los dos tercios restantes del planeta -, así como tampoco a la música indígena y a la popular de la propia área. Para estudiar a estas últimas se inventó el término *etnomusicología*, manteniendo el de *musicología* para la música culta. Se daba un paso en el reconocimiento de lo excluido, pero para su investigación se añadía una categoría que fijaba la exclusión. El libro utilizado para enseñar música en secundaria en Uruguay durante unos cuarenta años dice en sus primeras páginas: “El panorama de la Música es amplísimo. Pero la Cultura Musical debe dirigirse sólo a las elevadas manifestaciones de este arte” y añade “Grecia fue el primer pueblo de cultura musical remarcable”<sup>35</sup>.

El concepto de que solo se debían estudiar las “elevadas manifestaciones de este arte”, llevó a que la educación secundaria se restringiese a enseñar datos sobre los grandes maestros del pasado europeo, acompañados de audiciones donde se vigilaba el cumplimiento del ritual aristocrático para aparentar una escucha “cultura” (solemnidad, ojos en blanco). Por lo tanto, el valor musical de estos compositores siguió siendo desconocido para los alumnos, al igual que el espíritu innovador y revolucionario que tuvieron en su momento.

La naturaleza conservadora y racionalista de la educación occidental ha provocado especiales contradicciones con la enseñanza de las materias artísticas. Los estudios sobre el funcionamiento del cerebro siguen hablando de que, más allá de la unidad complementaria entre sus partes, existe cierta especialización entre el lado izquierdo (racional, lógico, lenguaje hablado) y el derecho (emocio-

---

34 Entrevista de Iván Krisman a Wynton Marsalis en La Diaria, Montevideo, viernes 20 de marzo de 2015.

35 Manuel García Servetto: *Apreciación musical*, tomo I, Mosca Hnos., Montevideo, 1958. Las mayúsculas iniciales son del original. 107 *Ibidem*, p. 123.

nal, creativo, artes). Muchas veces, la educación occidental se dirige predominantemente hacia el primero, incluso en materias artísticas. En edades tempranas, una “disciplina” que debería ser naturalmente disfrutada por el alumnado se convierte muchas veces en la del aburrimiento o el sarcasmo. Todavía no se ha logrado un proyecto de enseñanza musical con planes continuados y coherentes entre las etapas preescolar, escolar, secundaria y terciaria, (incluyendo la adecuada preparación docente); un proyecto que atienda el disfrute, la información y la formación del sentido crítico del ciudadano hasta llegar a las instituciones especializadas en la preparación de instrumentistas, compositores, investigadores y educadores. A pesar de esto, las materias artísticas vienen teniendo un cambio progresivo de perspectivas hacia un ámbito curricular de contenidos menos rígidos, con un “profesor” de música menos omnisapiente, que acepta la lógica experiencia de encontrarse con alumnos que muestran más musicalidad o “condiciones” que él, además de tener presente sus intereses musicales y la enorme cantidad de experiencias e informaciones que traen consigo. Lo que proviene de la poderosa cultura de masas (con todo lo “bueno” y lo “malo” que ofrezca), antes ignorado o rechazado, pasa a ser material para el aula<sup>36</sup>. La multiplicidad de conocimientos válidos para ser enseñados (incluido el rico universo de la música popular ahora valorizado) hace que nadie pueda “saber todo”. Esto transforma la labor del docente en la de un buen “director técnico”, que debe articular el trasiego de los distintos saberes, mientras aprende lo que no conoce y se enfrenta a sus propios pre-juicios.

## **Identidad y educación musical formal**

—¿Cómo se hace para que un músico académico deje de tocar?

—Se le saca la partitura.

—¿Cómo se hace para que un músico popular deje de tocar?

—Se le pone la partitura.

Chiste de músicos

Tradicionalmente, el músico popular tenía formación “oral”: sacaba acordes mirando dónde ponían los dedos otros instrumentistas, “robaba” técnicas, escuchaba con atención. A veces encontraba un maestro que lo aceptaba como aprendiz, para después terminar afianzando sus cualidades en la práctica cotidiana y en los escenarios. Cuando se le preguntaba por sus estudios respondía “no sé música” o “aprendí de oído”, porque por lo general sus conocimientos y

---

<sup>36</sup> Incluido el cambio en la escucha de música a través de Youtube, iTunes, Spotify, el aprendizaje a través de tutoriales de internet, el canto en formato karaoke o la sustitución de los cuadernos-cancioneros por la lectura de las letras en el celular.

habilidades musicales no coincidían con los que eran enseñados formalmente en las academias.

“Comencé a tocar ‘de oído’ a los cuatro años, no sé música.”  
Autobiografía del destacado guitarrista uruguayo Mario Núñez  
(<http://musicauruguay.com/musacomp/mnunez.htm>)

*Aprender o saber música* se asocia a veces al estudio del solfeo. Recordemos que Carlos Vega decía ya en 1963 que “la música es un invisible juego de vibraciones y su notación nada más que el *instrumento gráfico auxiliar*”<sup>37</sup>, cuestionando en su manual de solfeo el lugar común de que “saber música” es saber leer notas (algo así como que no puede ser poeta el que no sabe leer letras), instrucción que era priorizada en la educación institucional.

“En última instancia la notación es una imagen (fidelísima en los grandes musicólogos [...] pero no por ello deja de ser una imagen), es decir una transposición. (Además nuestro sistema no fija timbres sino alturas y duraciones). No es la música misma que se produce sino la que se reproduce, de la misma manera que la fotografía en el más perfecto tecnicolor de una pintura o de un paisaje no es la pintura misma ni el paisaje en sí”<sup>38</sup>.

Muchos músicos populares le envidian al académico la posibilidad de leer notas, así como el académico le envidia a estos una capacidad diferente para incorporar la música, recordarla e improvisarla. Tocar “leyendo” sería la expresión contrapuesta a la habitual tocar “de oído”. Un músico contaba sobre un ensayo en el que un baterista y el *bombista* de murga ensayaban un cierre complejo. El baterista no podía sacarlo y pidió tiempo para escribirlo a ver si de esa manera lo conseguía. El murguista se acercó a un compañero y le dijo: “¡Qué gran artista, mirá cómo escribe música! A lo que este respondió: “Sí, pero no la puede tocar”.

Un músico que escribía las partituras correspondientes a arreglos musicales de grupos de carnaval comentó que se sentía extraño cuando al tratarse de un *candombe* ponía encima de las notas los habituales términos italianos de expresión como *appassionato con fuoco* o *molto maestoso*, y decía que quizás correspondía encontrar otras más apropiados como *con polenta* o con *garra* o *mbopu mbarete*.

Obviamente, los procedimientos mentales e informaciones que conllevan el

---

37 Carlos Vega: *Lectura y notación de la música*, El Ateneo, Buenos Aires, 1963, p. 8. Destacados del original.

38 Lauro Ayestarán, citado en el “Prólogo” de *Textos breves*, volumen 196 de la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, pp. xvi y xvii.

aprendizaje sistematizado, académico y escrito con relación al espontáneo y oral, no son incompatibles. De a poco también en música popular se han ido haciendo experiencias para sistematizar la trasmisión de informaciones que tradicionalmente se realizaban en forma oral. Incluso parecería que muchos de los grandes creadores en música popular han conseguido desplegar su singularidad expresiva a partir de escoger su propio “menú”, eligiendo de las dos bandejas aquello que necesitan para su “dieta” estilística. Cada persona tiene que encontrar la manera de percibir cuáles son y dónde están las informaciones necesarias para ser “uno mismo”, ya que la identidad colectiva se nutre de lo más singular que puede aportar la identidad individual. Incluso la excelencia irrepetible de ciertos artistas muchas veces proviene del hecho de ser portadores de una “idoneidad estética” que, nacida en el singular “caldo cultural” en que se formaron, juega a su favor y es casi imposible de ser enseñada. Por eso mismo, muchos “profesores” sensibles dentro de la música popular se cuidan de sacrificar las particularidades positivas de un alumno en aras de la homogeneidad curricular<sup>39</sup> y saben que no se puede ser idóneo para enseñar con propiedad la amplia variedad de lenguajes que contiene este terreno.

Yo no podría hacer sino milongas. Cierta vez intenté un tango y no pude con él. Hay todo un proceso cultural, ideológico, vivencial, histórico, que te inhabilita para determinadas formas y te autoriza para otras...<sup>40</sup>

## El Espacio Sonoro

Los sonidos y los silencios son elementos comunes a lo que se podría denominar Espacio Sonoro. A éste lo forman el paisaje sonoro<sup>41</sup>, el habla y la música<sup>42</sup>. La música y el habla son *lenguajes*, específicos, con formas propias de organizar y de adjudicar sentidos a las cualidades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre). La música es un lenguaje artístico (aunque lo que se define como arte varía en las culturas). El sonido tiene su opuesto expresivo complementa-

---

39 La inclusión de la música popular en el sistema de licenciaturas, doctorados, créditos, etcétera, tiene una historia reciente en la que aún están por evaluarse los resultados. El gran dilema de las “academias” es que por lo general producen “académicos” y no creadores.

40 Comentario de Alfredo Zitarrosa en el Prólogo de Saúl Ibagoyen Islas: *Alfredo Zitarrosa, la voz de adentro*, Fundación Zitarrosa, Montevideo, 2005.

41 Este nombre, popularizado por el pedagogo y compositor canadiense Murray Schafer, abarca todo lo que suena (ya sea trueno, motor o señal codificada por el hombre) y que no se clasifica como habla o música.

42 Los tres espacios cumplen funciones intercambiables: la música puede ser escuchada sin que se fije la atención en ella –y funcionar como paisaje sonoro–, la palabra hablada puede utilizarse dentro de una canción, constituir un texto poético declamado o ser un murmullo a lo lejos, y los sonidos del paisaje sonoro pueden incluirse en contextos musicales.

rio: el silencio<sup>43</sup>.

El paisaje sonoro varía con cada lugar del planeta. Puede ser de montaña, desierto, mar, selva, monte, etcétera. Son distintos los pájaros y sus gorjeos, y los insectos y sus sonidos característicos. Cada ciudad también tiene su propia banda sonora, con los omnipresentes motores, pero también con el viento soplando en distintos arbolados, los pregoneros y músicos callejeros. Los cambios sonoros forman parte de los cambios sociales. Pero, ¿quién determina estos cambios? ¿Se podría participar en diseños del paisaje sonoro así como se proyectan diseños urbanísticos? ¿Quién decide los tipos de voces grabadas que anuncian los pisos en los ascensores o nos comunican los mensajes en el correo de voz del teléfono? ¿Qué sonidos se podrían colocar en los lavarropas para indicar que terminó el lavado, qué melodías y ritmos locales en las “cajitas de música” para adormecer a nuestros bebés? ¿Y para las alarmas de autos y casas? ¿Cuáles para funcionar como sirenas en ambulancias, patrulleros y carros de bomberos? ¿Y qué leyes habría que aprobar para equilibrar las reglas del mercado y evitar que en los principales medios de difusión se emita casi únicamente música paga que funcionando como paisaje sonoro se escuchará inevitablemente en negocios o salas del dentista?<sup>44</sup>

El habla de cada lugar (modismos, entonaciones, etcétera) también se modifica con los cambios sociales. Esto tendrá sus derivaciones en la canción y en el paisaje sonoro. En Uruguay, las variantes del llamado portuñol, pu (portugués del Uruguay), dpu (dialectos portugueses del Uruguay) o “lenguaje de contacto”, entre otras denominaciones – que se habla o es entendido por los más de 300.000 habitantes que pueblan los departamentos fronterizos con Brasil –, se muestra como la más significativa situación de conflicto sonoro. En busca de la homogeneidad nacional, ha sido reprimido desde hace más de cien años como “una lengua fea, de gentes feas y de escaso interés intelectual y cultural” o “una lengua ‘apátrida’, ya que va en contra de la opción de lengua común (el español)...”<sup>45</sup>. Es un portuñol tan desamparado en su realidad como mucha de la gente que lo habla. En los últimos años varios músicos han comenzado a trabajar tomando como base el portuñol. En cada país generalmente existen dialectos o idiomas que a pesar de su hermosa sonoridad e importancia cultural son reprimidos o se viven con vergüenza por sus propios portadores.

---

43 Aunque su papel expresivo es enorme, el silencio es un dato que generalmente falta en las definiciones de música; como hecho expresivo no implica una suspensión de la comunicación, sino que forma parte esencial de ella.

44 “No tenemos párpados en los oídos”, dice Murray Schafer para explicitar la “escucha pasiva”.

45 Luis E. Behares en el prólogo al libro de Fabián Severo: *Noite nu Norte. Poemas en portuñol*, Ediciones del Rincón, Montevideo, 2010

El hecho de que la “sustancia sonora” sea intraducible a palabras es lo que alimenta la idea de que la música es un lenguaje “abstracto”<sup>46</sup>. En realidad, la música es un lenguaje muy concreto, con ocasionales “gramáticas” específicas y múltiples sentidos comprensibles por la comunidad donde se produce y a la cual está destinada. Esto cuestiona uno de los grandes “lugares comunes” del pensamiento occidental. Cuentan que Lauro Ayestarán solía empezar provocativamente sus charlas diciendo: “como todos sabemos, la música es el menos universal de los lenguajes”, enfrentándose a los textos de uso en Secundaria que repetían lo contrario. Lo que es universal (o planetario) es la tendencia de la humanidad a organizar los sonidos y silencios como lenguajes, pero estos se expresan en múltiples idiomas. Esto que es aceptado para el habla también ocurre con la música. El término *idioma* viene del griego y está formado por *idios* –propio, particular– y *ma* –realización, expresión–, o sea “realización o expresión de lo propio o particular”. El idioma musical de un área lejana puede resultarnos tan extraño como su idioma verbal. Reconocer que alguien habla en alemán no significa que entendamos lo que dice. De la misma manera, tener cierta información para reconocer que lo que escuchamos es música de la India no significa que “entendamos” el lenguaje musical empleado. Son otros los instrumentos utilizados, su timbre y afinación, así como la estructura y la función social de lo que se escucha.

En 1971 el público aplaudió calurosamente en Nueva York al grupo del sitarista hindú Ravi Shankar luego de que terminara de ajustar sus instrumentos para empezar su presentación en el llamado “Concierto para Bangladesh”. Esto motivó un comentario de Shankar: “Si les gustó tanto la afinación, el concierto lo van a disfrutar aun más”.

La notoria diferencia de idiomas musicales entre áreas culturales distintas hace que las compañías discográficas no se muestren interesadas en difundir músicas cuyas sonoridades puedan ser “incomprensibles” para el gusto del público occidental al punto de hacerlas invendibles. Hasta el día de hoy, lo habitual es que conozcamos las músicas de otras áreas culturales solo después de pasar por el “salón de maquillaje” metropolitano, donde se amortiguan sus diferencias con el añadido de instrumentos y climas occidentales. A partir de la década del ochenta el término usado para esto es el de world music. Por lo general fueron artistas de música rock y pop europeos y estadounidenses quienes comenzaron a incorporar ritmos y otros elementos africanos, árabes, hindúes o latinoamericanos. Con genuino interés, destacados artistas como Paul Simon, David

---

46 Esto lleva a enseñar música a través del síndrome del “poema sinfónico” donde todo tiene que ser traducido a otra cosa: las flautas son pajaritos, los timbales son el “llamado del destino”, etcétera.

Byrne, Peter Gabriel o Joe Zawinul, comenzaron a escanear el mundo desde la cima del mercado metropolitano para elegir insumos musicales y crear a partir de ellos. Esto no cuestiona el natural proceso de creación por mestizaje ni la posibilidad de que se logren buenos resultados musicales por su intermedio, pero señala la imposibilidad de que, al igual que lo que ocurre con los bienes económicos, el intercambio de los bienes culturales entre áreas dominantes y dominadas se dé en condiciones de igualdad.

El procedimiento de “amortiguar” las diferencias de ciertas músicas para asegurar su difusión masiva también ocurre en la propia área occidental, en este caso quitándole el “barro” estético de sus orígenes populares. Se aplicó tanto al rock “negro” original como al tango de comienzos del siglo xx, a músicas campesinas como a las distintas músicas indígenas del continente<sup>47</sup>, ya que se expresan con lenguajes propios que generalmente no tienen su lugar en el mercado salvo como insumos de otras músicas o como curiosidades “etnomusicales” de uso turístico<sup>48</sup>.

Estamos rodeados de sonidos y silencios en el habla, en el entorno y en la música que hacemos o escuchamos. En todo ese Espacio Sonoro se está jugando la batalla de la identidad.

---

47 Las décadas de “sofisticada elaboración” aducida por ciertos cultores de músicas académicas o jazzísticas como signo de superioridad estética olvida que las músicas campesinas e indígenas tienen cientos o miles de años de elaboración, solo que esta se vuelve invisible por la habitual “sordera estética” que se produce entre mundos culturales diferentes. La rica materia prima artística contenida en la música indígena, en la afro, en los géneros campesinos, en los mestizajes de las fronteras territoriales, en la exuberancia de las técnicas populares para tocar instrumentos, para cantar, etcétera, está allí, esperando a los creadores.

48 Un caso ejemplar que escapa a este destino es la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia que ha cumplido treinta y cinco años de trayectoria promoviendo la creación e interpretación a partir de gestos sonoros provenientes de estéticas indígenas.

La dificultad de las comunidades indígenas para ser reconocidas abarca más que la música. Con la excusa de la construcción de carreteras o represas, por el gas, hidrocarburos, soja o plantaciones para la industria papelera, se continúa en el siglo XXI el ancestral genocidio a través de matanzas y robo de tierras, incluso bajo los gobiernos “progresistas”.



# Cosmofonía: aproximación conceptual del universo sonoro de los pueblos originarios

“El conocimiento debe ayudar a crear mundos”.

– Anna Arendt

La propuesta que se presenta aquí se origina a partir de buscar un concepto más amplio que pueda englobar toda invención sonora creada por los pueblos originarios. La música considero una nominación más acorde con la llamada cultura occidental. La Cosmofonía en la definición que se sugiere se compone de dos vocablos: *cosmos*, el universo todo; y *fonía* de sonidos, ambos de etimología griega. Y, en su definición, y para un buen entendimiento, el vocablo Cosmofonía responde a la aproximación del desarrollo del conocimiento de lo sonoro, desde su explicación referente al origen, creación, producción, reproducción, administración cultural del universo sonoro. ¿Por qué dicha propuesta en su nominación? Porque el término de (*musike*), música en su definición genérica por sus expresiones instrumentales y diversidad de formas expresa con comodidad a la acepción, en cierta medida, de cultura musical occidental basada en la creación musical de autor, de carácter individual creativo.

Y todos sabemos que la música occidental fue transportada -en estas regiones y ya en los albores del despojo, con la conquista bajo el flujo generado por las metrópolis coloniales hacia sus territorios dominados y donde su propia población administradora en dicho dominio, necesitaba practicar del gozo musical: música y danza de corte en sus diferentes formas. Aunque la música y sus diferentes maneras de expresión, tanto de uso social religioso o profano, eran utilizadas como medios ideologizados en los procesos de transmisión y efecto

multiplicador de la dominación dirigido a la población indígena. Sin embargo, como sabemos, en la experiencia de reducción misionera, la población nativa supo adoptar, seleccionar, técnicas de expresión pero con matices propios, cuya experiencia, y al correr de los tiempos, iba tomando variantes diferentes, hasta ganar una 'identidad', un sello propio, por decirlo así.

Las expresiones sonoras 'anónimas', propias en el ejercicio colectivo de crear y compartir bienes comunes de expresión, son creadas por las culturas tradicionales originarias, las que se ubican principalmente en el hemisferio sur. Nuestra propuesta, en ese sentido, creemos que se ajusta a dichos ámbitos geográficos, y como un instrumento a ser desarrollado en sus aproximaciones. Las tradiciones sonoras de dichas culturas se remontan en la noche de los tiempos. Y según nuestra propia búsqueda de información se hace difícil todavía, datar, identificar los tiempos exactos de su origen sonoro y a través de sus diferentes formas de expresión. En eso, el uso del término propuesto (Cosmofonía) ayuda a expandir su comprensión, más aún teniendo en cuenta que se trata de conocer mejor la cultura de la percepción del mundo sonoro en su conjunto y bucear con mayor comodidad y así compartir la capacidad en la inventiva de combinaciones sonoras y la complejidad de situaciones.

Por ejemplo, cómo definir el origen paradigmático de qué antecede a qué: el discurso sonoro, o, el discurso verbal. Que fenómeno aparece primero. Podríamos responder simplemente en un sentido común, que primero aparece el *big-bang* y luego la actitud de la mimesis humana que rememora, o reproduce el sonido de la naturaleza. Y en eso, cabe notar nuestra experiencia de escuchar técnicas vocales (mbree: cantos-cuentos) Aché, en boca de un prestidigitador de la interpretación de su repertorio como Martín Japegi, quien al interpretar sus cantos-cuentos nos recordaba los glissando del super agudo al grave, o al revés, casi similar a las técnicas vocales del teatro Nô japonés.

Son muchos los ejemplos dados por la exposición de ese sonoro mosaico que ofrecen las culturas indígenas del Paraguay, donde el equilibrio naturaleza-cultura se representa en su dimensión sonora, no solo por reproducción onomatopéyica bajo técnicas vocales, o en la utilización instrumental, con el fin de exhibir las particularidades de vocalizaciones de aves, de ranas, de mamíferos, de insectos, o reptiles. Y estos ejemplos de empatía fónica con la naturaleza se expresan en muchas culturas humanas. Es notable la reproducción de vocalizaciones de la fauna por parte del cazador utilizando las trampas sonoras emitidas vocalmente para atraer a las especies más codiciadas y capturarlas a través del sonido. En años de trabajo de campo y colectas nos hemos dado cuenta

de la complejidad de fenómenos que apuran a redoblar aplicación al estudio comparativo de fuentes y explicaciones posibles. A manera de muestra podemos opinar que la búsqueda de lo sonoro lleva al pensamiento mítico, es decir; lo mítico en su acepción de relatos, 'historias', bajo diferentes títulos de relatos que definan lo sonoro y sus múltiples formas de entendimiento cultural y de explicación. Sólo en ese aspecto, podemos intuir lo altamente complejo y de gran interés cultural para nosotros aquí, de realizar todo esfuerzo por la puesta en valor de las culturas indígenas del Paraguay. Y nada tiene que ver su verdadera puesta en valor con la promoción estereotipada del mercado. La intención responsable debe ser compartida y acordada con los deseos profundos de las poblaciones marginadas.

También es bueno justificar el hecho que la propuesta de abordar desde el concepto de cosmovisión se origina con la propia 'percepción participante' llevada a cabo en las comunidades tanto chaqueñas como las ubicadas en la región oriental. Dicha 'percepción participativa' que parafrasea la feliz definición propuesta por Bronislaw Malinowski en su convivencia con las poblaciones de argonautas del pacífico occidental entre 1914-1918, constituye un significado de vital pertinencia, y que aquí, el lugar de observación se fundamenta en el acto de percibir *in-loco* (lo local).

Pero, para ello merece conocer la existencia de instituciones que promuevan la obligación institucional pública en el desarrollo del conocimiento de estas "culturas condenadas" como las calificara Augusto Roa Bastos al titular uno de sus libros. Esas instituciones -a mi manera de ver- aún no existen, y son de una gran necesidad, si miramos la forma como clasifican de dos formas a las culturas patrimoniales: al Patrimonio Cultural de un país se lo clasifica como físico, patrimonio tangible. Y por el otro, patrimonio no-físico, o, intangible. Y lo intangible refiere a lo que no se ve: lo sonoro, en este caso. Lo sonoro se percibe pero no se ve. En caso contrario que fuera grabado y reproducido, lo percibimos pero no lo vemos. Y una simple preocupación podría sugerirnos a prestar mayor atención a proteger, a tomar medidas institucionales de salvaguardia debido al hecho que la cultura sonora es frágil y sujeta a riesgos de sustitución lo cual conlleva al peligro de extinción. Y es bueno tomar conciencia en el presente, sobre la situación de las comunidades culturales indígenas que soportan el bombardeo sistemático al cual se ven presionadas, incluyendo la polución sonora del entorno, y empuja a éstas a una situación de estrés constante. Los modelos de representación son modelos de comportamiento individualista ("cada uno para sí y Dios para todos"), modelos capitalistas, los que chocan con las referencias tradicionales de la cultura propia, las que se

fundamentan en valores y principios de solidaridad, de auto-ayuda colectiva, de aportes creativos en el intercambio de sabidurías, conocimientos y técnicas originarias. Por solo nombrar estos aspectos, y en la ausencia de instituciones públicas paraguayas que demuestren su rol en el cumplimiento de servicios públicos en favor de poblaciones olvidadas, tenemos derecho a expresar nuestra alta preocupación en el devenir próximo y existencia de dichas poblaciones. La exclusión cultural de los más débiles ha quebrantado la subsistencia de miles de familias que tuvieron que transformarse en basuras. “La sociedad nos ve como basura y no nos queda de otra que vivir con la basura, por la basura y para la basura” -nos expresaba con tristeza un indígena de la región oriental.

La Cosmofonía debe entender esa complicada trama en la urdimbre del tejido humano y hacer lo posible por determinar esos elementos culturales característicos que ayuden a poner en relieve y hacer públicas las contradicciones de intereses que se dan, cuyos sufrimientos contribuyen a ensanchar las desigualdades sociales insoportables que se presentan. La aproximación cosmofónica, la intención de estudio cosmofónico de una cultura sonora dada, clama por muchas formas de conocimientos que ayuden a consagrar un re-conocimiento. Este mismo re-conocimiento de lo propio llevan a cabo muchas comunidades culturales para resistir y obstinarse en hacer frente a la brutalidad. La relación de una cultura con su naturaleza, clama por un esfuerzo de plantear un entendimiento integral del ecosistema sonoro en toda su relación de interacciones. La gran mayoría de personas en este mundo conoce bien la gravedad que tienen los procesos caóticos de destrucción y agotamiento de recursos para la vida; la degradación acelerada de la salud colectiva de dichas poblaciones; y la consecuente reducción o pérdida de los bienes culturales y sus ricas expresiones relacionadas con la realización de ceremonias que demuestran esfuerzos colectivos de invención. Las comunidades indígenas saben perfectamente que el modelo socio-económico dominante es el que genera expulsión de la sociedad al entorno de las comunidades.

Conocemos como opera la segregación con muchas comunidades. La destrucción de sus habitats tradicionales se establece hoy con la invasión de soja o ganadería en sus territorios como formas de saqueos. Como dirían los expertos de la destrucción: el plan destructor es avanzar con maquinarias para ¡destronar!. Extirpar de raíz toda partícula que impida un posible “despertar global” de las comunidades culturales ante su porvenir. La invasión violenta de las transnacionales sobre tierras indígenas desde la década de 1985, aunque sean “otros” los promotores locales, o encubridores de la acumulación por desposesión, ha generado desorden interno entre las familias y la consecuente

destrucción comunitaria de suelos, agua, bosques, cultivos, semillas nativas. Es decir, pérdida de su soberanía cultural, de su sentido de ser ante el mundo. ¿Qué impacto negativo produce en el equilibrio de las cosmovisiones indígenas? Es más que evidente un resquebrajamiento sonoro cuyas consecuencias afectivas adulteran sus cimientos culturales primeros. Culturas que basamentan sus ejercicios perceptivos y de comprensión del universo en la oralidad -como lo señalaba Jack Goody- y haciendo comparación con las 'culturas gráficas', expresaba sus altas cualidades humanas a relevar por el refinamiento perceptivo desarrollado en el ejercicio de la oralidad, ante aquellas más propensas a la cultura de lo gráfico.

Entendemos que las sociedades humanas experimentan procesos de cambios, de transformaciones, y lo sonoro no escapa a dichos procesos. Pero lo sonoro en una sociedad no se expresa de una sola manera, sino que lo diverso y complejo es lo propio, y he ahí también la pertinencia en la cohabitación de cosmovisiones sonoras y musicales altamente creativas.

La sociedad paraguaya en su conjunto, y sin exclusiones debe proseguir su deseo colectivo por su contribución a la inventiva de nuevas sociedades más justas por el acceso al re-conocimiento de todas las culturas sonoras, de todas las culturas musicales.



# La música popular en el Paraguay, desde la colonia hasta el presente

## 1. Introducción

En la época colonial, y sobre todo en las reducciones jesuíticas, los conquistadores no se preocuparon de desarrollar la creatividad de los indígenas y menos de registrar o preservar su música, sino que se limitaron a imponer los moldes de la música europea de entonces. Hacia 1731, se tienen referencias de que se cantaban coplas al son de la guitarra y el arpa. Se cree que por esa época, sobre todo después de la expulsión de los jesuitas en 1767, empezaron a encaminarse las interpretaciones musicales hacia una identidad propia, las que posteriormente se convertirían en aires nacionales paraguayos como el *purahéi asy* (canto lloroso o doloroso) del cual se tienen referencias ya en la primera época de la independencia. La base de este proceso la constituyó la música europea, que fue modificada hasta adquirir características peculiares conservando en algunos casos los rasgos originales, en mayor o menor grado. Algunas de estas músicas ganaron gran popularidad para luego desaparecer completamente. Otras, en cambio, adquirieron una personalidad propia que originaron nuevos géneros musicales y perduraron hasta nuestros días. En ambos casos, las modificaciones se dieron por un proceso de folklorización; es decir, a través del pueblo, sin que exista un autor específico. Los géneros musicales que se originaron de esta manera son la *polca paraguaya*, el *rasguido doble* y el *valseado*. Un

género musical paraguayo particular lo constituye la *guaranía*, pues, si bien se popularizó prácticamente desde sus inicios en 1925, estrictamente no corresponde a una manifestación folklórica pues tiene un autor definido.

Recién en las primeras décadas del Siglo XX aparecen los primeros músicos-compositores paraguayos importantes, quienes consolidarían y jerarquizarían los rasgos característicos de la música paraguaya (Agustín Barrios, José Asunción Flores, Herminio Giménez, Mauricio Cardozo Ocampo, Agustín Barboza y Félix Pérez Cardozo, entre otros). En la segunda mitad de este siglo se produjo la gran difusión de la música paraguaya a través de destacados músicos que consiguieron una transcendencia internacional inesperada (Luís Alberto del Paraná, Los Tres Sudamericanos y Luís Bordón, entre otros). A nivel local se produjo la paulatina introducción de los instrumentos musicales electrónicos que fueron generando nuevas tendencias musicales. De a poco se definieron grupos que utilizaban únicamente estos nuevos instrumentos musicales electrónicos (lo que a su vez produjo un cambio en el repertorio) en detrimento de las orquestas típicas que fueron desapareciendo lentamente, a excepción de algunas como Los Orrego (descendiente de la Típica de Ladislao Orrego, fundada en 1932) de la ciudad de Luque, grupo que hasta la actualidad mantiene una conformación que incluye bandoneón y violines. No obstante, los conjuntos netamente folklóricos, integrados por guitarras, arpas y acordeones, consiguieron mantenerse en el gusto popular, sobre todo de la gente del interior. En las décadas de 1960 y 1970 se tuvieron grupos con estas características que alcanzaron extraordinario suceso como Los Alfonsinos, El dúo Quinta-Escalante, Anibal Lovera y su conjunto, y otros. También en el interior y en la década de 1970, Oscar Pérez y su Alegre Fórmula Nueva consiguieron un éxito insospechado (comparable al alcanzado por los Alfonsinos) con un conjunto que utilizaba exclusivamente instrumentos electrónicos para interpretar un repertorio típico. En la década de 1980, Rigoberto Arévalo y su Trío de Siempre se constituyó en el grupo de voces más representativo de este género, que aun existe hasta la actualidad.

La producción de nuevas obras en el estilo de la *generación de oro* de la primera mitad del siglo decayó significativamente por lo que algunos denominaron a este fenómeno la decadencia de la música paraguaya. Uno de los motivos de esto fue que aparecieron nuevas tendencias musicales foráneas entre las que sobresalen el jazz, el rock y el nuevo cancionero que diversificaron las posibilidades expresivas de los compositores locales. Dado el cúmulo de las variadas nuevas propuestas, la segunda mitad del Siglo XX puede considerarse como un periodo de transición, de aparición de nuevos rumbos para la música para-

guaya y que, se estima, irán decantando y definiéndose en esta primera mitad del Siglo XXI, favorecido por la extraordinaria expansión del estudio académico que se está produciendo en estos momentos.

## **2. Algunas danzas europeas y de otras regiones que influyeron en la música paraguaya**

Alrededor del 1800 en todas las regiones del Río de la Plata se compartía un mismo cancionero de origen europeo, que poco a poco, según cada región, fue adoptando características y denominaciones propias. Por esa época, la *contradanza* ya se encontraba en las principales ciudades americanas. Su nombre probablemente proviene de la palabra inglesa *country dance* o danza campesina y consiste en una danza rápida de ritmo binario compuesto de varias secciones que se repiten. Según Félix de Azara, hacia 1785, en Paraguay, “los administradores modernos han enseñado a los indios algunas contradanzas y bailes valencianos que ejecutan muy bien”. En los primeros años de la década de 1800 esta danza dio origen (en Europa) a otras dos: *cuadrilla* y *lancero*. La cuadrilla es una danza del tipo grave-vivo (lento-rápido) que en el Paraguay fue muy popular en las ciudades y en el campo. Su nombre está relacionado con su coreografía, pues los danzarines adoptan una formación cuadrada. Una versión local de esta danza es la cuadrilla boliviana o miriquinao (no se conocen los orígenes de estas denominaciones). Durante la época de los López (mediados del Siglo XIX), y aun mucho después, era la danza de apertura de los bailes sociales. Tuvo una larga vigencia en nuestro país ya que se la bailó desde principios del Siglo XIX hasta aproximadamente 1920. La forma local la fue moldeando el pueblo, luego de observarla en encumbrados salones, hasta transformarla en una nueva manifestación popular. La 1ª, 2ª y 3ª partes están en un ritmo de 2/4 y las partes 4a y 5a tienen un ritmo vivo de polca paraguaya en 6/8. El lancero, al igual que la cuadrilla también fue muy popular en Paraguay del Siglo XIX. Según Frederik Haven Hensler, esta danza fue como un transplante al Paraguay de la contradanza francesa, que perduró hasta principios del 1900 como última costumbre propiamente europea.

Alrededor de 1800 llegó al Río de la Plata el *vals* o *baile a vueltas*, que unos años antes había empezado a popularizarse en Viena y París. Coreográficamente el vals significó un cambio radical en el baile de salón pues se pasó de la pareja suelta (como eran las danzas hasta ese entonces) a la pareja tomada. Este baile integra algunas partes de nuestras danzas tradicionales y musicalmente dio origen al valseado folklórico del Paraguay. En cierto sentido sigue

vigente pues en la actualidad aun se lo baila en las fiestas de casamientos y en los festejos del 15 cumpleaños de las damas.

Hacia 1825 apareció en Alemania el *galop*, que es una danza rápida en 2/4. Esta danza formó parte de las cuadrillas como un movimiento rápido en el cual las parejas galopaban por el salón. El nombre de *galop* en nuestro medio se transformó en galopa y se utilizó para denominar a una de nuestras músicas y danzas tradicionales en 6/8 pero que no tiene relación musical con dicha danza europea. Por esa misma época aparece en Bohemia la *polka*, danza cuyo nombre probablemente proviene de la palabra checa “pulka”, que significa “mitad”, posiblemente en alusión al medio paso que se da al bailarla. Musicalmente su ritmo es de 2/4 con tempo rápido. Se extendió por Europa y el Río de la Plata hacia 1850. En Paraguay, su nombre se aplicó a la danza y música nacional que está en 6/8, la cual no guarda relación musical con la polka europea.

La *habanera* es una danza en ritmo de 2/4, originaria de la Habana (Cuba) pero que llegó al Paraguay desde Europa hacia 1850, en forma readaptada. Se la incluía en los programas locales hasta las primeras décadas de 1900. Mauricio Cardozo Ocampo supone que el *rasguido doble*, una de nuestras manifestaciones folklóricas musicales en ritmo de 2/4, tuvo su origen en la habanera.

El *cielito* o *cielo* es una danza que se originó en la Argentina a partir de la contradanza que llegó al Río de la Plata hacia 1730. De esta danza surgieron a su vez las danzas tradicionales paraguayas *cielito santa fe* y *cielo chopí*. También existieron otros cielitos o cielos hoy extintos como el *cielito pané* (de la época del Dr. Francia), el *cielo ataque*, el *cielo alegre* y el *cielo tacuara*.

### **3. Danzas tradicionales paraguayas**

En el apartado anterior se hizo una descripción general de las principales danzas que dieron origen a nuestros aires nacionales. A continuación se tienen las danzas tradicionales paraguayas, que tienen coreografías y músicas fijas pero, como están insertadas en la dinámica de la creación folklórica, generalmente poseen varias versiones musicales y coreográficas. Estas danzas tradicionales ya no son practicadas por el pueblo, pero, debido a la gran popularidad que tuvieron en determinadas épocas, consiguieron perdurar en el repertorio de las escuelas de danzas (forman parte de lo que podría denominarse *folklore muerto*). A pesar de que estas danzas ya no están en uso, algunas de sus músicas siguen siendo muy populares y vigentes después de tantos años. Ellas son: *pericón*, *cielito chopí* o *cielo santa fe*, *palomita*, *golondriana*, *londón karape*, *solito* y *cazador*.

El *pericón* es posiblemente la danza más antigua que aún perdura en el Paraguay y es como una variación de la contradanza, originada en el Río de la Plata. Fue muy popular en Argentina, Uruguay, Paraguay y el sur del Brasil (en los dos primeros está considerada danza nacional). El Capitán Juan Francisco Aguirre lo mencionó a fines del Siglo XVIII describiendo un baile en Villa Curuguay de Paraguay. Se acostumbraba a bailarlo con *relaciones* (versos cortos de tipo amoroso, picaresco o burlesco, que despierta la hilaridad del público) intercaladas con la música. A pesar de que ya no es practicada por el pueblo aun es muy conocida por la gente que gustosa se presta a participar con relaciones en conciertos y veladas públicas. Existen varias versiones musicales con un mismo patrón rítmico bien marcado sobre el cual se van haciendo pequeñas variaciones melódicas. Normalmente es interpretado instrumentalmente pero algunas veces es cantado.

El *cielito chopí* y el *cielo santa fe* en la actualidad se refieren a una misma danza, pero antiguamente consistían en dos versiones diferentes entre las que chopí era más rápida que santa fe. Ambas derivaron de la danza argentina cielito o cielo, la que a su vez se originó a partir de la contradanza. *Chopí*, en guaraní es la denominación de un pájaro cuyo nombre en español es tordo. Santa fe proviene de la ciudad argentina de ese nombre. En la parte alegre la danza es rápida de movimientos e inquieta, como el batir de las alas del chopí. Existen diferentes versiones donde se observan algunas variaciones melódicas, sin que se altere el ritmo básico y el número de compases.

La *palomita* es una danza apicarada-viva y representa la escena amorosa entre dos palomos. Aparentemente deriva del cielito chopí, donde las bailarinas hacen el toreo con un movimiento semejante al aleteo y caminata de la paloma. En los bailes que el Mcal. Francisco Solano López (1827-1870) daba a los jefes y oficiales en los días de fiesta, uno de los más populares era la palomita. Su música es una polca paraguaya sencilla y existen varias versiones pero todas muy similares.

La *golondriana* es una danza señorial grave-viva cuyo nombre probablemente proviene de golondrina. Consta de varias partes donde se incluyen ritmos de polca paraguaya, vals, minué, mazurca acriollada, y otros. Se alternan partes lentas y ceremoniosas con partes alegres, combinadas de forma equilibrada y con auténtico sabor local, utilizando elementos básicos foráneos. Musicalmente existen varias versiones pero que no son muy distintas entre sí. Todas tienen las mismas partes y se diferencian solo en pequeños fragmentos melódicos. La golondriana era muy popular en la segunda mitad del Siglo XIX, pero ya no se la practicó hacia 1900.

El *london karape* es una danza de tipo alegre y se supone que derivó de una danza londinense denominada *london*, al parecer traída por Alicia Elisa Lynch, quien llegó al Paraguay en 1855. La palabra guaraní *karape* se refiere a *informal* o *popular*. También significa *bajo*, de corta estatura, por lo que adicionalmente podría aludir a la coreografía ya que su característica principal es la danza acucillada. Hay referencias de que el *london karape*, como tal, empezó a bailarse hacia 1863 y que posteriormente fue una de las danzas más populares durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Existen varias versiones musicales pero todas con tempo vivo y alegre.

El nombre de la danza *solito* proviene del hecho de que uno de los participantes baila solo o con una escoba, mientras busca la oportunidad de hacerse de pareja, robándola de otro bailarín. Al terminar la música, el que queda sin pareja despierta la hilaridad de la concurrencia. El carácter divertido de esta danza la convertía en un número especial para animar las fiestas. Es muy probable que se haya originado espontáneamente en el pueblo, pues no existen referencias de ella entre las demás danzas tradicionales que aparecieron en la segunda mitad del Siglo XIX y porque su música es una polca paraguaya.

La danza *cazador* posiblemente representa la caza de un ave, pues los pájaros casi siempre están relacionados con la temática de nuestros bailes. Las damas serían las palomas, objetivos del hombre que va de cacería. Existe una canción italiana que fue muy popular hacia 1850 y que tiene partes similares a nuestro *cazador*. Se supone que la música de esta danza proviene de dicha música italiana a través de un proceso de folklorización que le fue dando características propias. Entre todas las danzas tradicionales del Paraguay, es la que está con mayor peligro de extinción.

## **4. Géneros musicales paraguayos**

Como se señaló en la introducción, los géneros musicales paraguayos son la *polca paraguaya*, el *rasguido doble*, el *valseado* y la *guarania*. Todos corresponden a música popular siendo los tres primeros de origen folklórico y el último con paternidad reconocida y certificado de nacimiento: José Asunción Flores, 1925.

### **4.1 Polca paraguaya**

Es un género musical popular folklórico auténticamente paraguayo de origen desconocido. Su nombre proviene de la *polka europea* pero con la cual no tiene

relación musical. Se acostumbra escribir la polca paraguaya con c para diferenciarla de la europea, que se escribe con k. Esta danza europea llegó al Río de la Plata hacia 1850 y se supone que la polca paraguaya fue gestándose ya en los primeros años de la independencia del Paraguay (de hecho ya se tenían polcas paraguayas antes de la llegada de la polka europea al Paraguay). En 1858, al inaugurarse la casa de Venancio López (hermano del Mcal. López), el Semanario en su edición del 27 de noviembre dice: "...había una banda de música militar, destinada exclusivamente para la diversión del pueblo que bailó sus cuadrillas, sus polcas y mazurcas..." Se supone que esta referencia hace alusión a la polca paraguaya. De ser así, se concluye que en menos de diez años el pueblo adoptó un nombre foráneo para denominar a una de sus danzas más representativas. Se desconoce el motivo de la adopción de esta denominación.

Algunas de las danzas tradicionales mencionadas tenían partes en ritmo de polcas paraguayas y otras eran totalmente polcas paraguayas. Adicionalmente se conocen otras polcas paraguayas que fueron muy populares durante la guerra de la Triple Alianza (1865-1870), algunas de las cuales se supone que fueron compuestas en la primera mitad del Siglo XIX. Entre estas, la mayoría aún vigente, se tienen *Mamá kumanda*, *Alfonso loma*, *Ndarekói la culpa*, *Mamá che mosẽ*, *Jaguá ñetu'õ*, *Carreta guy*, *Campamento Cerro León*, *Lucero aguai'y* (según algunos *Che lucero aguai'y*), *Guãiguĩ pysãpẽ*, y otras.

El ritmo de la polca es de  $\frac{6}{8}$  con tempo allegro pero con características muy particulares. Estas particularidades derivan básicamente de las sincopas de corcheas que aparecen tanto en la melodía como en el acompañamiento. Las sincopas de corcheas normalmente están entre compases en la melodía y a mitad de compás en el acompañamiento. Ambas se acentúan en el tiempo débil, produciendo un desplazamiento del acento que los jazzistas denominan *out of beat* (fuera de tiempo). Estas características rítmicas son las que básicamente definen el aire de la polca. Variaciones de estas características y/o del tempo dan los siguientes subgéneros: *la polca syryry*, *la polca canción*, *la polca saraki* y *la galopa*.

La *polca syryry* es una polca con tempo más moderado pero que conserva su carácterailable. La *polca canción* o *purahéi* también es una polca paraguaya con un tempo más moderado al igual que la *polca syryry* pero que se presta más para el canto que para la danza. La letra está en guaraní, español o una mezcla de ambos (jopara). La *polca saraki* es una polca paraguaya de movimiento muy rápido y generalmente es instrumental. En general, las polcas paraguayas con tempo rápido se denominan *kyre'y*, palabra guaraní que significa alegre.

La *galopa* es una polca paraguaya también con tempo vivace y con variantes rítmicas que la hacen muy particular. Se la interpreta exclusivamente con banda de músicos para acompañar a las *galoperas* que bailan una danza pagano-religiosa y en ningún caso es cantada. Se estima que esta danza ritual fue creada en el Paraguay por los franciscanos con el fin de rendir culto a los santos de su devoción. Se la bailaba debajo de una enramada o de los árboles y con la intervención exclusiva de las mujeres. Su nombre proviene de la danza alemana *galop*, que apareció hacia 1825 y con la cual, aparte de la denominación, no tiene relación. Consta de dos partes con estructuras rítmicas bien definidas y diferenciadas entre sí. Es la única música paraguaya que tiene un esquema rítmico (originalísimo) de percusión para cada una de las dos partes. La interpretación no tiene duración definida ya que depende del director musical, quien decide cuándo terminarla. A pesar de que la música de la galopa sigue siendo muy popular, la fiesta de la galopa como manifestación pagano-religiosa prácticamente ha desaparecido y actualmente, a las *galoperas* solo se las pueden encontrar en las academias de danzas. Ejemplos de galopa son *Arroyos y Esteros*, de autor anónimo, *3 de Mayo*, de Julián Alarcón; *Polca María*, de autor anónimo; *Juky*, de Remberto Giménez, y otros.

## 4.2 **Rasquido doble**

Pertenece al tipo de canción cantada, cuyo ritmo está en  $\frac{2}{4}$ . Se supone que deriva de la *habanera*, danza cubana que llegó al Paraguay desde Europa en forma readaptada hacia 1850. Su nombre proviene de la manera en que es acompañada por la guitarra y, aunque es un género muy popular, no está tan generalizado como la polca paraguaya. Entre las canciones más conocidas de este género están: *Despierta mi Angelina* (Emiliano R. Fernández), *Rojas Silva rekavo* (Emiliano R. Fernández y Mauricio Cardozo Ocampo) y *Un cielo de ñandutíes* (Oscar Mauricio Cardozo Ocampo).

## 4.3 **Valseado**

Proviene del vals europeo cuyo ritmo está en  $\frac{3}{4}$ . Por un proceso de folklorización adquirió características locales muy particulares (cierta vivacidad que lo distingue del vals europeo) y se convirtió en una manifestación muy popular, aunque actualmente ya no es muy cultivado. Mauricio Cardozo Ocampo dice del *valseado*: “..es bailable y a la vez cantable, pero su peculiaridad consiste en la forma de bailarlo, llevando los pies hacia los costados y trayéndolos hacia el

centro, alternadamente; además, su acompañamiento en la guitarra, el campesino lo hace con su peculiar rasgueo”.

#### **4.4 Guaranía**

Es un género no folklórico con ritmo de 6/8 y tempo lento que fue creado por José Asunción Flores con características del *purahéi asy* (canto lloroso o doloroso). Su creador experimentó primeramente con la canción de Rogelio Recalde *Ma'erãpa reikuaase* (polca canción) la cual reinstrumentó con una nueva armonización para la Banda de Músicos de la Policía de la Capital, cambiando además el *tempo allegro* por *andantino*. La primera composición en este género fue *Jejuí* (1925) y a esta siguieron otras como *Arribeño resay* y *Ka'aty* con letra de Rigoberto Fontao Meza. Posteriormente conoció a Manuel Ortiz Guerrero, quien puso letra a sus siguientes guaranías como *India*, *Nerendápe aju*, *Panambi vera*, y otras. El nombre *guaranía* lo tomó del poeta Molinas Rolón. La estructura rítmica de la guaranía es similar a la polca canción y también las sincopas señaladas para la polca paraguaya son características de la guaranía. De hecho, los análisis hechos por José Asunción Flores para definir la correcta escritura de la polca paraguaya desembocaron en este nuevo género como un subproducto no buscado (según manifestaciones del propio José Asunción Flores). A diferencia de la polca paraguaya, el tempo lento de la guaranía da la posibilidad de introducir una gran variedad de acentuaciones rítmicas, lo que permite componer en este género obras más elaboradas, como de hecho lo hizo José Asunción Flores cuando de las canciones pasó a los poemas sinfónicos, siempre en el esquema de la guaranía.

### **5. Otras manifestaciones de la música popular paraguaya**

El *compuesto* es una canción donde se relata un hecho trágico como por ejemplo el fusilamiento de alguien, y generalmente se basa en acontecimientos reales. Es más bien un género narrativo pues el texto es más importante que la música, que puede estar en algunos de los géneros musicales paraguayos folclóricos como la polca paraguaya, el rasguido doble o el valseado. Los giros melódicos son muy sencillos y tienen un carácter secundario dentro un contexto narrativo donde la historia relatada es lo más importante. Presumiblemente se generó después de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) y fue muy popular en el interior del país en la primera mitad del Siglo XX. El texto generalmen-

te tiene una redacción mediocre y su importancia radica en el valor testimonial, como si fuera una crónica policial. Entre los títulos más conocidos se tienen *Godoi fusilamiento*, *Ka'i puéntepe guare*, *Pancha Garmendia*, *Mateo Gamarra*, *Jueves Santo farra* (sobre la muerte del músico Epifanio Rojas en un Jueves Santo), *Vicker guasu malicioso* (sobre la revolución de 1922), *Riñahápe guare*, *Marcelino ha Marcelina*, *Compuesto de Encarnación* (sobre el ciclón de 1926), y otros.

El *purahéi jahé'o* tiene un estilo musical muy parecido a algunos compuestos. Esta terminología guaraní apareció en la década de 1960 y significa "canto quejumbroso". Generalmente utiliza el género de la polca canción paraguaya para describir algún desengaño amoroso o una añoranza hacia el terruño, diferenciándose de esta manera de los *compuestos*. El *purahéi jahé'o* (denominación más bien despectiva) fue ganando arraigo en los sectores campesinos más marginados y, a pesar de que se lo considere una manifestación musical de muy baja calidad, actualmente es una auténtica expresión musical de un gran sector de la población rural.

Finalmente se tienen los *cánticos de los estacioneros* que integran parte de la música popular religiosa del Paraguay. Son interpretados por grupos de hombres denominados *estacioneros* (también llamados *pasioneros*), que recorren los calvarios familiares y las iglesias durante la Semana Santa. El origen de esto posiblemente se remonte a la época de los jesuitas y de los franciscanos en el Paraguay colonial y su nombre proviene del hecho de que recorren simbólicamente las 14 estaciones del *vía crucis*. Los cánticos son generalmente a una sola voz, y en ellos se pueden notar un origen hispánico y algunos giros melódicos de la música monódica de la Iglesia Católica, o sea, el canto gregoriano pero con rasgos locales muy característicos. Cuando son cantados a dos voces, los intervalos usados son los de terceras (mayor o menor). En raras ocasiones se tienen tres voces. Las canciones se transmiten por vía oral, generalmente de padres a hijos, y consisten básicamente en cantos de alabanzas al señor Jesucristo, a la Virgen María y otros temas alusivos a la Semana Santa, siempre de carácter repetitivo. También tienen presencia en el Día de la Cruz, de los Difuntos y en los novenarios. Se excluye toda participación de instrumentos musicales y los grupos están integrados por familiares y vecinos conformando una especie de linaje que se transmite de generación a generación. Al frente de los estacioneros va uno que porta una cruz y los demás llevan faroles con distintos colores, banderas o estandartes. También se distinguen por su vestimenta ya que usan pantalones del mismo color, camisas blancas con una banda dorada, insignia distintiva y pañuelo al cuello con una cruz bordada. A veces llevan bonetes y capas. Al igual que los compuestos, los textos de los cánticos

de los estacioneros tienen una inventiva lírica de escaso valor, radicando su importancia en su carácter narrativo-didáctico de la pasión y muerte de Cristo. Musicalmente tienen un discurso melódico sencillo en un tempo lento. La letra consta de varias estrofas, siendo una invariable y se denomina “coro”. El cántico se inicia con el coro y siempre se repite después de las otras estrofas, que son variables y que se denominan “pie”. El coro es cantado por todos y el pie solo por los guías que se componen de dos o cuatro personas.

## **6. Nuevas tendencia musicales populares**

Hacia fines de la primera mitad del Siglo XX, a la par de la consolidación de la música paraguaya fueron apareciendo nuevos géneros musicales foráneos como el *bolero*, el *foxtrop*, el *mambo*, el *jazz* y en los comienzos de la segunda mitad del mencionado siglo, el *rock*. Algunos de estos géneros, sobre todo el *rock*, fueron de la mano con los nuevos medios sonoros electrónicos que influenciaron notablemente la conformación de los grupos musicales. Estos grupos se adaptaron gradualmente a las nuevas tendencias y lógicamente esto también influyó en las nuevas creaciones musicales de los compositores paraguayos, quienes empezaron a expresarse a través de estos géneros.

Así como las músicas foráneas fueron adquiriendo en los siglos anteriores un estilo particular en el Paraguay (que en algunos casos desembocaron en nuevos géneros musicales), es de suponer que las nuevas influencias musicales extranjeras mencionadas podrían con el tiempo decantar en la consolidación del algún nuevo género musical paraguayo. Ejemplo de esa posibilidad constituye lo acontecido en el Brasil, donde a fines de la década de 1950 surgió la *bossa nova*, como resultado de la fusión del *samba* y el *jazz*. En este sentido, es destacable la inquietud investigativa de Oscar Nelson Safuan, tendiente a una renovación de la música paraguaya que encauzó a través de sus composiciones, en las que propuso una fusión de la polca, la guarania y la bossa nova con la intención de renovar los elementos rítmicos y melódicos de la música paraguaya. Sin embargo, su propuesta presentada como un nuevo género denominado *Avanzada* (emulando a la guarania de José Asunción Flores), debe enmarcarse dentro de lo que sería una variación estilística de la polca y la guarania, que tampoco consiguió tener la suficiente personalidad necesaria para imponerse (como lo logró Astor Piazzola con el tango) y actualmente su propuesta casi no tiene seguidores que puedan ir desarrollándola más.

Aparte de los nuevos géneros musicales foráneos mencionados, existen otros que actualmente gozan de una gran popularidad. Entre estos se destaca la ver-

sión local de la cumbia, denominada *cachaca*, basada en la *cumbia colombiana*, la *cumbia sonidera* (de origen mexicano) y en menor medida en la *chicha* (de origen peruano). Este nuevo estilo musical, caracterizado por la reiteración rítmica y desarrollos armónicos elementales, se originó a principios de la década de 1970 y podría considerarse una especie de *purahéi jaje'o* (canto quejumbroso) de las zonas marginales urbanas, que se va extendiendo a las áreas rurales.

Sin embargo, ninguna de estas corrientes ha originado un nuevo género musical auténticamente paraguayo, pero la dinámica musical local es intensa y la posibilidad de que ello ocurra está siempre latente. A continuación se detallan el *jazz*, el *rock nacional*, el *nuevo cancionero* por ser las nuevas tendencias musicales más significativas del Paraguay.

## 6.1 **El jazz**

Hacia 1935 llegó al Paraguay el músico alemán Kurt Lewinson (1907-1985) quien tocaba una serie de instrumentos como el saxofón, el clarinete, la guitarra hawaiana, el bajo, el piano, etc. Este músico está considerado como el pionero en la introducción del *jazz* en el Paraguay.

Alrededor de 1950 se produjo la transición de las orquestas típicas bailables hacia las orquestas modernas, que incluían en su repertorio temas con ritmos internacionales de moda, entre ellos el *jazz* (por esa época, entendido como estilo “bailable” y todavía no como de “concierto”). Estas orquestas eran caratuladas como de “Típica y Jazz” o “Típica y Moderna” pues en la primera parte se presentaban como típica con violines, bandoneones, piano, contrabajo y cantante (con repertorio de música folklórica) y en la segunda parte, con vestuario cambiado, como de jazz y moderna, con instrumentos de viento, guitarra eléctrica y batería (con repertorio de ritmos internacionales). Como ejemplo de estos conjuntos se tuvieron a la Orquesta Típica-Jazz, de Ramón Reyes; Los Caballeros del Ritmo, de Neneco Norton; Florentín Giménez y su Típica y Moderna, y otros. Paralelamente también aparecieron conjuntos dedicados principalmente al jazz como Alex-Cull y sus Caballeros del Jazz, de Alejandro Cubilla; Casablanca Jazz, de Carlos Villagra; La Orquesta de Jazz, de Kurt Lewinson; Los Dados Blancos, de Alberto Evans, Columbia Jazz, de Victorino Pino; Athos Bernal; Tide Smith y sus Cinco; Nene Barreto, Rudy Heyn, Kuky Rey y otros.

En 1960 se fundó en el seno del Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA) el Jazz Club Paraguayo que desaparece en la década de 1970. Entre los veteranos, uno de los compositores más prolíficos e interesantes fue William Palito

Miranda (1941-2012), quien ha editado numerosos discos con obras suyas. Durante su larga estadía en el Brasil profundizó sus estudios musicales que volcó en composiciones no solo de tendencias jazzísticas sino también de música erudita contemporánea, con el aditamento de un aire nacional. Otro de los veteranos, Carlos Schvartzman (1947), ya en 1971 grabó con su grupo *Las Voces Nuevas* música paraguaya a capella, con armonización jazzística. Originalmente guitarrista, últimamente se volcó más hacia el piano pues, según él, necesitaba un medio de expresión más orquestal. Es uno de los más importantes referentes en la formación de músicos jazzistas del Paraguay. Otro veterano destacado promotor del jazz paraguayo, fue Nene Barreto (1938-1996), quien formó a la más brillante generación de percusionistas del Paraguay. En la generación intermedia, se destaca Lobito Martínez (1952-2003), quien fue un estudioso del piano además de excelente arreglador y compositor. Fue músico polifacético pues no solo incursionó en el jazz sino también en la música clásica, en el rock y en el folklore. Otro de los más inquietos músicos de la generación intermedia es Remigio Pereira (1961), un virtuoso del trombón además de compositor y arreglador. En la nueva generación sobresale José Villamayor (1984), un gran ejecutante de la guitarra eléctrica, además de compositor y arreglador.

En la medida en que las nuevas generaciones de jazzistas compongan obras encaminadas a lograr una identidad definida y propia se podrá valorar el aporte de estos a la creación musical del Paraguay.

## **6.2 El rock nacional**

El rock nacional se inició a principios de la década de 1970 como una réplica del rock nacional argentino que se había iniciado a mediados de 1967. La particularidad de los grupos de este movimiento, que los diferenciaba de las orquestas bailables, era que se formaron exclusivamente para ofrecer recitales con temas propios cantados en castellano. La razón de existencia de estos grupos era la música por la música. A pesar de que las orquestas bailables también interpretaron y grabaron sus temas propios, estas grabaciones las hacían como algo secundario y nunca pudieron dejar de ser "orquestas bailables", finalidad principal para la cual se formaron. Hacia 1970 se empezaron a organizar pequeños conciertos con los grupos del nuevo movimiento en el Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA), etiquetados como de "música progresiva". En los años siguientes, los recitales de este género musical se realizaron en el Cine Quinta Avenida, la Misión de Amistad, el Seminario Metropolitano, el Centro Cultural Paraguayo Americano y el Cine España. Los principales grupos de esta

primera época fueron: La Banda de la Luz Cósmica, liderada por Chester Swan (cuyo nombre verdadero es Celso Aurelio Brizuela, considerado el abuelo del rock nacional); Trío Mugre, con Cacho Rock, Nicodemus Espinoza y Antonio Quintana; Trío de los tres, con Roberto Thompson, Jorge Cáceres y Riolo Alvarenga; El Trío de Gladys, integrado por los hermanos Gladys, Justy y Chiqui Velázquez; Alcy Rock; René Ayala; Richard Albospino; y la Banda de Diamante, de Angel Ibarrola y Fito Covelli.

En este entorno apareció en 1980 el *Pro Rock Ensemble* que en 1983 grabó el primer álbum del rock nacional paraguayo titulado *Música para los perros*. A partir de entonces el rock nacional dejó de ser “subterráneo” y comenzaron a surgir numerosos grupos de este género como Cash al contado, de Pekos Sandoval y Fram Lara; Dharma, de Juan Tomás Alvarez; Surmenage, de Cachito Verdecchia; Boyjho, de José Farías; Faro Callejero, de Richard Albospino; Dúo Angel y Jorge, de Angel Ibarrola y Jorge Cáceres, y otros. RH positivo, de Jorge Sosa y Julio Riquelme, lanzó en 1987 el siguiente disco del rock nacional. La década terminó con una gran cantidad de grupos nuevos como Kaos, Medusa, Réquiem, Ni los Perros, Eos, Metal Urbano, Khyron, Batallón, Shaman, Scoff, Vértigos, Disincarnated, Conexión, Deimos, Azeus, Fragile y muchos otros.

En 1992 Síntesis, de Rolando Chaparro, consiguió posicionar con gran suceso en las radios su balada *Avísame*, con la voz de Livio Sánchez. En esta década la edición de discos comenzó a multiplicarse y aparecieron *Sabaoth*, de Sabaoth; *Rompiendo el Cristal*, de Deliverance; *Report of Explotation*, de Corrosión; *Radio Fábula*, de Gaudí (con gran éxito en las radios); *Blackmail*, de Ashborne; *Humanimal*, de Steel Rose; *Rompe la Piel* de Raza; 339, de Turkish Blend; *Almas*, de Gaia; *1811*, de Próceres de Mayo y *República o Muerte*, de Enemigos de la Klase. También en 1996 se reeditó en CD *Música para los Perros* de Pro Rock Ensemble. La década terminó con numerosos grupos, aparte de los citados, como Dokma, Stonehenge, Human Race, Roulettes, Funeral, El Señor Elefante, Dismal, Tantrum, MCA27, Gautama, Building Heads, Power Drive, Subsonic, Neandhertal, Armagedón, Arkangel, Orión, Zótano, Deamnamus Dominium, Limón Sutil, El Templo, Simulacro, Ripper, Korban y muchos otros.

En el nuevo milenio aparecen La Secreta, Fauna Urbana, Dosis, Paiko, Made in Paraguay, Flou, Eterna, Revolver (de Ciudad del Este), Arkangel, Salamandra, Villagran Bolaños, Partes iguales, Fulanos del Sótano, Garage 21, Vecindad Autopsia, Peten Punk, Area 69, Ripe Banana, Skins, Soldado desconocido, Square Pants, Suburbian, S.K.A (Ese ka'a), Trifulca, 3 Fronteras (de Villarica), Slow Agony, Cylon, Anfuse, Il Raices, Kóga, Redimidos, 220 Voltios, Sucios y Des-

prolijos, Ignis de Anima, Slayground, Evil Force, Tolerancia cero, Murciélagos, Cacería, Sacro, The Force, Diagonal de Sangre, Elemento Vital, La Residentas, Evas, Pipa para Tabaco, Cultura Nativa, y muchos otros.

Este movimiento que se inició en pequeños escenarios y con escasa audiencia, hace aproximadamente 40 años, se ha consolidado no solo a través de numerosos grupos y discos sino también a través de multitudinarios conciertos que conquistaron definitivamente a los jóvenes.

### **6.3 El nuevo cancionero**

Este movimiento comenzó a principios de la década de 1970 a la par del rock nacional. Está inspirado en el Movimiento del Nuevo Cancionero iniciado en 1963 en la Argentina por Mercedes Sosa y otros artistas, contextualizado en el “boom del folklore argentino” de esa década. Este movimiento argentino buscaba “integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”. En Paraguay una de las características del movimiento fue su espíritu contestatario a la dictadura del Gral. Alfredo Stroessner, quien gobernó el Paraguay desde 1954 hasta 1989.

En 1970 el Centro de Estudiantes de Arquitectura organizó el *Primer Festival de Música Nueva* en el Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA). Este festival reunió a grupos del rock, folklore y jazz, pero en torno a este tipo de eventos se iba aglutinando la gente y las composiciones que posteriormente serían representativas del Nuevo Cancionero. Los recitales con la denominación *Música Nueva* siguieron realizándose como aquel realizado otra vez en el CCPA, también organizado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, y otros realizados por el grupo Joven Alianza (cooperativa de creadores y artistas) en el Estadio Comuneros y en el local deportivo del Colegio San José, en 1972. En la coordinación de este último evento figuraron Juan Manuel Marcos, Mito Sequera, Carlos Noguera, Maneco Galeano y Moneco López. En estos festivales se presentaban grupos y artistas tan dispares como The Aftermad's, Las Voces Nuevas, Kuky Rey, Oscar Cabrera y otros, pero entre dichos nombres iban apareciendo los de Santi Medina, Carlos Noguera, Maneco Galeano, Mito Sequera y el autor de letras Juan Manuel Marcos, quienes iban gestando el movimiento del Nuevo Cancionero.

Por ese entonces, en el local asunceno de peñas denominado “La Guarida del Matrero”, en clara alusión a la Argentina, se reunieron básicamente los cultores

del *Nuevo Cancionero Popular Paraguayo* promovidos principalmente por Santi Medina. A los nombres ya mencionados anteriormente se fueron sumando los de Jorge Krauch, Jorge Garbett y César Cataldo. También fueron apareciendo los grupos Sembrador, Juglares y Vocal Dos. Los artistas Oscar Gómez, Marcos Brizuela y Alberto Rodas ayudaron a la difusión de este movimiento. Otra de las características de las composiciones es que generalmente le ponían música a textos de consagrados poetas como Elvio Romero, José Luis Appleyard, Augusto Roa Bastos, Carlos Villagra Marsal, Rudy Torga y otros. Los primeros que sobresalieron como intérpretes y compositores de este movimiento fueron Maneco Galeano y Carlos Noguera.

De esta primera época pronto adquirieron gran popularidad las composiciones de Maneco Galeano como *Yo soy de la Chacarita*, *San si Juan no que si*, *Despertar*, *La chuchi* y otras. Este compositor fue fundador en 1973 del grupo Sembrador, que aún subsiste hasta la actualidad. También se destacaron las composiciones de Carlos Noguera como *Canto de esperanza* y *A la Residenta*, con letra de Juan Manuel Marcos. Este compositor fundó en 1975 el grupo Juglares con el cual grabó en 1977 el primer disco del Nuevo Cancionero titulado *Canción de mi tiempo*.

En 1982 se iniciaron los *Festivales Mandu'arã* que se extendieron hasta 1986, inicialmente organizados por Rudi Torga, Fernando Robles y Carlos Noguera, y que contribuyeron notablemente para que este movimiento tuviera una aceptación masiva. En esta década los principales difusores fueron los grupos Juglares (integrado por César Cataldo, Chondi Paredes, Ricardo Flecha, Jorge Krauch y Juan Manuel Rivarola) y Sembrador (integrado por Jorge Garbett, José Antonio Galeano y otros que se fueron renovando). Posteriormente apareció el dúo Ñamandu, integrado por Ricardo Flecha y Chondi Paredes, y el quinteto Contrapunto, de Juan Manuel Rivarola. También se sumaron a la corriente Rolando Chaparro, y el dúo Gente en Camino, de Gustavo Berna y Hugo Pomata. En los últimos años uno de sus principales exponentes es Ricardo Flecha, quien se lanzó como solista. Todos estos artistas mencionados han editado numerosos discos, siendo la discografía existente muy extensa. Últimamente (a partir del 2000) esta corriente tiene una nueva vertiente denominada *Canción Social Urbana* siendo sus principales exponentes Hugo Ferreira, Aldo Meza y Victor Riveros. Algunos opinan que las expresiones musicales surgidas en Asunción, incluida la guarania, son básicamente músicas urbanas ya que entre el campesinado nunca pudieron superar en popularidad a las manifestaciones folklóricas como la polca paraguaya.

## 7. Referencias

Alfonso Parodi, Alcides. 2003. *Movimiento Rock y Orquestal en el Paraguay*. 1ª Ed. Urbanus Producciones. Asunción.

Barrios Rojas, Víctor. 2010. *Motivos Populares Tradicionales del Paraguay. El Compuesto*. 1ª Ed. Fondec. Asunción.

Boettner, Juan Max. 1956. *Música y Músicos del Paraguay*. 1ª Ed. Asunción.

Cardozo Ocampo, Mauricio. 2005. *Mundo Folklórico Paraguayo*. 3 Vol. Ed. Atlas. Asunción.

Cardozo Ocampo, Mauricio. 2010. *Mis Bodas de Oro con el Folklore Paraguayo (Memorias de un Pychãj)*. 3a. Edición. Asunción.

Carvalho Neto, Paulo de. 1997. *Folklore del Paraguay*. 1ª Ed. Editorial El Lector. Asunción.

Gaona, Saúl. 2013. *La Creación musical en el Paraguay*. Ed. FADA/UNA

González Torres, Dionisio. 2003. *Folklore del Paraguay*. Re Ed. Servilibro. Asunción.

Meliá, Bartomeu y Cáceres, Sergio. 2010. *Historia Cultural del Paraguay*. 1ª Ed. Editorial El Lector y diario ABC color. Asunción.

Ruíz Domínguez, Celia. 2008. *Danzas Tradicionales Paraguayas*. 4ª Ed. Edición del autor. Asunción.

Szarán, Luís y Gómez Perasso, Antonio. 2010. *Angu'a Pararã. Estacioneros*. 2ª Ed. Jesuitenmission. Asunción.

Szarán, Luís. 1997. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. 1ª Ed. edición del autor. Asunción.

Villamayor, José y Castellani Riccardo. 2012. *Jazz en Paraguay*. 1ª Ed. Fondec. Asunción.



# Composición musical clásica paraguaya: breve reseña histórica y situación actual

## Introducción

Realizar una breve síntesis de la historia de la música erudita en el Paraguay no es una tarea fácil. La brevedad del espacio disponible requiere de un trabajo de condensación muy puntilloso – y a veces poco agradable – y que, obligatoriamente, deja afuera a personajes e historias importantes de la vida musical nacional, que por las nombradas razones no son citados.

Este viaje de poco más de 8.000 palabras trata de abarcar, y al mismo tiempo resumir, los ejes temáticos sugeridos por la organización de este Simposio: una breve reseña histórica de la música erudita en nuestro país, la situación actual de la misma, y los desafíos que plantea el futuro de la música clásica en el Paraguay.

## 1. La música en tiempos de la colonia

En tiempos de la colonia, la práctica de la música erudita se desarrolló principalmente en el ámbito de las célebres Misiones Jesuíticas, y en menor escala – según la documentación existente – en las misiones franciscanas y en los centros urbanos.

## **1.1 La música en las Misiones Jesuíticas y Franciscanas**

En 1609, los jesuitas crearon su primera Reducción en la provincia jesuítica del Paraguay: San Ignacio Guazú. Organizados de manera estricta, llegaron a desarrollar numerosas actividades. En el ámbito de la instrucción, fueron sumamente activos: tenían sus propias imprentas, sus talleres de artesanía y de construcción de instrumentos musicales, etc.<sup>49</sup>

Rápidamente, la música pasó a ser para los jesuitas un arma sumamente poderosa para su objetivo de evangelización, y empezaron a inculcar a los indígenas la práctica musical y la fabricación de instrumentos musicales. Para esta tarea, muchos jesuitas músicos llegaron a las misiones, provenientes de varios países europeos. Aparentemente, el primer maestro de música con el que contaron los indígenas fue Rodrigo de Melgarejo<sup>50</sup>. En 1617 llegó el belga Jean Vaisseau, o Juan Vaseo, como lo llamaron los españoles, quien introdujo muchas piezas musicales que se tocaban en esa época por Europa. También fue muy famoso el padre tirolés Anton Sepp, así como Martin Schmid, quien aparte de practicar la música era un brillante arquitecto. En ese sentido, no solamente compuso mucha música, sino también dirigió la construcción de los maravillosos templos de la Chiquitanía, hoy Bolivia<sup>51</sup>.

También tuvo destacada participación en las misiones, el belga Louis Berger, y sobre todo el italiano Domenico Zipoli, quien había nacido en Prato, Italia, en 1688 y llegó a ser uno de los músicos más célebres de su tiempo, ocupando el cargo de organista de la Chiesa del Gesú, de Roma, desapareciendo luego misteriosamente de la vida musical europea, para embarcarse en 1717 hacia las Misiones Jesuíticas de América del Sur, donde llegó a ser el compositor de música más importante, habiendo escrito música – desde Córdoba – para las demás reducciones de la provincia.

La actividad musical en las reducciones fue intensa. Cada pueblo contaba con su agrupación instrumental y coral. Interpretaban tanto la música creada por los músicos jesuitas locales, así como también la música traída de Europa y adaptada a los medios musicales con que se contaban en cada pueblo. Así, generalmente la música sacra para coro era escrita – o adaptada – para coro a

---

49 Szarán, Luís: Diccionario de la música en el Paraguay. Introducción.

50 Ibidem

51 Ibidem

tres o cuatro voces. El acompañamiento instrumental estaba escrito generalmente a dos líneas con acompañamiento del continuo. Los instrumentos utilizados mayormente eran violines, flautas, y para el continuo, espinetas, órgano, arpas, bajones, fagotes, y otros<sup>52</sup>.

Así mismo, composiciones de célebres autores europeos eran adaptadas a los medios sonoros con que se contaban en las misiones, como así también a las destrezas técnicas de los indígenas. Por ejemplo, el célebre Acroama Missale, del compositor Giovanni Battista Bassani, fue adaptado en las Misiones para coro a cuatro voces con acompañamiento instrumental.

El nivel musical logrado en las Misiones Jesuíticas no tenía nada que envidiar al de los centros musicales europeos, lo cual se destaca en la encíclica del Papa Benedicto XIV, de fecha 19 de febrero de 1749, que hace referencia al “uso del canto armónico o figurado” en la música misional, y subrayando las “felices dotes naturales de los fieles de América para la música vocal e instrumental”, señalando que “casi no hay diferencias entre las misas y las vísperas de nuestros países y las que allí se cantan”.

Por su parte, los franciscanos también inculcaron la música en sus misiones, y crearon escuelas de música en Caazapá, Yuty, Altos, Tobatí, Yaguarón, entre otros lugares.

Como vestigio de la actividad musical en las misiones franciscanas, vale citar los inventarios de instrumentos musicales y accesorios del pueblo de Caazapá, publicados por Margarita Durán Estragó en su libro *San José de Caazapá. Un modelo de reducción franciscana*. El primero de ellos es del año 1789, y registra: “Cinco arpas con clavijas y templadores de hierro, tres violines, dos contrabajos, dos fagotes, una corneta, nueve chirimías, tres flautas dulces, dos gaitas...”<sup>53</sup>.

El siguiente inventario data de 1809, y registra: “cuatro violines, dos fagotes, una gaita, tres flautas, dos libros de canto llano, una tambora, un triángulo, un oboe”<sup>54</sup>.

Otro inventario, que data de 1848, también registra numerosos instrumentos musicales<sup>55</sup>.

---

52 Furlong Cardiff, Guillermo: Los jesuitas y la música rioplatense, citado en Sánchez Haase, Diego: *La música en el Paraguay. Historia y análisis*.

53 Durán Estragó, Margarita: *San José de Caazapá. Un modelo de reducción franciscana*.

54 Ididem

55 Ibidem

## **1.2 La música en los centros urbanos**

Muy pocas noticias se tienen de la actividad musical desarrollada en los centros urbanos del Paraguay colonial. Aparentemente, hacia el año 1545 se formó una agrupación vocal en Asunción, que estaba integrado por Gregorio de Acosta, Juan de Xara, de la Catedral, Antonio Coto, clérigo Antonio de Tomás y Antonio Romero. También trabajó el padre Juan Gabriel Lezcano, quien fundó una casa para niños, en donde se enseñaba música<sup>56</sup>.

## **2. La música en el Siglo XIX**

### **2.1 La época del Dr. Francia**

La figura del Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, considerado como el ideólogo del proceso de la Independencia, y dictador del Paraguay entre 1814 y 1840, año de su fallecimiento, sigue generando posturas encontradas entre los historiadores y estudiosos de la historia política y cultural del Paraguay, teniendo por lo tanto a detractores y admiradores.

Algunos estudiosos, como Dionisio González Torres, dan cuenta de que durante su gobierno tuvo desarrollo la música popular y se organizaron bandas militares en Asunción y en el interior, y en 1817, un año después de su proclamación como dictador perpétuo, se fundó la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar<sup>57</sup>.

De todas maneras, no se tienen noticias de actividades que testifiquen un movimiento de música erudita durante esta época de la historia paraguaya.

### **2.2 La música en los tiempos de los López**

Durante el lapso de 30 años, desde 1840 y hasta 1870, el Paraguay fue gobernado por los López: Don Carlos Antonio, hasta su muerte, en 1862, y luego Francisco Solano López, también hasta su muerte, acaecida el 1 de marzo de 1870, finalizando con ella la feroz Guerra contra la Triple Alianza.

Los años de gobierno de Don Carlos, fueron tiempos de prosperidad económica y cultural. Entre sus grandes obras de infraestructura, vale destacar la edi-

---

<sup>56</sup> Szarán, Luis: *Diccionario de la Música en el Paraguay*.

<sup>57</sup> González Torres, Dionisio: *Folklore paraguayo*, citado en Szarán, Luis: *Diccionario de la Música en el Paraguay*.

ficación del Teatro de Ópera, también conocido como Teatro de López, cuya construcción – liderada por el arquitecto italiano Alessandro Ravizza – estaba inspirada en el célebre Teatro alla Scala, de Milán. Con el advenimiento de la Guerra, la construcción quedó inconclusa, utilizándose luego – y hasta hoy día – como oficina recaudadora de impuestos.

López contrató, en 1853, al músico francés Francisco Sauvageot de Dupuis, como Jefe de Música al servicio de la República, otorgándole honorarios más altos que los Ministros del Estado<sup>58</sup>.

Dupuis cumplió una importante labor hasta su muerte, ocurrida en 1861, formando a músicos profesionales como Cantalicio Guerrero e Indalecio Odrisola<sup>59</sup>.

Muchos atribuyen a Dupuis la autoría de la música del Himno Nacional Paraguayo, no pudiendo sin embargo ser confirmada esta tesis, debido a la ausencia de documentos que la prueben de manera contundente.

Durante la época de Don Carlos, también llegan al Paraguay las compañías españolas que llevaban a escena obras del género lírico, principalmente zarzuelas. Así, por ejemplo, en el año 1858, El Semanario anuncia la presentación de la “Compañía Dramática Española. Sinfonía a toda orquesta. Los hijos de Eduardo, Don Juan Tenorio, etc.”<sup>60</sup>

## **2.3 La música en la post-guerra**

En 1865 se desata la mayor desgracia de la historia paraguaya: la Guerra contra la Triple Alianza, que enfrenta al Paraguay con el Imperio del Brasil, la Argentina y el Uruguay.

Durante el lapso de cinco años que duró la Guerra, si bien la música cumplió un rol de gran importancia tanto en el frente como en la capital y el interior del país, no se tienen documentos que registren actividad en el ámbito de la música clásica, y fue más bien en el campo de la música popular y de las veladas y bailes de salón donde se desarrollaba la actividad artística, para fortalecer la moral de los soldados en el frente de batalla, y el optimismo en la ciudad.

---

58 Szarán, Luis: *Diccionario de la Música en el Paraguay*.

59 Ibidem

60 Ibidem

Las danzas de moda, traídas en gran parte desde Europa por Elisa Alicia Lynch, se bailaban en Asunción, y el centro principal en el que se desarrollaban estos bailes era en el Club Nacional.

En las décadas de la post-guerra, el país inicia la larga tarea de la Reconstrucción Nacional, y la actividad musical empieza a desarrollarse con mayor intensidad en la década de los años '80, durante la cual se reciben frecuentes visitas de las compañías españolas de zarzuelas, como la de Juan Mora, desde 1883, la Compañía Dramática de Fernández y de la Vega, y otras<sup>61</sup>. Las puestas líricas eran acompañadas por músicos locales, entre los que se destacaba el director Cantalicio Guerrero.

En esta década se inicia también la historia de la ópera en el Paraguay, con la presencia de la Compañía Italiana de Ópera Bufo, que lleva a escena óperas como *El barbero de Sevilla*, *Lucía de Lammermoor*, *La sonámbula*, entre otras<sup>62</sup>.

Cabe señalar también, que en 1890 se crea la primera Orquesta Nacional, conformada por 40 músicos profesionales, dirigida por el maestro Cantalicio Guerrero. Esta orquesta acompañaba las puestas de ópera y zarzuela que se desarrollaban en el Teatro Nacional.

Dos acontecimientos de gran trascendencia marcan la última década del siglo XIX: La inauguración del Teatro Nacional, en 1891, y la creación del Instituto Paraguayo, en 1895.

El Teatro Nacional, actual Teatro Municipal, fue construido en 1886 por el empresario Baudilio Alió, quien obtuvo el usufructo de la Plaza de la Libertad, lugar en el que fue construido el teatro. El Congreso Nacional otorgó a Alió la concesión del teatro por el lapso de 25 años, luego del cual pasó al dominio municipal.

## **2.4 Cantalicio Guerrero**

Vale la pena conocer un poco más la figura de un personaje fundamental de la vida musical del Paraguay de finales del siglo XIX: el maestro Cantalicio Guerrero.

Guerrero, nacido en Asunción en 1853, fue uno de los primeros músicos profesionales del Paraguay. Fue discípulo del músico francés Francisco Sauvageot de Dupuis, quien tenía pensado enviarlo a Europa para perfeccionarse, pero

---

61 Ibidem

62 Ibidem

dicho viaje no pudo ser concretado. Cayó prisionero en la Guerra Grande, y fue enviado a Buenos Aires, donde integró varias orquestas, tanto como clarinetista así como contrabajista. Cuentan que la célebre soprano Adelina Patti, impresionada por un solo de clarinete de Guerrero en una actuación en Buenos Aires, le regaló un clarinete de plata<sup>63</sup>.

Volvió al Paraguay en 1883 y siete años después creó la primera Orquesta Nacional, con las que dirigió la mayoría de las presentaciones líricas que se desarrollaban en el Teatro Nacional.

La célebre editorial Ricordi, de Milán, Italia, publicó su transcripción del Himno Nacional Paraguayo, en 1883.

Como compositor, dejó obras como una habanera sinfónica titulada *La paraguayana*, una *Mazurca*, una *Canción Guerrera*, y otras. Falleció en Asunción, el 3 de noviembre de 1908<sup>64</sup>.

## **2.5 El Instituto Paraguayo**

En cuanto al Instituto Paraguayo, entidad de descollante labor en la formación de los primeros grandes músicos paraguayos, fue fundado en mayo de 1895. Tenía un activo Departamento de Música, dirigido desde sus inicios por el músico italiano Niccolino Pellegrini, y contrató a varios maestros extranjeros, como el pianista argentino Miguel Morosoli, el italiano Cesare Manzoni, los alemanes Carlos Ackermann, Bernardo Wichmann y Alfred Kamprad, el español Mauricio Lefranck, el checo Otakar Platil, entre varios otros, de cuyas enseñanzas surgieron las primeras grandes figuras de la música clásica en el Paraguay.

## **2.6 El surgimiento de las primeras grandes figuras: Agustín Barrios, Remberto Giménez, Juan Max Boettner**

En 1885, nace Agustín Pío Barrios, en Misiones, quien estaba llamado a constituirse en la gran figura de la guitarra paraguaya, y uno de los mayores exponentes mundiales de la guitarra universal, tanto en su faceta de virtuoso del instrumento, como en la de eximio compositor.

---

63 Ibidem

64 Ibidem

Fue discípulo de Gustavo Sosa Escalada y de Niccolino Pellegrini, cuando cursaba paralelamente sus estudios en el Colegio Nacional de Asunción.

Habida cuenta que sus datos biográficos son harto conocidos, y por la brevedad de este espacio, nos limitaremos a referirnos a su obra musical.

En su profícua obra musical, dedicada íntegramente a la guitarra, se destacan la influencia de Johann Sebastian Bach, principalmente en sus obras de juventud, cuando descubre el mundo de la música barroca. Entre estas composiciones influenciadas por Bach, se destaca *La catedral*, compuesta en 1921 y completada 17 años después.

Posteriormente descubrió el romanticismo de Chopin, quien también ejerció influencias en obras posteriores del maestro.

Así mismo, Barrios supo captar con gran maestría los ritmos populares de los países que visitaba, componiendo así cuecas, zambas, choros, habaneras, tangos, y por supuesto ritmos populares del folklore paraguayo.

Cabe señalar, en ese contexto, que Barrios se mantuvo distante de todas las grandes revoluciones estéticas del siglo XX. Mientras en Europa Schoenberg rompía el sistema tonal y luego planteaba su “Sistema de composición musical de doce sonidos”, también conocido como dodecafonismo, y Stravinsky recorría su “estilo primitivo ruso”, pintando la brutalidad de la Rusia pagana con sus abruptas células rítmicas en su célebre *Consagración de la primavera*, Barrios se mantuvo firme componiendo plenamente en lenguaje tonal, utilizando muchas veces un lenguaje contrapuntístico elaborado.

Su música se basa en la más sólida técnica de la guitarra, como bien lo dice Leo Brower: escalas, arpeggios, trémolos, uso melódico del bajo con acompañamiento en el agudo, y efectos de armónicos, son características de su lenguaje técnico instrumental<sup>65</sup>.

## **2.7 Remberto Giménez**

Otra de las grandes figuras de la música del Paraguay surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX fue sin duda alguna el director orquestal, violinista y compositor Remberto Giménez, nacido en la ciudad de Coronel Oviedo (antigua Ajos), quien además de estudiar en la Banda de la Policía de la Capital y

---

<sup>65</sup> Brower, Leo. Citado en Szarán, Luís: Diccionario de la Música en el Paraguay.

en el Instituto Paraguayo, con destacados maestros como Pellegrini y Dentice, fue alumno de Composición de Alberto Williams en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, perfeccionándose también en la Schola Cantorum de París, y en el Conservatorio Stern de Berlín. Además, asistió a los cursos de Estética e Historia de la Música, en la Universidad de La Sorbona.

Con esa sólida formación, regresó definitivamente al Paraguay en 1928, donde tuvo una descollante labor liderando la actividad de música de cámara y también organizando orquestas sinfónicas para actuaciones esporádicas.

También tuvo destacada actividad en el ámbito de la docencia, y en 1957 logró concretar los auspicios de la Municipalidad de Asunción para profesionalizar la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción (OSCA), que – dicho sea de paso – cumplirá 60 años de actividad en el 2017.

Como compositor, sus obras abrazan el lenguaje post-romántico nacionalista, y entre ellas se destaca la *Rapsodia Paraguaya*, en la que el maestro hace gala de su magistral manejo de la orquestación, con un tratamiento armónico más moderno.

Fue un gran violinista, y varios instrumentistas de la nueva generación son aún herederos de su escuela. Entre sus obras sinfónicas se citan: *Nostalgias del terruño*, *Ká'aguy ryakuã*, *Kuarahy oikejave*, y otras.

A Remberto Giménez le cupo también la labor histórica de ser el reconstructor oficial de la música del Himno Nacional Paraguayo. Falleció en Asunción el 15 de febrero de 1977.

## **2.8 Juan Max Boettner**

A la generación de Remberto Giménez también pertenece el Dr. Juan Max Boettner, figura capital de la musicología paraguaya. Nacido en Asunción, en 1899, estudió piano, armonía y composición, y durante sus estudios de medicina en Alemania, siguió formándose como músico.

Luego de su retorno al Paraguay, ocurrido en 1929, el Dr. Boettner tuvo una destacada labor en el ámbito de la educación musical, trabajando en los primeros textos de música para las escuelas y colegios, y logrando la inclusión del estudio de la música en los programas de la educación escolar.

Fue uno de los pocos músicos que se preocupó e investigó la música indígena del Paraguay y de otras regiones.

Su producción sinfónica y pianística refleja un estilo sencillo, y entre sus principales composiciones se destacan la Suite guaraní (en sus dos versiones: para piano y para orquesta), una *Sinfonía en mi menor*, el ballet *El sueño de René*, piezas para piano y canciones infantiles.

Publicó varios textos de referencia para la investigación musical en el Paraguay, entre ellos: *Música y músicos del Paraguay* presentado en 1956; *Cómo reconocer al autor y el estilo de una obra musical*, publicado en Buenos Aires en 1947, y *El arte de la interpretación y sus recursos técnicos* (obra inédita). Falleció en Asunción, el 3 de julio de 1958.

## 2.9 **Los creadores e intérpretes extranjeros que se radicaron en el Paraguay**

Como se señala más arriba, el incipiente – pero prometedor – movimiento musical paraguayo de principios del siglo XX se vio enriquecido por el protagonismo de varios músicos extranjeros, que llegaron al Paraguay por diversos motivos. Se afincaron en Asunción, donde activaron en la vida musical como intérpretes y docentes, y algunos de ellos también como compositores.

Por la brevedad de este espacio, nos referiremos concisamente a los más destacados, de entre los más cuales podemos citar a:

- **Niccolino Pellegrini**, violinista y director italiano, quien vino primeramente al Brasil, y llegó al Paraguay en 1893, para desarrollar una intensa labor, primero como maestro de violín, luego como director del Departamento de Música del Instituto Paraguayo, y posteriormente en 1912, como fundador de la Banda de Músicos de la Policía de la Capital, desde donde lideró la formación de una generación de oro de la música paraguaya. Entre sus principales composiciones figuran el *Capricho paraguayo*, la zarzuela *Tierra guaraní*, una *Habanera para orquesta*, entre otras. Falleció en Asunción, en 1933.
- **Otakar Platil**: fue un violoncellista y compositor de origen checo. En el Conservatorio de Praga fue alumno de Anton Dvorak. Arribó al Paraguay en 1931, y llegó a integrar grupos de cámara y agrupaciones sinfónicas que se conformaban esporádicamente. En el ámbito de la composición musical escribió una *Sinfonía en si bemol*, una *Cantata de primavera*, un *Cuarteto de cuerdas*, y se le atribuye la creación de la primera ópera paraguaya, titulada *Porasy*, con textos de Josefina Plá, cuya partitura aparentemente ha sido extraviada<sup>66</sup>.

---

66 Ibidem

- **Alfred Kamprad:** fue un renombrado violinista alemán, que había sido integrante de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con la que trabajó bajo la batuta de ilustres nombres de la música universal, entre ellos Richard Strauss. Llegó al Paraguay en 1923, y se dedicó con entusiasmo a la docencia y a la interpretación, formando a numerosos violinistas e integrando agrupaciones de cámara y sinfónicas. Entre sus composiciones se destaca la pieza sinfónica *Aires lenguas*, estrenada en 1953 por la Orquesta Sinfónica de la Asociación de Músicos del Paraguay, bajo la batuta del maestro Carlos Lara Bareiro.

### 3. **Primera mitad del Siglo XX**

#### 3.1 ***La Banda de Policía***

Creada en el año 1912, bajo la dirección del maestro italiano Niccolino Pellegrini, la Banda de Músicos de la Policía de la Capital se convirtió, junto con el Instituto Paraguayo, en el principal semillero de músicos, tanto compositores como intérpretes.

En su Escuela de Aprendices se formó la gran generación de compositores que revolucionaron la música del Paraguay, y también en su seno se gestó la Guarania, género popular creado por el maestro José Asunción Flores.

En las célebres retretas que esta agrupación ofrecía semanalmente en las plazas de Asunción, se interpretaban transcripciones para banda de obras sinfónicas y de oberturas de ópera, principalmente de producción italiana.

Los compositores que se formaron en esta institución abrazaron la bandera estética de “*jerarquizar la música paraguaya*”, llevándola al plano sinfónico, con un lenguaje post-romántico nacionalista, bajo el liderazgo de José Asunción Flores, quien siendo aún aprendiz de esta institución, trabajó arduamente para dotar a la música popular del Paraguay de una correcta escritura, cosechando como fruto de ese trabajo, la creación de un nuevo género musical popular: la Guarania.

Pero Flores, nacido en el barrio suburbano de Asunción llamado La Chacarita, en la medida en que iba creciendo como músico, abordó el género sinfónico. Exiliado en Buenos Aires por su activa militancia comunista, Flores cultivó amistad con grandes músicos argentinos del ámbito erudito, entre ellos Alberto Ginastera y Gilardo Gilardi.

Así, en la década de los años 1950, trabajó intensamente en la creación de poemas sinfónicos basados en los temas de sus principales guaranias, y es-

cribió obras a las que denominó *Guaranias sinfónicas*. Estas piezas fueron orquestadas para grandes agrupaciones, coro y solistas, y varias de ellas fueron grabadas en Moscú, cantadas en ruso, por la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Moscú, dirigidos por el célebre maestro Yuri Ahronovich. Flores mismo supervisó dichas grabaciones, que en su época tuvieron gran difusión, y que en nuestro país estaban sencillamente prohibidas.

Su lenguaje se enmarca dentro del citado estilo post-romántico nacionalista, si bien en algunas obras como en el ballet *Ñanderuvusu*, experimenta con un lenguaje más vanguardista.

Sus principales poemas sinfónicos son: *Pyhare pyte*, *María de la paz*, *Nerendápe aju*, *Ñemity*, así como los ballets *India* y *Ñanderuvusu*.

También del semillero de la Banda de la Policía de la Capital surge Carlos Lara Bareiro, el más erudito de los compositores de su generación.

A diferencia de sus contemporáneos, Lara tuvo la oportunidad de formarse sólidamente principalmente en el ámbito de la dirección orquestal y de la composición, a través de varios años de estudio en la Universidad de Río de Janeiro, donde fue alumno de Francisco Mignone.

El trabajo de Lara Bareiro se desarrolló de manera intensa desde el año en que culminó sus estudios en el Brasil, 1950, hasta 1955, con una labor incansable en pos de la formación de la primera orquesta sinfónica profesional del país.

Durante cinco temporadas reunió a los mejores músicos que activaban en Asunción, y conformó la Orquesta Sinfónica de la Asociación de Músicos del Paraguay, órgano que sentó las bases de la actual Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción (OSCA).

Los programas que Lara dirigió durante estos años incluían composiciones de los grandes clásicos (principalmente Beethoven y Schubert), y también obras de compositores paraguayos.

Lara Bareiro, de activa militancia política al igual que Flores, sufrió el exilio hasta su muerte, desde el año 1955, cuando en un ensayo de orquesta fue buscado por la policía stronista y conducido directamente a la ciudad argentina fronteriza de Clorinda, no pudiendo regresar nunca más a su país.

Radicado en Buenos Aires, siguió su carrera de director orquestal, pero ya sin la misma intensidad que en Asunción, y dirigió algunos conciertos como director invitado, principalmente al frente de la Orquesta de Cámara de Radio Nacional de Argentina.

Con la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal del Teatro Colón, realizó su único registro discográfico, con obras de compositores paraguayos.

Entre sus composiciones más destacadas se encuentran: *Concierto para piano y orquesta*, la suite sinfónica *Acuarelas paraguayas*, la *Gran guarania en do mayor*, entre otras.

A pesar de su alta formación musical y cultural, Lara prefirió en su música abrazar la bandera nacionalista post-romántica, que alzaron los compositores paraguayos de su generación.

Otro destacado referente de esta generación, y de esta proclama estética, es Herminio Giménez, también formado en el seno de la Banda de Músicos de la Policía de la Capital. Durante la Guerra del Chaco, entre Paraguay y Bolivia, que fue director de la Orquesta del Comando del Ejército.

Al finalizar la Guerra, se radicó en Buenos Aires, donde estudió en el Conservatorio Alberto Williams, y se relacionó con los principales exponentes de la música argentina, especialmente del ámbito popular.

También incursionó en la creación sinfónica, si bien su formación técnica fue más bien limitada. Aún así, su poema orquestal *El canto de mi selva*, es una de las obras orquestales paraguayas más interpretadas.

Entre las composiciones más destacadas de Herminio Giménez se encuentran: *El rebelero*, concierto para violín y orquesta; la suite *El pájaro*, para arpa paraguaya y orquesta; la obertura sinfónica *La epopeya*, el ballet *José Neglia*, la *Sinfonía en gris mayor*, y otras.

Herminio Giménez incursionó también en la composición de música para películas.

A esta generación también pertenece el maestro Luís Cañete, nacido en Concepción, en 1905, formado en la Banda Militar de Pilar.

En la década de los años ´70 fue arreglador de la Banda de Músicos de la Policía de la Capital. También ejerció la docencia, y en el ámbito de la composición escribió varios poemas sinfónicos y un Divertimento para orquesta de cuerdas.

Otro destacado exponente de esta generación fue Juan Carlos Moreno González, quien a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, desarrolló una intensa actividad desde Asunción. Su formación fue primeramente autodidacta, pero luego estudió en Argentina y Brasil.

Una de las particularidades de la labor de Moreno González es que fue uno de los pocos compositores de la historia del Paraguay, que – además de abordar la composición sinfónica - trabajó la música de cámara y la música para piano solo.

Su estilo es más bien clásico, y se pueden percibir muchas influencias de Beethoven, si bien en su obra orquestal es un poco más exótico y moderno.

Junto al escritor Manuel Frutos Pane, fue el creador del género lírico popular al que denominaron *Zarzuela paraguaya*, que tuvo un enorme éxito de taquilla principalmente en las décadas del '50 y '60.

Entre sus obras orquestales se destacan el poema sinfónico *Kuarahy mimby* y el *Movimiento de concierto para piano y orquesta*.

De su música de cámara se citan una *Sonata para violín y piano*, un *Trío con piano*, y un *Cuarteto de cuerdas*.

## **4. La segunda mitad del Siglo XX**

### **4.1 Los creadores: Florentín Giménez, Nicolás Pérez González, Luís Szarán**

Uno de los más prolíficos compositores que activaron en la segunda mitad del siglo XX es sin duda alguna, el maestro Florentín Giménez.

Nacido en Ybycui, en marzo de 1925, Giménez surge también de la Banda de Músicos de la Policía de la Capital, agrupación que integró como percusionista hasta 1945. Formado con maestros como Salvador Dentice, Manuel Rivas Ortellado, Gerardo Fernández Moreno y Otakar Platil, Giménez se destacó primeramente como músico popular, dirigiendo una de las más renombradas orquestas típicas durante la década de 1950.

A partir de 1955 se radicó en Buenos Aires donde siguió activando en la música popular, y continuó sus estudios musicales con Cayetano Marcoli. En 1970 volvió definitivamente al Paraguay, y trabajó arduamente tanto en el ámbito de la dirección orquestal, así como la composición y la docencia.

Fue director de la OSCA entre 1976 y 1989, director de la Orquesta de Cámara de Radio Cáritas y de la Orquesta de Cámara Municipal.

Luego de su retiro de la dirección de la OSCA, el maestro Florentín Giménez trabajó intensamente gestionando la creación de importantes instituciones mu-

sicales como el Conservatorio de la Universidad Católica, el Premio Nacional de Música, el Conservatorio Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional.

En el ámbito de la composición es autor de nueve sinfonías, varios poemas sinfónicos, un *Concierto para violín y orquesta*, un *Concierto para dos guitarras y orquesta*, un *Concierto para viola o violoncello y orquesta*, entre varias otras composiciones.

Incursionó en el género de la zarzuela paraguaya, produciendo varios títulos. Pero su contribución más importante tal vez sea la creación de la primera ópera paraguaya: *Juana de Lara*, estrenada en 1987.

El lenguaje armónico de la música de Florentín Giménez es tonal, y sus melodías se enmarcan dentro del estilo clásico, con extensos bloques en una misma tonalidad. Sin embargo, en su *Sinfonía no. 5, Ritual*, el maestro abandona momentáneamente la tonalidad y escribe con un lenguaje más moderno, si bien en sus obras posteriores retoma nuevamente el camino tonal.

A sus 91 años de vida, el maestro Florentín Giménez sigue activando en el campo de la composición, dentro del cual también ha creado más de 700 piezas de música popular.

De la misma generación de Florentín Giménez, es Nicolás Pérez González, nacido en Asunción en 1927. Formado en Asunción, Buenos Aires y Sao Paulo, se radicó en París hacia 1960, donde completó sus estudios musicales, y activó también en el ámbito de la música popular latinoamericana.

Como compositor, tal vez sea el creador paraguayo de lenguaje más vanguardista, y escribió numerosas obras para diversas combinaciones instrumentales, que han sido estrenadas en varios países.

De entre toda su obra se destacan sus *Tres canciones paraguayas para voz y guitarra*; *Mbarakapu*, suite para guitarra; *Tres juguetes rotos* para voz y guitarra; *Kurupi*, para cuarteto de metales; *Suite José Asunción Flores* para orquesta, *Nosotros los innombrables*, cantata, así como música para teatro y radioteatro.

Regresó al Paraguay luego de la caída de la dictadura stronista, y estrenó varias de sus composiciones. Luego de su fallecimiento, acaecido el 18 de mayo de 1991, sus amigos conformaron el Círculo de Música Contemporánea, que llevó su nombre, y que activó durante unos años propiciando concursos, conciertos y talleres.

A una generación posterior pertenece el maestro Lu3s Szar3n, nacido en Encarnaci3n, en 1953. Szar3n irrumpe en la vida musical paraguaya hacia principios de la d3cada de 1970, cuando estaba realizando su formaci3n musical bajo la direcci3n del maestro Jos3 Lu3s Miranda, y tambi3n con Remberto Gim3nez, perfeccion3ndose luego en Italia, donde ha sido alumno de maestros como Piero Bellugi, Massimo Pradela y Mario Migliardi. En el 3mbito de la direcci3n orquestal realiz3 cursos con Franco Ferrara y Hans Swarowsky, y en la composici3n con Luciano Berio, Giacomo Manzoni y Mauricio Kagel.

Dirigi3 conciertos y present3 sus composiciones en numerosos festivales internacionales.

Un aporte importante del maestro Szar3n ha sido la creaci3n del grupo Compositores de Asunci3n, en el marco del cual ha sido formador de numerosos compositores de la siguiente generaci3n, entre ellos Daniel Luzko y Sa3l Gaona.

Desde 1990, Szar3n es director titular de la Orquesta Sinf3nica de la Ciudad de Asunci3n. As3 mismo, dirige la orquesta Philom3sica de Asunci3n.

En el 3mbito de la investigaci3n musical, ha realizado una destacada labor en el marco del redescubrimiento de la m3sica de las misiones jesu3ticas de Am3rica del Sur, tema sobre el cual ha publicado diversos trabajos tanto de reconstrucciones, transcripciones y an3lisis musical e hist3rico, y ha realizado numerosas grabaciones discogr3ficas.

Es tambi3n autor del Diccionario de la M3sica en el Paraguay, compilaci3n hist3rica y biogr3fica de las principales figuras de la historia musical paraguaya, as3 como de los rasgos caracter3sticos de las diversas corrientes y g3neros musicales del Paraguay.

Otro aporte relevante del maestro Szar3n a la m3sica paraguaya ha sido la creaci3n y direcci3n del proyecto *Sonidos de la tierra*, programa de inserci3n social a trav3s de la m3sica. A trav3s de este programa, extendido a todo el pa3s, se han conformado orquestas juveniles en diversos puntos de la geograf3a paraguaya, y de su seno han surgido destacados j3venes m3sicos que hoy son figuras importantes de la actividad musical del Paraguay.

Entre sus principales composiciones musicales se citan: *Preludio sinf3nico*, *A3es3*, para voz y orquesta, *Mbokapu*, fanfarria orquestada, *La Magdalena*, concierto para tromb3n y orquesta, *Variaciones en puntas* para quinteto de vientos, *Encarnaciones*, suite para piano, y varias otras.

## **5. Panorama actual de la creación musical**

### **5.1 Los compositores activos desde la década de 1990: Saúl Gaona, los hermanos Luzko, Diego Sánchez Haase**

La actividad en el ámbito de la creación musical erudita en el Paraguay actual es todavía muy escasa.

A la generación posterior a la de Luís Szarán pertenece Saúl Gaona.

Saúl Gaona, nacido en 1957, integró el grupo Compositores de Asunción y sus obras fueron estrenadas en Paraguay, Argentina, Brasil, Estados Unidos, España y Alemania, y han recibido numerosos galardones.

Entre sus composiciones de mayor difusión figuran: *Cordofonía esicástica*, *Concertación sinfónica*, *Ecosones* y otras.

Saúl Gaona, quien también es ingeniero de profesión, publicó trabajos de acústica como *Teoría de la perturbación* y *Consonancia y disonancia musical*.

El más destacado exponente de la siguiente generación es el encarnaceno Daniel Luzko, nacido en 1966, y formado en Encarnación y luego en Asunción, donde también integró el Grupo Compositores de Asunción. Radicado desde hace varios años en los Estados Unidos, completó su formación académica en la Universidad de Kansas, y luego en el Conservatorio Chopin de Varsovia, con renombrados maestros internacionales.

Entre sus creaciones más sobresalientes figuran su *Concierto para piano y orquesta*, *Dos piezas para soprano y flauta*, un *Sexteto*, una *Suite Latinoamericana para clavecín, flauta y cuerdas*, un *Divertimento para clavecín*, y varias otras, que han recibido galardones internacionales.

Es muy destacado también su ballet *Madame Lynch*, compuesto conjuntamente con su hermana Nancy Luzko, y estrenado con mucho suceso en Asunción, con motivo de la celebración de Bicentenario de la independencia del Paraguay.

Actualmente, Daniel Luzko sigue activando en la composición musical, y ejerce la docencia en el Irvine Valley College de California, donde reside.

Nancy Luzko es también una figura destacada de la composición musical del Paraguay actual, si bien, al igual que su hermano, fija residencia desde hace varios años en los Estados Unidos, específicamente en Miami.

Formada básicamente en Encarnación, y luego en las Universidades de Kansas y Florida, Estados Unidos, incursiona principalmente en la composición de música para piano, y entre sus obras se destacan su *Sonatina*, y varias piezas simples. En el ámbito sinfónico, realizó una orquestación de su *Sonatina* para piano, con el nombre de *Palpitaciones*, escribió el ballet *Madame Lynch* junto a su hermano Daniel, y orquestó también su obra para piano *En el Paraná*, en versión para coro y orquesta, que fue estrenada con motivo de la celebración de los 400 años de la ciudad de Encarnación, en el 2015<sup>67</sup>.

A la generación siguiente pertenece el guaireño Diego Sánchez Haase, nacido en Villarrica, en 1970. Activo director orquestal, compositor, pianista y clavecinista, se formó en diversos países con maestros como Helmuth Rilling, Albert Juliá, Mario Benzecry, y varios otros.

Especializado en la música de J.S. Bach, realiza una labor intensa en la difusión de la obra de este compositor en Paraguay, habiendo fundado la Sociedad Bach del Paraguay, y su organismo artístico, el Bach Collegium de Asunción.

Actualmente, también es director titular de la Orquesta Sinfónica del Congreso Nacional del Paraguay, y director de la Casa Bicentenario de la Música *Agustín Barrios*.

Como compositor, sus obras fueron estrenadas en países de todos los continentes, y publicadas por editoriales extranjeras. Sus creaciones más difundidas son: *El luisón del Yvytyruzú, concierto para violoncello y orquesta; Pitogüé. Leyenda guaraní, para oboe solo; El turú. Concierto para corno y orquesta, Variaciones guaireñas, para guitarra y orquesta de cuerdas; Sonata paraguaya, para orquesta de cuerdas*, y muchas otras.

Ha recibido numerosos galardones nacionales e internacionales.

Otros compositores activos de esta generación son Gabriel Graziani, uruguayo nacionalizado paraguayo, y César Manuel Barrios.

## **6. La nueva generación de compositores**

La nueva generación de creadores está conformada principalmente por jóvenes compositores formados en centros del extranjero, y algunos de ellos han fijado residencia en el exterior. Entre los más destacados se puede mencionar a: José Ramírez, formado y residente en Buenos Aires donde ha estrenado va-

---

<sup>67</sup> Luzko, Nancy: website personal: [www.nancyluzko.com](http://www.nancyluzko.com)

rias composiciones; Héctor Ramírez, formado en Paraguay, Luís Vera, también formado en Buenos Aires, así como Ramiro Miranda, quien estudió y reside en los Estados Unidos. También activan en Asunción los jóvenes compositores Fabián Enrique Álvarez y Fabián Vivé.

## **7. La nueva generación de compositores**

La historia de las orquestas sinfónicas en el Paraguay es relativamente reciente, si bien – como hemos citado más arriba – hay constancia de que en el año 1890 se forma la primera Orquesta Nacional, integrada por 40 músicos profesionales dirigidos por el maestro Cantalicio Guerrero.

Luego, bajo el impulso de entidades como el Instituto Paraguayo, se conformaban esporádicamente orquestas para conciertos específicos. Así, por ejemplo, en 1928 se conformó una orquesta sinfónica, bajo la dirección de Remberto Giménez, para conmemorar el centenario de la muerte de Schubert.

Pero recién en 1950, con el regreso de Carlos Lara Bareiro desde el Brasil, se inician las gestiones para conformar una orquesta sinfónica profesional estable. Gracias a la tesonera labor del maestro, secundado por el apoyo de intelectuales y artistas, se conformó la Orquesta Sinfónica de la Asociación de Músicos del Paraguay, si bien los integrantes no recibían remuneración por su participación.

Con esta orquesta se desarrollaron temporadas de conciertos con repertorio principalmente clásico y de obras de compositores paraguayos, bajo la recordada batuta del maestro Lara.

Sin embargo, debido a la intolerancia política, el maestro Lara sufrió persecuciones, siendo primeramente confinado al Chaco, y luego obligado al exilio.

Durante el tiempo del confinamiento de Lara, la orquesta siguió activando, bajo la batuta de Carlos Dos Santos.

Recién en 1957, a dos años del destierro de Lara, la Municipalidad de Asunción asumió la labor de cobijar administrativamente a la orquesta, con el nombre de Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción. Tomó la dirección el maestro Remberto Giménez, que ejerció la misma hasta 1973, debiendo abandonar el cargo por enfermedad, y siendo sucedido por el maestro Florentín Giménez, quien fue titular hasta 1989.

Las condiciones en las que trabajaba la OSCA en estos años eran más bien

precarias: la baja remuneración que recibían sus integrantes (un problema que hasta hoy persiste), la poca carga horaria de ensayos, así como la frecuente obligación de realizar presentaciones privadas para los políticos de turno, hacían que la calidad artística de la agrupación fuera muy limitada.

Con la caída de la dictadura stronista, la OSCA tomó un rumbo más cosmopolita. Luís Szarán, quien tomó la batuta en 1990, organizó mejor las temporadas de conciertos, amplió la carga horaria de ensayos y propició con mayor intensidad la participación de directores y solistas invitados, nacionales y extranjeros.

Las condiciones actuales de la OSCA, así como de las otras orquestas que se crearon posteriormente, no son todavía óptimas. Las mejoras salariales son todavía necesidades urgentes, la carga horaria de ensayos es todavía escasa, los instrumentos de las orquestas son de baja calidad y existen beneficios a los cuales los músicos aún no pueden acceder, para un mejor desempeño laboral.

## **8. El Siglo XXI**

### **8.1 *Las orquestas sinfónicas en actividad***

Durante casi 50 años, la OSCA fue la única orquesta sinfónica de la vida musical paraguaya. A su lado, existía solamente la Orquesta de Cámara Municipal, integrada por los mismos músicos que conformaban la OSCA.

Recién en el año 2001, a instancias de la Universidad del Norte, se crea la segunda orquesta sinfónica profesional de la historia paraguaya: la Orquesta Sinfónica de la Universidad del Norte, dirigida por el maestro Diego Sánchez Haase. Juntamente con la orquesta, la Universidad del Norte crea su compañía profesional de ballet y de ópera. Hasta hoy día, la ópera de la Uninorte es la única compañía profesional de ópera del Paraguay.

En el año 2004, se crea por Ley de la Nación, la Orquesta Sinfónica Nacional del Paraguay, a instancias del maestro Florentín Giménez, que en ese momento ejercía el cargo de Director del Conservatorio Nacional de Música, creado también por su iniciativa, en el año 1997.

En marzo de 2012 se crea la Orquesta Sinfónica del Congreso Nacional del Paraguay, a instancias del Centro Cultural de la República “El Cabildo”, asumiendo la dirección titular, luego de un concurso nacional, el director Diego Sánchez Haase.

Estas cuatro agrupaciones sinfónicas profesionales: la OSCA, la OSN, la OSIC y la Orquesta de Uninorte, conforman el activo motor sinfónico de Asunción, que ofrece a la ciudadanía paraguaya una interesante variedad de propuestas artísticas.

## **8.2 *El Premio Nacional de Música***

En el año 1994 se creó el Premio Nacional de Música, por ley de la Nación n. 348/1994, que establece que el galardón sea entregado cada dos años, y en dos categorías: música clásica o selecta, y música popular o vernácula.

En el ámbito de la música clásica, entre los ganadores figuran: Luís Szarán, Daniel Luzko, Florentín Giménez (en dos ocasiones), Diego Sánchez Haase, Felipe Sosa, Lorenzo Álvarez, José Franco Alderete, y otros.

El premio tiene una dotación en guaraníes del equivalente a 1.500 jornales mínimos, y la ley ha sido cuestionada en varias ocasiones, principalmente en lo concerniente a la conformación del jurado, que según la misma, debe estar integrado por: un representante de la Cámara de Senadores, un representante de la Cámara de Diputados, un representante del Ministerio de Educación y Culto, un representante de la Academia Paraguaya de la Lengua Española, un representante de Autores Paraguayos Asociados (APA) y un representante de la Asociación de Músicos del Paraguay, por lo que son mayoría los miembros que no son músicos profesionales, y los representantes de APA y de la AMP son por lo general músicos folkloristas, sin la preparación necesaria para juzgar las composiciones del género clásico.

## **8.3 *La agrupaciones musicales del interior del país***

Desde hace más de dos décadas, la actividad musical ha florecido también en el interior del país, si bien la misma se limita generalmente a la actividad de orquestas juveniles. En 1992 se ha creado la Orquesta de Cámara Municipal de Villarrica, que ha sido la primera orquesta profesional del interior del país, convertida luego en Orquesta Filarmónica Guaireña. Posteriormente, y principalmente a instancias del proyecto “Sonidos de la Tierra”, se han conformado agrupaciones en varias ciudades del interior como: Paraguarí, Carapeguá, San Juan Bautista, San Ignacio, Encarnación, Ciudad del Este, Concepción, Caazapá, y muchas otras, si bien la gran problemática que todavía afecta a estas

agrupaciones es la inserción laboral de sus integrantes, que al llegar a cierto nivel, no tienen la posibilidad de acceder a un puesto de trabajo en sus respectivas ciudades, pues las mismas carecen de agrupaciones sinfónicas y de cámara profesionales.

#### **8.4 *La ópera en la actualidad musical del Paraguay***

Como habíamos señalado más arriba, la única compañía estable profesional de ópera de la actualidad paraguaya es el elenco de la Universidad del Norte, que desde su creación ofrece una temporada oficial que abarca dos o tres títulos anuales. Esta compañía ha presentado, además de los títulos tradicionales del repertorio lírico, primeras audiciones en Paraguay de óperas de Richard Wagner, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Camille Saint-Saens, y otros compositores.

Otros proyectos que intentaron crear elencos estables han tenido actividad efímera, pues el entusiasmo de sus creadores siempre se ve diezmado por las enormes dificultades – principalmente presupuestarias – con las que tropiezan. Así surgieron últimamente los proyectos: Lírica Ñandutí, Ópera Mercosur, Asociación Lírica Asuncena y otros.

#### **8.5 *La nueva generación de intérpretes***

En diversos ámbitos de la interpretación musical, se destacan jóvenes instrumentistas que conforman una nueva y brillante generación de intérpretes. Varios de ellos, sin embargo, debido a las dificultades y a otras circunstancias, residen en el exterior. Una breve síntesis de los más destacados cita a los violinistas Óscar Aguilar Mas, Regina Yugovich, María Arrúa, Erika Zelada y Andrea González; los pianistas Nathaly Gustafson, Chiara D’Odorico y Mateo Sforza; el violoncellista Benjamín Báez; la flautista Adriana Aquino; los guitarristas José Carlos Cabrera y Angélica Rodríguez; los clavecinistas Ana Villamayor y Alexandre Chauffaud, el tenor José Mongelós, los directores José Ariel Ramírez y Stefano Pavetti, y otros.

#### **8.6 *Los desafíos para el futuro de la música clásica en el Paraguay***

Tal es, en resumidas cuentas, el panorama actual de la música clásica en el

Paraguay, que si bien ha experimentado un fuerte desarrollo en las últimas dos décadas, todavía enfrenta desafíos importantes para integrarse al movimiento musical internacional.

Entre estos desafíos podemos mencionar la falta de un movimiento activo en el ámbito de la creación contemporánea. Esto empieza con la carencia de una cátedra de Composición en los centros de formación musical que están activos, por lo cual, el músico que quiere formarse como compositor, todavía tiene que apuntar a una formación en el extranjero, con todas las dificultades – principalmente financieras – que ello conlleva. Y si bien, como hemos visto, hay varios compositores en actividad, los mismos trabajan más bien en forma aislada.

Es notoria en este ámbito también – hay que decirlo – la ausencia de políticas de Estado que promuevan la creación musical vanguardista. Los espacios otorgados por las orquestas a la composición contemporánea son todavía muy reducidos, y los fondos disponibles para financiar encargos, estrenos, publicaciones y grabaciones son insuficientes.

En lo que concierne a la interpretación, el panorama es alentador en cuanto al surgimiento de una generación que promete un futuro promisorio. Sin embargo, también todavía se tienen que sortear varios obstáculos para que un músico pueda proyectar una carrera. En el caso de los instrumentistas, también es precaria la política pública de promoción nacional e internacional de los músicos paraguayos. Así mismo, si bien es auspicioso el trabajo de cuatro orquestas profesionales en Asunción, la inserción laboral se hace cada vez más difícil teniendo en cuenta que los salarios son muy bajos, lo cual impide que el músico pueda vivir trabajando exclusivamente en una orquesta, debiendo desarrollar también otras tareas para obtener un mejor ingreso, a lo cual se suma la prohibición de la doble remuneración del Estado, por lo cual el músico ya no puede integrar dos orquestas públicas, pues el ejercicio de la profesión del músico no está considerada como una labor docente, y tampoco está regulada por una Ley del Músico Profesional.

Las carencias de infraestructura son todavía muy notorias: en toda Asunción no existe aún una sala de conciertos que pueda albergar cómodamente a un concierto sinfónico, ni con las condiciones acústicas adecuadas. El Teatro Municipal, así como el Gran Teatro del Banco Central (por citar solo a los dos más importantes), son teatros líricos, que no tienen las condiciones de una verdadera sala de conciertos. A esto se suma la carencia de instrumentos: solamente el Teatro Municipal tiene un piano de gran cola, que es propiedad del Congreso Nacional. Otras salas tienen pianos más pequeños, y otras simplemente no

los tienen. Y esta carencia es aún bastante más grande si hablamos de otros instrumentos, como por ejemplo, el órgano.

Otro ámbito en el que hay una incipiente pero interesante actividad, es el de la interpretación de la música antigua basada en la información histórica. Pero aquí también, las carencias son varias: la ausencia de instrumentos antiguos, y los pocos que hay son generalmente propiedad de los instrumentistas. Asimismo, la formación en este ámbito es difícil, pues ningún centro de formación musical del Paraguay contempla en su curriculum un programa de música antigua, y los que nos hemos formado dentro de esa corriente, lo hemos hecho, y lo seguimos haciendo, por cuenta propia.

En el ámbito del canto lírico resulta también alentadora la presencia de voces jóvenes que perfilan un buen futuro. Pero aquí, las dificultades aún son mayores. La formación musical de nuestros jóvenes cantantes – salvo excepciones – es todavía mediocre, y así resulta difícil abordar una ópera con la solvencia musical requerida. Así también, la infraestructura de nuestros teatros líricos es todavía muy limitada, y el apoyo estatal en lo que respecta a la ópera es nulo.

La creación de una Compañía Lírica Nacional debería figurar en los planes del Estado, de manera a propiciar el cultivo del género lírico en el Paraguay, promover y formar a los cantantes líricos nacionales, y también fomentar la creación de un repertorio lírico paraguayo.

En fin, son aún numerosos los desafíos que tiene la música clásica en el Paraguay de cara al siglo XXI, y desde aquí, hacemos votos para que este simposio genere el debate necesario para que podamos paliar las falencias y crear un camino auspicioso para el futuro de la música en el Paraguay.

## **9. Bibliografía**

Boettner, Juan Max: *Música y músicos del Paraguay*. 2da. Edición. Editorial El gráfico.

Cardozo, Efraím: *Apuntes de historia cultural del Paraguay*. 9na. Edición. Editorial Servilibro.

Sánchez Haase, Diego: *La música en el Paraguay*. Editorial El Lector.

Sánchez Haase, Diego: *Carlos Lara Bareiro, apóstol de la música y la dignidad*. Colección “Creadores del Bicentenario”.

Szarán, Luís: *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Edición del autor.

### **Sitios web consultados**

[www.cultura.gov.py](http://www.cultura.gov.py)

[www.leyes.com.py](http://www.leyes.com.py)

[www.nancyluzko.com](http://www.nancyluzko.com)

[www.osn.gov.py](http://www.osn.gov.py)

[www.szaran.org.py](http://www.szaran.org.py)



# Música campesina, música de campesinos

## Introducción

Cierto prejuicio urbano ha llevado a calificar como *purahéi jahe'ó* (canto lloroso, lastimero, quejumbroso) a una expresión de la música popular campesina caracterizada por su tono lloroso y arrastrado. A los efectos de esta intervención mía -basada en la investigación realizada por este expositor para su tesis de grado en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica-, esta música será llamada música campesina, o música de campesinos.

Luis Szarán (1997) define lo que es el *Purahéi Jahe'ó*:

Tipo de canción paraguaya. El término fue creado en la década de 1970 por músicos de las urbes para referirse en forma despectiva a un estilo particular de la música popular del Paraguay. Su traducción es 'canto lloroso' y los conjuntos musicales que la interpretan gozan de gran popularidad en el interior del país y entre los paraguayos radicados en el exterior. Se trataría de un retorno al antiguo '*purahéi asy*', pero hoy día con los más variados elementos sonoros, textos acordes con la realidad cotidiana de los sectores más humildes de la sociedad. El prototipo de conjunto incorpora el arpa y el acordeón -alternándose entre ambos una prolongada introducción-, guitarras,

contrabajo de tres cuerdas y preferencia hacia el canto a dúo. El tema de las canciones versa generalmente sobre el desengaño amoroso y la nostalgia por la familia o el valle (p.397)

Mauricio Cardozo Ocampo (1988) lo denomina *Purahéi Asy*; también *Purahéi Koygua*. El *Purahéi Asy* se enraiza en géneros musicales de la Colonia Española caracterizados por su tristeza. Fusionaba la música del Altiplano con géneros poéticos populares españoles. El *Triste*, el *Jaraví*, la *Vidala* e incluso la *Copla* propios de Perú, Bolivia y Argentina son expresiones de esa música melancólica. Algo de sus aires llegó al Paraguay que lo bautizó en guaraní *Purahéi Asy*.

Rastreando el parentesco de la música campesina con manifestaciones locales, no puede ignorarse el canto de los estacioneros que unen a su triste melodía textos de indudable forma española, con el aporte local del guaraní y la visión del mundo que conlleva.

Si se comparan la calidad estética de la música y la letra de la producción campesina con la letra y la música del cancionero popular paraguayo tradicional que eleva su vuelo en la década de 1920 y alcanza su edad de oro en las del 30' y del 40' sobre todo en Buenos Aires, la primera lleva las de perder.

Sin embargo, al analizar el contenido de sus letras y tomando como punto de referencia que expresa, retrata, fotografía en palabras la realidad más lacerante de nuestro pueblo pobre, olvidado por el poder político y acaso por Dios también en algunas ocasiones, adquiere un valor de documento social del que carece, como conjunto, la música y la poesía más elaboradas y prestigiosas del acervo musical paraguayo cuyos temas anclan en el amor, la nostalgia de la patria y del valle, la madre, la naturaleza y lo épico. Lo social, entendido como el abordaje de una situación problemática, aparece aquí solo de modo esporádico. A manera de ejemplo, recordemos *Mboriahu memby*, de Emiliano R. Fernández y *Ha che retã* Paraguay, de Teodoro S. Mongelós.

## **Contextos socioeconómico, político y cultural**

Galeano (2011, p.156) habla de que hay una Nueva Ruralidad. Sostiene que en las últimas décadas el Paraguay campesino –el de las compañías y los pueblos-, ha sufrido una rápida metamorfosis económica “por la transformación de la estructura agraria” que provocó el fenómeno de la “migración intensiva del campo a la ciudad” así como la “migración al extranjero”.

Lo que se observa es que la distancia entre lo rural y lo urbano, sobre todo en

lo que atañe al acceso a bienes y servicios, se ha acortado. Rodríguez (2011) caracteriza muy bien el fenómeno que él denomina “urbanización rural”:

Los campesinos con teléfono celular, muchos sin tierra agrícola pero con motocicleta, con parte de la propia familia en el extranjero, provenientes de procesos de inmigración o colonización reciente, sin asentamientos sólidos, conectados por radios comunitarias y TV vía satélite, no son ya solo agricultores y tienen algunos rasgos de suburbio urbano como acceso a los servicios urbanos, información, movilidad y diversificación productiva (p.200).

El celular y la moto son los elementos que más rápidamente cambia el *modus vivendi* campesino porque rompen el esquema tradicional del tiempo de la esquila, la carta y a lo sumo el teléfono de la cabina de la Antelco (hoy Copaco) y la carreta, el *kachape*, el *kavaju ári* o el *yvy rupi*. El “*slow life*” tradicional se convierte en el globalizado “*fast life*”. Prima lo instantáneo, lo inmediato, lo rápido. Se comprime el tiempo.

Mientras la tecnología invade los *óga kapi’i* que de a poco se van volviendo *óga ladrillo*, la economía sigue siendo de la pobreza. Las facilidades que otorga el mercado de consumo requieren de un medio que para el campesino –y los gobiernos- es escaso y muchas veces inexistente: el dinero. Ello genera conflictos y tensiones familiares y comunitarias. Existe lo consumible, pero hay que tener plata.

En lo político, la música campesina empieza a cobrar cierto vigor a finales de la dictadura stronista, pero sobre todo después, con la democracia, en un contexto de mayor libertad de expresión.

Paredes (2015) caracteriza el universo político de la post-dictadura indicando que los partidos políticos se han mostrado “incapaces de transformar el país en el sentido de modernizarlo y de solucionar los problemas económicos, políticos, sociales y culturales más acuciantes” e indicando que el signo más notorio de los partidos ha sido la pérdida de credibilidad ante los ciudadanos:

Esa pérdida de credibilidad no afectó exclusivamente al Partido Colorado.

Afectó también al Partido Liberal, tradicional, y asimismo a los partidos que se formaron después como el Revolucionario Febrerista y el Demócrata Cristiano que rápidamente ingresaron a una fase de extinción lenta, por cierto, pero de extinción. Las organi-

zaciones de izquierda, tradicionalmente marginadas en el país, se aferraron por igual a discursos y consignas del pasado, sin lograr modernizarse (p.24).

La corrupción generalizada en las instituciones públicas es otro factor que irrumpe tras el golpe de Estado de 1989. Esto se da, según Fogel (2013, p.52) bajo el amparo de políticos que apañan “situaciones de corrupción e impunidad”.

En cuanto al contexto cultural, sigamos a Meliá (1988) en lo que se entiende por cultura:

La cultura es la realización de un modo de ser propio por miembros de una comunidad histórica. Este modo de ser que es fundamentalmente modo de hacer y modo de pensar se explica en formas de expresión que son formas de entender y de entenderse en el mundo e instrumentos para trabajar este mundo –lengua, arte, sistema social, religión, cultura material-. La cultura como modo de ser está por lo menos implícito en todo grupo humano constituido (p.70).

Es en estos contextos que los músicos y poetas campesinos producen sus obras.

## **La investigación**

El objetivo general del estudio de la música campesina fue analizar la realidad socioeconómica, política y cultural que refleja la poesía campesina musicalizada. De ello deriva el propósito de identificar los temas que abordan las obras, conocer el lenguaje que utilizan y la caracterización de los contextos socioeconómico, político y cultural a los que se refieren las letras de las canciones.

Para el análisis de contenido, fue seleccionada una muestra de 50 poemas musicalizados creados entre el 2000 y el 2012. Todos están escritos en guaraní paraguayo, jopara. Y en un cien por ciento fueron escritos por hombres. Mujeres autoras no fueron encontradas.

La elección se hizo intuitivamente a partir de títulos de canciones que parecían remitir a dar cumplimiento al propósito de la investigación encontrados en discos de Discos ARP, de Itá; Pájaro cantor, de San Lorenzo y The Song, del Mercado 4 de Asunción.

La averiguación del origen de los autores de letra y música, o de música y letra

con creadores diferentes permitió constatar que eran, menos unos pocos, de los departamentos de Cordillera, Paraguarí y Central.

El lenguaje utilizado es de nivel popular, de vocabulario sencillo. La lengua es la variedad del guaraní denominada guaraní paraguayo caracterizada por el uso frecuente de hispanismos para responder a los requerimientos de la comunicación.

## **Temas e indicadores**

Luego de una minuciosa copia de las letras obtenidas de los discos, se procedió a identificar los temas que resultaron ser: migración dentro y fuera del país; comunicación/incomunicación, que gira en torno al teléfono celular; crítica social, lo que atañe a la irrupción de nuevos modos de comportamiento y de posesión de bienes materiales; imagen de la mujer, la visión negativa y despectiva de los hombres con respecto a las mujeres; identidad, un alegato a favor de aquellos valores considerados propiamente nuestros a partir de la música paraguaya y el rechazo de la foránea agresiva y de mal gusto; pobreza, es decir carencia de recursos económicos para cubrir las necesidades humanas básicas; y política, que hace alusión a políticos corruptos y a los torturadores del stronismo.

Posteriormente, se rastrearon los indicadores que sustentaran esos temas. Los encontrados fueron éstos:

**Migración:** añoranza de las personas y de la patria; desencanto al constatar que en Paraguay no hay futuro; infidelidad del que se queda y la que está lejos; el hombre que se queda en Paraguay a cuidar criaturas; el dinero como factor de unión y desunión; la ruptura familiar que se da en la separación de la pareja y la pobreza que expulsa a sus hijos de su comunidad y de su país.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la migración:** *Ouse jey la patrona*, de Antonio Ocampos "El villetano"; *Espáñape ogehopa*, letra de Alipio Yegros y música de Mario Alfonzo; *Naimo'ã i ko reja póva*, letra de Ismael Fretes y música de Fidelino Esquivel; *Ojevy'aite la Paraguáype*, de Venancio Zorrilla; *Ogehopa Paraguáigui*, letra de Primitivo López Córdoba y música de Mario Alfonzo; y *Paraguay ko rehejáma*, de Eladio Flor.

## **Ouse jey la patrona**

Vaichánteke hína mombyry la España  
la ipype oikóva jaikuaapaite  
reíngo ja'e hese ambohasáta  
si la chismerío pya'e oguahẽ  
chéko ha'e hína el abandonado  
ha'uvakue úle nda'areiete  
pero la patrona ja'ilívre jeýma  
ha ouse jey ndaje chendive.

Letradito'íje chugui ja'opoíma  
ha itarovaitéje ouse jey  
euro hetamíre ikatuvarãngo  
imba'ekuémi oliga jey  
plata ningo siempre jaikuaavoíngo  
hetaite mba'e osolusiona  
ogueru hetárô chupe arresivíta  
jepe toje'e che korõrõha.

Ho'úvo je úle avei la patrona  
imainumbymíje hoy'uvovete  
la'ipensamiento ndaje cherehénte  
ha ouse jey ndaje chendive  
astudiáta ikaso porque che la ikausa  
heta ñemotíma ahasava'ekue  
kuimba'e atýpe che aha haguére  
výro ruvicha che rehe oje'e.

Che roha'arôta con brazos abiertos  
pero ponandíke anítei reju  
plata hetamíre manténgo ikatúta  
rejogua jey ko che mborayhu  
asufrivarãngo ja'asufripáma  
chéngo yvytu ári jeýma aime  
pero ejusemírõ ndaipóri problema  
eru la euro ha eju hendive.

**Letra y música: Antonio Ocampos, "El villetano"**

**Comunicación/incomunicación:** el consuelo que constituye poder hablar a través del celular con la pareja que está lejos; la desesperación y frustración que se producen cuando la que vive en el exterior no contesta las llamadas y el saldo se volatiliza; la ruptura de la pareja que ocasiona el vivir separados; el teléfono como medio de infidelidad; el celular como arma de conquista amorosa para el hombre; la mentira como interferencia en las relaciones de pareja; los mensajes de teléfono que delatan al hombre infiel; y, la escasez de dinero para renovar el saldo.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la comunicación/incomunicación:** *Che trampeapa la che celular*, letra de Sixto Antonio Báez y música de Jorge Luis Villalba; *Ejesekestrápa térã che kambia*, de Antonio Ocampos “El villetano”; *Mensajemi celular-pe*, letra de Justo Pastor Benítez y música de Lucio Fernández; *Rembogue rei la nde celular*, letra de Eligio Mujica y música de Mario Moncho González; *Chemoprovlema che celular*, letra de Mario Alfonzo y música de Elvio Talavera; *Nacheaguantavéi la che saldo*, de Antonio Ocampos “El villetano” y *Che renoimína che celular-pe*, también de Antonio Ocampos “El villetano”.

### ***Chemoprovlema che celular***

*Chemoprovlema che celular*  
*che pillaukáko anome'ũ*  
*che pore'ỹme ñehenói*  
*ivaipáko che situ*  
*jandopavéima tova puku*  
*la ipochýva chéma katu*  
*che príma oikóva Paraguaýre*  
*la ohenóiva nembojaru.*

*Chemoprovlema che celular*  
*ja'oiipotáma amboveve*  
*o si no'ýrõ jeko ha'e*  
*ojagarráta hõga rape*  
*apensamíko ha atopa*  
*kuña jehóko sapy'aite*  
*che selulárpe katúngo che*  
*la karteléra amyenyhẽ.*

*Iñañaséva manteva'erã*  
*la ombyaíva káva raity*

*ha che la vieha ñembotavy  
oguerovia la gente ñe'ẽ  
ohékýiséma heta mba'e  
fajutokuéma péicha aikoha  
ha che modélo v́yro tuja  
haimetete la adispara.*

*Chemoprovléma che celular  
haimetete che py'a ropu  
pero en fin ko arrekupera  
aru jey anga che pytu  
ipahaitéke chembojaru  
che primamíme ha'e jey  
pórke nde káusa ningo ore  
haimetete roñombyapepu.*

**Letra: Mario Alfonso**

**Música: Elvio Talavera**

**Crítica social:** censura a los viejos de plata que se rodean de chiquilinas interesadas en su plata; prostitución, la mujer que vende su cuerpo por dinero; burla hacia los hombres que se convierten en hazmerreír con aritos en las orejas; el hombre jejapo, que se manda la parte; pérdida de la identidad campesina; rechazo al haragán que le vive a los demás; hombría de los que usan prendas de mujeres puesta en duda; y, condena del hombre chismoso.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la crítica social:** *Tuja novillero*, de Amado Olmedo; *Los tuja v́yro*, letra de Eligio Amarilla y música de Agapito Correa Ayala; *Tuja patotero*, de Antonio Ocampos "El villetano"; *Tuicha la nde saco*, de Mario Alfonso; *Aragan tuja*, de Antonio Ocampos, "El villetano"; *La moda capri*, letra de Mario Alfonso y música de Elvio Talavera; *Akambiamíta che pinta*, de Mario Alfonso; *Akambiarei la che pinta*, letra de Mario Alfonso y música de Benicio Benítez; *Arriero inamichãiva*, letra de Emiliano Gayoso y música de Tomás Casal; *Arriero chismoso*, de Antonio Ocampos "El villetano"; *Nokarmentái arriero chismoso*, de Antonio Ocampos "El villetano"; *Ikóche ramóva*, de Vicente Aguilera; y, *Kineléro máu*, de Pánfilo Saldívar.

### **Arriéro inamichaïva**

*Kuimba'ère ndo'aiete*

la kuña rembiporu  
namichái omboruru  
upe kuimba'e nambi  
la oipurúva olusi  
he'i la ichukoha  
porque péicha lo mitã  
siudárema o'usa.

Mba'éma piko che Dio  
ko arriero inamicháiva  
inambi ombokuaukapáva  
iñakãre ohugapa  
ha upéinte opyta  
ha'ete iñakã votõva  
imba'erâma orekóva  
hi'árkore ochutase.

Ajépa ijargelete  
moda kuimba'e oipurúva  
ha alguno hi'avukúva  
orresolve ojokua  
ha otro opintaukua  
ihópo terã ikopéte  
ãichaguáre japy'evéma  
la deskonfio oĩ.

Che argeláko lo mitã  
péicha rupínte ha'éta  
tal vez ningo la planeta  
oime oñehundi pota  
oimérõ péicha guarã  
entonces mba'e ja'éta  
che tujakuéiko ajúta  
che árkore jachuta.

**Letra: Emiliano Gayoso**  
**Música: Tomás Cazal**

**Imagen de la mujer:** viva, que solo pretende sacar ventajas al hombre; interesada en el dinero; mentirosa; patotera que farrea y bebe como el hombre;

violenta, que golpea a su hombre y pelea con su vecina; argel; prostituta; desclasada que olvida su condición de campesina; que ya olvidó el guaraní y solo habla en español; objeto de burla por volverse distinta al volver de donde se fue; mandaparte; fracasada por embarazarse e infiel, con amores clandestinos.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la imagen de la mujer:** *Letradítaqui che kyhyje*, letra de Roberto Medina y música de Ricardo Rodas Vill; *Jacheami-gapáma kuña patotera*, letra de Alberto Delgado y música de Víctor Arias; *A lo che nambí*, letra de Cristóbal Miño Agüero y música de Nicanor Giménez; *Opa la plata, opa la amor*, de J.A. Acuña; *Kuña malaguélta*, de Ignacio Benítez; *Patrón che resapo'ë*, de Mario Alfonzo; *Mba'e nembochukaitéva*, de Mario Alfonzo; *Nde jejapoitéiko ko'ägã*, de Adrianito Meza; *Igustomípa la moto ári*, letra de Adrianito Meza y música de Mario Alfonzo; *Oñembyai la ne moto*, letra de Mario Alfonzo y música de Julián Romero; *Alonso orrekonoséta*, letra de Eligio Amarilla y música de Augusto Galeano; *Ejedivorsíana ha eju chendive*, de Antonio Ocampos "El villetano"; y *Mi tesoro escondido*, letra de Antonio Ocampos, "El villetano" y música de Kiko García.

### ***Letradítaqui che kyhyje***

Animo'ãkena lo mitã  
kuña letradítare peñemete  
porque ha'e la imisión  
ndehodevarã katuete  
ohechárã nde vyroha  
alrrevetéma nembojere  
repaymítarã guarã  
mombyrýma oveve.

Ha'éko la imisión  
kósa de márkante oipota  
selular ojeruré  
con filmadóra mantevarã  
nderejoguái ramo ichupe  
tovasýma ohechauka  
py'a pererépe ndeguereko  
finansiéra ne pohã.

Virumi reguerekórõ  
che papápe nerenói

*oiméku ou che aguela  
pasaherãpa ndereguerekói  
che lus niko oñevenséma  
último avísoma ou  
che selular ndaisalvovéima  
ekargamína avei.*

*Kuña letradíta ndejagarrárõ  
perõ vera opoi ndehogui  
si ha'e ningo la japúpe  
kampeóna mante avei  
ndadeseái che rapichápe  
ãichagua kuña ambue  
upévare che ha'e  
kuña letradítgui che kyhyje.*

**Letra: Roberto Medina**

**Música: Ricardo Rodas Vill**

**Identidad:** rechazo de la música foránea agresiva; censura de la letra grosera; elogio de la música y los músicos paraguayos; los paraguayos que distorsionan el ritmo de la música paraguaya para “acachacarla” son traidores; las autoridades son las culpables; y, la falta de conciencia de los músicos para salir a defender lo nuestro.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la identidad:** *Iporã ñande cultura* (I); *Iporã ñande cultura* (II); y *Iporã ñande cultura* (III), Francisco Aníbal Irala.

### ***Iporã ñande Cultura (I)***

*Iporã ñande cultura mba'e piko ko oikóva  
pe kállere okorrepáva autokuéra hyapu  
oavríma la ikapo ha ohendu la irradiokuéra  
ñahendu La batidora chukulu ha chukulu  
hatãvéma ombopu ñama'ērõ hesekuéra  
oiméne ko ha'ekuéra oimo'ã igusto ñahendu  
metele duro nomás avei La abusadora  
topytánte en la historia pe regeton ñehendu.*

*Oime avei ahendu ko kuña hyguatã'yva*

dame duro papi he'íva, por delante y por detrás  
Ñu Guasúpe ogehopa ha oikóma la ñemboi  
vikíni ápe ha pépe lo mitã omosarambi  
che korasõ ogolpea tremendo culo ahendúrõ  
avei metele duro ñamboykéna michĩmi  
ko'áva ko ivai, ndaha'úi ñande cultura  
ko receta che ame'áva aipota pehendumi.

Pérez-Peraltare oĩ, Flaminio ha Ocampos-Vera  
oime ku igustoitéva Radiomíre ajevale  
ko'áva ñane mba'e ndovaléi jadespresia  
Ndajekhehá de mi suerte, Che ha che mbaraka  
Lidia Mariana iporã, Puerto Irala poty  
María Escobar je ipochy nañahenduvéigui chupe  
Aháta che nendive, Che yvoty ahenomi  
Blanca Rosa mi querida nderesaráimapa chehegui.

**Letra y música: Francisco Aníbal Irala**

### **Iporã ñande Cultura (II)**

Iporã ñande cultura, doveseháma ha'éta  
hetáko oĩ poeta, avavénte noñanimái  
chévente che karái ko mba'e ivaietéva  
aipo regeton ndaje péva ohovai ñande Paraguay  
oguahẽma don Omar modelokuéra ja'ojayvýmá  
dale duro papi he'íma ndoikuaaséi mba'ëve  
guaiguĩkuéra jepeve botella ári ojerokýmá  
pero umíva piko itavýmá ahahápe chéve oje'e.

Daiana Pérez ograva Chipera Luque ijestiloitépe  
aipo regeton apytépe ahendu ombofigura  
pe irritmo chugui oipe'a pe ñande pólka porãite  
la culpa oguerekóva umi ñane rendota  
Congreso-pe ahendu senadorkuéra oñerreuníma  
ñande Apa ointerveníma itavypáma hikuái  
ñamuñána umi moñái mba'ëve ojapo'ýva  
ñande cultura ohayhu'ýva ha ñambovíva Paraguay.

Iporã ñande cultura ahahápe apurahéita  
oĩrõ nohenduséiva tombotýnte ijapysa

hetáma che aguanta ko ruido insoportable  
ñande polka rayhupápe ahasáva tapeikuaa  
receta ndarekovéima peẽ japeikuaapáma  
ñahendu ñane guarania ñande pólka kyre'ỹ  
chukulunkuéra ivai ndaha'úi ñande cultura  
ko historia ko ipukúta pesegínte pehendumi.

**Letra y música: Francisco Aníbal Irala**

### **Iporã ñande Cultura (III)**

Iporã ñande cultura, trevesháma ha'éta  
oíva che adefendéta ñande folklórema guive  
nokañýi voi mba'eve chehegui últimamente  
hetavéko oĩ gente ohenduséva ñane mba'e  
baile del caño ndachegustái, ojetrata de vyrésa  
mucho meno umi pareja opívo ndahechaséi  
mba'eháiko nomondéi umi pollera iporãitéva  
ñandutípe ojeaguapáva ha ojeroky ñande purahéi.

Iporã ñande cultura, apevénte apurahéita  
che agradecimiento ame'ãta folklóristape guive  
pehendúre enterove ko mba'e che ajapóva  
chamígo colegakuéra ndacheapojái ramo jepe  
televisión-pe ndaorejái, ore ndaha'úi famoso  
upépe ifamosovéa video pórnopé ojeheka  
ajépa ko iporã ha avei insensillo  
con amor y con cariño la plata oñegana.

Chukulun ha chukulun, avei La batidora  
opytáma en la historia me vuelve loco tu tatu  
ko'áva ani ñahendu, ndaha'úi ñande cultura  
péva che la che postura ndaikatúi voi ahendu  
iporã ñande cultura che tyvy ári araháta  
ikatu avei Ñandejára ohenduse avei  
ágã upéi tacheñotỹ che amigo chermanokuéra  
ha iporã ñande cultura chéve pepuraheimi.

**Letra y música: Francisco Aníbal Irala**

**Pobreza:** conciencia de que sin dinero nada se puede hacer; negativa de crédito para el que carece de recursos materiales; la pobreza es una tragedia y lleva a la muerte; el rico desplaza al pobre en el amor; hay familias solo interesadas en la plata; el pobre vive despreciado y marginado; y, la deforestación conduce a una mayor pobreza.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la pobreza:** *Tuicha mba'e la sogue*, de Porfirio López; *Mboriahu rupi che*, letra de Roque J. Díaz y música de Florentino Arzamendia; *Lo que é la plata*, letra de Eulalio Orasalis y música de Kiko García; y, *Opa ka'aguy*, letra de Calixto Ravilo y música de Camilo R. Contreras.

### ***Mboriahumí rupi che***

*Por culpa de mi pobreza  
aperde che rembiayhu  
después de que jajuayhu  
ko'ágāju che remby  
jepérō hendape'ỹ  
ko'áicha chéve ojehu  
narremediaínte añandu  
ne rembiapo che yvoty.*

*Ne gentekuéra rupínte  
ajépa jajoperde  
jajuayhuvá'ekue ñande  
entero ko oikuaapa  
ko'ágā ramo guarā  
che reja ha rejere  
mboriahumí rupi che  
ko'áicha ajedespresia.*

*Nomanoveimavarā  
aquel maldito desprecio  
porque me duele en el pecho  
umi ne rembiapokue  
repukáje che rehe  
ne kuāme che rechaukávo  
y nuestro tiempo pasado  
ndoikuaái ni avave.*

*Che despresiáma nde sy*

ha entero ne gentekuéra  
ha ágã la ivaivéva  
che despresiáma ndave  
mba'égui piko ra'e  
nde ereimi chupekuéra  
Blanquita mi adorada  
ñande jahasava'ekue.

**Letra: Roque J. Díaz**  
**Música: Florentino Arzamendia**

### ***Opa ka'aguy***

*Ka'aguy ryakuã  
mboriahu rekove  
Guajaki tapyĩngue  
Mbya rupague  
Mbya rupague  
si opa ka'aguy.*

*Guyra ityre'ỹ  
mborevi iñangekói  
guasu oñemondýi  
osẽ odispara  
osẽ odispara  
si opa ka'aguy.*

*Yvu ndovaléi  
Ysry ko hypa  
pira omanomba  
kuarahy ohapy  
kuarahy ohapy  
si opa ka'aguy.*

*Tata ndahakúi  
opa jepé'e  
mitã iro'y  
rasa ipochy  
rasa ipochy  
si opa ka'aguy.*

Yvytu sa'yju  
mba'asy ogueru  
yvoty ipiru  
ha nahyakuãvéi  
tajy oñeno  
si opa ka'aguy.

**Letra: Calixto Ravilo**

**Música: Camilo R. Contreras**

**Política:** la democracia degrada la calidad de vida por culpa de los políticos; el pueblo está harto de los políticos mentirosos que solo recuerdan a la gente en tiempos de elecciones; censura a los elevados salarios de los diputados y senadores; la corrupción; silencio cómplice de los poderosos con respecto a correligionarios sinvergüenzas; conciencia de que la deuda externa contraída hoy la pagarán mañana nuestros hijos; el color del trapo que significa fanatismo no le conviene al pobre; la falta de tierra por el acaparamiento de las propiedades cultivables por parte de los poderosos; la crueldad de los represores stronistas; y, convocatoria a la solidaridad para unirse en contra de los que condenan a los pobres a vivir en la miseria.

**Títulos y autores de obras que se refieren a la política:** *Farra democracia*, de Crispín Leguizamón García; *Político máu*, de Pánfilo Saldívar; *Ñande rikopáta*, de Mario Alfonzo; y *Suceso de Kambay*, de Justino Gaona “El poeta villetano”.

### **Político máu**

*Político máu ñanemonguerái  
ko ñane retãre nopensaiete  
ni vymy voíko ndojechakuaái  
Montero porãme oikógui okorre  
toje'e oje'éva chéko ndaroviái  
voto oipotárõ oiko osapukái  
ha oguahẽ nde rópe ha siempre he'íva  
okambiataha ñande Paraguay.*

*Che avavetere ndavotamo'ái  
che amombe'umínte chenamboligái  
jepé che tavy ndaikatumo'ái  
sokéte ahekágui aiko añokarái*

lo parlamentario ha ministrokuéra  
sueldo porānguépe ndahupytyhái  
mboriahu jeýma opagáva el pato  
si oñemoperõma ñande Paraguay.

Che chemboriahu nanegamo'ái  
si ñane retāme ñande retave  
ñañombyatypána ha jasokorre  
ko ñane retā omanomboyve  
chéko akorre, apillapaité  
ko ñane retā problema meme  
plata jepuru, banco ñemonda  
lokarakuéra okirĩrimba.

La ñane gobierno ahendu he'i  
Paraguay moderno la jaipotaha  
japuko umía oje'e rei  
moo jajuhúta japaga haguã  
ñane mboriahúrõ ko ñane retāme  
ñembohoryhárõntema jaikopa  
toje'e oje'éva'ágante pehecháne  
akã guasukuérante ipláta heta.

Japáyna chermáno jañande tujapáma  
oikóva oikopámango ñande rehe  
janahi'ávéma ko ñane retāme  
política causa jaiko asyve  
ñande campesino y como paraguayó  
ñañembyatypákena oñondive  
ha jasalvamíma ko ñane retāme  
pya'e ha voi oñevende mboyve.

Ñande mboriahúpe ko nokonveníri  
la trapo color ñaguerochĩchĩ  
si upéva causa ko ñane retā  
ko'ágã odevéma hetaiterei  
ejererekóke ha eñakāpytĩ  
si ávãko ojeíta ko ñandehegui  
ñande ra'ykuéra térã ñane nieto ã  
ávã opytáta opagapami.

**Letra y música: Pánfilo Saldívar**

## **Suceso de Kambay**

*Itristete ningo kóva  
pero agueropurahéita  
he'iháicha los poeta  
añandúvante askrivi  
aipota pehendumi  
entero chermanokuéra  
la ko'ápe ojesusedéva  
ningo ajépa itristemí.*

*Ko'ápe ndaje oĩ  
200 tumba NN  
guarani ñane ñe'ême  
aju amombe'umi  
mbarakapundie avei  
pehendúta enterove  
paraguájo añetéva  
peikuaapáite voi.*

*Oiméje ágã peve  
José Ignacio Irrazábal  
puroite ñanderejáma  
ndaje ra'e akokuehe  
oñondive raka'e  
mbá'eve omomba'e'ỹ  
hekove jepe oñotỹva  
hapichápe raka'e.*

*Pastor Milciades Coronel  
ra'e la omandapáite  
hendive Duarte Vera  
ãvã la manguruju  
ha'ekuéra omanda guasu  
ndoikuaáiva'ekue inocente  
ha upeivakue de repente  
ipyapýre ajeiposu'u.*

*Heta sy ha tuakuéra  
osufri la consecuencia  
ko'ápe la concurrencia*

*te'i peẽme añete  
tuicháko la mbarete  
ha'ekuéra oiporúva  
ifamília ohayhúva  
mante oikuaapaite.*

*Liga Agraria Cristiana  
ndaje la osufrivéva  
ha'ekuéra omohenondéva  
la tortura raka'e  
iporã ko'apeve  
ko'áva amombe'úva  
purahéipe pehendúma  
Cordillérape oikovakue.*

**Letra y música: Justino Gaona, “El poeta villetano”**

## **Conclusiones**

El análisis de los poemas en guaraní paraguayo musicalizados ha permitido, a través de esta investigación, identificar los temas que abordan los escritores campesinos, de qué recursos verbales se valen para transmitir su mensaje y ubicar los contextos cultural, socioeconómico y político que reflejan los autores.

El contexto de las áreas rurales en las que se producen los poemas analizados es el que Galeano (2011) llama la “Nueva Ruralidad” y Rodríguez (2011) “Urbanización Rural”. La primera definición atañe a una sociedad en proceso de transformación. La segunda enfatiza uno de sus rasgos: la campaña pasa a adquirir modos de pensar y de vivir propios de las áreas urbanas.

Meliá (1988) define la cultura como un modo de ser de las personas –es decir, atañe a lo esencial que hay en ella- que se proyecta en modos de concebir la vida y maneras de operar en ella. Dentro de esa Nueva Ruralidad y esa Urbanización Rural se da por lo tanto, una transformación de los modos de ver la vida y de actuar en ella. Esa cultura que se transforma implica determinadas realidades socioeconómicas y una realidad política.

Los poetas, al utilizar la poesía –una manifestación de la cultura- expresan la visión campesina que existe hoy, en un proceso de cambio, con respecto a lo que perciben su entorno inmediato.

Las áreas rurales de los departamentos de Central, Paraguarí y Cordillera están conformadas por comunidades de personas de escasos recursos que lentamente van saliendo de su modo de ser tradicional caracterizado por la lentitud y la incomunicación con el mundo exterior para ingresar a un circuito marcado por la inmediatez de la comunicación y la rapidez del desplazamiento de un lugar a otro.

Los poetas expresan esa realidad emergente donde lo rural se mezcla con lo urbano, la migración de los pobladores en busca de mejores horizontes económicos, el ingreso de nuevos patrones de comportamiento y con una política que no mira el bien común sino solo el beneficio de los líderes.

Los diversos temas –migración, comunicación/incomunicación, crítica social, imagen de la mujer, identidad, pobreza y política- analizados han permitido una mayor aproximación a una realidad inexplorada que se manifiesta en jopara (mezcla del guaraní con el español), que es la variedad de la lengua del guaraní paraguayo, para conocer mejor algunas de las claves del pensamiento y la praxis rural de los primeros años del siglo XXI en un proceso de cambio.

He aquí las conclusiones que el estudio permite sacar:

## **Los poemas muestran que la pobreza de las comunidades rurales expulsa a sus miembros**

La pobreza se expresa en la falta de oportunidades para progresar. Las obras evidencian que son las mujeres las que salen de su valle con el propósito de buscar mejores horizontes económicos. Uno de los destinos de la migración desde los tres departamentos que abarca este estudio es Asunción, de acuerdo a lo que observa Galeano (2011). Agrega que en el exterior son Argentina, España y Estados Unidos de América.

Los poetas se dan cuenta –y lo expresan en sus obras- de ese estado de pobreza, tienen conciencia de ello y lo expresan. Si en la sociedad campesina tradicional era el hombre el que salía a buscar el sustento de la familia, en este proceso de cambio es la mujer la que emigra a Asunción o a España. Esa pobreza que expulsa de sus hogares a las mujeres provocando una ruptura familiar hace que los niños sufran el impacto de la ausencia de sus madres.

## **Los poetas perciben a los políticos como causa de las desgracias sociales**

Debido a una democracia carente de calidad en la que los políticos reproducen esquemas de corrupción y clientelismo, los políticos son vistos por los poetas como causa de los males que aquejan a la sociedad. Distinguen al político falso –el que no trabaja por el bien común- y el verdadero –que es aquel que no excluye a nadie y se ocupa de un mayor bienestar para todos-.

Los escritores le dan la razón a S. Vera (1996) que dice que para los que están en el gobierno la deshonestidad es algo intrínseco. H. Vera (2010), sobre el mismo tema, señala que el que manda utilizará el dinero del presupuesto como una caja chica, como si fuera suyo. E indica luego que los “oréva (los que son de los nuestros)” recibirán beneficios dentro de un esquema clientelista de relaciones. En este código de comportamiento no figura el “ñandéva (todos, sin distinciones)” comunitario.

De manera implícita hay una desvalorización de la democracia como modelo político porque no lleva a los pobres a un mayor bienestar. La nostalgia por la dictadura que expresa uno de los poetas al señalar que en dictadura se vive peor es reflejo de la incomodidad en ese sistema de gobierno que repercute en la situación de vida. En contrapartida, desde el recuerdo de las atrocidades cometidas por la dictadura en contra de campesinos, hay un rechazo al régimen autoritario que sojuzgó al país entre 1954 y 1989.

## **Los poemas reflejan que se acabó el aislamiento y el campesino queda incluido en el mundo globalizado, comunicación mediante**

El campesino ya no vive aislado en su compañía sino que está conectado al exterior. Ese vínculo se produce a través de la comunicación instantánea a través del teléfono celular y de las motos que permiten un traslado rápido de un lugar a otro. Las posibilidades que ofrece Internet (correo electrónico, redes sociales e inclusive llamadas telefónicas gratuitas vía Skype o Viver) y la televisión son parte de la tecnología contemporánea que globaliza a los campesinos. Comunicarse con un pariente ya no es un problema; conocer lo que pasa al instante en el mundo tampoco.

Galeano (2011) evidencia que el celular está en manos de cuatro de cada cinco personas del área rural al indicar que son los departamentos de Central, Cordillera y Paraguarí las zonas cuyos habitantes cuentan con mayor número de aparatos de comunicación móviles. Indica que el 79 por ciento dispone de uno.

La moto también es un elemento que vincula rápidamente a las personas con otras, dentro o fuera de su comunidad.

## **Los poetas perciben a la lengua guaraní y la música paraguaya como rasgos de la identidad campesina**

Domínguez (2014) menciona que “la lengua que el pueblo emplea comúnmente en cada ocasión es el jopara, una especie de lenguaje híbrido al que todos echan mano para comunicarse”. Ese jopara es hoy el guaraní paraguayo. Es en esa lengua con la estructura sintáctica del guaraní para construir las oraciones que incorpora vocablos del español por calco directo o transfonetizaciones que los campesinos se comunican oralmente. Y es la lengua que utilizan los poetas. En ellos no hay intención de purismo alguno, solo afán de expresar desde su perspectiva el mundo que la realidad en proceso de transformación les ofrece.

La persona que sale de su comunidad es censurada cuando regresa a ella y hace como que ya olvidó su lengua materna. Si el guaraní es un rasgo de identidad, la música paraguaya tradicional también lo es. H. Vera (2010) señala que uno de los componentes de la identidad paraguaya es su música.

La posición del público que prefiere lo que viene de afuera confirma la observación de S. Vera (1996) quien dice que el paraguayo “es presa fácil de la alienación cultural”. El reguetón, la cumbia y el rock son percibidos como ajenos al mundo rural.

## **La poesía refleja una óptica de recalcitrante machismo mostrando una imagen muy negativa de la mujer campesina**

En los poemas que abordan explícitamente el tema de la mujer en el mundo rural ella aparece como interesada en el dinero, prostituta, patotera, bebedora, farrista, malavuelta e infiel, para no alargar el listado que continúa con calificativos del mismo sentido. En los poemas abordados no hay un recuerdo cariñoso a la amada, a la madre y mucho menos a la madre celestial, la Virgen

en sus diversas advocaciones tan propias del cancionero popular tradicional.

La Xunta de Galicia (s/f) sostiene que la violencia de género afecta a las mujeres “por el mero hecho de serlo”. Soto (2013) explica que esa violencia tiene bases culturales, se da dentro de un contexto estructural y tiene carácter político considerando a la mujer inferior y al hombre superior.(<http://igualdade.xunta.es/es/content/que-es-la-violencia-de-genero>. Recuperado el 14/10/15).

En esta investigación se han utilizado dos tipologías del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Argentina (s/f) para ubicar la violencia contra la mujer: la psicológica que apunta al daño emocional y busca degradar, descalificar a la mujer; y la mediática, en el sentido de que los poemas musicalizados están destinados a la divulgación por radio, a través de discos y con presentaciones en vivo. Esa violencia mediática difama, injuria y humilla a las mujeres. (<http://www.jus.gov.ar/areas-tematicas/violencia-de-genero/tipos-y>. Recuperado el 14/10/15).

Llama la atención esta visión muy negativa de la mujer para el hombre ya que en la poesía paraguaya musicalizada tradicional –la que viene desde la década de 1920 y, en parte, llega a nuestros días- la mujer es tratada con cariño y admiración ya sea que se trate de la amada o la madre, tanto la terrenal como la celestial, la Virgen María. El paraguayo adora a la mujer que ama, idolatra a su madre y venera a su Madre.

## **La poesía revela que los cambios son resistidos en la sociedad campesina**

Los poetas critican a los que traen modos de vida diferentes a la comunidad campesina en lo relacionado a la moda y los modos de ser de las personas. Coinciden con la visión de S. Vera (1996) quien dice que el paraguayo desprecia al que ha perdido su personalidad.

Esa pérdida de personalidad, en los poemas analizados, se da en la adopción de la moda que ingresa al área rural, en los que cambian de conducta al tener un auto, en los hombres que usan prendas propias de las mujeres, en los viejos con plata que cortejan a jovencitas, en los que tienen coche por primera vez y se vuelven engreídos por ello, en los hombres que usan aritos, en los que son chismosos y en la corrupción que entra a través de la quiniela clandestina.

## **En la poesía hay una clara conciencia de que el país no puede seguir en manos de políticos corruptos**

H. Vera (1995) dice que el apoderarse del dinero del Estado –que es el que proviene de los impuestos pagados por los ciudadanos con el fin de que sean empleados en obras de beneficio colectivo-, usará el presupuesto como una caja personal. H. Vera (2010) indica también que los parientes, amigos y compadres son los beneficiados por los políticos corruptos.

Pánfilo Saldívar en *Político máu* (Politico falso) expresa de manera categórica: “Política causa jaiko asyve (Por culpa de los políticos vivimos peor)”. El poeta, sin embargo, no se cierra en determinismo trágico quedándose en la visión de los políticos corruptos que empobrecen el país. Ve una luz al final del túnel, un rayo de esperanza en la unidad de los campesinos para rescatar al país de manos de los que lo llevan a la bancarrota.

## **Los poetas muestran una sociedad rural en proceso de cambio**

Lo que Galeano (2011) sostiene al hablar de la Nueva Ruralidad y lo que afirma Rodríguez (2011) al mencionar la Urbanización Rural está reflejado en los poemas estudiados. El mundo campesino de comienzos del siglo XXI ya no se caracteriza por su inmovilismo sino por su dinamismo.

La emigración como respuesta a la pobreza de las comunidades y la falta de oportunidades, el fin de la incomunicación puesto en vigencia por la tecnología de vinculación al mundo globalizado, la crítica a lo nuevo que irrumpe en la sociedad rural, la muy negativa visión de la mujer que contrasta con el tratamiento tradicional de la mujer en el cancionero popular paraguayo, la identidad en proceso de resquebrajamiento y la pobreza que proviene de políticos corruptos que en democracia no han tenido la voluntad de construir un mayor bienestar colectivo, son los diversos rostros del campesinado emergente. De a poco, las antiguas pautas de comportamiento y los modos de pensar tradicionales van quedando atrás para dar lugar a lo que llega irremediamente.

El mundo pintado por los poetas es negativo. No hay que extrañarse de esto. El poeta es la conciencia crítica de una sociedad y quien canta solo a la luna o a un país idílico no cumple la función social de aportar su palabra para el mejoramiento de la humanidad.

Por eso, el retrato de tantos dolores en las mujeres que dejan a sus hijos con la abuela, el del hombre que implora a la mujer que se comuniquen con él temiendo que el silencio sea evidencia de que ya tiene un nuevo amor, la censura a lo diferente, la despiadada visión de la mujer, la pérdida de identidad reflejada en la lengua guaraní que ya no se habla al regresar de la ciudad y la invasión de la música foránea, la angustia de no poder acceder a un crédito y los políticos oportunistas y corruptos es para ver y sentir el mundo rural de hoy.

Lo que dicen los poetas conllevan el implícito deseo de lo contrario a lo que expresan: que ya nadie emigre a España para enviar dinero a sus hijos para que coman y estudien, que la pareja no tenga necesidad del celular porque se miran a los ojos todos los días, que un hombre con aritos sea tratado sin prejuicios por la comunidad y no sea rechazado por que se sospecha de su masculinidad, que terminen la violencia verbal y física contra las mujeres, que la identidad esté resguardada, que haya justicia en el reparto de la riqueza y los políticos sean aquellos que trabajen por el bien común. Esos son los cambios no directamente expresados que manifiestan los poetas. Y eso es lo que da validez social a su producción intelectual.

El mundo que retratan no es el de la desesperación. Es el de la esperanza de un cambio verdadero para bien que ya no les dé motivos para hablar de lo que hablan.

## **Referencias**

Cardozo Ocampo, M. (1988). *Mundo folklórico paraguayo, primera parte: Paraguay folklórico*. Asunción: Cuadernos Republicanos.

Domínguez, R. (2014). *Estudios sociales*. Asunción: Servilibro.

Fogel, R. (2013). *Pobreza y políticas sociales en el Paraguay*. Asunción: El Lector.

Galeano, L. (2011). *La Nueva Ruralidad, transformaciones y desafíos del Paraguay rural contemporáneo, en El reto del futuro*. Asunción: Ministerio de Hacienda.

Meliá, B. (1988). *Una nación, dos culturas*. Asunción: RP Ediciones.

Paredes, R. (2015). *Un país sin rumbo (Inédito)*.

Rodríguez, J. C. (2011). *Nuevas narrativas y perfiles urbanos, en El reto del futuro*. Asunción: Ministerio de Hacienda.

Szarán, L. (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción: Edición del autor.

Vera, H. (1995). *En busca del hueso perdido*. Asunción: RP Ediciones.

Vera, H. (2010). *El país de la sopa dura*. Asunción: Servilibro.

Vera, S. (1996). *El paraguayo (un hombre fuera de su mundo)*. Asunción: El Lector.

### **Documentos con acceso en el World Wide Web (WWW)**

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Argentina (s/f). *Violencia de género, tipos y modalidades de violencia*. Recuperado el 14 de octubre de 2015, de <http://www.jus.gov.ar/areas-tematicas/violencia-de-genero/tipos-y...>Soto, C. (2013).

*La violencia de género: comprender para erradicar*. Recuperado el 14 de octubre de 2015, de <http://www.cde.org.py/clydesoto/tag/violencia-de-genero-2/>

Xunta de Galicia (s/f). *¿Qué es la violencia de género?* Recuperado el 14 de octubre de 2015, de <http://igualdade.xunta.es/content/que-es-la-violencia-de-genero>





# Quebracho de estirpe que no tumba nadie: breve aproximación al nuevo cancionero popular paraguayo

## I. PRECISIONES INICIALES Y GÉNESIS

La base del movimiento generacional conocido como Nuevo Cancionero Popular Paraguayo, el más importante estandarte de lucha y resistencia cultural contra la ignominiosa dictadura del general Alfredo Stroessner (1954-1989) fue, como lo señala uno de sus fundadores, Maneco Galeano en un poema, “... *el subversivo primor de la palabra honrada...*”

### Los “Festivales de Música Nueva”

A finales de la década de los años '60, un grupo de músicos -compositores unos, intérpretes otros-, y poetas, crearon un espacio en el Centro Cultural Paraguayo Americano bajo la denominación de “Festivales de Música Nueva”. Lo hicieron alentados por quien era entonces director del CCPA, un hombre abierto e inclusivo, Wally Keiderling, intérprete de la balalaika que conformaba un curioso dúo con nada menos que Sila Godoy<sup>68</sup>, el por entonces indiscutido pró-

---

<sup>68</sup> El Maestro Godoy venía precedido de una fama real o ficticia de exigir que en sus presentaciones reinara un absoluto silencio. Se contaban incluso casos en los que, molesto con espectadores desaprensivos, había abandonado el escenario como forma de protesta ante lo que consideraba una inadmisibles falta de respeto al arte y al artista. Por ello, su presencia en estos Festivales, con auditorio formado en su gran mayoría por jóvenes, era saludada con beneplácito porque significaba

cer de la guitarra clásica en nuestro país. De esos festivales participaban grupos de música tradicional, jazz ligero, folklore con proyección contemporánea – como el caso de las Voces Nuevas, quinteto liderado por Carlos Schwartzmann que recreaba clásicos del cancionero paraguayo tradicional con un ropaje vocal novedoso y armónicamente revolucionario- y un curioso trío que interpretaba, bajo el nombre de Ojos de la Noche –actuaban con un parche negro en el ojo derecho, tipo pirata- canciones de uno de sus dos importantes integrantes, Carlos Noguera. El otro, gran director de orquesta por entonces en el Paraguay en una de las misiones del Cuerpo de Paz, era Gordon Campbell<sup>69</sup>.

Paralelamente, conocido de Noguera por vivir en el mismo barrio desde siempre, Maneco realizaba los primeros escarceos abordando la crítica a prototipos sociales de ese tiempo desde el humor. Así, junto a *Juan, el joven juglar* o la *Canción de mi tiempo* de Noguera, se escribía una polca de curioso como extenso nombre: *Los problemas que acarrea un televisor en la casa de un hombre como yo*, una abierta crítica a la calidad de la televisión de entonces que, como es público y notorio, ha mejorado nada casi cincuenta años después.

De esta suerte, el salón multiuso de sillas desmontables que en el CCPA recibía la denominación de Sala de las Américas fue el sitio donde se incubó el germen que fructificaría luego en el Nuevo Cancionero Popular Paraguayo.

## La “Guarida del Matrero”

Pero será en un reducto peñero liderado por Santi Medina, “La Guarida del Matrero”, donde se dará el encuentro de creadores e intérpretes que después consolidarían el movimiento. Santi venía de haber inaugurado en 1970 un local de amplio patio en el Barrio Villa Morra que se llamó “El bagual”, en alusión al nombre que dan a su montado los hombres de campo en el interior de la Argentina. Por entonces, era evidente la influencia del folklore de ese país en el mundo musical paraguayo, cuyas manifestaciones más propias se habían, en muchos casos, desbarrancado por el lado de una suerte de “guarania bolero” de muy dudosa si no de nula calidad estética. Alentado por nuevos socios comerciales y artísticos, Santi se avino a tentar la “reprise” del éxito de “El Bagual” en un local mucho

---

para el gran intérprete el contacto con un nuevo público y para ese nuevo público, la desmitificación de la fama de argel que tenía el intérprete.

69 Gordon Campbell reside actualmente en México, país donde dirige la Orquesta Sinfónica de Sinaloa. Su paso por el Paraguay permitió no solo el conocimiento de su gran calidad humana y técnica sino que marcó señeramente a los que luego serían grandes exponentes del NCPP. A más de director de orquesta, es notabilísimo intérprete del corno, largamente galardonado en el país norteamericano en donde fija residencia, sobre todo por haber fundado una gran cantidad de agrupaciones orquestales, entre ellas la de Sinaloa, considerada en 2005 y 2006 como la mejor de México.

más grande, especialmente construido para ese efecto, un amplio y espacioso galpón de grandes ventanales y techo de paja al que se dio el nombre de “La Guarida del Matrero”, girando su eventual convocatoria sobre la figura de Santi, quien por entonces, célebre por su forma peculiar de decir poemas gauchescos de profunda sabiduría y acendrados en el gusto del público, ya recibía el nombre de *El Matrero*. Aquel local fue, pues, su guarida.

Por el pequeño escenario de La Guarida pasaron en 1971 y 1972, creadores como Manecfo, Mito Sequera, quien musicalizaba poemas de Juan Manuel Marcos, el mismo Noguera, e intérpretes como quienes entonces tenían el cursi nombre de “Los Ñanduties de Itauguá” y que luego optaron por el de “Duo de los Hermanos Pettengill” para finalmente recalar en el ya mítico de “Grupo Vocal Dos”. Quien esto escribe decía poemas de Héctor Gagliardi y se sumaban con su necesidad de canto y poesía Marcos Brizuela, intérprete, por entonces, de canciones tradicionales del Paraguay con acento sentido y un estilo peculiarmente propio; Carlitos Azud, un “cantorazo” de tangos que con su participación diversificaba la oferta musical con obras del mejor repertorio rioplatense; Graciela Abbate, intérprete de obras de la peruana Chabuca Granda que, por entonces, no era muy conocida de nuestro público salvo su inmortal *La flor de la canela*; y Enrique “Gua’i” Torales, gran guitarrista y estupendo compositor, pareja sentimental, por entonces, de Abbate y acompañante del dúo de los hermanos Pettengill. La calidad de la propuesta musical del local estaba asentada, entre otros elementos, en el hecho de que el conjunto “estable” era nada menos que el conformado por Ulises Ayala, Fernando “Chango” Ferreira y Osvaldo Momper, el celeberrimo grupo de “Los Troveros de América”.

Junto a esas presencias paraguayas que le conferían cuando no un halo de novedosa contemporaneidad, una indiscutida y atractiva diversidad, La Guarida tuvo siempre especial cuidado en ofrecer atractivos “números internacionales” venidos, como difícilmente podía ser de otra manera, de la Argentina, y que constituían una suerte de síntesis de lo que era esencial en el recordado y ya histórico sitio: la unión de ambos países a través de su música.

Entre otras recordadas presencias destacan las de Mercedes Sosa, en 1972, cuando la estrella de la gran cantora tucumana comenzaba a afianzar su brillo como portaestandarte de la canción latinoamericana en el mundo, y la de Jorge Cafrune, poseedor de un estilo único y nunca superado con posterioridad, que imprimía a sus interpretaciones una magia especial solventada sobre la palabra cantada como casi dicha al pasar<sup>70</sup>.

---

70 Esa presencia de Cafrune en el Paraguay y, más específicamente en La Guarida del Matrero posibilitó la edición de un

## La “Joven Alianza”

En 1971, conformado el grupo fundacional del Nuevo Cancionero (Maneco Galeano, Carlos Noguera, Mito Sequera, Juan Manuel Marcos) se articuló una iniciativa que bajo el nombre de Joven Alianza pretendió reunir a los creadores e intérpretes de una canción que, a impulsos de un amplio e irrefrenable movimiento continental, era imparable incluso para la policía política de la dictadura del general Stroessner.

Esa iniciativa se concibió como una Cooperativa de Creadores e Intérpretes quienes, desde su concepción de un arte más progresista, testimonial y contestatario, no tenían cabida en el circuito habitual de teatros y locales nocturnos, excepción hecha, desde luego, del espacio de La Guarida del Matrero.

La intención principal de la Joven Alianza fue instalar un esquema de producción de grandes espectáculos. La difusión de nuevas propuestas era, a no dudarlo, el eje central de la cooperativa. A falta de espacios retaceados a quienes por entonces ya aparecían como “diferentes” al no amoldarse a pre-establecidos sistemas las mas de las veces complacientes con la dictadura, la Joven Alianza pretendió establecer nuevos nexos con un público adormilado y habituado a remanidas prácticas en materia de oferta musical.

La herramienta que se consideró oportuna para cumplir con los objetivos propuestos fue la de los denominados “Espectaculares de la Joven Alianza”, diseñados inicialmente para ser cumplidos una vez al mes, cuando menos de marzo a noviembre de cada año. La concepción de esos encuentros incluía muestras muy diversas en materia musical, fungían de maestros de ceremonias los propios protagonistas, siempre se tenían previstos estrenos, las entradas eran accesibles y diferenciadas entre generales y para estudiantes y, lo que no era poco para la época, aspectos técnicos de sonido y luces eran cuidadosamente montados.

Con esta modalidad se llegaron a cumplir dos grandes festivales, el Marzo Espectacular y otro benéfico para colaborar con el CONEB (Consejo Nacional de Entidades de Beneficencia) especialmente montado para contribuir con los damnificados por la gran creciente del río Paraguay de 1971. En ese encuentro, realizado en el Teatro Municipal de Asunción, Maneco Galeano estrenó su hoy ya clásica obra *Soy de la Chacarita*.

En la semana santa de 1972, un grupo de teatro vocacional de la ciudad de Are-

---

histórico y largamente agotado disco de larga duración del notable cantor, con obras que en su totalidad pertenecen al mejor acervo de la música popular paraguaya de todos los tiempos.

guá, dirigido por el entonces teatrista y gran mimo y hoy destacado periodista Antonio Pecci, co-director junto a Rudi Torga del TPV (Teatro Popular de Vanguardia), representó un libreto de Juan Manuel Marcos, traducido al guaraní, con el nombre de *Ñandejára rekove* (La vida de Nuestro Señor), basada en los evangelios pero con una clara visión libertaria en la línea del más profundo pensamiento cristiano<sup>71</sup>. Para un momento como aquel, un argumento tan claramente testimonial y crítico era absolutamente inaceptable para la por entonces ya fortalecida dictadura del general Stroessner. La propuesta era más que atractiva porque estaba matizada con canciones especialmente compuestas por Mito Sequera, uno de los fundadores del Nuevo Cancionero. Dos obras en particular, concitaron la atención y la reflexión del impresionantemente grande público asistente: *Vy'a ha vy'a'ÿ*, un *kyre'ÿ*<sup>72</sup> precioso construido sobre el Sermón de la Montaña de Jesucristo, y el Oreru (Padre Nuestro), una guarania de increíble lirismo<sup>73</sup>.

Acicateados por la experiencia de *Ñandejára rekove*, los integrantes de la Joven Alianza llevaron a cabo, en la misma ciudad de Areguá, un gran Festival con la participación de la mayoría de sus integrantes a los que se sumó el valiente y emblemático cantor Víctor "Pato" Brítez, por entonces estudiante en la combativa Facultad de Medicina de la UNA. "Pato" era célebre por cantar, pese a expresas prohibiciones existentes, obras del gran repertorio contestatario como *Mi patria soñada*, de Jiménez y Barboza o directamente desafiantes por lo subversivas como *Tetãgua sapukái*, de Montórfano y Pérez Cardozo. La interpretación de estas canciones tradicionales y adentradas en el gusto popular, a las que se agregaban las del incipiente Nuevo Cancionero como el *Canto de esperanza* de Noguera, *Despertar* de Maneco o la ya citada *Vy'a ha vy'a'ÿ* de Sequera, resultó intolerable para la siempre prontamente represiva dictadura.

Vueltos a Asunción, los miembros de la Joven Alianza se vieron sorprendidos por una violentísima redada policial que terminó con varios de ellos en las mazmorras del tenebroso Departamento de Investigaciones, sede de la policía política de la dictadura que dirigía el no menos temible torturador y jefe de torturadores Pastor Coronel. Esta experiencia significó el fin de la Joven Alianza, la primera experiencia de su tipo en el país. A poco de salir en libertad, Mito

---

71 Una de las particularidades más notables de aquella puesta consistió en que, en los parlamentos, Jesús y el pueblo hablaban en guaraní y los soldados, en castellano.

72 En guaraní, "Alegre", "Vivaz", nombre con el cual bautizó el Maestro José Asunción Flores a composiciones suyas de ritmo rápido, entre las cuales destacan nitidamente dos: *Gallito cantor* y *Choli*.

73 A los versos de la tradicional oración cristiana "Padre Nuestro que estás en los cielos...", en guaraní "Orerú reiméva yvágape", se agregó "Mba'érepa nereiméi oreapytépe", "Por qué no estás al lado nuestro..." Esta licencia era obviamente ofensiva para el poder de la dictadura y la obra, si bien exitosa en materia de público en sus representaciones, llamó la atención de las autoridades policiales locales.

Sequera, uno de los fundadores del Nuevo Cancionero, marchó a un exilio europeo que lo llevaría a obtener el grado universitario en etnomusicología, título que le posibilitaría ser hoy, cuarenta y tantos años después, uno de los referentes fundamentales de la antropología paraguaya.

Aquel año '72 marcó pues, a fuego, el destino del Nuevo Cancionero, que a golpes y con represión salvaje fue entendiendo y dimensionando el rol político del arte concebido como expresión de la voz de la gente.

## **El “Ciclo de Recitales de Música Popular”**

En 1973, siempre en la búsqueda de espacios alternativos que den cabida a las manifestaciones del Nuevo Cancionero, con la dirección de Juan Manuel Marcos y de quien esto escribe, la organización a cargo del ya por entonces –y hasta hoy combativo CEFUC (Centro de Estudiantes de Filosofía de la Universidad Católica) presidido por Francisco Gossen y el apoyo irrestricto del Semanario “FRENTE”, órgano oficial del Movimiento Independiente Universitario, tuvo lugar el Ciclo de Recitales de Música Popular, que constó de seis memorables jornadas.

La particularidad más saliente de este emprendimiento consistió en que los templos de Asunción fueron escenarios para una propuesta que se articuló en base a encuentros de los que participaron, en cada jornada, un “número” tradicional y un representante (solista o grupo) del Nuevo Cancionero. La clara adhesión de la Iglesia y de los párrocos de las principales parroquias capitalinas constituyó un importante blindaje para la expansión de la propuesta del Nuevo Cancionero, que comenzaba a calar profundamente en un público ávido de nuevas canciones con temática testimonial, el cual pudo acceder, al no cobrarse entrada por tratarse de templos, gratuita y libremente a las altamente exitosas jornadas del recordado Ciclo.

### **López**

También en 1973, sobre una idea original de Juan Manuel Marcos plasmada en realidad por él mismo y por quien esto escribe, tuvo lugar el estreno de López, un curioso e inédito, entre nosotros, montaje de textos, canciones y poemas sobre la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Con una hora quince minutos de duración aproximada, la obra se inscribía en la línea por entonces conocida como la del “Teatro Documento”.

Sobre una narración histórica, rigurosamente elaborada por el propio Marcos –autor además de todo el montaje- desde una perspectiva claramente anti-imperialista, seis actores, actrices y cantantes, intercalaban poemas, trozos de textos y, principalmente, canciones de los tres históricos fundadores del Nuevo Cancionero en lo musical: Maneco Galeano, Carlos Noguera y Mito Sequera.

La puesta estuvo a cargo de *Angekóí*<sup>74</sup> – Grupo Experimental de Teatro”, integrado por Ammbay Cardozo Ocampo (notable cantante popular, proveniente de una ilustre familia de grandes músicos), Juan Fulgencio Duarte, cuya escenificación de Francisco Solano López en *La noche antes*, poema épico de Martín de Goycochea Menéndez, escritor argentino amigo del Paraguay, y su causa en esa injusta e inhumana guerra, constituyeron uno de los momentos dramáticos más logrados en el montaje), José Antonio Galeano (intérprete de la guitarra y cantor, responsable asimismo de la dirección del grupo, junto a Marcos), María Graciela Mendoza (notable declamadora y actriz dramática), Rubén Mujica (actor, poseedor de una estupenda voz y una clarísima dicción) y Ana María Valinotti (actriz de gran fuerza expresiva y de formidable presencia escénica). En la música acompañaron Juan Carlos Dos Santos, en el cello, y Juan Cancio Barreto, en la guitarra y el requinto. Aspectos técnicos de efectos de sonido y luces corrieron a cargo de Manuel Giménez Abente.

A más de la innovadora concepción tanto del montaje del texto como de la puesta en escena en sí, López concitó la adhesión del público y la crítica, tanto en sus representaciones de temporada a sala llena en el salón multiuso Emilio Pettorutti de la Embajada Argentina en Asunción, como en su recorrido por facultades y colegios. La calidad de la propuesta hizo que un año después de su estreno, en 1974, hiciera parte de la oferta de la II Muestra Paraguaya de Teatro, emprendimiento del altísimo valor tanto artístico-cultural como político, que reunió propuestas claramente opuestas al establishment stronista.

Andando el tiempo, el aporte más significativo de aquel ya histórico montaje es, sin duda, el conjunto de las canciones compuestas por Maneco, Noguera y Sequera, todas sobre textos de Juan Manuel Marcos, excepción hecha de un precioso poema de Martin Mc Mahon –embajador norteamericano en Asunción durante la guerra del '64 al '70- *Resurgirás, Paraguay*, musicalizado por Galeano. Varias de esas canciones han sido grabadas con posterioridad y hacen parte del mejor repertorio del Nuevo Cancionero.

---

74 El nombre, que en guaraní significa Inquietudes, fue sugerido por el gran maestro de la música paraguaya, autor entre otras obras de la archi grabada Galopera, Mauricio Cardozo Ocampo, padre de Amambay e iniciador de una estirpe familiar de gran notoriedad en la canción popular.

## **“Festival para Emiliano”**

Siempre en 1973 y en el afán de generar hechos políticos a partir de convocatorias multitudinarias vinculadas a la música paraguaya testimonial, el ya citado periódico estudiantil “FRENTE” impulsó la realización del Festival para Emiliano, dedicado a la producción creativa de quien es considerado el máximo poeta popular del Paraguay, Emiliano R. Fernández.

El encuentro se cumplió en el desaparecido Estadio Comuneros y convocó a un multitudinario público, en su mayoría joven, que coreaba no solo las canciones más conocidas del gran poeta nacido en Guarambaré sino también consignas libertarias y eslóganes contra un estado de cosas que ya duraba casi dos décadas y que había sometido al pueblo paraguayo a la inaceptable privación de sus libertades públicas elementales.

Si bien todas las obras interpretadas en la ocasión pertenecen a Emiliano y a sus numerosos co-autores, el Festival sirvió para mostrar a intérpretes de la hornada perteneciente al Nuevo Cancionero, entre ellos, al grupo Sembrador, que hizo en la oportunidad su primera aparición pública con el nombre que lo acompañaría hasta el presente.

## **Lo “Nuevo” en este “Cancionero”**

Definitivamente, la denominación con la que pasó a la historia el Nuevo Cancionero Popular Paraguayo no fue intencionalmente dada por ninguno de sus fundadores o integrantes, creadores o intérpretes. El nombre habría aparecido por primera vez en la prensa, en la crónica de uno de los muchos festivales realizada por el batallador, libertario y en extremo joven periodista Andrés Colmán Gutiérrez, quien luego sería uno de los principales difusores de esta corriente musical y el más crítico de sus analistas.

Los esbirros de la dictadura y los muchos músicos complacientes con el régimen dictatorial, atacaron desde un primer momento la emergencia de una canción a la que despectiva y peyorativamente llamaron “de protesta”, centrando su diatriba en el apelativo de “Nuevo”, como que ese conjunto de obras, al no articularse sobre un nuevo ritmo, no tenía nada de nuevo y, por ende, mal podía considerarse tan siquiera un mínimo aporte. Una inequívoca prueba de esta situación, que en sí misma constituía más que un agravio un galardón para los “nuevos cancioneristas”, se dio cuando desde su columna en el Diario Patria, órgano oficial del Partido Colorado stronista, un tenebroso periodista llamado

Facundo Recalde denostó durísimamente al Nuevo Cancionero en una serie de artículos. Este y otros hechos similares sirvieron de acicate al movimiento, que comprobaba, por vía indirecta, que se encontraba en el camino correcto.

Lo “Nuevo” en este cancionero que se gesta no solo en plena dictadura sino frontalmente enfrentado a ella, radica principalmente en ese mismo hecho: mientras cobraba fuerza lo que, entre otros estudiosos de nuestra música, Luis Szarán y Alberto Candia llaman “purahei kele’é”<sup>75</sup>, los creadores e intérpretes de esa corriente emergente apelaban a la dignidad de la condición humana, reclamaban mayor libertad, auguraban un futuro más fraterno para su patria, soñaban, en fin, con días mejores para el Paraguay y su pueblo.

Por otra parte, si bien los ritmos básicos utilizados son, entre los tradicionalmente paraguayos, la guarania<sup>76</sup>, la polca y el rasguido doble, y la balada entre los más propios de todo el continente, es innegable que las obras plantean nuevos caminos armónicos y nuevas estructuras melódicas, las más de las veces alejadas de la clásica construcción de tónica, dominante y subdominante. Y ello no es un aporte menor ni carente de novedad.

Asimismo, los más diversos temas abordados en letras y poemas de las obras del Nuevo Cancionero, se estructuran sobre un lenguaje alejado de lugares comunes y, por ello mismo, definitivamente novedoso. Un ejemplo que puede resultar paradigmático es el tratamiento del tema del amor, infaltable en la canción popular de todo tiempo y lugar. Mientras en la canción tradicional se manejaban cánones de la llamada “guarania bolero”, estereotipados y dulzones, como al decir “La palabra que moja mis ojos se llama imposible/porque ausente está mi cariño en tu corazón...”<sup>77</sup>, en un par de sus letras Maneco Galeano expresa: “Para decir amor se debe haber transitado en el rocío...”<sup>78</sup>, o “Cómo no voy a cantar al futuro, si tus manos son de los mañanas...”<sup>79</sup>.

---

75 “Purahei kele’é” significa, en guaraní, “Canción adulona o de adulación”, y como corriente musical, alude al conjunto de varias obras dedicadas al general Stroessner que lo entronizaban como el “noble jefe”, el “mariscal reconstructor”, “corazón de acero de mi Paraguay”, “león guaraní”, “valiente guerrero de temple de acero”, entre otras edulcoradas y zalamerías alabanzas, las más de las veces carentes de más intención que el logro de inconfesables favores.

76 El género de la “Guarania”, escrito rítmicamente en 6 x 8, fue creado por el más grande músico paraguayo de todos los tiempos, el Maestro José Asunción Flores. La primera “guarania” sin letra, *Jejuí*, data de 1925. La “Guarania”, de la mano de su creador, convierte al Paraguay en un ejemplo casi único en el mundo en el sentido de contar con un ritmo que lo identifica plenamente, cuyo autor se conoce. Por ello, el género es considerado “de proyección folklórica”.

77 Letra de *Imposible*, guarania con letra de Rubén Enciso Yegros y Juan B. Mora, integrante de un afamado trío llamado Los tres del Paraguay, célebres por su versión de *Adelante, adelante, mi querido General*, un tributo al dictador Stroessner.

78 Versos iniciales de *Para decir*, vals de Maneco Galeano. El gran creador pinasqueño hizo suyo un aserto formulado por el Maestro Herminio Gimenez, uno de los más grandes músicos paraguayos de todos los tiempos, en el sentido de que “... el vals está definitivamente incorporado al alma y al sentimiento paraguayos...”

79 Versos de *Cantando*, que fueron musicalizados por Jorge Krauch.

En términos finales, el Nuevo Cancionero fue y es nuevo en lo musical y en lo temático y constituye, desde esta perspectiva, un aporte revolucionario y consistentemente estético, cuando menos durante un período de 25 años de la vida independiente del Paraguay.

## **II. EL CONTEXTO CONTINENTAL**

### **Uruguay**

En este “paisito”, como lo bautizara su/nuestro Mario Benedetti tan cariñosa y certeramente, florecía el *Canto Popular Uruguayo*, fundamentalmente de la mano de sus dos más grandes portaestandartes, los montevideanos Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. Las canciones de ambos, entre las que destacan nítidamente el *Adagio En mi país*, del primero, y *A desalambrar*, del segundo, constituyen hasta hoy, muestras señalables entre las más relevantes del cancionero contestatario latinoamericano.

### **Brasil**

El enorme y vecino Brasil veía florecer a la MPB (Música Popular Brasileira) y a ese fenómeno maravilloso de fusión afrojazz que es el Bossa Nova. Los ilustres nombres de Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (“Tom”), Joao Gilberto, Chico Buarque, Edu Lobo y Dorival Caymmi, entre los músicos, y Vinicius de Moraes, entre los poetas, supieron perfilar un movimiento auténticamente revolucionario que encontró en lo rítmico y lo armónico las claves de su desarrollo sin descuidar por ello un mensaje directo de denuncia y testimonio en los temas que abordaron en más de alguna de sus canciones. Como prueba, basta recordar la célebre *A pesar de usted*, canción con la cual Chico Buarque enrostró a la dictadura militar posterior al progresista gobierno de Joao Goulart sus muchos desatinos y, sobre todo, su sistemática violación de los derechos humanos.

### **Argentina**

En la Argentina, tan próxima en los afectos y en las influencias sobre nuestra forma de actuar, florecía en los '70 del siglo pasado el Nuevo Cancionero Argentino, un vasto movimiento de renovación de la música de raíz folklórica originario de la provincia de Mendoza pero extendido luego a todo el país, cuyos más importantes representantes, entre los músicos, fueron el salteño César

Isella, los mendocinos Tito Francia y Oscar Matus, el enorme poeta Armando Tejada Gómez, también mendocino, y entre los intérpretes la más importante cantora popular latinoamericana del Siglo XX, Mercedes Sosa, oriunda de Tucumán. Una obra, fundamental entre las fundacionales, que es de autoría conjunta de Isella en la música y Tejada Gómez en los versos, alcanzó en la versión de SOSA la condición de verdadero himno de nuestro continente: la inmortal *Canción con todos*.

## Chile

En la Nueva Canción Chilena son figuras de primer orden y descollantes por derecho propio Víctor Jara, enorme compositor, director teatral y activista político adscrito al Partido Comunista Chileno; el Conjunto Folklórico Quilapayún que supo hacer de su canto un permanente hecho político, primero en apoyo a la candidatura del médico y luchador social Salvador Allende y luego a su gobierno de Unidad Popular; Isabel y Ángel Parra, hijos de la legendaria creadora chilota Violeta Parra; y el otro histórico conjunto folklórico, Inti Illimani.

## Venezuela – México – Nicaragua

En el norte de Sudamérica florecía el canto incendiario del venezolano Alí Primera, autor, entre otras obras de *Mujer del Vietnam* y *La bomba*. En México, Gabino Palomares llamaba a la reflexión sobre el imperialismo y su antigua presencia en nuestro continente con su *La maldición de Malinche*<sup>80</sup>. En Nicaragua, el gran acordeonista y extraordinario compositor Carlos Mejía Godoy, buque insignia de una familia de músicos populares, al frente del Taller de Música Popular de Nicaragua y de su conjunto Los de Palacagüina, irrumpió con fuerza sobre todo de la mano de su bellísima y contundente *Misa Campesina Nicaragüense*.

## Panamá

En Centroamérica ocupa destacadísimo lugar el cantautor, abogado, doctor por Harvard, actor, dramaturgo y político panameño Rubén Blades. Considerado como el “Rey de la Salsa”, ritmo al que le dio nueva fisonomía con sus letras

---

80 Malinche, también conocida en la historia de México como Doña Marina, fue una esclava entregada al conquistador Hernán Cortés. Conocedora de las lenguas originarias maya y azteca y después, hispanohablante, la Malinche se convirtió en traductora de Cortés, con quien tuvo un hijo. La leyenda recuerda La maldición de Malinche como sinónimo de traición a su pueblo pues se dice que los servicios de Doña Marina fueron fundamentales para la represión ejercida por Cortés contra los pueblos originarios durante la conquista de México.

y la temática de las mismas, Blades genera, según los entendidos en la mejor música tropical, un sub estilo dentro del género al que, con propiedad, se denomina “salsa intelectual”.

## **Cuba**

Fuera de Sudamérica, definitivamente el movimiento que por sus características ocupa un relevante sitio en este recuento es el de la Nueva Trova Cubana, cuyos innegables portaestandartes son Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, profundamente imbuidos, en lo político, de los principios de la Revolución Cubana triunfante el 1 de enero de 1959.

El primero de ellos, Rodríguez, con una poesía en importante grado barroca, plena de símbolos y claves que la alejan de la obviedad del panfleto o del lenguaje directo y muchas veces pueril de la crónica, prolífico en grado sumo –cuenta en su haber con más de mil canciones-, fue y es el referente más importante de aquella música que con influencias caribeñas tenía –y tiene-, sin embargo, toques de contemporaneidad innegables. La primera obra de Silvio que llegó hasta nosotros, de la mano del argentino César Isella fue *La era está pariendo un corazón*.

El segundo, Milanés, enorme melodista que venía del movimiento “Feeling” (“Sentimientos”) y del bolero, supo explorar a profundidad la condición humana en varias de sus canciones, caracterizadas por la cotidianeidad de su temática, como en el caso de *Años o Para vivir*, lo cual no impidió que también produjera obras de certera visión política como *Pobre del cantor* o *Yo pisaré las calles nuevamente*.

Otros nombres vinculados a La Nueva Trova y de innegable relevancia son los de Vicente Feliú y Frank Fernández.

## **Estados Unidos**

Aún cuando la columna vertebral de todo este movimiento continental se articulaba sobre el pensamiento antiimperialista, hubo, en los mismísimos Estados Unidos de Norteamérica –expresión máxima del imperialismo que en los ’60 y los ’70 del siglo pasado se enseñoreaba de la región-, algunos creadores e intérpretes que resultaron ser paradigmáticos y cuya obra luminosa aún hoy sigue concitando la admiración latinoamericana.

Surgidos de movimientos pacifistas generados en la oposición a la absurda guerra de Vietnam, e imbuidos de la filosofía hippie y su recado de “*Peace and love*”

("Paz y Amor"), creadores como Bob Dylan y Pete Seeger e intérpretes como la exquisita solista Joan Báez o el mítico trío de Peter, Paul and Mary, tuvieron su espacio en un creciente núcleo de admiradores en nuestros países al sur del Río Bravo. Su mensaje directo y de rotunda belleza perdura hasta hoy en obras como *Blowin' in the wind* (Soplando en el viento), de Dylan, o *El martillo*, de Seeger. De igual forma, las ya históricas versiones de Joan Báez del Himno de batalla de la República, de autoría de Julia Ward Howe y conocida popularmente como *¡Glory! ¡Glory! ¡Hallelujah!...*, o de Peter Paul and Mary de *¿Dónde las flores están?*, cuyo autor es el mismo Pete Seeger, han entrado en la mejor historia de la música del norte asociada a la del sur, descrita en párrafos precedentes.

A estas muestras de la mejor "canción de protesta" norteamericana, como era conocida, se agregaba una obra que en los años '80, ya consolidado el Nuevo Cancionero Popular Paraguayo, acompañó a sus intérpretes más emblemáticos como Sembrador y Vocal Dos. Esa obra, un anónimo que cobró notoriedad cuando la celeberrima *Marcha sobre Washington* de los negros norteamericanos guiados por el líder pacifista Martin Luther King jr., traducida al español por la gran creadora argentina María Elena Walsh con el título de *Venceremos*, se convirtió en un himno, tanto que no había ocasión en que no se la cantara, un poco mintiéndose sus intérpretes a ellos mismos por aquello de "*No tenemos miedo, no tenemos miedo, no tendremos miedo nunca más...*" O sencillamente ocurrió lo que Maneco pinta tan bien en los dos versos más certeros y hermosos de su ya mencionado poema *De carne, hueso y música*:

*Ya le ganamos al miedo por vergüenza  
y respondimos con música al que ofende.*

Como puede notarse, la emergencia del Nuevo Cancionero Paraguayo se dio en un marco de renovación de la canción popular a escala continental, canción en la cual los poemas, las letras o los textos, como se quiera llamarlos, jugaban un papel trascendente.

### **III. EL CONTEXTO NACIONAL**

#### **La dictadura de Stroessner**

Forzoso es, cuando se quiere trazar un panorama, aunque imperfecto, aproximado, del contexto nacional en el cual nace el Nuevo Cancionero, aludir al largo y trágico gobierno del dictador Alfredo Stroessner.

El general Stroessner asume la presidencia de la República el 15 de agosto de 1954, con 41 años de edad<sup>81</sup>. Un golpe de estado que lo tuvo como protagonista principal el 4 de mayo de ese mismo año, terminó con el gobierno de Federico Chaves, antiguo y respetado político del Partido Colorado, el mismo al cual adscribiría Stroessner para solventar un soporte político que a lo largo de décadas serviría para la pervivencia de su régimen negador de las libertades públicas y los derechos humanos.

Stroessner llega al poder por elecciones celebradas el 11 de julio del año de su primera asunción, y aparece como el hombre justo para el momento preciso. En efecto, el país venía de largos y penosos períodos de anarquía y desgobierno a los cuales, en alguna medida, su antecesor, Chaves, había puesto aparentemente fin. Pero subyacía el temor de volver a tiempos en que, como entre 1948 y 1949, en quince meses, el Paraguay tuvo seis presidentes de la República. Stroessner aparecía, pues, como el personaje que era capaz de poner fin a aquella deplorable situación política.

El transcurso del tiempo, no mucho, comenzaría a demostrar el verdadero tenor del gobierno de esa figura fuerte, mesiánica y ambiciosa. Aquel gobierno pasó de la esperanza inicial a la dictadura en ciernes, la que fue afirmándose mediante el expediente infalible de reprimir durísimamente a los opositores, corromper con prebendas y regalías a “los amigos”<sup>82</sup> y aplicar la ley con los indiferentes<sup>83</sup>.

Stroessner fue electo la primera vez en 1954 y reelecto siete<sup>84</sup> veces más, siempre por la vía “democrática” de los votos. De hecho, cuidó siempre su condición de “Presidente Constitucional” de la República. Para el logro del objetivo de su permanencia en el poder ajustada a la normativa vigente contó, en todas las elecciones en las que resultó victorioso, con algún sector complaciente de una oposición fácilmente comprable, y no tuvo ningún remilgo a la hora de ordenar la redacción de una nueva constitución cuando la vigente le impedía la reelección, o modificar, vía reforma constitucional, el artículo de esa misma constitución hecha a su medida que le privaba de ser reelecto por quinta, sexta y séptima vez<sup>85</sup>.

---

81 Había nacido en Encarnación, capital del Departamento de Itapúa, en el sur del Paraguay, el 3 de noviembre de 1912. Falleció en Brasilia, con el estatus de asilado político, el 16 de agosto de 2006.

82 Esta expresión designa a “los amigos” del régimen dictatorial, pero en la jerga política sonaba así, todo junto y sin la s final.

83 Estas fórmulas para la afirmación de su dictadura y su posterior prolongación en el tiempo fueron consignadas por el Dr. Carlos Martini en uno de los capítulos -el referido a Stroessner- del libro “Crónica Histórica Ilustrada del Paraguay”.

84 Fue reelecto sucesivamente en 1958, 1963, 1968, 1973, 1978, 1983 y 1988.

85 De cara a 1978, la reelección de Stroessner ya no era posible, cuando menos por la vía constitucional. En efecto, la

En la medida en que su poder absoluto se afirmaba, la dictadura tuvo especial cuidado en eliminar cualquier brote “subversivo”, tildado indefectiblemente por la propaganda gubernamental como “antipatriota”, “traidor a la patria” y “comunista”. La figura del dictador se equiparaba, pues, al país entero, y cualquier crítica a él o a su gobierno, era considerada como atentatoria contra los intereses nacionales.

## **Un país en libertad condicional**

El Paraguay bajo Stroessner fue, como alguna vez señaló un avezado analista político, un “país en libertad condicional”. Ambas constituciones nacionales durante cuya vigencia se desarrolló el largo oprobio stronista, las de 1940 y 1967, consagraban la figura del “Estado de Sitio”, entendido como un instituto excepcional al que solo podía apelarse en casos muy específicos de conmoción interna o de conflicto internacional. Por su palmaria condición de excepcionalidad, no podía durar más de 90 días. El único decreto que el dictador jamás olvidó firmar, religiosamente cada tres meses, fue el de renovación del “Estado de Sitio”, prenda y garantía de “la Paz que vive la República”, uno de los eslóganes predilectos del aparato stronista<sup>86</sup>.

## **Los rostros de la resistencia**

### ***La resistencia política***

Pero, curiosamente, a una cada vez mayor represión se oponía una resistencia que comenzó de manera tímida pero firme y valiente, y fue ganando para su causa, paulatina y progresivamente, conciencias y actores.

Los rostros más visibles de esa resistencia se encarnaban en los sectores polí-

---

Constitución Nacional de 1967, hecha a la medida y a imagen y semejanza de la dictadura, en su art. 173, in fine, consignaba, en referencia al Presidente de la República “...y solo podrá ser reelecto para un período más, consecutivo o alternativo”. El dictador fue reelecto en el '68 mediante la nueva Constitución, y por cuarta vez, en el '73, en virtud de la misma norma. Luego, en el '78 ya no podía ser reelecto, salvo que la Constitución fuera reformada. Fue entonces que Stroessner ordenó, en 1976, la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente con el único fin de reformar el mencionado artículo 173. Reunida la Convención conforme a prescripciones constitucionales, la misma “acortó” el ya citado artículo y en lugar del texto original estableció escuetamente la expresión “...y podrá ser reelecto”, sin mayores ambages.

<sup>86</sup> El “Estado de Sitio” perenne constituía una abierta contradicción que la realidad se encargaba de desenmascarar. Como el siempre polémico instituto jurídico solo puede ser aplicado, entre otros casos, cuando se verifica una “grave conmoción interna”, cómo podía entonces hablarse de “La Paz que vive la República”. Una de dos: o el Paraguay no vivía en paz y luego era necesario el “Estado de Sitio” declarado cada noventa días decreto mediante, o si había paz no había “conmoción interna” y, luego, la declaración del “Estado de Sitio” no tenía razón de ser y devenía en impropcedente.

ticos. Tanto opositores como colorados críticos<sup>87</sup> asumían con creciente coraje prácticas que permitían desnudar tanto las verdaderas intenciones del gobierno stronista de eternizarse en el poder, como las atrocidades que se cometían en un auténtico y claro caso de “terrorismo de estado”. Éste era ejercido, con total impunidad y gracias a un Poder Judicial cooptado por el Ejecutivo, contra la dignidad de quienes no coincidían con los postulados gubernamentales, basados en la inaceptable e inequívoca conculcación de los derechos fundamentales de las personas. Esta situación llevó a conocer casos de exilio, tortura, tratos degradantes e inhumanos, y hasta muerte y desapariciones forzosas de paraguayas y paraguayos que no se sometieron a los mandamientos de un gobierno personalista, excluyente y totalitario.

## ***La resistencia desde la defensa de los Derechos Humanos***

Por su parte, cobraban protagonismo personas e instituciones defensoras de los derechos humanos<sup>88</sup>, dirigentes del movimiento obrero-sindical, líderes estudiantiles juveniles<sup>89</sup>, medios de prensa que pagaron con el cierre o el hostigamiento a sus actividades su posición crítica hacia un gobierno que se desprestigiaba cada vez más aceleradamente, principalmente en los años '80<sup>90</sup>.

Dentro de este contexto de resistencia merecen especial mención tres facetas de ella: la resistencia armada, la resistencia a partir de la Iglesia Católica y el

---

87 En 1979, el MOPOCO (Movimiento Popular Colorado), colorados disidentes que operaban desde la Argentina, el Partido Revolucionario Febrerista, el Partido Demócrata Cristiano y el Partido Liberal Radical Auténtico conformaron el Acuerdo Nacional con el objetivo de luchar abiertamente contra la dictadura y expulsarla del poder, restableciendo la institucionalidad de la República.

88 Entre esas personas destaca nítidamente la figura de una luchadora valiente, decidida, firme e ineludible, la Sra. Carmen Casco de Lara Castro, Presidenta de la Comisión de Derechos Humanos del Paraguay. Doña “Coca”, como se la conocía familiar y afectuosamente, al frente de otros referentes fundamentales en la defensa de la vida y la libertad de las personas, como el médico y notable maestro universitario, el Dr. Miguel Ángel Martínez Yaryes y quien ostenta el galardón de haber sido apresado más de cien veces en aquellos tiempos oscuros, el Prof. Juan Alfonso Resck (recientemente fallecido), fue una extraordinaria adalid instalada en la mejor historia del heroísmo civil paraguayo.

89 El MI (Movimiento Independiente) nace hacia finales de la década del '60, en abierta oposición al estado de cosas imperante en el país, levantando una clara voz de denuncia y esperanza. Constituyó un conglomerado de jóvenes dirigentes estudiantiles cuyos exponentes más importantes hacían parte de los combativos centros universitarios de Medicina e Ingeniería de la UNA (Universidad Nacional de Asunción). El liderazgo lo ejercía el por entonces estudiante de los últimos cursos de medicina Juan Félix “Pon” Bogado Gondra quien, apresado por la policía política stronista, fue bárbaramente torturado en la tenebrosa “Técnica”, sitio en el que hoy funciona el “Museo de las Memorias”.

90 El diario ABC color, el de mayor tirada y el de más crítica posición frente al régimen de Stroessner, uno de cuyos periodistas insignia, Alcibiades González Delvalle, había sido apresado a raíz de una serie de sus artículos en su harto leída columna dominical de opinión, fue definitivamente clausurado en marzo de 1984, acusado de atentar contra la democracia. La emisora de amplitud modulada más popular y de más amplia audiencia en el país, Radio Ñanduti, a cuyo frente se encontraba su fundador, propietario y director Humberto Rubín, fue sistemáticamente hostigada mediante clausuras a su transmisión, persecución personal a su Director e interferencias a su emisión al aire, situación que se volvió insostenible y obligó al definitivo cese de su transmisión. Ambos combativos medios volvieron a su contacto con el público recién después de caída la dictadura, en febrero de 1989.

CIPAE (Comité de Iglesias para Ayudas de Emergencia), y la resistencia cultural, en la que se inscribe el Nuevo Cancionero.

## ***La resistencia armada***

En cuanto a la resistencia armada, tres fueron los intentos principales por derrocar al gobierno de Stroessner por medio de las armas: el Movimiento 14 de Mayo, de 1958, el FULNA (Frente Unido de Liberación Nacional), de 1959, y la OPM (Organización Primero de Marzo), del año 1976<sup>91</sup>. En torno a estos tres fallidos y desbaratados –a balazos– intentos de deponer a Stroessner y a todo cuanto él representaba por la fuerza debe decirse, sin ambages, que sus protagonistas eran convencidos luchadores por la Libertad que no vieron, en medio de tanta angustiante represión, otro camino que el que escogieron para tentar la posibilidad de un país más justo y fraterno, sin discriminaciones y con respeto a la vida y a la dignidad humanas. No es correcto, pues, ver a esos mismos responsables como vulgares terroristas, despiadados asesinos o desalmados personeros de la muerte, como lo han intentado algunos autores que lograron permear con sus ideas el imaginario colectivo. En puridad de verdad, el terrorismo era el del propio Estado, intolerable situación que hizo posible la emergencia de esa misma resistencia armada.

## ***La resistencia desde la Iglesia y el CIPAE***

En relación con el papel de la Iglesia Católica y el CIPAE (Comité de Iglesias para Ayuda de Emergencia) en la resistencia antistronista, ella fue decisiva, sobre todo en materia de auxilio a centenares, a miles de perseguidos por la saña oficial. Tanto la Iglesia como el CIPAE, con su accionar valiente, firme y decidido impidieron el engrosamiento del tétrico listado de desaparecidos por el terrorismo de Estado. En cuanto al específico rol que cupo a la Iglesia Católica, no se puede soslayar que el coronamiento de su indiscutible protagonismo en esos años signados por el temor y la desconfianza se dio con la presencia en el Paraguay, en mayo de 1988, del por entonces único pontífice católico

---

<sup>91</sup> El primero, en el tiempo, de esos tres movimientos insurgentes armados, el "14 de Mayo", tuvo como líder al mítico Comandante Rotela, Juan José, y reunió a mediados de 1958 a jóvenes activistas liberales y febreristas, si bien es recordado y estudiado como un movimiento eminentemente liberal. Clara creación del Partido Comunista Paraguayo, en febrero de 1959 comenzó a activar el "Frente Unido de Liberación Nacional - FULNA", estimulado por el reciente triunfo de Fidel Castro al frente de lo que luego sería la Revolución Cubana. Se mantuvo activo hasta 1964 y, al igual que su antecesor, resultó un absoluto fracaso. Finalmente, la "Organización Primero de Marzo", cuyas siglas OPM le dieron luego la denominación de Organización Político Militar, fue creada en 1976, siendo dos de sus líderes principales los mártires por la Libertad Juan Carlos Da Costa y Mario Schaerer Prono, asesinados vilmente en una balacera represiva el primero, y en las cámaras de tortura del Departamento de Investigaciones, el segundo.

que visitó nuestro país en su historia, el carismático y bienamado Papa Juan Pablo II. La presencia del Obispo de Roma, que quiso ser vilmente manipulada por la dictadura a favor de sus intereses resultó una suerte de “boomerang” en contra de ella, pues el Papa no hizo sino fortalecer a la Iglesia en su ya frontal enfrentamiento con el gobierno, situación en la cual cupo destacadísima actuación a quien es considerado uno de los paraguayos más ilustres del Siglo XX, el recordado arzobispo de Asunción, Monseñor Ismael Rolón Silvero.

## ***La resistencia cultural***

En cuanto a la resistencia cultural, ella tuvo en el Nuevo Cancionero a su más importante referencia, si bien no se agota en él. En efecto, el teatro, las artes visuales, las revistas de Cultura y la poesía, jugaron en aquellos años un papel trascendental.

Pero volvamos al Nuevo Cancionero en este contexto, como claro e inequívoco hecho político.

Si bien los orígenes de este movimiento generacional se consignaron ampliamente en el capítulo relativo al Génesis, sus creadores e intérpretes comenzaron a ocupar espacios políticos de crítica y denuncia que eran negados a los propios actores políticos. Ello fue así porque esos espacios fueron permitidos a un grupo de músicos que empezó como una curiosidad, casi como esnobismo, y se convirtió, andando el tiempo, en un fenómeno a partir de cuya popularidad era políticamente incorrecta una persecución frontal y despiadada.

Al teorizar acerca de este fenómeno en el momento exacto en que él se producía, quienes estaban vinculados de una forma u otra al movimiento –entre otros, quien esto escribe-, concordaban en que intuitivamente primero y muy racionalmente después, sus gestores supieron convertir al Nuevo Cancionero en una herramienta política formidable. Los festivales, los conciertos, las peñas, las actuaciones populares, fueron congregando a un público que quería disfrutar del valor estético de la música, pero que buscaba, principalmente, un espacio en el cual expresar sus ansias de libertad y de cambio de un estado de cosas que ya duraba demasiado y, por lo mismo, se tornaba hartamente intolerable, junto a artistas que, venciendo el miedo, proponían canciones que se constituían en una bocanada de aire fresco en medio de tanta chatura musical alentada por la opresión.

Definitivamente, donde los políticos eran bárbaramente golpeados, los músi-

cos del Nuevo Cancionero pudieron hacer sus veces y asumir la necesidad de denunciar las atrocidades del stronismo y denostar a sus responsables.

En tal sentido, ya en la década de los años '80, los grandes festivales tuvieron una importancia superlativa: en el interior del país, el del Lago Ypacaraí, devenido en caja de resonancia nacional, y el del Takuare'ë, en Guarambaré; y en Asunción, el legendario Festival Mandu'arã<sup>92</sup> que entre 1981 y 1986 produjo un enorme despertar de la conciencia colectiva.

## ***El Nuevo Cancionero, un caso único en América Latina***

Bueno es señalar enfáticamente que el Nuevo Cancionero Popular Paraguayo es el único de los movimientos de su tipo en el continente que se produjo y se expandió frontalmente enfrentado a un régimen oprobioso y negador de las libertades, y en las barbas del más ignominioso y bárbaro de los dictadores latinoamericanos del Siglo XX.

Sin restar méritos ni artísticos ni políticos a músicos de primer orden como, por ejemplo, los de la Nueva Trova Cubana o los del Canto Popular Chileno, debemos convenir que era mucho más fácil abordar la problemática social y reivindicar la dignidad humana en la Cuba de Fidel o en el Chile de Allende – países de palmaria ideología socialista- que en el fascista Paraguay de Stroessner. Mientras la primera, Cuba, se autoproclamaba “Territorio libre de América” y el segundo, Chile, convertía una vez más a la patria latinoamericana en un laboratorio político desde el cual tentar la utopía, el Paraguay veía en el exilio, la tortura o la muerte un panorama seguro para los luchadores por la Libertad, la Justicia y los Derechos Humanos; en síntesis, para quienes se atrevían a levantar la voz o señalar los desmanes cometidos por una sanguinaria dictadura.

Las canciones, con su poesía a veces críptica y en grado sumo simbólica, alejada de lo obvio, fueron concitando la atención fundamentalmente urbana. Quizá no se entendía mucho aquello de “*Cuando en la quimera se forja la idea, el canto que nace se hace pensamiento...*”<sup>93</sup> o “*Y una lágrima arrastrada, desde aquella in-*

---

92 El Festival Mandu'arã se inició en la “Misión de Amistad” y sus impulsores de aquel 1981 fueron Rudi Torga, Fernando Robles y Carlos Noguera, entre los principales. Después recaló en la mítica “Salle Moliere” de la Alianza Francesa de Asunción, y terminó ocupando el espacio de la Planta Uno de Coca Cola, un amplio galpón que permitió albergar a más gente. Desde sus inicios, integró diversas disciplinas escénicas tales como la música, el casoñemombe'u (narración oral de “casos”), el teatro, la poesía y la pantomima, siendo este hecho quizá su más fuerte atractivo para un público fiel que se identificó con la propuesta y que llenaba semanalmente los sitios donde tenían lugar sus presentaciones. Entre los músicos, los cultores del Nuevo Cancionero eran los más destacados.

93 Versos iniciales de *Despertar*, de Maneco Galeano.

*mensidad, ha venido a iluminarnos, a mostrarnos su verdad*<sup>94</sup>, o *“Será del horno limpio y del trapiche, de la guitarra huella y del obispo, será de todo el mundo...”*<sup>95</sup>, pero esas canciones fueron dejando de ser de sus autores para convertirse en canciones de la gente. Valga referir aquí, a modo de simple y concreta ilustración, una contundente respuesta de Maneco que tiene que ver con el tema. En un reportaje le preguntaron, a bocajarro: *“¿Por qué cantan canciones que nadie entiende?”* y él respondió, desde la firmeza de sus más profundas convicciones: *“Porque si no cantamos esas canciones que nadie entiende, nunca terminarían de entenderlas...”*. El tiempo, incorruptible juez y, en términos absolutos, único hacedor de la Historia, terminó dando la razón al autor de *Soy de la Chacarita*: aquellas *“canciones que nadie entiende”* se convirtieron, en los '80, en auténticos himnos que la gente coreaba en los festivales o silbaba por las calles.

#### **IV. LOS CREADORES Y LOS INTÉRPRETES**

Imbuidos de la invicta convicción de que el arte que no da testimonio de su tiempo no sirve para nada, los creadores del Nuevo Cancionero más destacados forjaron un conjunto de obras que hoy hacen parte del mejor acervo musical de nuestro país. Sus nombres, en apretada síntesis y corriendo siempre el riesgo de olvidar a alguien, entre los más importantes son: Maneco Galeano y Carlos Noguera, los referentes más importantes; Mito Sequera, quien en 1972, muy tempranamente, debió marchar al exilio; Juan Manuel Marcos, el más importante de los poetas; Emilio Pérez Cháves, también poeta; los Jorge, músicos, Krauch y Garbett, autores también de varias letras de sus propias canciones; César Cataldo, único arpista vinculado desde la época fundacional al Nuevo Cancionero; Rudi Torga, letrista en español y guaraní; Arnaldo Llorens, combativo músico vinculado a la “Misión de Amistad”; Víctor “Pato” Britez, compositor e intérprete de valiente e ineludible labor, desde sus tiempos de estudiante en la combativa facultad de Ciencias Médicas de la UNA hasta el presente, en que se halla afincado en el Alto Paraná; Alejandrino “Chondi” Paredes, innovador en su propuesta musical; y más tardíamente creadores que procedían de otros géneros y adhirieron a la denuncia del Nuevo Cancionero, como Chester Swan, Alberto Rodas, Marcos Prado –que musicalizó la de por sí rítmica poesía de Ramón Silva- y Rolando Chaparro, entre otros.

---

94 Estribillo de *Canción de mi tiempo*, de Carlos Noguera.

95 Estribillo de *El agua será nuestra*, obra compuesta por Maneco Galeano sobre poesía de Juan Manuel Marcos, como forma de sentar postura, desde la canción, sobre el tema del entreguista Tratado de Itaipú que dominó la escena política paraguaya en los primeros años de la década del '70.

Y los intérpretes, sin quienes las obras no hubieran tenido la trascendencia que tuvieron, fueron los grupos Vocal Dos, Sembrador (todas sus conformaciones), Juglares (dos conformaciones), Ñamandú (dos conformaciones), Gente en Camino (quinteto devenido en exitoso y popularísimo dúo), Ára Pyahu, el ya citado Víctor “Pato” Brítez, y, en ocasiones, otros solistas como Juan Carlos “Ñeco” Chaparro, Marcos Brizuela u Oscar Gómez, por citar a los más representativos.

Párrafo aparte merece quien es, hoy por hoy entre nosotros, el más importante intérprete de la canción testimonial paraguaya y latinoamericana, Ricardo Flecha. Su paciente, abnegada y rigurosa tarea de encarar proyectos que lo cuentan como protagonista principal y entre los que destacan “Cantos de Esperanza” (para recuperar la historia paraguaya desde las canciones), “*El Canto de los Karai*” (emprendimiento de alto valor en el que se vuelcan al guaraní textos de los grandes creadores de América Latina, con el concurso del inolvidable Félix de Guaranía y el canto altamente valioso de esos mismos creadores) y más recientemente “*Donde la Guaranía crece*” (de revalorización de ese ritmo que es esencia musical del Paraguay, obra creativa del genial José Asunción Flores), le confieren sobrados méritos para ser claramente destacado en este imperfecto y seguro incompleto recuento.

## **V. LOS TEMAS, LOS RITMOS Y LAS INFLUENCIAS**

En un libro largamente agotado sobre la vida y la obra de Maneco Galeano, Juan Manuel Marcos señala cuatro vertientes temáticas en la poesía del genial pinasqueño, vertientes que pueden aplicarse al conjunto de la poética del Nuevo Cancionero.

La primera de esas vertientes es la Lírica. El tema del amor está permanentemente presente en las canciones, pero abordado desde una perspectiva contemporánea y alejado de recurrentes lugares comunes. Nos inspirábamos más en la poesía de la guaranía maravillosa de la “Generación de oro” de nuestra música, como Nerendápe aju, de Flores y Ortiz Guerrero, que en adefesios que por entonces concitaban el gusto popular mediante una propuesta edulcorada y de dudosa calidad estética que dio en llamarse la “Guaranía Bolero”.

La segunda vertiente es la Pictórica o de la Acuarela. Hay sitios entrañables de nuestro país que están pintados con mano maestra por los músicos de nuestra generación. Baste citar, del mismo Maneco, *Pinasco* y *Soy de la Chacarita*, como muestra de esta afirmación.

La tercera vertiente es la Satírica. Si bien son muy conocidas las grandes canciones de Maneco, fundamentalmente *La Chuchi* y *El ejecutivo* y un tanto menos *Tomás te canasta*, un compositor como Noguera aborda el género con una canción que lastimosamente no está grabada y debiera estarlo, y cuyo nombre es *El Tío Rico*, en abierta y valiente alusión a la siempre oscilante política norteamericana hacia el desprotegido sur.

Finalmente, la cuarta vertiente, definitivamente la más representativa, es la Épica. Es con ella como el Nuevo Cancionero enarbola sus mejores banderas de redención social, de libertad, de sueños de un país mejor, más solidario y de hermanos. Y es en esta vertiente Épica en la que se inscriben dos de las obras más representativas de todo el Nuevo Cancionero: *Despertar*, de Maneco y el *Canto de esperanza*, de Noguera, absoluta y totalmente antológicas.

En relación con los ritmos utilizados, si bien todos pueden ser claramente inscritos en lo que se denomina la Nueva Canción Latinoamericana, todos los músicos recalaron en algún momento de su creación en los más tradicionales de la música paraguaya folklórica o de proyección folklórica: la polca y sus derivados –galopa, kyrey, polca canción–, la guarania y el rasquido doble. La utilización de la balada como continente rítmico de poemas, letras y textos, es también fácilmente observable.

En cuanto a las influencias de corrientes anteriores en el tiempo, estas se perciben no tanto en la construcción armónica y melódica de las canciones sino marcadamente más en lo ético y ejemplar de la vida y la obra de los denominados integrantes de la “Generación de Oro” de la música paraguaya, destacando nítidamente la figura del genial creador de la guarania, el Maestro José Asunción Flores, una suerte de nave insignia para la generación del Nuevo Cancionero.

## **VI. LA TRASCENDENCIA**

Los científicos de la historia del arte coinciden en afirmar, fundadamente, que el arte que se entronca en el pueblo y se convierte en su reflejo, es siempre verdadero. Y esto ocurrió con el volumen creativo del Nuevo Cancionero.

Pese a sus muchos detractores, de ayer y de hoy, sería muy de necios negar que cuando menos 25 años de los 200 de vida independiente de nuestro país, están impregnados de la música y la poesía de este movimiento generacional. Ello, como lo afirmara Sembrador en un tributo al Nuevo Cancionero con el que encaró en los últimos años exitosos ciclos en Barrios, es “doloroso y gratificante” a un mismo tiempo. Doloroso, porque las mismas banderas que se levantaban entonces, hace casi cincuenta años, son las mismas que hoy hacen reverdecer canciones, anhelos, esperanzas... Y gratificante, por la comprobación de que muchas de esas obras se han incorporado al imaginario colectivo y hacen parte de la mejor tradición musical contemporánea del Paraguay.



# Posibilidades estéticas para la música popular tradicional paraguaya en el Siglo XXI

## 1. Introducción

La escasa bibliografía sobre los géneros musicales paraguayos y su difícil acceso dificulta la tarea investigadora. No podemos negar que hay materiales bibliográficos que se ocupan de cuestiones biográficas, recopilaciones de canciones y anécdotas, análisis de letras, pero solo algunos materiales tratan de aspectos técnicos musicales, y muchas veces de manera poco clara y/o profunda, ya que abordan el asunto desde una perspectiva de la música erudita con rasgos románticos y nacionalistas y no con un enfoque etnomusicológico. Por supuesto, siempre existen algunas excepciones como Origen Social de la Música Popular Paraguaya de Arturo Pereira, y Lenguaje Musical Paraguayo de Luis Cañete que plantean un estudio y análisis de la música paraguaya dejando de lado el eurocentrismo.

También cabe destacar trabajos de pesquisas más recientes como la del paraguayo Alfredo Colmán y del brasilero Evandro Higa, en donde podemos ver una fundamentación sólida sobre los temas abordados.

No es el objetivo de este artículo clasificar ni mucho menos juzgar a la bibliografía existente, ya que entendemos la importancia de la existencia de la misma y lo que significa como aporte al estudio de la música tradicional paraguaya,

pero sí se pretende traer a modo de debate, problemáticas y cuestionamientos que envuelven al estudio de la música tradicional paraguaya, ya que afectan de manera directa o indirecta al desarrollo de la idea de procesos creativos o propuestas estéticas en la música paraguaya.

Las diferentes propuestas estéticas y posibilidades creativas que serán presentadas en este artículo son resultados de la investigación que el autor viene realizando hace varios años con la música paraguaya. Esta investigación tiene como principal eje la concepción del compositor brasileiro Hermeto Pascoal, sobre el estudio de lenguaje de las músicas tradicionales del Brasil y la propuesta estética denominada por el propio Pascoal como Música Universal. El realizar estudios sobre la música brasileira en el Conservatorio de Tatuí, en São Paulo, Brasil permitió al autor conocer la corriente estética de Hermeto Pascoal, funcionando esto como disparador para desarrollar el estudio de música regional de otros países a partir de la escuela de este creador.

## **2. Conceptos básicos**

Para una mejor comprensión del asunto a tratar, dejaremos en claro conceptos y puntos de vista, como base para el desarrollo de este artículo.

Existen muchas formas de referirse a los saberes populares, esta gran cantidad de definiciones o conceptualizaciones muchas veces nos producen confusiones debido a la complejidad del estudio de los saberes populares.

El etnomusicólogo Alberto Ikeda nos dice al respecto:

*“As inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando—as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna e da cultura “erudita” e até da cultura indígena. Porém, a tarefa não é simples, pois os conhecimentos abarcados nas culturas populares tradicionais são muito diversificados, além do que comumente uma mesma modalidade pode ter diferenças na forma, função e até significados – em regiões e/ou grupos distintos.” (IKEDA, 2013, p. 174)*

Algunos ejemplos de dichas denominaciones según Ikeda (2013) son: expresiones culturales de transmisión oral, cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradición oral, cultura de raíz, tradiciones populares, folclore.

El término folclore fue uno de los más consagrados, creado en 1846 por Williams

John Thoms en Inglaterra. Dicha denominación se refería a la “sabiduría popular”. Sin embargo, la nomenclatura folclore viene siendo evitada por los investigadores desde hace un buen tiempo por los problemas que envuelven su significado (IKEDA, 2013). Uno de esos problemas es el sentido de “saber” o “sabiduría” y sus límites, ya que para algunos la cultura material como artesanía, culinaria, confección de instrumentos, la arquitectura, no formaba parte del concepto del folclore. Además, las características del folclore como el anonimato, aceptación colectiva, transmisión oral, antigüedad acarrear una problemática porque son particularidades muy relativas. Por otro lado el significado que carga la idea de “pueblo” o “popular” dentro de la noción de folclore, cuyo sentido indicaba a los integrantes de las clases sociales más bajas, pertenecientes a las sociedades rurales (Benjamín, Disponible en: [http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_conceito.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf), acceso en 28 jun. 2016), tal vez este sea uno de los principales cuestionamientos del término folclore. Ya dentro del campo de la música, muchos investigadores atribuían a la música folclórica un nivel inferior, primitivo, con respecto a la música europea llamada música culta (Guerrero, 2013).

Por todos estos cuestionamientos encontramos como una mejor alternativa la denominación “Cultura Popular Tradicional” con respecto al término folclore. La etnomusicóloga Maria Eugenia Londoño Fernández nos dice lo siguiente con respecto a la cultura popular tradicional:

“son todas aquellas formas de vida que identifican colectivamente a grupos mayoritarios de una sociedad, que se transmiten de una a otra generación como patrimonio común. Formas y expresiones de vida que poseen un marcado carácter regional; pero que están en permanente proceso de cambio aunque sus raíces permanecen aferradas al pasado; con rasgos propios y elementos culturales ajenos pero apropiados a través del tiempo –lo autónomo y lo foráneo- ; con avances y estancamientos en su proceso de desarrollo; con pérdidas y ganancias, con aspectos positivos y negativos” (Fernández, 1988, P. 4).

Podemos ver aquí que el concepto de Londoño sobre los saberes populares es mucho más abierto y menos conservador, entendiendo que la cultura es de carácter orgánico y dinámico, y que la tradición trae consigo esa idea de permanencia de lo antiguo, de lo que viene de tiempos anteriores, pero que al mismo tiempo no está ajeno a transformaciones.

Entrando al campo de la música, entendemos que la misma forma parte de la cultura de una sociedad. Siguiendo el razonamiento anterior optamos por sustituir la denominación de música folclórica por “música popular tradicional”, en-

tendiendo a esta última como “[...] lenguaje sonoro construido durante años, a veces siglos, que identifica y diferencia a los hombres de cada región, que les posibilita unirse y comunicarse porque nace y habla de las condiciones reales en que viven [...]” (Fernández, 1988, p. 5)

### **3. Música popular tradicional paraguaya**

Para poder hablar de la música popular tradicional paraguaya (MPTP) necesariamente tenemos que distinguir cuáles son los géneros musicales que la conforman y es aquí donde encontramos otra problemática: la denominación y clasificación de los géneros de la MPTP.

Al momento de consultar la bibliografía escogida sobre los géneros musicales paraguayos conseguimos reconocer 20 de ellos, los cuales son: purahéi, purahéi asy, purahéi kele'e, purahéi joyvy, polca paraguaya, chopi, polca syryry, polca kyre'ỹ, polca popó o jerokypopó, galopa, polca galopa, valseado, rasguido doble, compuesto, carreta guy, guarania, avanzada, jetypeka, polca saraki, kamba tĩsyry.

Todos los autores coincidían en colocar dentro de su clasificación de géneros musicales a la guarania, polca paraguaya, compuesto, valseado y rasguido doble, y las diferencias se dan con el resto de los supuestos géneros.

El principal problema que encontramos es en relación al género polca paraguaya y/o purahéi, primeramente porque las descripciones o definiciones de dichos géneros muchas veces son poco claras y por otro lado carecen de un análisis técnico musical profundo.

No es el objetivo de este artículo proponer una clasificación de los géneros musicales paraguayos, pero sí creemos significativo acercar este cuestionamiento, pues es de suma relevancia conocer, entender y sistematizar los géneros de la MPTP tanto para asimilar, transmitir y salvaguardar, visto que es un elemento muy importante de la identidad cultural paraguaya.

Para la realización de este trabajo optamos por la propuesta de clasificación del autor de este artículo, que forma parte de una investigación personal previa, la cual será explicada brevemente a continuación.

Distinguimos como los géneros de la MPTP a la guarania, polca paraguaya y rasguido doble. La primera fundamentación de esta elección es que son tres géneros musicales practicados y cuyos nombres están vigentes hoy día.

Es importante comprender que las manifestaciones tradicionales deben ir caminando en conjunto con la cultura, siguiendo sus transformaciones y/o adaptaciones, de manera a seguir presentes en el pueblo, ya que al no ser practicadas, pierden su vigencia y entran a formar parte del acervo tradicional de la historia cultural del pueblo (Rolón, 2007).

La segunda fundamentación va direccionada al género polca paraguaya. De todos los autores escogidos solamente Szarán habla claramente sobre la existencia de “[...] numerosas variantes de acuerdo al ritmo y el carácter [...]” (Szarán, 2007, p. 392). Por medio de la audición y comparación de las “diversas polcas y purahéi” pudimos comprobar que las diferencias entre una y otra no afectaban las estructuras rítmicas y melódicas, ni la forma, por lo tanto llegamos a la conclusión que se tratan de subgéneros que pertenecen a la familia de la polca paraguaya, reforzando así la idea propuesta por Szarán.

Estos subgéneros de la polca paraguaya se dividen en las siguientes categorías: 1) Según el grado de velocidad del compás: Purahéi o polca canción, polca kyre’ỹ, polca syryry, polca popó o jerokypopó. 2) Según su instrumentación y tipo de acompañamiento: galopa o polca galopa. 3) Según su interpretación y conducta vocal: Purahéi asy o purahéi jahe’o, purahéi joyvy 4) Según el tipo de letra y contexto socio histórico: purahéi kele’e, compuesto, carreta guy.

Quedaron fuera de esta clasificación algunos “géneros” como polca saraki, avanzada, entre otros ya que entendemos que los mismos eran exploraciones rítmicas en el acompañamiento de la polca paraguaya y esto no determina la creación de un nuevo género.

Con relación al valseado, el mismo no forma parte de clasificación de los géneros de la MPTP ya que es un género muy poco cultivado hoy día, prácticamente nula su presencia en el repertorio de artistas y no goza de fama dentro del medio de música tradicional, además de ser nombrada de una manera vaga en toda la bibliografía existente.

Esta clasificación de géneros musicales paraguayos no es definitiva ni está cerrada a modificaciones ya que entendemos que la misma es más una propuesta que sirve como herramienta para organizar y comprender a la MPTP.

A continuación haremos una breve descripción de los géneros musicales paraguayos.

- **Polca paraguaya:** posiblemente el género musical más conocido y cultivado, es una canción y danza en compás compuesto binario (6/8), cuya con-

ducción rítmica es de carácter animado y sus líneas melódicas son acompañadas en dúos de terceras o sextas (Colmán, 2005).

Higa afirma que:

*A polca é um gênero musical que surgiu da dialética do encontro do repertório campesino do Paraguai – lentamente configurado nas zonas rurais a partir das heranças musicais remanescentes do período das reduções jesuíticas e da música tradicional espanhola – com as danças de salão importadas da Europa no século XIX. (Higa, 2008, p.2)*

Los autores Colmán (2005) y Cardozo Ocampo (2005), coinciden que la polca paraguaya recibió su nombre de la polca europea nacida en Bohemia, ganando popularidad en el Paraguay en la segunda mitad del siglo XIX (Colmán, 2005). Sin embargo, “[...] nada tiene que ver con la polca europea, solamente su parentesco en el rótulo [...]” (Ocampo, 2005, p. 69 – Vol 1)

En relación a sus características rítmicas Szarán comenta:

La yuxtaposición de ritmos de tres tiempos, en el acompañamiento, y de carácter binario, en la melodía, produce una síncopa permanente, que, sumada a otra que anticipa o prolonga la melodía, le otorga un estilo peculiar que el musicólogo Juan Max Boettner definió como sincopado paraguayo (Szarán, 2007, p. 391)

La armonía es generalmente tonal, utilizando preferentemente los grados I, IV y V en sus progresiones armónicas (Colmán, 2005).

- **Guarana:** género urbano creado en la década de 1920 por el compositor José Asunción Flores, cuyas características son: tempo lento, melodías más elaboradas y de mayor variedad armónica en comparación con la polca paraguaya (Higa, 2010).

El proceso de creación de la guarania se da cuando José Asunción Flores, ensayando con la Banda de la Policía de la Capital, propone interpretar la polca *Ma'erãpa reikuaase* de Rogelio Recalde, en un tempo más lento para facilitar la lectura (Szarán, 2007). Esto despertó en Flores un interés por buscar nuevos caminos de expresión. Como consecuencia de esto, crea tres canciones de tempo lento (*Jejuí*, *Kerasy* y *Arribeño resay*) manteniendo los elementos musicales característicos de la polca paraguaya (Higa, 2010).

La característica rítmica de la guarania está basada en el “sincopado paraguayo” de la polca paraguaya.

*A configuração rítmica básica da guarânia provém da polca paraguaia e se constitui na superposição de um compasso binário composto nas linhas do canto e do rasgueio do violão sobre uma base ternária confiada ao contrabaixo (quando este é utilizado na instrumentação). Ao mesmo tempo, alinha do canto, além de conter hemíolas que por vezes configuram um eventual compasso ternário, contém sincopas que deslocam e adiantam os tempos fortes iniciais dos compassos.(Higa, 2010, p. 341)*

- **Rasguido doble:** género cuya rítmica está basada en el género musical habanera. Su armonía es de carácter tonal y las líneas melódicas son acompañadas en dúos de terceras o sextas. (Colmán, 2005)

Para Szarán (2007), “[...] su nombre: rasguido, proviene del hecho que se acompaña con el rasguido de la guitarra, y doble, por la cantidad de golpes que ejecuta la mano derecha, cada dos compases. Es de ritmo binario [...]” (Szarán, 2007, p. 406)

A modo de observación cabe destacar que en la bibliografía consultada, además de otros materiales que no forman parte de las referencias bibliográficas de este artículo, el contenido sobre el rasguido doble es mucho menos desarrollado y profundizado en comparación con los demás géneros.

#### **4. Estéticas en la música popular tradicional paraguaya**

A partir de aquí serán presentadas propuestas desarrolladas por el autor del artículo, que forman parte de un trabajo de investigación que viene desarrollando.

Ya que nuestro objetivo es buscar posibilidades estéticas en la MPTP, primeramente deberíamos preguntarnos si ya existen algunas y cuáles son.

Para poder hablar sobre estéticas en la MPTP es importante dejar en claro cuál es la idea de estética para este artículo.

Pilar Holguín Tovar afirma sobre la estética:

Es una disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general. (...) El término Estética, surge de los trabajos realizados por Baumgarten en 1753 en un libro titulado con el mismo nombre, que reúne las teorías filosóficas

sobre el arte y la belleza que fueron escritas anteriormente [...]” (Tovar, 2008, p. 188).

Ahora bien, en lo que se refiere específicamente a la estética musical es un asunto bastante discutido desde hace muchos años. Eduard Hanslick es considerado el pionero en esta área, quien escribió en 1854 su libro titulado *De lo bello en la música* (Tovar, 2008).

A modo de ejemplo utilizamos una definición actual de estética musical que es la propuesta de Tovar, quien se refiere a la misma como:

Disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical. (Tovar, 2008, p. 188)

Estos conceptos no pretenden ser la base para la definición, comprensión y fundamentación de estética en este artículo, sino más bien para demostrar que estamos conscientes de las discusiones y pareceres de grandes teóricos como Dahlhaus y otros, que han realizado grandes aportes a lo largo de muchos años con respecto a este asunto.

Estas definiciones no tienen interés para este trabajo ya que no pretendemos entrar en la discusión de que es lo bello, ni tratar sobre el asunto de la objetividad y la subjetividad en la estética, sobre todo porque la idea de estética musical comentada anteriormente responde a una preocupación por el arte, a partir del pensamiento occidental (entiéndase Europa).

Ahora bien, el autor del artículo entiende y utilizará la terminología “estética” para referirse a la “apariencia o aspecto sonoro” de un determinado tipo de música, que es el resultado de sus características sonoras, técnicas y de sus estructuras estilísticas.

Las estéticas que reconocemos dentro de la MPTP en base a la definición anterior son las siguientes:

- a) **Estética purahéi jahe’o:** Teniendo como base la clasificación de géneros de la MPTP presentada anteriormente, el purahéi jahe’o es un subgénero de la polca paraguaya.

Szarán(2007) y Pereira(2011) afirman, que el término (en idioma guaraní) purahéi jahe’o es una denominación creada por músicos urbanos para referirse de manera peyorativa a un tipo de canción popular paraguaya

muy cultivada en ambientes rurales en el interior del país. Su traducción al español es canto lloroso y sería una especie de retorno o continuidad del purahéi asy (Szarán, 2007)

Szarán nos dice al respecto del purahéi asy:

Es un tipo de canción sentimental, plañidera, por lo general interpretada por un dúo de cantores. Dicha expresión fue documentada por los cronistas ingleses, hermanos Parish Robertson en su libro Cartas sobre el Paraguay, citando: Me gustaba mucho el aire plañidero que cantaban los paraguayos acompañándose con las guitarras y que llaman purahéi asy

Según Ocampo (2005), el término purahéi jahe'o es el nombre peyorativo de la expresión musical paraguaya antigua y de raíz pura, el purahéi asy.

Los temas que abordan las canciones del purahéi jahe'o son “[...] generalmente sobre el engaño amoroso y la nostalgia por la familia o el valle [...]” (Szarán, 2007, p. 397). Este subgénero es cantado y bailado. Su consumo masivo por parte del campesinado se da en la década del 70 y 80 (Pereira, 2011)

Es importante destacar que Pereira (2011) conecta el surgimiento y popularidad que adquiere el purahéi jahe'o, con el contexto histórico de lucha social de la época por parte del campesinado en aquel entonces.

No pretendo decir que el “purahéi jahe'o” sea una expresión histórica del campesinado, pero es innegable que apareció simultáneamente cuando los campesinos comenzaron a promover sus propias historias y protagonizar cada vez más organizadamente las luchas por sus derechos y por la tierra junto a otras fuerzas que promueven cambios sociales decisivos en nuestro país. (...) Los temas abordados por esas canciones son muy simples tomados del entorno en que viven y muchos de ellos bastantes satíricos y críticos, principalmente sobre las subjetividades ideológicas con los que aún se mira a los campesinos y que son muy realistas. (...) Muchas canciones acentúan más el texto que la música, casi la mayoría de estos versos tienen el carácter descriptivo que se designa como “compuestos” generalmente referidos a problemas y hechos sociales. (Pereira, 2011, p. 111/112/113)

La instrumentación utilizada es el arpa, acordeón, contrabajo de tres cuerdas y guitarras. La melodía normalmente es cantada o interpretada en dúo. (Szarán, 2007).

Un aspecto interesante es que la sonoridad de esta estética proviene de la utilización de instrumentos acústicos. Sin embargo, hoy día en sustitución del contrabajo de tres cuerdas (también llamado bajo chancho) es muy utilizado el bajo eléctrico.

Con relación al canto podemos percibir la utilización de dúos en terceras y sextas paralelas, con una emisión de la voz de manera nasal y utilización del falsete.

Para Higa (2010), este canto a dúo es también denominado purahéi joyvy, que es una particularidad cuyo origen está conectado con una práctica rural.

Este modo de cantar y la presencia del arpa y la guitarra son dos características muy fuertes y bastante presentes en la MPTP en general.

**b) Estética bandística:** Giménez (1997) habla de una línea de continuidad entre la banda hyekue, banda campesina o koygua y banda folclórica.

La banda hyekue surge luego de la guerra de la triple alianza como agrupación musical que animaba fiestas y eventos populares, la cual estaba compuesta por instrumentos musicales de carácter marcial que pudieron ser rescatados luego de la guerra grande. Algunos de esos instrumentos eran clarines, trompetas y percusión (Giménez, 1997).

Según Giménez (1997) la banda campesina o koygua se genera tomando como base la banda hyekue e incorporando otros instrumentos como clarinete, flauta, gennis, trombón, tuba, bombo, platillos y tambor.

La banda folclórica es la institucionalización de la banda koygua como grupo musical dependiente de los municipios, con el objetivo de preservar y fomentar esta tradición (Giménez, 1997).

Por otro lado Haase (2002) cuando se refiere a los intérpretes de música popular afirma sobre la banda folclórica: “[...] tienen reducida conformación. Generalmente la integran dos trompetas, dos trombones, tuba y percusión, y eventualmente saxofones y clarinetes. La más conocida es la Banda Koygua de Alejandro Cubilla [...]” (Haase, 2002, p. 57)

Cabe destacar que para Haase (2002) y Szarán (2007) la banda koygua no es catalogada como un tipo de banda, sino es el nombre dado por Alejandro Cubilla para la banda popular o folclórica que estaba bajo su dirección musical.

Además de la sonoridad de “banda” producida por los instrumentos de viento, una característica significativa de esta estética es la presencia de la percusión dentro del contexto de la MPTP y la práctica del subgénero galopa perteneciente a la familia de la polca paraguaya. La percusión fuera de este contexto, no es un instrumento tradicional de la MPTP.

**c) Estética Oscar Pérez:** afirma Szarán (2007) sobre Oscar Pérez:

Cantante y Compositor. Nació en Asunción el 31 de enero de 1950 (..) En 1972 fundó su conjunto La Alegre Fórmula Nueva, una de las más populares agrupaciones de los últimos tiempos. Grabó 48 LP para los sellos Cerro Corá, Caacupé, Musipar y 30 CD con el sello Tesón. El conjunto, integrado también por Teodoro Insfrán y Manuel Velázquez realiza un promedio de 250 actuaciones por año en el país; y en el exterior en multitudinarias fiestas de la colectividad paraguaya en Buenos Aires, Argentina. Es autor de numerosas canciones entre las que se destacan: *Soy tu hijo agradecido*, *Para tí madre*, *De ilusión también se vive* y otras.

Solo Szarán (2007) hace mención sobre Oscar Pérez y su labor musical, no fue posible tener acceso a otro material bibliográfico que haga referencia sobre el mismo. Por otro lado, encontramos una entrevista realizada a Oscar Pérez en el año 2011, publicada en internet por el sitio web [www.dparaguay.com](http://www.dparaguay.com) (disponible en <http://www.dparaguay.com/2014/04/oscar-perez-y-la-alegre-formula-nueva.html>, acceso en 28 de jun. 2016). También encontramos una publicación en internet por el sitio [www.dparaguay.com](http://www.dparaguay.com) (disponible en <http://www.dparaguay.com/2014/04/oscar-perez-y-la-alegre-formula-nueva.html>, acceso en 28 jun.2016) donde encontramos diversas informaciones sobre Pérez. Dicha publicación coloca como fuente el sitio web del artista [www.oscarperez.com.py](http://www.oscarperez.com.py), pero no pudimos tener acceso al sitio web al momento de escribir este artículo, pues se encuentra en estado de construcción. A continuación citaremos unos datos interesantes encontrados en estos sitios de internet.

Pérez forma su agrupación musical en 1972 con el nombre Oscar Pérez y su Alegre Fórmula Nueva, cuya formación instrumental era guitarra eléctrica, órgano y piano eléctrico, bajo eléctrico y batería, y voces cantando la melodía en dúo. Esta propuesta musical de Pérez recibió el nombre de “Música Paraguaya en Electrónica”, la cual fue difundida a nivel nacional e internacional realizando presentaciones en Argentina, Brasil, Estados Unidos y Europa. Los integrantes originales fueron: Kike González (batería), Valerio

Britos (bajo), Cachito Vargas (teclado), Manuel Velázquez (guitarra y segunda voz) y Óscar Pérez (primera voz y líder del grupo). Actualmente la formación esta compuesta por Oscar Pérez, Manuel Velázquez y Teodoro Insfrán.

Pérez consolidó su propuesta de música paraguaya con sonido electrónico, dentro del mercado musical tornándola una marca registrada: “Marca nº 247853 en clase 41 denominación: Oscar Pérez, arreglos y estilo musical en guitarra eléctrica y órgano para grabación y difusión”.

Por otro lado no podríamos dejar de mencionar la existencia de la agrupación Los Electrónicos Disonantes, según nota en el periódico paraguayo ABC Color (disponible en: <http://www.abc.com.py/espectaculos/abraham-areco-gomez-de-los-electronicos-disonantes-fallecio-652912.html>, acceso en 02 jul. 2016), fueron pioneros en la utilización de instrumentos electrónicos para interpretar música tradicional paraguaya. Según datos encontrados en youtube (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3WWNmHzKlmc>, acceso en 02 jul. 2016), el grupo fue fundado en la ciudad de Ita, en Paraguay, en el año 1967.

No pretendemos discutir aquí cual de las dos propuestas fue la pionera, además, el nombre de esta estética por parte del autor de este artículo responde al impacto masivo que tuvo el trabajo de Oscar Pérez, además de consolidar una sonoridad que es practicada hasta hoy día por muchos músicos.

A modo de observación, es fundamental destacar la importancia del estudio de esta estética, tanto desde un aspecto histórico, socio cultural y técnico musical, ya que posiblemente fue el primer intento musical paraguayo de mezclar tradición y modernidad. Por supuesto la misma atención merecen las otras dos estéticas nombradas. Estos estudios deben ser realizados objetivamente, dejando de lado todo tipo de preconceptos musicales y sociales.

## **5. En la búsqueda de nuevas sonoridades**

Existen muchas posibilidades creativas y caminos diferentes para llegar a diversos tipos de estéticas. La propuesta que presentaremos es el resultado de una búsqueda musical del autor y serán explicados algunos procedimientos y conceptos utilizados para llegar a dicho resultado.

Para explorar caminos alternativos dentro de la MPTP es esencial comprender y asimilar sus elementos estructurales y el lenguaje, de modo a poder reproducirlo después. No creemos que sea posible desarrollar una estética contem-

poránea dentro de la MPTP, si no se es capaz de reproducir e interpretar sus géneros musicales de forma tradicional. Por esta razón, fueron presentados anteriormente conceptos, clasificación de géneros y estéticas en la MPTP, buscando reflexionar y sistematizar los conocimientos sobre la misma. Por otro lado es de suma importancia la asimilación del lenguaje por medio de la práctica musical, es decir tocar la música que estudiamos y sobre todo, tener vivencia musical, escuchando a los referentes de la MPTP a través de grabaciones y conciertos, conocer el repertorio “consagrado” e interpretarlo.

Al inicio del artículo fue brevemente explicado que la propuesta estética del autor es resultado de varios años de investigación sobre la MPTP, utilizando como base la idea del compositor brasileiro Hermeto Pascoal, sobre el estudio de lenguaje de los géneros musicales brasileiros y la propuesta estética denominada “Música Universal”. No es el objetivo explicar a profundidad la concepción y estética musical de Pascoal, pero si pretendemos explicar algunos conceptos que sirvieron como herramientas o disparadores de ideas para la búsqueda de una nueva estética. Estos conceptos y metodologías fueron aprendidos por el autor entre los años 2007 a 2012, en las clases y talleres en el Conservatorio de Tatui (Brasil), principalmente en la materia “Ritmos brasileiros”, en donde el profesor André Marques, pianista del grupo de Hermeto Pascoal, transmitía en base a su experiencia, “[...] la manera en que Hermeto les enseñaba (...) los lenguajes de cada género de la música brasileira y la adaptación realizada por él para el orgánico del grupo [...]” (Borghi, 2015, p. 43)

Uno de los conceptos utilizados es el de “Internalización del ritmo”. Borghi (2013) afirma que el método de este concepto consiste en dar un énfasis en la internalización de los lenguajes, estudiando a partir de un género las figuras rítmicas características de la melodía, características melódicas y secuencias armónicas típicas del género, “[...] su acompañamiento y la relación entre acompañamiento y melodía, en la cual cada figura rítmica de la melodía implica un acompañamiento correspondiente [...]” (Borghi, 2013, p. 6).

Partiendo de la idea de internalización del ritmo, el autor realiza una especie de inventario sobre rítmicas de los géneros de la MPTP y sus formas de acompañamiento, por medio de la escucha y transcripción de material discográfico de los referentes de cada género, además de apoyarse en algunos materiales bibliográficos.

Tomando como ejemplo el género polca paraguaya, en el Ej.1 mostramos las principales figuras rítmicas de la melodía:

Ej. 1: Principales figuras rítmicas de la melodía en la polca paraguaya

También fueron registrados los acompañamientos en la guitarra (Ej.2), arpa (Ej.3), bajo (Ej.4), percusión de bandita popular o koygua (Ej.5, Ej.6):

x= chasquido

Ej. 2: Acompañamiento de polca paraguaya en la guitarra

Ej. 3: Acompañamiento de polca paraguaya en el arpa paraguaya

Ej. 4: Acompañamiento de polca paraguaya en el bajo



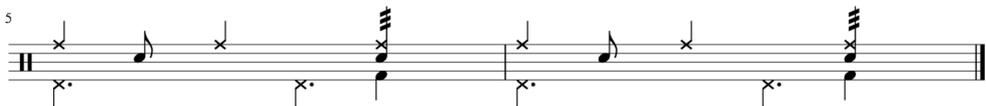
Otra vía es la de incorporar los acompañamientos a otros instrumentos y/o desarrollar otras posibilidades de acompañamientos a partir de los tradicionales. Un ejemplo de esto es la aplicación del acompañamiento de la percusión de la bandita koygua en la batería (Ej.7, Ej.8, Ej.9).



Ej. 7: Acompañamiento de "bandita 1" en la batería



Ej. 8: Acompañamiento de "bandita 2" en la batería



Ej. 9: Variación sobre acompañamiento de "bandita 2" en la batería

También existe la posibilidad de elaboración de variaciones en el acompañamiento del bajo, explorando alternativas rítmicas, articulaciones y también buscando posibilidades melódicas diferentes al uso tradicional de la triada (Ej. 10).



Ej. 10: Variaciones de acompañamiento en el bajo

## Consideraciones finales

El conjunto de posibilidades creativas presentado para el desarrollo de una estética contemporánea en la MPTP es uno de los varios caminos existentes. La búsqueda de dicha estética nos exige un doble trabajo, ya que para explorar nuevas estéticas es primordial conocer la raíz, lo tradicional dentro de las expresiones musicales populares paraguayas, no limitándose a aspectos técnicos y teóricos, sino también conocer el contexto socio cultural e histórico que los envuelve, ya que sin esto no hay forma de sustentar cualquier propuesta

contemporánea dentro de la música regional paraguaya. Es importante y urgente el desarrollo de trabajos que enfoquen aspectos técnicos de la música paraguaya, que ayuden a su comprensión y sistematización. Si la música es un elemento significativo dentro de la identidad cultural de un pueblo, al no darle valor, estamos ignorando la importancia de la identidad cultural.

Por otro lado, es fundamental reflexionar sobre ¿por qué buscamos una estética contemporánea, qué entendemos por contemporáneo, cuál es el interés por esa búsqueda? ¿Hay una preocupación real con la tradición? o estamos buscando mediatizar y masificar a la tradición para colocarla dentro de un sistema globalizado?

## **Bibliografía**

Benjamín, R. *Conceito de folclore* (disponible en [http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_conceito.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf))

Borghí, Renato. *Abrindo o jogo: utilizando la escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas músicas americanas*. In IV Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, 2013, Villa María – Argentina. Actas del IV Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2013

Borghí, Renato. *Abrindo o jogo: Utilización de la escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas música americanas*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2015. 126 pág. Vol II. Trabajo final de grado, Licenciatura en composición con orientación en música popular, Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María, Villa María, 2015.

Colmán, Alfredo. *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. PhD diss. The University of Texas at Austin. 2005.

Fernández, María Londoño. *Música popular tradicional e identidad cultural*. A Contratiempo Música y Danza. Dimension Educativa: , v.2, n.3, p.3 - 10, 1988.

Giménez, Florentín. *La Música Paraguaya*. Asunción: Editorial El Lector, 1997.

Haase, Diego Sánchez. *La música en el Paraguay*. Asunción: Editorial El lector. 2002

Higa, Evandro. *A assimilação dos gêneros da polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais*. Trabalho apresentado no VII Congreso IASPM Rama latino-americana (Havana, Cuba), 2006.

Higa, Evandro. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande* – MS. Campo Grande: UFMS, 2010.

Ikeda, Alberto. *Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda, devoração*. In *Cultura e Música Popular*. Revista Estudos Avançados, 2013. São Paulo, Corpo e Alma. São Paulo: Cachuera, 2007.

Ikeda, Alberto. *Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco*. In: III Congreso Latinoamericano IASPM - International Association for the Study of Popular Music, 2001, Bogotá - Colombia. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá/ Ministerio de Cultura de Colombia, 2001.

Ocampo, Mauricio Cardozo. *Mundo Musical Paraguayo*. Asunción: Atlas Representaciones, 2005.

Pereira, Arturo. *Origen social de la música popular paraguaya*. Asunción. FONDEC. 2011.

Rolón, Oscar Bogado. *Las circunstancias de la raíz: Ensayo sobre folclore y otros temas relacionados con la antropología cultural*. Ypacaraí: Edición del autor, impreso en Editorial Arte Nuevo, 2007.

Szarán, Luis. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción: Jesuitenmission Nurnberg, 2007

Tovar, P.; Jacquier, M; Ghiena, A. *Métodos de Análisis estético: El problema de la objetividad y subjetividad en la estética musical*. Actas de la VII Reunión de SAC-CoM, pp. 187-194. Año 2008

<http://www.ecosdelparaguay.com/2011/06/oscar-perez-va-por-la-grabacion-de-su.html>

<http://www.dparaguay.com/2014/04/oscar-perez-y-la-alegre-formula-nueva.html>

<http://www.wiwika.com/posts/apuntesymonografias/5487/Biografia-sobre-Oscar-Perez.html>

<http://www.abc.com.py/espectaculos/abraham-areco-gomez-de-los-electronicos-disonantes-fallecio-652912.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=3WWNmHzKlmc>





# Implementación de la Licenciatura de Música Argentina en la Universidad Nacional de San Martín, Argentina

## Palabras preliminares

Esta presentación para el Simposio “La Música Paraguaya en el Siglo XXI” está basada en la implementación de la Licenciatura de Música Argentina en la Universidad Nacional de San Martín, de la República Argentina.

En mi carácter de impulsor de esta Licenciatura y de Director de dicha licenciatura puedo afirmar que la misma, por ser reciente y al mismo tiempo continuadora de otras iniciativas académicas de abordaje de la música argentina, se propuso aprender de las experiencias acumuladas en este campo. Estas experiencias ya son diversas y extendidas en buena parte del país, en conservatorios y universidades, y todas ellas, por ser relativamente recientes y sin antecedentes académicos previos, fueron desarrollándose a partir de sus propios recorridos. La Escuela de Música Popular de Avellaneda -pionera en este terreno- y la Carrera de Folclore y Tango del Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires tienen entre 30 y 20 años de existencia respectivamente.

El rico patrimonio musical argentino puede advertirse en casi todos los lenguajes de lo que genéricamente se denomina música popular.

Sin embargo, en nuestra propuesta, el abordaje académico se centra en los

lenguajes musicales regionales –lo que usualmente se ha considerado como música folclórica- y en la música de raíz urbana –lo que se denomina genéricamente como Tango-.

Más acotado aún es el abanico de géneros musicales a abordar, si consideramos que los mismos deben contener las cualidades de Tradición, Representatividad y Vigencia. De este modo, diversos lenguajes musicales populares no se incluyen por carecer de algunas de estas cualidades.

Al mismo tiempo, las músicas que sí las reúnen, conforman en sí mismas un corpus de desarrollos musicales, estilísticos, históricos, sociales y culturales que no solo los constituyen en claros significantes de una identidad musical argentina, sino que constituyen un objeto de estudio con abordajes teóricos, prácticos, técnicos y metodológicos.

Considero de particular importancia aclarar que en nuestras valoraciones estético-ideológicas de las músicas de raíz, advertimos la enorme distancia entre los conceptos de Tradición y Tradicionalismo. La Tradición es el ayer fundacional de un mañana. El Tradicionalismo se ha caracterizado, en nuestro país, por renegar de la inexorable renovación de los acervos, como condición inherente a su propia esencialidad.

Obviamente esta mirada incidirá en las fundamentaciones, planes de estudios y abordajes de esta entrañable experiencia académica.

Finalmente, es menester reconocer la participación de nuestros docentes junto a la Secretaría Académica de la Unsam, en la definición de la Licenciatura de Música Argentina cuyas fundamentaciones y contenidos tomo en cuenta para mi ponencia.

## **Fundamentos**

Desde que en la Antigua Grecia se denominó como *mousiké* a toda manifestación surgida de la inspiración de las Musas, resuena el lugar singular que se le ha dado a las artes vinculadas al sonido: ellas se han quedado por antonomasia como formas de inspiración, del origen divino del arte. Más allá de la definición canónica que establece que la música es el arte de combinar sonidos y silencios, que tiene en el tiempo su materialidad, corre otra dimensión que más allá (y también más acá) nos interroga sobre la música y sobre cualquier otra forma artística que pueda concebirse como tal: a través de la composición, interpretación y recepción de la música transitan valores, saberes, prácticas, toda una

tradición que se recrea y proyecta por medio de ella. La música es un arte que se cierra sobre sí, y a su vez se abre hacia otras formas de manifestaciones artísticas siendo parte del mundo artístico escénico y audiovisual.

Bajo esta perspectiva, la pregunta por la formación en música, buscando una propuesta que albergue las condiciones de transmisión, de habilitación de capacidades, recursos, técnicas, así como la sensibilidad y el espíritu propio que sólo por medio de la música se puede habitar, es el desafío que a nivel universitario hemos decidido abordar. Cabe recordar en este sentido que la música ha sido durante un largo período, comprendida también como una ciencia, formaba parte desde la perspectiva pitagórica, atravesando el mundo medieval, el grupo del Cuadrivium junto a la astronomía, la aritmética y la geometría. En este sentido, es tanto una *tekné*, es decir, un saber articulado, con una metodología y una finalidad específica, así como una *poiesis*, esto es, una producción abierta para que habite en ella el fenómeno de la creación. En este doble filiación de la música como *tekné* y *poiesis*, la formación universitaria puede articular los procesos necesarios para que un artista musical en ciernes puede introducir, complejizar e intensificar saberes y prácticas (lo propio de un *tekné*), así como las habilidades de creación, las capacidades para la producción original, dentro de un arraigo que la hace posible (lo propio de la *poiesis*).

La música se ha transformado en una poderosa herramienta mediática, con resultados tan contradictorios que van desde la enajenación que producen sonidos globalizados y estereotipados en cualquier espacio público, pasando por la pertinaz música-estímulo en ambientes laborales, o por músicas pasatistas que van borrando la memoria de las pertenencias más profundas, hasta los resultados dignificantes que sabemos siempre suceden, aunque hoy opacados por la formidable maquinaria mediática que genera los sonidos a consumir en el día a día.

Nuestro país posee, en medio de este avasallamiento mediático, un gran acervo poético musical representado en composiciones instrumentales y en el cancionero del folclore y el tango. A diferencia de otros géneros musicales más recientes, tanto en el tango como en el folclore argentino se constatan definiciones estilísticas, técnicas propias de interpretación y formas musicales muchas veces vinculadas a formas poéticas y coreográficas que, sin lugar a dudas, constituyen un lenguaje abordable académicamente para su estudio, comprensión, enriquecimiento y transmisión.

En el actual contexto marcado por una pertinaz preeminencia mediática para generar usos y costumbres sociales, las músicas vinculadas a las pertenencias profundas de nuestras regiones y sus pueblos, pueden y deben ser cobijadas

en los espacios académicos preocupados por generar nuevos saberes y proteger los ya existentes.

La demanda de jóvenes músicos por apropiarse de dicho acervo puede representar un simple afán por transitarlo pero no caben dudas de que subyace en esa búsqueda la profunda identificación con estas músicas en cuanto símbolos y significantes de culturas regionales y nacionales, así como una decidida posición crítica y de resistencia frente a las simbologías globalizantes o las músicas enajenantes.

La música argentina de raíz folclórica y las expresiones más sedimentadas de las músicas ciudadanas del país, tuvieron el desarrollo que es común a las producciones culturales de los pueblos, esto es, un conjunto de pertenencias creadas, recreadas y adoptadas como tales en su devenir histórico.

Mientras los pueblos gestaban sus músicas, en las academias se enseñaban otras músicas. Esto es regla general en todos los países del mundo.

Los conservatorios de música, en general, se abocaron a la difusión de las corrientes europeas del clasicismo, para luego ensanchar el abanico de lenguajes desde las músicas antiguas a las contemporáneas, pero siempre con preeminencia de la producción europea.

Surgió sin embargo, desde fines del siglo XX, una tendencia por parte de intérpretes dispuestos a ampliar los horizontes de sus repertorios musicales, decididos a incorporar las músicas populares de diversos pueblos y continentes, ocupando Latinoamérica un lugar preponderante en tal búsqueda.

En nuestro país fue notable la actividad de compositores e intérpretes del folclore y el tango que, conociendo los lenguajes estilísticos abordados y disponiendo de elementos de las teorías y técnicas musicales, pusieron a disposición de los ámbitos académicos y no académicos una bella obra musical. Basta citar a Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Ariel Ramírez, Gustavo Leguizamón, Chacho Muller, Hilda Herrera, Eduardo Lagos, Oscar Alem, Waldo de los Ríos, Oscar Cardozo Ocampo, Juan Carlos Cobián, Julio de Caro, Aníbal Troilo, Horacio Salgán, Sebastián Piana, Astor Piazzolla, y una larga y notable lista, para tener una idea del acervo musical que fue ganando espacios en ámbitos generalmente negados al reconocimiento y estudio del mismo.

Se propusieron y crearon algunas experiencias académicas para la enseñanza formal de estas músicas "no-académicas".

En esos intentos, aparecieron claramente las principales contradicciones a resolver: ¿Cómo enseñar en aulas lo que se aprende en el devenir social? ¿Cómo enseñar lo que nunca fue estudiado, sino simplemente aprendido? ¿Cómo enseñar sin títulos habilitantes, dado que los títulos capacitaban para enseñar otros lenguajes? ¿Cómo lograr que un músico apto para transmitir estos lenguajes, adquiriera las formalidades inherentes a una práctica pedagógica institucional?

En este año 2016 se ha puesto en marcha la Licenciatura en música Argentina en la Universidad Nacional de San Martín, de la República Argentina.

La UNSAM es un espacio académico idóneo por su clara definición ideológica en el sentido de integrar el saber con la conciencia individual y colectiva de la cultura del país en que nos educamos, con la memoria atenta a sus acontecimientos insoslayables y porque, en términos de compromiso con la enseñanza artística, ha creado en su seno un Instituto de Artes que cobija diversas expresiones estéticas.

La demanda, por una formación de grado universitaria, ya es constatable a lo largo y ancho del país. La comunidad de músicos dispuestos a abrazar el folclore y el tango, en sus diversas expresiones, es amplia, plena de talento y ávida por asimilar las herramientas estilísticas idóneas para interpretar, componer y arreglar las músicas adoptadas desde una clara identificación con las pertenencias culturales de su tierra.

La experiencia previa, generada en formato de Diplomatura de Música Argentina, fue un embrión saludable de aquello a que aspiramos en términos de Licenciatura. Una matrícula cerrada y con poquísimas deserciones, un nivel docente óptimo, el compromiso claro de mantener altas las motivaciones de educadores y educandos y, un particular nivel de excelencia musical por parte de sus alumnos, nos permiten inferir que la UNSAM está en condiciones de crear y sostener un espacio académico destinado a la música argentina, en el máximo nivel de excelencia a que se puede aspirar en el país. A su vez, esta formación ha dado fructíferas enseñanzas sobre el modelo de currícula, de espacios pedagógicos y de criterios didácticos que podrán proyectarse de manera fecunda, con mayor intensidad en la Licenciatura propuesta.

La decisión de crear una Licenciatura de Música Argentina es una apuesta ideológicamente clara y pedagógicamente responsable, para ofrecer a la comunidad un espacio idóneo para una demanda que conlleva un alto nivel de exigencia académica. Para ello, se vislumbra la necesidad de una dinámica pedagógica y un dispositivo didáctico particular, concibiendo al vínculo del edu-

cando y el educado como en las formas artesanales del maestro y el aprendiz: cultivo personalizado que no rehúsa de la metodología y la técnica en el proceso de iniciación en las condiciones creativas, interpretativas y productivas del arte musical.

## **Objetivos de la carrera**

La carrera de “Licenciatura en Música Argentina” tiene como objetivo la formación de profesionales en arreglo, interpretación y composición en tango y folclore, con su sólida formación en su disciplina artística, capacidad de reflexión e investigación en la producción y representación de su arte, en diálogo con las otras manifestaciones del arte. Se busca proporcionar a músicos formados en el ámbito de la música popular argentina un espacio donde desarrollar su formación técnica y ampliarla hacia contenidos teóricos, históricos y metodológicos que propicien la investigación y con ella la construcción de nuevos conocimientos para el desempeño como intérpretes, arregladores y compositores de tango y/o folclore argentino en su campo referencial con la perspectiva de dar un lugar y un reconocimiento académico a un patrimonio cultural constituyente de la identidad nacional. Valores estéticos, el compromiso con la problemática de su comunidad, la disposición al trabajo grupal y la dimensión ética de su praxis, son cualidades y actitudes que se esperan inculcar en la formación.

## ***Objetivos específicos***

1. Propiciar la comprensión de las formas estilísticas generales, profundas y sutiles de los géneros musicales argentinos.
2. Propender al desarrollo de las capacidades propias para la Interpretación, el Arreglo Musical y la Composición en música argentina.
3. Estimular la creación individual y colectiva, así como el desarrollo de habilidades para el trabajo solista o en ensambles.
4. Incentivar las condiciones que permitan pensar ampliamente sobre los recursos expresivos del lenguaje musical y su vinculación con otras formas de expresión artística.
5. Propiciar recursos para reflexionar, explorar, investigar y crear en artes musicales, comprendiendo los procesos históricos, las características musicológicas y metodológicas en particular lo referente a la composición y arreglos.

6. Estimular la comprensión de las músicas y la lírica de la música argentina en sus contextos culturales tanto en su génesis, como en las formas de divulgación y recepción.
7. Propiciar una conciencia propia del artista y su rol en la sociedad, con capacidad de reflexión sobre su hacer, en compromiso con la comunidad de arraigo y con la proyección en un mundo multicultural.

## **Plan de estudios y contenidos mínimos a desarrollar**

### ***Instrumento I***

- Estudio de la técnica instrumental.
- Abordaje de obras dadas o creadas por alumnos, con énfasis en aspectos estilísticos del lenguaje musical específico.
- Preparación de repertorio.
- El instrumento en sus perspectivas de solista, ensamblado y acompañante rítmico/armónico.
- Seguimiento intercátedra con la cátedra Estilística I, II o III, de acuerdo al régimen de correlatividades.

### ***Instrumento II***

- Desarrollo de aspectos técnicos instrumentales.
- Repertorio que integre obras dadas y obras generadas por los alumnos, sean arreglos y/o composiciones propias.
- Preparación de repertorio
- El instrumento en sus perspectivas de solista, ensamblado y acompañante rítmico/ armónico.
- Seguimiento intercátedra con la cátedra Estilística niveles I, II o III, de acuerdo al régimen de correlatividades.

- Eje temático diferencial respecto de Instrumento I: énfasis en actividades musicales creativas por parte de los alumnos.

### ***Laboratorio Instrumental I***

- Creación de obras y/o arreglos, por parte de los alumnos, para la interpretación solista o en pequeños ensambles disponibles en el espacio curricular.
- Creación de obras y/o arreglos sobre las formas musicales de las regiones Noroeste y Cuyo, así como de músicas rioplatenses.
- Acompañamiento intercátedra de la actividad creativa, en particular entre los espacios destinados a la misma (Espacios Creativos, Laboratorios Creativos)

### ***Laboratorio Instrumental II***

- Creación de obras y/o arreglos, por parte de los alumnos, para la interpretación solista o en pequeños ensambles disponibles en el espacio curricular.
- Creación de obras y/o arreglos sobre las formas musicales de las regiones Litoral, Pampeana, Patagónica, así como de músicas rioplatenses.
- Acompañamiento intercátedra de la actividad creativa, en particular entre los espacios destinados a la misma (Espacios Creativos, Laboratorios Creativos)

### ***Espacio Creativo Folclore I***

- Experiencia de ensamble intermedio, a diferencias de los formatos solista, dúo, trío, cuarteto (En Instrumento I y II) y del ensamble pleno de la Licenciatura (Ensamblés I, II y III)
- Formación de los ensambles con alumnos de las diferentes cátedras instrumentales, que representen los instrumentos armónicos, melódicos, el canto y la percusión.
- Conceptos estilísticos, armónicos, contrapuntísticos, formales y del arreglo

musical, a partir de obras que provea el espacio curricular y de arreglos y/o composiciones de los alumnos.

### ***Espacio Creativo Folclore II***

- Experiencia (Practica) de ensamble intermedio, a diferencias de los formatos solista, dúo, trío, cuarteto (En Instrumento I y II) y del ensamble pleno de la Licenciatura (Ensamblés I, II y III)
- Formación de los ensambles con alumnos de las diferentes cátedras instrumentales, que representen los instrumentos armónicos, melódicos, el canto y la percusión.
- Eje temático diferencial: mayor énfasis en abordaje de obras y repertorio generado por los alumnos, en carácter de arreglos y/o composiciones propias. Seguimiento de la actividad creativa en términos de lenguaje estilístico, estructuras formales, contenidos armónicos-contrapuntísticos y conceptos del arreglo musical.

### ***Espacio Creativo Tango I***

- Experiencia de ensamble intermedio, a diferencias de los formatos solista, dúo, trío, cuarteto (En Instrumento I y II) y del ensamble pleno de la Licenciatura (Ensamblés I, II y III)
- Formación de los ensambles con alumnos de las diferentes cátedras instrumentales, que representen los instrumentos armónicos, melódicos, el canto y la percusión.
- Conceptos estilísticos, armónicos, contrapuntísticos, formales y del arreglo musical, a partir de obras que provea el espacio curricular y que respondan a los criterios estilísticos referenciales en la historia musical del Tango.

### ***Espacio Creativo Tango II***

- Experiencia de ensamble intermedio, a diferencias de los formatos solista, dúo, trío, cuarteto (En Instrumento I y II) y del ensamble pleno de la Licenciatura (Ensamblés I, II y III)
- Formación de los ensambles con alumnos de las diferentes cátedras ins-

trumentales, que representen los instrumentos armónicos, melódicos, el canto y la percusión.

- Trabajar elementos estilísticos, armónicos, contrapuntísticos, formales y conceptos del arreglo musical, a partir de obras que provea el espacio curricular y que respondan a los criterios estilísticos referenciales en la historia musical del Tango.
- Eje temático diferencial: mayor énfasis en abordaje de obras y repertorio generado por los alumnos, en carácter de arreglos y/o composiciones propias.

### ***Laboratorio Creativo de Folclore***

- Creación de obras y/o arreglos de folclore sobre cualquiera de sus formas musicales, en formato de ensamble intermedio.
- Creación de obras instrumentales, Canciones y Arreglos Vocal-Instrumentales.
- Aplicación en el espacio de las obras/arreglos encargadas.
- Integración de esas obras en un repertorio aplicado a las audiciones de la Licenciatura.

### ***Laboratorio Creativo de Tango***

- Creación de obras y/o arreglos sobre el Tango y formas musicales rioplatenses, en formato de ensamble intermedio.
- Creación de obras instrumentales, Canciones y Arreglos Vocal-Instrumentales.
- Aplicación en el espacio de las obras/arreglos encargadas.
- Integración de esas obras en un repertorio aplicado a las audiciones de la Licenciatura.

### ***Ensamble Folclore I***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura.

- Estudio, análisis e interpretación de obras que provea el espacio curricular, sobre formas musicales de las regiones Noroeste y Cuyo
- Preparación de repertorio.
- Seguimientos intercátedras (con Instrumento, Espacios Creativos y Estilística) para optimizar el desempeño de los alumnos a partir de sus rendimientos en los formatos solista, pequeños ensambles, ensambles intermedios y ensamble pleno)

### ***Ensamble Folclore II***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura
- Estudio, análisis e interpretación de obras que provea el espacio curricular, sobre
- formas musicales de las regiones Nordeste y Pampeano-patagónica
- Inclusión de arreglos y/o composiciones propias de los alumnos.
- Preparación de repertorio.
- Seguimientos intercátedras (con Instrumento, Espacios Creativos y Estilística) para optimizar el desempeño de los alumnos a partir de sus rendimientos en los formatos solista, pequeños ensambles, ensambles intermedios y ensamble pleno)
- Eje temático diferencial: énfasis en actividad creativa. Formas musicales de diferentes regiones, en relación a Ensamble Folclore I.

### ***Ensamble Folclore III***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura.
- Mayor nivel de complejidad de los arreglos a abordar, incluyendo modelos camarísticos del arreglo y la interpretación. Niveles crecientes de exigencia interpretativa y de la técnica instrumental requerida.
- Espacios de improvisación grupal.
- Estudio, análisis e interpretación de obras que provistas por el espacio cu-

ricular y de arreglos y/o composiciones propias de los alumnos.

- Preparación de repertorio.
- Eje temático diferencial: niveles crecientes de complejidad en los arreglos realizados por los alumnos, y en las técnicas instrumentales.

### ***Ensamble Tango I***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura.
- Repertorio rioplatense, de acuerdo a sus estilísticas referenciales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX
- Estudio, análisis e interpretación de obras que provea el espacio curricular.
- Preparación de repertorio.
- Seguimientos intercátedras (con Instrumento, Espacios Creativos y Estilística) para optimizar el desempeño de los alumnos a partir de sus rendimientos en los formatos solista, pequeños ensambles, ensambles intermedios y ensamble pleno).

### ***Ensamble Tango II***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura.
- Repertorio rioplatense, de acuerdo a sus estilísticas referenciales desde mediados del siglo XX a la actualidad.
- Estudio, análisis e interpretación de obras dadas y también sobre arreglos y/o composiciones propias de los alumnos.
- Preparación de repertorio.
- Seguimientos intercátedras (con Instrumento, Espacios Creativos y Estilística) para optimizar el desempeño de los alumnos a partir de sus rendimientos en los formatos solista, pequeños ensambles, ensambles intermedios y ensamble pleno)
- Eje temático diferencial: énfasis en actividad creativa. Estilísticas del tango períodos históricos diferenciados de los contenidos de Ensamble Tango I.

## ***Ensamble Tango III***

- Actividad grupal en formato del ensamble mayor de la Licenciatura.
- Mayor nivel de complejidad de los arreglos a abordar, incluyendo modelos camarísticos del arreglo y la interpretación. Niveles crecientes de exigencia interpretativa y de la técnica instrumental requerida.
- Espacios de improvisación grupal.
- Estudio, análisis e interpretación de obras que provea el espacio curricular y de arreglos y/o composiciones propias de los alumnos.
- Preparación de repertorio.
- Eje temático diferencial: niveles crecientes de complejidad en los arreglos realizados por los alumnos, y en las técnicas instrumentales.

## ***Estilística I***

- Historia de las corrientes musicales del Noroeste y Cuyo. La trasmisión andina. Elementos de las culturas originarias vigentes como formas puras y como formas folclóricas del Noroeste argentino. El mestizaje de culturas, lo autóctono, lo europeo, lo criollo.
- Música y poesía. Correlatos entre formas musicales y formas poéticas. La copla.
- Música y Danza. Correlatos entre formas coreográficas y formas musicales. Las músicas que no se bailan.
- El devenir de la fusión hasta la definición de las formas musicales hacia fines del siglo XIX. El devenir de las formas musicales en su progresión histórica hasta el presente.
- Contextos culturales para la definición de las formas musicales en el Noroeste y Cuyo. La historia y el paisaje en la definición de las identidades.
- Las identidades como un todo regional, de Cuyo hacia las culturas transandinas y del noroeste hacia Chile, Bolivia y Perú.
- La influencia española en la adopción de las músicas birrítmicas de las regiones.

- Conceptos estilísticos que definen las identidades de las formas musicales regionales.
- Desarrollo de ejemplos musicales en clase.

## ***Estilística II***

- Historia de las corrientes musicales de las regiones Litoral y Pampeana.
- El mestizaje de culturas, lo autóctono, lo europeo, lo criollo. Consideraciones sobre la música patagónica.
- Música y poesía. Correlatos entre formas musicales y formas poéticas. Seguidillas, décimas y otras formas poéticas.
- Música y Danza. Correlatos entre formas coreográficas y formas musicales. Las músicas que no se bailan.
- El devenir de la fusión hasta la definición de las formas musicales hacia fines del siglo XIX. El devenir de las formas musicales en su progresión histórica hasta el presente.
- Contextos culturales para la definición de las formas musicales en las regiones Litoral y Pampeana. La historia y el paisaje en la definición de las identidades.
- Las identidades como un todo regional, del Litoral hacia Paraguay, Brasil, Uruguay y de la llanura pampeana hacia Uruguay.
- Conceptos estilísticos que definen las identidades de las formas musicales regionales.
- Desarrollo de ejemplos musicales en clase.
- Eje temático diferencial: el abordaje de regiones musicales diferentes.

## ***Estilística III***

- Historia del Tango y los géneros musicales rioplatenses.
- Orígenes. El puerto y la ciudad. El suburbio como lugar de encuentro entre culturas urbanas y de la llanura pampeana.

- La Guardia Vieja. Referencias estilísticas en composición, poesía e interpretación.
- La etapa entre los años 40 y 70 y referencias estilísticas en la composición, la poesía y la interpretación.
- El tango de Salgán y Piazzolla hasta nuestros días.
- Desarrollo de ejemplos musicales en clase.
- Eje temático diferencial: el abordaje de la región rioplatense.

### ***Espacio de Producción***

- La música en diálogo interdisciplinario con el cine, la poesía, las artes escénicas, la danza y las artes audiovisuales.
- Desarrollo de proyectos y su implementación en el marco de las áreas artísticas de la Unsam.
- Coordinación de objetivos, desarrollos y plazos con las áreas respectivas del Instituto de Artes.

### ***Historia del Arte***

- Ejes centrales de la historia del arte universal, poniendo énfasis en los contextos y las implicancias de la producción del arte en distintos momentos y su vinculación que entre ellos se pueda realizar. Aportes del mundo oriental, hasta los albores de Occidente, tanto Egipto como Grecia y luego el desarrollo del Mundo Medieval, el Renacimiento y el Mundo Moderno.

### ***Cultura y Sociedad***

- La organización social, procesos, formas institucionales. El lazo social y la producción simbólica de los intercambios. Los sistemas culturales, las producciones culturales y su valoración. Presentación de teorías, nociones y conceptos sociológicos en su abordaje de las obras culturales, su inserción en la dinámica social y sus transposiciones entre culturas y sujetos culturales. La concepción del arte como herramienta de políticas, programas y acciones sociales.

## ***Psicología del Arte***

- La psicología. Origen, desarrollo histórico y campo disciplinar. La condición bio-psico-socio-cultural del sujeto humano. Procesos intrasubjetivos e intersubjetivos del psiquismo individual. Principales conceptualizaciones de la psicología sobre la experiencia estética. La noción de sublimación, las condiciones psicológicas de la creación y recepción artística. La percepción, la inteligencia y la creatividad en artes desde una visión psicológica.

## ***Taller de Danza Folclore***

- Aprendizaje de las danzas folclóricas argentinas ajustadas a coreografías fijas: zamba, cueca y algunas de las danzas basadas en la rítmica “tipo gato” (chacarera, gato, bailecito, escondido, huella, triunfo)
- Aprendizaje de danzas no ajustadas a coreografías fijas, como Chamamamé y Rasguido doble.
- La experiencia de las danzas en su vinculación con las formas musicales. Traslado de esa experiencia a la interpretación musical.

## ***Taller de Danza Tango***

- Aprender danzas rioplatenses, en particular Tango y milonga.
- La experiencia de las danzas en su vinculación con las formas musicales. Traslado de esa experiencia a la interpretación musical.

## ***Historia de la Música Argentina I***

- Relevamiento cronológico de las referencias musicales del folclore argentino, referidas a Obras, Compositores e Intérpretes de los géneros musicales a abordar.
- Sistematización de ese relevamiento de acuerdo a las pertenencias regionales, siguiendo el mapa musical que se recorre a la largo de la Licenciatura en diversas áreas curriculares.
- Audición crítica de esas referencias y conclusiones acerca de las mismas.

- Contextos histórico-sociales y culturales del devenir de la música argentina de raíz folclórica y sus proyecciones.

## ***Historia de la Música Argentina II***

- Relevamiento cronológico de las referencias musicales de las músicas rioplatenses -y en particular del Tango- relativas a Obras, Compositores e Intérpretes de los géneros musicales a abordar.
- Audición crítica de esas referencias y conclusiones acerca de las mismas.
- Contextos histórico-sociales y culturales del devenir de la música argentina rioplatense
- Eje temático diferencial: el abordaje de la región rioplatense.

## ***Panorama de la Música Latinoamericana I***

- Relevamiento de las referencias musicales latinoamericanas referidas a Obras, Compositores e Intérpretes, con énfasis en las formas musicales representativas y vigentes de región abarcativa de los países andinos, Paraguay, Brasil y Uruguay.
- Sistematización y reconocimiento de las músicas con influencia africana, así como las músicas generalmente denominadas “criollas” y los géneros urbanos.
- Células rítmicas y su aplicación instrumental.
- Audición crítica de esas referencias y conclusiones acerca de las mismas.

## ***Panorama de la Música Latinoamericana II***

- Relevamiento de las referencias musicales latinoamericanas referidas a Obras, Compositores e Intérpretes, con énfasis en las formas musicales representativas y vigentes de México, Centroamérica, Caribe, Colombia y Venezuela.
- Sistematización y reconocimiento de las músicas con influencia africana, así como las músicas generalmente denominadas “criollas” y los géneros urbanos.

- Células rítmicas y su aplicación instrumental.
- Audición crítica de esas referencias y conclusiones acerca de las mismas
- Eje temático diferencial: el relevamiento de músicas de regiones diferenciadas respecto del nivel I.

### ***Dirección de Conjuntos***

- Práctica de la función de Dirección Musical, aplicada a ensambles de diversos formatos.
- Generar en esos ensambles las versiones que, de cada arreglo, se ajusten al lenguaje estilístico de la música a interpretar.
- Generar un sentido crítico acerca del arreglo a interpretar y dirigir.
- Adaptación de cada arreglo a las posibilidades instrumentales disponibles en el espacio.
- Conocimiento de los recursos instrumentales en cuanto a timbres, alturas, y de las combinaciones instrumentales.

### ***Poética del Cancionero Folclórico***

- Recorrido de la poética del cancionero folclórico argentino, a través de un relevamiento de las obras regionales y provinciales.
- El rol del poeta. El rol del letrista.
- La copla. Las letras anónimas de las canciones tradicionales.
- El papel de las formas poéticas en la música folclórica.
- Reconocimiento y comprensión de las referencias insoslayables de la poesía asociada a la música.
- El poeta-músico, el poeta asociado al músico. Los contextos histórico-sociales y culturales en el desarrollo de la poesía.

## ***Poética del Tango***

- Recorrido de la poética del Tango y la música rioplatense.
- El rol del poeta. El rol del letrista.
- El papel de las formas poéticas en la música folclórica.
- Reconocimiento y comprensión de las referencias insoslayables de la poesía asociada a la música.
- El poeta-músico, el poeta asociado al músico. Los contextos histórico-sociales y culturales en el desarrollo de la poesía.

## ***Improvisación Folclore***

- La improvisación como lenguaje. Las formas musicales del folclore argentino como contexto de la improvisación. Improvisar como solista. Improvisar en conjunto.
- Los roles de la improvisación en conjunto: Figura y fondo, adecuación de timbres, registros graves, medios y agudos.
- Los conceptos de Arreglo, Variación e Improvisación.
- Los modelos argentinos en el recurso de la improvisación sobre músicas de raíz folclórica y sus proyecciones.
- Los parámetros de la improvisación en el jazz y otras músicas populares.

## ***Improvisación Tango***

- La improvisación como lenguaje.
- La música rioplatense como contexto de la improvisación.
- Improvisar como solista. Improvisar en conjunto.
- Los roles de la improvisación en conjunto: Figura y fondo, adecuación de timbres, registros graves, medios y agudos.
- Los conceptos de Arreglo, Variación e Improvisación.

- Los modelos argentinos en el recurso de la improvisación sobre músicas rioplatenses.
- Los parámetros de la improvisación en el jazz y otras músicas populares.

## ***Composición***

- Nociones generales acerca de la composición musical.
- Herramientas teóricas, técnicas, metodológicas para la composición musical.
- Los modelos de la Composición musical en el Tango y el Folclore Argentino.
- Composición instrumental.
- La Canción como síntesis de música y letra.
- Composición sobre formas musicales argentinas.
- Composición desde formas originales no tradicionales.
- Las obras individuales y en formatos tipo, suite, cantata, y otras.

## ***Informática Aplicada***

- Los programas de escritura musical.
- Su uso para la escritura en formatos solista o de ensambles.
- La aplicación informática en la confección de archivos musicales, para la investigación y para la información musical en general.

## ***Trabajo Integrador Final***

Producción musical a establecer para cada caso, en la línea de creaciones propias, arreglos propios, grabaciones, sistematizaciones de músicas, relevamientos de obras, compositores y/o intérpretes, producciones musicales, generación de iniciativas pedagógicas musicales, o iniciativas en el campo social aplicadas a la música.

Paralelamente, elaboración de un trabajo teórico sobre temas a convenir, de

índole musical o cualquier reflexión que, desde la música, se relacione con devenires institucionales, psicológicos, filosóficos, pedagógicos, etc.

Énfasis en evaluación crítica y autocrítica del camino recorrido en la Licenciatura.

## **Bibliografía**

Aguilar, María del Carmen, *Folklore para armar*. Buenos Aires, 2003

Alchourron, Rodolfo, *Composición y Arreglos de Música Popular*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1999

Archivos del Cedima – Unsam, 2016

Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI, 1980

Aretz, Isabel, *El Folklore Musical Argentino*, Editorial Ricordi, 1952

*Cancionero de los ríos* – Honorable Cámara de diputados de La Pampa, 2007

Cardoso, Jorge – *Ritmos y Formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*, Editorial Universitaria de Misiones

*Catálogos de partituras de música argentina* – Editoriales Lagos, Ricordi, B&M, Epsa Publishing

Falú, Juan, *Cajita de Música Argentina* (material multimedial), Ministerio de Educación de la Nación, 2011

Gainza, Violeta de – *Tucumán Canta*, Gobierno de la Provincia de Tucumán, 2010

Kaliman, Ricardo J., *Toda Vida y Llena de Alma*, Cancionero del Pato Gentilini, Edunt 2010

Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana: ritmos y danzas de un continente*. Ediciones B, 2001

Samela, Gustavo, *Música Folklórica Latinoamericana*, Editorial Ricordi, 1970

Valladares, Rolando, *Solo en mi Rancho*, Universidad Nacional de Tucumán, 2006

Vega, Carlos/ Moreno Chá, Ercilia, *Las Danzas Populares Argentinas vol 1 y 2*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega," Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1986

Valladares, Leda. *Canciones arcaicas del Norte Argentino*. Editorial Ricordi, 1970.

Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy, Cancionero popular de La Rioja y Cancionero popular de Catamarca*. Edición de la Universidad Nacional de Tucumán, 1952.

*Canciones de Polo Giménez* (Ed. Lagos)

*Canciones de Chacho Müller* (Ed. Lagos)

*Canciones de Pepe Núñez* (Ed. Lagos)

*Cancionero Juan Falú* – Editorial EDUVIM

*Anatomía para el movimiento I, II, III*

*Principios de foniatría*

*El libro de la voz*

*El estudio del belcanto*

*Arreglos para cuerdas* de R. Gallo, Andrés Pilar. Materiales y arreglos producidos durante las clases

*El violín en el Tango* (método de tango para violinistas de R.G.)

*Ejercicios de marcación rítmica*, Carolina Cajal

Desgrabaciones sugeridas por los profesores de las cátedras.

*Método de bandoneón* Marcucci- Lipesker.

*Método de bandoneón* Ambros.

Arreglos para bandoneón de Néstor Marconi, Leopoldo Federico, Astor Piazzolla, Anibal Troilo, Dino Saluzzi

Possetti, Hernán, *El piano en el Tango*. Buenos Aires, 2014

Gallo, Ramiro, *El violín en el Tango*, Buenos Aires 2011

Fain, Paulina, *La flauta en el Tango*, Buenos Aires, 2010

Peralta, Julián, *La Orquesta Típica, Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*, Buenos Aires, 2008

*1500 Coplas Seleccionadas de los Cancioneros de Juan Alfonso Carrizo, de José Horacio Menayar* – Edición Gobierno de Catamarca, 2010

Mick Goodrick: *Almanac of guitar chords*

George Van Eps: *Harmonics mechanism for guitar I*

Falú Eduardo. (1976). *Trago de Sombra*. Zamba. Para Guitarra. Letra de Jaime. Davalos. Ricordi. Americana. Bs. As.

Falú Juan. 2006. *Obra completa* Volumen 1. Bs. As.

Jewsbury Jorge. Edición virtual: [www.epsapublishing.com.ar](http://www.epsapublishing.com.ar)

W. Leavitt: *A modern method for guitar* (Berklee II y III)

Herrera, Enric. 1986. *Teoría musical y armonía moderna I y II*. Antoni Bosh, editor. Barcelona.

Héctor Ayala: *Serie Latinoamericana*

Carlos Moscardini: *Obra propia*

Ernesto Méndez: *Obra propia*

Horacio Castillo: *Obra propia y arreglos*

Mauricio Laferrara: *Arreglos propios*



# Descripción de la situación de la educación musical en Paraguay

## Situación en la década de 1950

Existían dos escuelas de música, El Ateneo y la Escuela Normal, que ofrecían carreras instrumentales, principalmente en piano, y accesoriamente en violín y canto. Los demás instrumentos generalmente se practicaban, ya no como carreras, sino como habilidades, en las bandas del ejército o la policía, que eran escuelas de música sin respaldos académicos, pero de indudable influencia por sustituir carencias del sistema educativo musical.

Parecería que dos escuelas serían insuficientes, pero tenían ambas el sistema de profesores incorporados (o asociados), que trabajando desde su casa, llevaban anualmente a dar exámenes a sus alumnos, con todas las formalidades académicas. Las exigencias de la época en las especialidades mencionadas, sobretodo en piano eran altas, los alumnos de todos los profesores internos o adscriptos, debían dar un examen de admisión, con el programa totalmente completado, de memoria, para tener el derecho a un segundo examen, de concurso, con obras impuestas que se designaban poco antes de finalizar el año, y habitualmente, recitales a cargo de los egresados con máxima exigencia programática.

A fines de la época que se está describiendo, se funda la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional, con planes de estudio de nivel

superior, que actualmente recibirían el nombre de terciarios, o de post-grado, en ese entonces denominados de perfeccionamiento. En su momento eran de gran exigencia, accediendo solo pocos alumnos que se admitían tras de verificar que hubieran completado sus estudios de conservatorio, consistentes en el Profesorado Superior del instrumento, previa conclusión del lenguaje musical, entonces Teoría y Solfeo, y además, que hubieran pasado una evaluación de nivel que es lo que actualmente conocemos como examen de ingreso, en las facultades nacionales. Esa exigencia no pudo ser mantenida por mucho tiempo, y a la promoción inicial de cinco egresados, que me cupo el honor de integrar, solo siguieron esporádicamente algunas escasas individualidades, hasta que por pujas administrativas, dejó de pertenecer a la Universidad, para incorporarse al Ministerio de Educación, como nivel anterior, de grado.

En la década del 1950, hubo sobretodo en la 2ª mitad, una extraordinaria afluencia de intérpretes de 1er nivel mundial, lo que siguió hasta finales del 60; algunas muestras de ello: La Sinfo-Filarmónica de Nueva York, con Bernstein, La Sinfónica de Washington con Howard Mitchell, Coral de Roger Wagner, Coral de Robert Shaw, Ruggiero Ricci, Philips Entremont, Malcon Frager, Martha Argerich, Bruno Gelber, y muchos otros de igual categoría.

En 1957 se crea por primera vez la Orquesta Sinfónica, que en su primera etapa duraría hasta 1961, cuando un intendente dictaminó que primero había que tener calles y mercados y después orquestas, y en consecuencia la cerró.

Un acontecimiento para la historia nacional, fue en 1956, cuando el gran compositor paraguayo Juan Carlos Moreno González creó una obra, *La Tejedora de Ñandutí*, en un género que llamó Zarzuela Paraguaya, a la que siguieron cuatro más de su autoría, así como composiciones similares de otros músicos que quisieron seguir su senda. La creación de Moreno González, reunió a artistas de primera jerarquía, en todos los órdenes, y la parte musical estuvo a cargo de un incomparable maestro, Carlos Baxterrier, venido al efecto de Buenos Aires. La aceptación del público fue sorprendente y duró en el escenario 47 funciones consecutivas.

## **Situación en la década de 1960**

Siguió en líneas generales a la década anterior, en cuanto a las instituciones de enseñanza, predominio absoluto del piano, y un progresivo alivianamiento de las exigencias, escasez de conciertos, disminución de visitas de intérpretes y conjuntos de nivel mundial, cierre ya mencionado de la primera orquesta sinfónica, y su reapertura cuando en 1964 se cambió el intendente en Asun-

ción. Ninguna voz contundente se alzó al respecto, porque aún sus cultores, no queriendo pasar de anacrónicos, se quedaron con sus limitados círculos de adeptos, como si fuera una cofradía temerosa de exponer algo vergonzante.

El motivo de la inclusión de los temas anteriores, fue porque existe una relación “misteriosa”, entre el desplazamiento de las formas nacionales, con el descenso de exigencias en la producción de profesionales músicos.

Un hecho que en su momento fue comprobado, es que las compañías internacionales estimulaban su difusión, con provisión gratuita de material, y premios en efectivo a los medios de comunicación, no creo que ahora sea eso la excepción.

## **Décadas del 70 y 80**

En la formación musical profesional, se dejó una vía de liberación de la enseñanza, permitiendo la creación de instituciones privadas, al parecer, reconociendo la absoluta orfandad en este ramo, de las instituciones públicas. Esta plausible medida no tuvo la contra-partida de compromisos de mantener exigencias, ni generar estímulos como concursos, otorgamiento de becas, ofrecimiento de facilidades para la realización de conciertos, y otras acciones, y en lugar de constituir una mejoría se convirtió en el acecho de otro riesgo. Aunque en los primeros años, por cierto espíritu de competencias, y porque estaban al frente personas que habían pasado por exigencias de calidad, no hubo visible deterioro.

En 1964, el mismo intendente que restituyó la Orquesta Sinfónica, escuchó el pedido de tener en la Municipalidad una Institución de Formación Artística Musical, y creó el Conservatorio Municipal , que teniendo en sus primeros años como Director a Juan Carlos Moreno González, despertó muchas esperanzas, pero a los pocos años, por razones políticas, y quizá más por ignorancia del tema tan especializado como la Formación Musical, se fueron sucediendo directores que llevaron a la institución a niveles deplorables, constituyéndose en un factor más del atraso.

En 1972, el Ateneo Paraguayo, lanzó ambiciosos planes de mejorar la enseñanza musical, pero en la práctica, se convirtió en un paso al costado de la formación de intérpretes, con cursos que apuntaban a formación de maestros de música para escuelas generales, pero con precaria preparación, ya que a los mismos podían acceder, preferentemente, personas que venían totalmente carentes de preparación musical, básica, o inicial, quienes serían en poco

tiempo los responsables del progreso de la música. El piano, la guitarra clásica, y otras formas fueron relegadas a roles sin importancia, sufriendo de alguna forma una humillación.

El avasallamiento por músicas foráneas de nulo valor artístico se consolidó, y podría decirse que desde este período, las generaciones que hoy están por debajo de los 40 a 50 años, escasamente hayan escuchado músicas nacionales, y en algunos casos, en absoluto. Es triste que eso se refleje o traslade a la formación musical, y más lamentable que personas que ahora tendrían que entender la necesidad de un mejoramiento efectivo, a través de sus responsabilidades en la dirigencia del país, crecieran huérfanos de música nacional, y además con la proliferación de estilos de baja calidad, estimulados por empresas extranjeras.

A mediados de la década del 70 se intentó revivir la práctica de la ópera; un empresario vinculado familiarmente a cantantes, con respaldos extra-oficiales, con gran esfuerzo de por medio, inició la puesta de óperas italianas, lo que como toda innovación alentó expectativas. Las mismas se cumplieron, en cuanto a la situación que significa el pasar de la nada a algo, y durante una década, presentó una decena de obras, que lamentablemente no estaban respaldadas por una escuela de formación, que le permitiese crecientes niveles de calidad. Esto hizo que la compañía se extinguiera, convirtiéndose, en lugar de motivador del interés por el mejoramiento, solo en un hecho histórico anecdótico. Una situación semejante se describirá en la última década.

## **Las dos últimas décadas, 1990 a 2011**

Se despertaron muchas esperanzas de un renacer musical, cuando se asoció al vuelco político de 1989, la responsabilidad de poner todas las cosas en su lugar, esperanzas sobre todo en el sector oficial nacional, municipal, universitario, puesto que hasta entonces todos los males se atribuían al gobierno autoritario, pero la realidad no cumplió dichas expectativas. Si bien se produjeron algunas variantes como la vuelta de músicos anteriormente expulsados del país o auto-refugiados en otras latitudes, la libertad para realizar festivales, concursos, composiciones sin censura en su creación ni difusión, e incluso la creación de instituciones dedicadas a la música, la inercia de acciones anteriores sobre todo en la carencia de formadores musicales con sólida preparación, y un cierto temor o inercia generacional, fruto de la situación política anterior, malogra hasta la fecha muchos deseos, acciones o emprendimientos. Esto impide un despegue efectivo y notorio, ya que en cuatro lustros debería haber cambiado totalmente la mediocridad

anterior por la envidia de resultados ostensibles y reflejados de los modelos internacionales en educación, y la revitalización de los valores nacionales.

Consideramos no obstante, la posibilidad de optimizar los recursos, producir cambios mediante la capacitación y actualización de los factores de la educación musical, teniendo en cuenta la gran apetencia de conocimientos en dicha área, recogida de todo emprendimiento que se instale. Solamente faltaría tener la valentía de establecer miras superiores, y con objetividad, elegir el camino y las personas capaces de guiarnos en su recorrido, para que, con los escasos medios de que dispone la Nación, en relación a su creciente población, obten-gamos resultados dignos de mencionar.

No queriendo que todo parezca una crítica a lo irremisible, en los siguientes comentarios, que se basan exclusivamente en la realidad actual, por todos comprobable, puntualizaremos, porque es lo correcto, el análisis de la acción de instituciones de estas dos décadas, y disculpando algún atisbo de soberbia, proponer algunas soluciones ni costosas, ni imposibles de llevar a la práctica.

En 1992 se creó el Conservatorio de Música de la Universidad Católica, con un sólido inicio de actividades a cargo de profesores de exigencia, aunque con niveles de planes de enseñanza básica, no como correspondería a una universidad. Sin embargo de las exigencias se llegó a una dejadez, que fue obligando a retirarse de la institución a quienes no compartían dicho abandono, y en la actualidad es casi nulo el aporte a la educación, pese a ser una entidad sostenida por las cuotas de los alumnos, no por generosidad.

Como hecho auspicioso, en 1996 se creó el Conservatorio Nacional, con la misión de promover la formación musical superior (¿profesional, post-grado, universitaria? situación aún no definida), pero desafortunadamente, quienes estuvieron al frente, desconocedores de dichos niveles, convirtieron la escuela en una institución de nivel pre-primario y primario, que recién ahora, quince años después, está accediendo a los niveles para los cuales se creó, sin la calidad de enseñanza que estos niveles requiere. En eso se desperdició una década, pero aunque se esté ahora en proceso de elevación del nivel de enseñanza, sigue siendo una escuela inicial. Esto también refleja la irresponsabilidad de las autoridades, que en su absoluto desconocimiento de los procesos de formación musical, apuntados en otro párrafo, malogran aun las obras que se crearon y dotaron con cuantiosos recursos nacionales.

Hay en ello la triple intención de introducirnos más a fondo en el tema, evaluar la realidad del último medio siglo, y expresar acciones que eficazmente con-

ducidas, revertirían la situación de la educación musical. Dejando de lado todo pudor, debo expresarles en honor a la verdad, que es un tema de mi especial predilección y expectativa, tanto porque constituye mi accionar más ocupante en los últimos sesenta años, como porque sin duda, es la actividad que puede ser más abarcante que todas las demás, como sembradora de la educación musical. Esta es insertable en todos los niveles de la sociedad, en la educación general, las actividades religiosas, en los grupos deportivos y societarios, en las empresas, y puede motivar a otros campos, y también por ser la más realizable, por la economía de recursos que necesita.

## **Evolución de actividades corales de 1956 al tiempo actual**

En dicho año en que me inicié en la actividad coral, había en Asunción, tres coros relativamente estables, el del colegio Salesiano, a cargo del sacerdote uruguayo Pascual Mazarino; el Coro del Ateneo Paraguayo, confundido en sus integrantes comunes con el del Centro Cultural Paraguayo Americano, dirigido por el Mtro. Argentino Carlos Basterreix; y el Coral Asunceno, dirigido por el Mtro. Remberto Giménez, que se presentaban las pocas veces del año en que se hacían Conciertos. La Escuela de Canto formaba coros cuando había obras en las cuales se necesitaba, no siendo por lo tanto estable.

A mediados de 1956, compuesta la primera zarzuela paraguaya por el compositor Juan Carlos Moreno González, el Maestro Basterreix se encargó de la orquesta, y el coro para la obra, pero no pudiendo reunir el número adecuado por la competencia o la disponibilidad de tiempo, invitó a alumnos superiores de música a que nos integremos. Al terminar la puesta de la zarzuela que tuvo una temporada exitosa con 47 presentaciones, me invita a acompañarlo a ensayos de otros coros que le pedían que forme, y me encarga que enseñe y dirija uno de ellos, diciéndome que él me ayudaría, y efectivamente asistió a algunos ensayos para darme indicaciones, pero luego me dijo que podía desenvolverme solo, y así fue. Pese a mis estudios completados de piano, y entonces Teoría y Solfeo, y Principios de Armonía, era una osadía pasar a dirigir un coro, pero no habiendo donde estudiar esta especialidad, el único recurso era la investigación de los resultados, previa improvisación. En este comienzo, en el que luego de tres meses de corista pasé a director, está el porqué me consustancio con el tema.

En resumen partimos de estos datos, dando así a conocer que la práctica coral era nula en Asunción, en ese entonces, veremos que ocurrió en los siguientes 60 años.

En mis siguientes pasos me tocó iniciar la actividad en una iglesia redentorista, con la colaboración de un condiscípulo del colegio que también estuvo en la zarzuela, y pocos días después, gente de mi parroquia, Beato Roque González me reclama porque iba a hacer coro a otra congregación, y así de golpe a fines del '56, me veo encaminando los pasos de 2 coros, que aunque a mi cargo, eran relativamente rivales por ser de distintas parroquias. Sumaríamos entonces de cinco a seis coros con horarios regulares. Poco después el Coro del Ateneo sigue, no así su gemelo del Centro Paraguayo Americano, pero Baxterreix al igual que lo hizo conmigo un poco antes, encarga su continuidad a la Prof. Isis de Bárcena Echeveste, pianista uruguaya, que también colaboró en la zarzuela.

Una vez inserto en esta actividad, me iba enterando que las iglesias evangélicas también tenían coros, destinados a su culto, así como la única iglesia ortodoxa que existió en Asunción. Me tocó en innumerables ocasiones prestar servicios de enseñanza coral en algunas de dichas iglesias.

Tanto la Sra. Echeveste como yo, y otro colega Casal, que había sido seminarista en su juventud, en forma independiente íbamos formando coros con nuestros alumnos de colegio, y luego realizaría la misma acción el Padre Viedma, reatando la labor que ya no ejercía el padre Mazarino, entonces unos años después se podría hablar de una docena de coros y media docena de directores.

La actividad coral es tan estimulante sea desde el integrante del grupo, como del acompañante, y del director, que estas pequeñas acciones se multiplicaron, y muchos de nuestros respectivos alumnos, pedían a su vez orientación para iniciar grupos corales, lo que hasta ahora sucede.

En el año 1964, el Rectorado de la Universidad Nacional de la cual egresé habiendo realizado el curso de perfeccionamiento en piano a través de la Escuela de Bellas Artes, me encarga la formación de un coro estable, que en su momento tuvo intensa actividad, sobre todo amenizando Ceremonias de Graduación y conmemoraciones de las distintas facultades. Frecuentemente se me consultaba sobre acompañamiento instrumental, uniendo así grupos de cámara al coral.

En 1968, la Intendencia Municipal que hacía pocos años reabriera la Sinfónica, y creara otras instituciones de arte, nos encomienda a mí y al cantante Fernando Speciale, la apertura de dos grupos corales, el Coro Polifónico Municipal, y el Orfeón Infantil Municipal, que duraron con gran actividad. Se realizó incluso el montaje de una ópera, solamente 4 años, hasta que un nuevo intendente decidió que los coros no eran necesarios, y se puso a construir un viaducto.

Aunque desordenada, nuestra labor coral fue siempre en crescendo, así se creaban coros en Facultades, generalmente de duración efímera, así como los de ministerios y bancos, que duraban tanto como los funcionarios que los crearon seguían en sus puestos.

Estas acciones individuales, solo comprueban una vez más la desatención de esta importante fuente de aprendizaje musical, que hasta la fecha no tiene una escuela de formación. Luego de realizar estudios en la República Argentina con el Maestro Antonio Russo, volví con más convicción a preocuparme por dicha actividad, reuniéndonos a menudo con los pocos colegas que constituíamos el ramo.

Preocupados todos por el tema lo más que pudimos hacer es intentar una Federación de Coros, que nunca llegó a contar siquiera con 20 miembros, que luego se disolvió, y ahora está por reaparecer, después de encuentros esporádicos, lo que aún no se concretó.

En el año 2011, una antigua propuesta que por años fue ignorada por las autoridades a quienes recurríamos, culminó en una tímida recomendación de formar coros infanto-juveniles en instituciones del país, proyecto que con el nombre de Paraguay Cantando, se inició simultáneamente en 20 instituciones, con un total mayor de 1000 participantes, alrededor de 50 a 80 por institución. A finales del dicho año, el Primer Encuentro Coral, reunió a las mismas, en un concierto, en la explanada de la Basílica de Caacupé, que ya como resultado del plan, está formado por el repertorio común que todos los grupos practicaron. Generó un gran entusiasmo en los participantes, pero también fue unánimemente compartido por los responsables de cada institución, totalizando 12 grupos del Interior y 8 en la capital y ciudades vecinas. Vicisitudes de todo tipo se superaron, hasta que como es costumbre paraguaya, un cambio de autoridades por motivos políticos echó por tierra el proyecto.

Es nuestra gran ilusión, compartida por todos los que nos involucramos en este proyecto, que crezca concéntricamente, y en un tiempo razonable abarque toda la Nación.

Debemos destacar que para que no suceda como en otros emprendimientos, el conocimiento musical es impartido desde la primera clase, y así los niños y jóvenes cantan leyendo efectivamente sus partituras, para insertarlos lo antes posible en un régimen académico.

Aunque quizá no sea el momento ni lugar para hacer ningún pedido, nuestra esperanza común, es que las autoridades nacionales lleguen a comprobar la ne-

cesidad que esta actividad satisface en el país, para dinamizarla lo más que se pueda, con los correspondientes aportes, y la estabilidad de una institución que forme directores corales, los que hasta ahora se han formado con estudios generales de música, y la práctica tutelada por algún director de más larga trayectoria.

## **Misceláneas**

### ***Increíble temporada de ópera en la década del 30***

Esta desconocida actividad, casi insólita, sucedió en 1939, concomitante con los festejos de asunción presidencial del Pte. Félix Estigarribia. A dicho efecto se contrató una compañía de ópera de Buenos Aires, que además de actuar en la función de gala, desarrolló en 13 días una temporada, con la increíble puesta en escena de 8 óperas del más exigente repertorio histórico. Formaba parte de la compañía y probablemente haya sido la vinculadora nuestra histórica cantante Sofía Mendoza. Este acontecimiento se les escapó a los historiadores, o fue omitido con alguna intención. Abogo por lo primero.

### ***Sorprendente crecimiento e inserción territorial y social de la música***

Hace una década, el director Luís Szarán, premiado en un concurso internacional, inicia el proyecto de llevar al interior el sistema educativo musical Sonidos de la Tierra, que alcanzó a la fecha un crecimiento impredecible, reportándose 10.000 integrantes. Aparte de reconocer y aplaudir su merecido éxito, quiero concluir señalando una vez más la imperiosa necesidad de educación musical de nuestro país, en ciudades, pueblos, compañías y parajes, lo que aseguraría el éxito de todo proyecto racional y honesto. No se puede omitir que otros proyectos derivados de Sonidos, como Reciclados de Cateura y H<sub>2</sub>O, gozan de buenísima salud.

### ***Música a nivel universitario***

También en los últimos dos lustros, se introdujo la música en planes universitarios, teniendo a la fecha, por orden de aparición:

- Centa, en San Lorenzo

- Fada, en la UNA
- UNCA, en Cnel. Oviedo
- ISBA, en Asunción
- UES, en Villarrica
- UNE, en Ciudad del Este
- UNÑ, en Pilar

Todas estas agrupaciones son de administración pública, aún no registramos privadas.

Aún no podríamos tener parámetros evaluativos, por su breve data, y los mismos se generarán cuando puedan conocerse la labor de sus egresados, todavía en curso.

Es nuestro informe de cuya veracidad damos fe.

Asunción, 11 de julio de 2016





# La experiencia de formación musical universitaria en Paraguay

La educación está considerada en la sociedad actual - moderna y democrática- como un derecho y un bien público, además, como tal persigue - sobre la base de los conocimientos y las habilidades incorporadas- romper lo innato y lo heredado con lo adquirido y promover la movilidad social.

Es muy difícil arriesgar un concepto de Educación por la amplia polisemia del término. Para este trabajo se puede caracterizar a la educación -de acuerdo con Sanvisens y Quintana Cabanas- como una necesidad que se da en toda sociedad humana y puede caracterizarse como actividad y como proceso (pues consiste en un hacer), como efecto o resultado (designando las consecuencias de la actividad educativa), como relación (porque al educar se realiza un enlace transmitivo), como tecnología (conjunto de métodos y técnicas que intervienen en el proceso educativo). En un sentido más estricto, la educación alude al conjunto de actividades y procedimientos que, de manera intencional, sistemática y metódica, el educador realiza sobre los educandos para favorecer el desarrollo de las cualidades morales, intelectuales o físicas que toda persona posee en estado potencial.

Es importante resaltar que si bien en el Paraguay existen grandes músicos, artistas, compositores y amantes de la música, no existían instituciones educativas a nivel terciario que ofertaran la carrera de Licenciatura en Música. Recién en el

año 1998 se abrió la Facultad de Música en la Universidad Evangélica del Paraguay, siendo de carácter privado, y posteriormente, en el año 2008 se aprobó la apertura de una carrera en el ámbito público, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción, a instancias de una propuesta del Arq. Lic. MSc. Juan Carlos Dos Santos y la Lic. MSc. María del Rosario Zorrilla Antúnez.

## **1. La música como parte esencial de la educación**

Todas las culturas de todos los continentes, en todos los tiempos, han tenido expresiones musicales y siempre como una unidad inseparable con la danza y la invocación a los dioses.

Recién en la civilización griega habrá de separarse, ganar independencia y lograr la consideración de arte. Los griegos son la primera civilización que considera la música un arte y construye un espacio físico específico a tal efecto: el teatro.

No hay que olvidar, sin embargo, que en la antigua Grecia no era *músico* el que tocaba un instrumento musical. Músico era quien hacía reflexiones filosóficas sobre la música. Se valoraba solamente la actividad especulativa, intelectual y filosófica, mientras las actividades manuales carecían por completo de consideración social. Músico no era quien cantaba o tocaba un instrumento sino quien era capaz de reflexionar sobre el fenómeno musical y asentar teorías, pues es solo con el conocimiento filosófico profundo como se puede hacer un verdadero acercamiento a las cuestiones musicales.

Y ese será otra vez el sentido que tendrán los estudios universitarios actuales: acercarse a la reflexión, al poder dar respuestas, al entender el porqué de cada cosa.

En éste entendimiento es que hemos encarado la creación de una Licenciatura en Música en la FADA/UNA, en la que la ciencia musical, la comprensión y el entendimiento de las cuestiones musicales marquen el rumbo hacia un arte de calidad.

Y así en Grecia lo tenemos al famoso Pitágoras investigando sobre el monocordio: un instrumento de una sola cuerda desde la cual sentó las bases de todo lo que ocurre en la música y en el universo. Supo encontrar en los intervalos musicales unas relaciones matemáticas tan precisas y armoniosas, que a partir de ellas estableció que ese mismo orden y armonía es el que rige para todo el universo. Instituyó la teoría de lo que él llamó “la armonía de las esferas”.

Para Pitágoras el orden y la armonía de las esferas celestes estaban regidos por las mismas relaciones matemáticas que regían la música. Y entonces Pitágoras *“hacia comenzar la educación por la música, por medio de ciertas melodías y ritmos, gracias a los cuales sanaba los rasgos de carácter y las pasiones de los hombres, atraía la armonía entre las facultades del alma”*.

A partir de entonces la música ocupará un lugar de privilegio en la educación hasta el renacimiento. Debemos recordar que ella estaba incluida en el *Cuadrivium*<sup>96</sup>.

Sin embargo debo reiterar que en todo este tiempo ser músico significaba filosofar sobre música lo que otorgaba alto prestigio social, y que el instrumentista o el cantante era solamente un “cantor” o un “saltimbanqui”, sin consideración social alguna.

De todos modos es interesante notar que ya en estos tiempos se podía reconocer en la música sus dos dimensiones esenciales: la científica y la artística, la música como ciencia y la música como arte.

## **1.1 El Conservatorio**

El renacimiento marca el inicio de muchas novedades en todos los ámbitos de la vida europea y el de la música no es una excepción.

La educación musical iniciará una transición del enfoque predominantemente eclesiástico hacia otro más profano. Y aparecerá el “Conservatorio”. En un principio los conservatorios constituían una suerte de convento, hospicio, orfanato y escuela de música para pobres y niñas abandonadas llamados “Ospedale”, donde se “conservaba” la integridad de los internos, quienes entre otras habilidades recibían educación musical. Con el tiempo fueron perfeccionándose hasta constituirse en escuelas de música de alta especialización. Por ejemplo el célebre Maestro Antonio Vivaldi –también sacerdote– es recordado por ejercer su ministerio en el “Ospedale della Pieta” desde 1703 a 1740.

Algo interesante es que en esta época en la que las mujeres eran excluidas de toda forma de educación, los conservatorios fueron los primeros espacios formales de educación a los que ellas pudieron acceder.

---

<sup>96</sup> Cuadrivium: Parte de los conocimientos que debía tener cualquier persona instruida durante la edad media, heredado de la antigüedad clásica. *Quadrivium* significa “cuatro caminos”; agrupaba las disciplinas relacionadas con las matemáticas: (“la aritmética numera, la geometría pondera, la astronomía cultiva los astros, la música canta”).

Desde este entonces se impondrá hasta hoy en toda Europa el modelo del “Conservatorio” como institución dedicada específicamente a la educación musical de alto nivel.

Hoy también es posible que el término “Conservatorio” sea usado para referirse a escuelas en las que se enseña danza y declamación.

## 1.2 **La educación musical y la educación formal**

En general la educación formal ha sido dividida universalmente de la siguiente manera:

- a) Educación preprimaria: hasta los 6 años de edad.
- b) Educación primaria: de 7 a 12 años de edad.
- c) Educación Secundaria: de 13 a 18 años de edad.
- d) Educación Terciaria. Luego de la educación secundaria.
- e) Educación de Postgrado. Luego de la obtención de un título de grado.

Esto también es aplicado a la educación musical, donde

- a) La educación musical básica se da en paralelo con la preprimaria, primaria y secundaria.
- b) La educación musical terciaria luego de culminar la educación secundaria.
- c) La de Postgrado luego de obtener algún título de grado.

**Tabla Nº 1** - Relación entre Educación Formal y Educación Musical

<b>Educación Formal</b>	<b>Educación Musical</b>
E. Pre-Primaria E. Primaria E. Secundaria	E. Musical Básica <i>Conservatorio Elemental</i>
E. Terciaria <i>Universidad/Institutos Superiores</i>	E. Musical Superior <i>Conservatorio Superior/Universidad</i>
E. Postgrado <i>Universidad</i>	E. Postgrado <i>Universidad</i>

**Fuente:** J.C. Dos Santos, 2015.

## **2. Sistemas de enseñanza: el conservatorio –la universidad**

### **2.1 *La educación musical en Europa***

Tomando como ejemplo a España, la enseñanza de la música se estructura de la siguiente forma: enseñanza elemental, enseñanza profesional y enseñanza superior.

- a) La Enseñanza Elemental se estructura en cuatro cursos. Se podrá acceder a la edad mínima de ocho años.
- b) La Enseñanza Profesional se estructura en seis cursos.
- c) La Enseñanza Superior se estructura en cuatro años y equivale al título de Licenciado Universitario.

En ella aparecen nuevas especialidades no instrumentales: composición, dirección de coros y orquestas, musicología, musicoterapia, etnomusicología, educación musical, musicología, etc.

Los primeros cursos (Grado Elemental y Profesional) están sobre todo centrados en la preparación instrumental del alumno. Esto debido a que la instrucción del alumno en la educación formal primaria y secundaria es la prioridad; por lo tanto, la malla curricular en música incluye solo unas pocas asignaturas.

Será a partir del Grado Superior cuando el alumno podrá especializarse en materias como la composición, dirección, pedagogía o continuar con el instrumento entre otras opciones.

### **2.2 *La educación musical en EE.UU***

En EEUU, la educación musical básica se da en las escuelas primaria y secundaria. El concepto es que la música es parte esencial de la vida misma y por consiguiente, debe aplicarse un plan en la vida escolar.

En prácticamente todas las escuelas primarias y secundarias, las clases de música son diarias: cinco clases por semana en una orquesta, banda o coro según cual haya sido la elección del alumno.

Esto hace que en los últimos años de la secundaria existan muchísimos alumnos con muy buen nivel musical, tocando en excelentes elencos juveniles.

La mayoría de las escuelas tienen profesores especializados y equipamiento musical muy completo.

En Estados Unidos, el concepto europeo de “Conservatorio” es limitado. Los que existen son para estudios de alto nivel profesional, correspondientes a la licenciatura y al conservatorio superior de Europa.

### **2.3 Los modelos predominantes**

De acuerdo con lo que hemos visto, podemos generalizar distinguiendo tres modelos predominantes en la educación musical:

**El Conservatorio Europeo:** En éstos hay una fuerte inclinación por la música “clásica” europea, dándose poco lugar a la música popular, moderna o folclórica.

Sin embargo en los últimos años en Europa se está desarrollando una tendencia a modificar los curriculums, con un acercamiento al modelo norteamericano y en muchas instituciones se ha tomado abiertamente el modelo norteamericano de “Licenciatura”.

**La Licenciatura de Estados Unidos:** Aun cuando el modelo Conservatorio todavía persiste (Peabody, Juillard, Overlin, etc.) el que se está imponiendo en los Estados Unidos en la educación musical terciaria es el de las Licenciaturas en las Universidades. Posteriormente se pueden cursar estudios de postgrado para la titulación como Master y Doctor.

**El Modelo Latinoamericano:** Este modelo muestra una combinación en la que se toman características de los dos modelos anteriores.

## **3. La educación musical en Latinoamérica**

Latinoamérica adoptó un sistema mixto:

La educación musical básica se da en los conservatorios, en paralelo con la primaria y la secundaria. Son todos de formación básica. Los niños se inician a corta edad –en torno a los 7 u 8 años cuando ya poseen lectoescritura- y culminan sus estudios musicales en coincidencia con los de la educación secundaria: 18 años.

Se da énfasis al dominio de un instrumento, con algunas asignaturas complementarias. Los egresados en general, tienen una buena formación técnica como instrumentistas.

Si el egresado de un conservatorio decide seguir estudios superiores de música, tendrá que hacerlo en alguna universidad obteniendo la titulación de “Licenciado”.

De modo que los estudios se inician en los conservatorios y se culminan en las universidades, desarrollándose los primeros en paralelo con la educación primaria y secundaria. Los segundos se desarrollan como estudios terciarios, con el prerrequisito de haber culminado los estudios secundarios.

En los conservatorios se da énfasis al “saber hacer” de modo que el egresado pueda tener habilidades importantes en la ejecución de un instrumento sin conocimientos teóricos profundos. En el nivel de Licenciatura se da énfasis al dominio de los conceptos, de modo que el alumno debe conocer el “por qué” profundo de las cosas.

Por ejemplo en el nivel elemental será suficiente que el alumno toque la escala de DO.

Sin embargo el egresado de la educación terciaria debería saber todo sobre esa escala y ser capaz no solo de tocarla sino de dominar los conceptos relacionados con ella, dominando por ejemplo sobre la escala de Do a partir de los armónicos naturales, la de DO diatónica mayor, la de DO Menor armónica, antigua y melódica, la DO enarmónica, artificial, bachiana cromática, modal, pentatónica, las estructuras con las que se conforman, la relaciones de tonos y semitonos, los tetracordios, las diferencias existentes en las afinaciones pitagórica, mesotónica, de temperamento justo o de temperamento igual, etc. Y apenas nos hemos referido a la escala de DO. Cuando necesitemos consultar a un experto que nos explique cosas, ese debería ser el egresado universitario.

#### **4. La educación musical en el Paraguay**

Es un tema poco estudiado. En éste campo los investigadores tienen un terreno completamente inexplorado.

Desde la llegada de los españoles, es dable suponer que la educación se dio de acuerdo con el modelo español traído por los conquistadores: lo más probable es que en el Paraguay se hizo lo que en España. Pero reitero que esto aún debe ser confirmado documentalmente.

Es posible distinguir algunos momentos importantes en el desarrollo de la educación musical en el Paraguay. Estos han coincidido todos con la presencia de Maestros europeos.

## **a. *Las reducciones guaraníes***

Todas las referencias históricas – cartas anuas, crónicas de viajeros, informes, epístolas, etc. - hacen referencia a que existió un extraordinario desarrollo musical basado en un sistema educativo sistemático muy exitoso.

Los sacerdotes jesuitas encontraron en el indio guaraní aptitudes musicales tan extraordinarias que decidieron tomar la música como vehículo principal de evangelización. Según dicen, los coros y las orquestas de las reducciones nada tenían que envidiar a las existentes en las grandes catedrales europeas. Los sacerdotes instructores eran buenos músicos venidos principalmente de Alemania, España e Italia.

Así, los indios guaraníes pasaron de un tirón del neolítico a un espléndido barroco implantado a presión, pero abandonaron todo cuando la expulsión de la orden jesuítica en 1767 (avisar al autor).

## **b. *Rodríguez de Francia***

Como todo lo que ocurrió en la época del Dr. Francia, éste fue un momento de autonomía sin presencia de instructores extranjeros.

Se afirmó durante mucho tiempo que durante el gobierno del Dr. Francia, “hasta la guitarra calló”. Sin embargo, se ha documentado que en su época, muy por el contrario, se importaban y estaban disponibles en los almacenes del estado, cuerdas para guitarra y arpa, instrumentos musicales y partituras. Incluso se afirma que en su juventud, el dictador cantaba y tocaba la guitarra como todo paraguayo que se precie.

Y consiente de la enorme potencia musical del paraguayo, dió creación a la primera escuela pública de música de la historia paraguaya. El estado marca presencia por primera vez con la “Escuela de jóvenes aprendices de música militar”. Además se dió creación al primer himno nacional: “El Himno Patriótico”. Según indicios que deben ser confirmados es también en éste periodo cuando la música paraguaya empieza a cobrar forma propia.

Sin duda todo esto permitió formar una camada importante de músicos que constituyeron la base del gran desarrollo musical de la época de Carlos Antonio López, pero todo esto aún no ha sido suficientemente estudiado.

### **c. Carlos Antonio López**

Durante su gobierno, López contrató a numerosos técnicos europeos para construir la nación. No faltaron los músicos que tuvieron un trato de gran privilegio: el francés Dupuis, contratado para el desarrollo de las bandas, tenía rango de Ministro. De ésta época es la creación del himno nacional actual, y es muy bien conocida la gran actividad musical promovida por Madame Lynch y el futuro Mariscal, quienes tenían una suerte de corte palaciega en la que había mucha actividad musical, la cual tomaba la música europea como modelo. En ésta época también se inició la construcción de un fantástico edificio destinado a ser el teatro nacional, actualmente funcionando como oficina de recaudación.

Sin embargo todo esto se derrumbó con la “guerra *guasu*”<sup>97</sup>.

### **d. La Banda de la Policía**

Terminada la guerra guasu, se tuvo que llegar al S. XX para encontrar algo interesante. Fueron contratados dos músicos italianos para la formación de la banda de la policía. Imponiendo una férrea disciplina, se construyó ahí un entorno académico que habría de producir la mejor y mayor camada de músicos de la historia del Paraguay, cuya potencia es hasta hoy la base del desarrollo musical del Paraguay.

### **e. El Gimnasio Paraguayo y el Ateneo Paraguayo**

Fueron dos instituciones de gran actividad académica e importancia social, pero su impacto fue más limitado debido a que ellas estaban orientadas a atender preferentemente a la alta burguesía asuncena, aunque algunos de los músicos notables de la historia paraguaya pasaron por sus aulas.

## **La influencia europea**

Puede notarse que casi todos los momentos de gran desarrollo y florecimiento de la música en el Paraguay se produjeron con la venida de maestros europeos. Y que a esos momentos de plenitud siguieron momentos de decadencia dados por la ausencia de los mismos.

---

<sup>97</sup> Guerra Grande en idioma guaraní, se refiere a la denominada Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) entre los países aliados: Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay.

Ello es fácil de entender teniendo en cuenta que nuestra música está basada principalmente en los elementos propios de la música europea cuya ciencia y praxis nos resulta extraña. El conocimiento de la ciencia musical debe ser permanentemente alimentado por gente experta, pues de otro modo, el mismo de diluye.

Sin la ciencia musical, el desarrollo del arte musical será siempre limitado.

El florecimiento de la música paraguaya en el S. XX, que produjo la mejor camada de músicos de toda la historia del Paraguay, se inició con jóvenes instruidos por los europeos de la Banda de la Policía, que luego fueron a Buenos Aires a encontrar un ambiente de gran desarrollo, con profesores de altos conocimientos, donde abrevaron las bases científicas de la música, con las cuales pudieron componer obras de gran contenido artístico y enfrentar el desafío de componer las primeras con vuelo sinfónico.

## **5. La licenciatura en música de la FADA/UNA**

Esta licenciatura es la primera creada en el país en el entorno de las universidades públicas.

La creación de la Licenciatura en la FADA/UNA, se ha encarado desde la perspectiva de que la ciencia musical y la presencia de docentes de elevado nivel y trayectoria, formados en la alta escuela, marquen el rumbo hacia un arte de calidad.

### **5.1 El diseño de la licenciatura de la FADA**

Fue realizado en conjunto por el Arq. Lic. MSc. Juan Carlos Dos Santos y la Lic. MSc. María del Rosario Zorrilla, como tesis de una Maestría en Educación. Se tomó como base un estudio comparativo de Licenciaturas de universidades de cuatro países: Argentina, México, Chile y España.

Los Marcos considerados para el diseño fueron el Legal, el Teórico Disciplinario y el Pedagógico.

Se respetaron todas las recomendaciones técnicas de los organismos que rigen la Educación Universitaria y la legislación vigente en el Paraguay y en el Mercosur.

Ello, con el objetivo de:

- a) adecuarse a la realidad nacional en base a las recomendaciones internacionales más actuales vigentes para el diseño de una carrera de grado;
- b) facilitar la movilidad de estudiantes y docentes, con universidades del exterior, basado en los programas a los que la UNA está adherida;
- c) posibilitar programas de intercambio académico con universidades extranjeras; y
- d) facilitar la homologación internacional de los títulos. Debe recordarse que para la homologación de un título debe existir una coincidencia mínima del 80 % en los contenidos programáticos.

## **5.2 La gestión curricular**

Se tuvieron en cuenta diversos aspectos para desarrollar una propuesta curricular adecuada a la realidad paraguaya y que técnicamente esté acorde a los lineamientos y estándares nacionales y regionales.

El proyecto curricular está disponible en la página web oficial de la UNA por ser un documento público y puede ser consultado libremente.

Contempla aspectos muy técnicos que no podrán ser tratados detalladamente en este ámbito pero que citamos muy brevemente:

En cuanto al diseño curricular:

- a) Concepto y generalidades del curriculum.
- b) Importancia del curriculum.
- c) Concepciones curriculares.
- d) Tipos de Gestión curricular.
- e) Características, referencias y teorías curriculares.
- f) Normas internacionales y nacionales sobre curriculum.
- g) Niveles de concreción del curriculum.
- h) Diseño curricular para la Educación Superior.

- i) Marco del Proyecto curricular.
- j) Sentido y finalidad del Proyecto curricular.
- k) Componentes básicos del Proyecto curricular de una Lic. en Música.

En cuanto al sistema universitario del Paraguay:

- a) El sistema universitario Paraguayo y su marco legal.
- b) Características generales de las universidades del Paraguay.
- c) Funcionamiento.
- d) Finalidad.
- e) Marco normativo para carreras de grado.

De esta forma se encararon los pilares fundamentales para construir la propuesta curricular, atendiendo asuntos como: el abordaje de teorías del curriculum, tecnología del curriculum, proyecto curricular, diseño curricular. (Dos Santos-Zorrilla, 61-63).

Las concepciones curriculares atendidas para la concreción de este trabajo fueron la biológica, psicológica, sociológica, antropológica y sobre todo esencialista integradora. (Dos Santos-Zorrilla, 65-68).

Otro aspecto importante son las Normas internacionales y nacionales que delimitan las dimensiones prescriptivas, operativas y que pueden ser de diversos niveles, las cuales están trazadas por las políticas nacionales de cada país. Se estudiaron las del cuadro siguiente:

**Tabla N° 2** - Normativas vigentes en la gestión curricular

<b>País</b>	<b>Primer nivel</b>	<b>Segundo nivel</b>	<b>Tercer nivel</b>	<b>Cuarto nivel</b>
Argentina	Nacional	Jurisdiccional	Institucional	
España	Diseño curricular base	Proyecto curricular del centro	Programaciones de Aula	
Chile	Diseño curricular base	Proyecto curricular del centro	Programaciones de Aula	Diseño curricular individualizado

Paraguay	Diseño curricular base	Proyecto comunitario educativo	Proyecto Educativo Institucional	Proyecto curricular por cada programa de estudio
----------	------------------------	--------------------------------	----------------------------------	--

Fuente: Dos Santos/Zorrilla, 2006.

Etapas de la metodología de diseño curricular del nivel de Educación superior:

- Fundamentación de la carrera profesional.
- Elaboración del perfil profesional.
- Organización y estructuración curricular.
- Evaluación continua del curriculum.

Los componentes básicos del Proyecto Curricular tenidos en cuenta para el diseño de la carrera de Licenciatura en Música de la FADA son: (Dos Santos-Zorrilla, 94)

- La fundamentación.
- La finalidad.
- Objetivos.
- El perfil del egresado de la carrera.
- La estructura: las disciplinas de base y disciplinas de fondo.
- Programa completo de asignaturas.
- Estrategias de enseñanzas.
- Evaluación del proceso.

## **Los inicios**

Es así, como el 11 de marzo de 2008, el CONSEJO SUPERIOR UNIVERSITARIO, en uso de sus atribuciones legales, resuelve crear la Carrera Licenciatura en Música de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción.

En julio de ese mismo año se dio inicio al Curso Probatorio de Admisión con el que se recibió a los primeros 28 alumnos. Las clases del primer semestre se iniciaron en marzo del año siguiente.

## ***Misión***

Formar profesionales en Música con altas competencias en disciplinas teóricas y prácticas de la música, capaces de responder a las necesidades y expectativas laborales del país, relacionadas con el arte, docencia y formación artística, la investigación y ejercicio de la profesión.

## ***Visión***

Formar músicos de excelencia con proyección local e internacional, comprometidos con el desarrollo, académico, artístico, tecnológico, cultural, social y productivo; mediante la innovación y el desarrollo de proyectos musicales, que puedan servir a la sociedad.

## ***Medios de expresión habilitados***

- Violín
- Viola
- Violoncello
- Contrabajo
- Flauta Traversa
- Oboe
- Clarinete
- Fagot
- Trompeta
- Trombón
- Corno
- Tuba
- Percusión Sinfónica
- Batería
- Piano
- Piano Popular
- Canto
- Guitarra Clásica
- Guitarra Popular
- Saxofón
- Bajo Eléctrico
- Arpa Paraguaya

## ***Malla curricular***

El plan general contempla cinco titulaciones denominados Énfasis.

1. Licenciado en Música con Énfasis en Música popular.

2. Licenciado en Música con Énfasis en Educación Musical.
3. Licenciado en Música con Énfasis en el Instrumento Elegido.
4. Licenciado en Música con Énfasis en Dirección Coral y Orquestal.
5. Licenciado en Música con Énfasis en Investigación Musical.

El primero de los énfasis citados se desarrolla a lo largo de ocho semestres, con un plan curricular específico.

Los cuatro últimos se desarrollan en diez semestres. Poseen un plan común a todos ellos de cinco semestres de duración y otros cinco de especialización en el área respectiva.

En todos los énfasis se ha superado ampliamente la carga horaria mínima de 2.700 horas requeridas por la normativa del MERCOSUR.

## **Mallas curriculares**

### **Licenciatura en Música Popular: 2907 HORAS**

El profesional podrá desempeñarse como solista o conformar ensambles dentro del país y la región, con profundidad en la música paraguaya, con su riqueza estilística y con los diversos estilos latinoamericanos, además podrá desarrollar mecanismos de estudio e investigación de los fenómenos musicales en que esté interesado.

#### **Primer Semestre**

- Tecnología de la Música
- Entrenamiento Auditivo
- Armonía Moderna I
- Expresión Corporal I
- Lenguaje Musical I
- Metodología de la Investigación
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Técnica e Improvisación Musical I

#### **Segundo Semestre**

- Arreglos Musicales
- Entrenamiento Auditivo II
- Armonía Moderna II
- Lenguaje Musical II
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Técnica e Improvisación Musical II
- Informática Musical I
- Historia del Arte I

### **Tercer Semestre**

- Arreglos Musicales II
- Armonía Moderna III
- Lenguaje Musical III
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Técnica e Improvisación Musical III
- Historia del Arte II
- Segundo Instrumento I

### **Quinto Semestre**

- Estructuras Musicales Modernas
- Armonía Moderna V
- Lenguaje Musical V
- Acústica
- Historia de la Música II
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Técnica e Improvisación Musical
- Segundo Instrumento III

### **Séptimo Semestre**

- Música Latinoamericana
- Antropología de la Música
- Sociología de la Música
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Música Paraguaya I
- Pasantía Supervisada I
- Optativas

### **Cuarto Semestre**

- Composición Popular
- Armonía Moderna IV
- Historia de la Música I
- Lenguaje Musical IV
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Técnica e Improvisación Musical IV
- Morfología I
- Segundo Instrumento II

### **Sexto Semestre**

- Filosofía Musical
- Estilos de Improvisación
- Historia de la Música III
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Segundo Instrumento IV
- Pasantía Supervisada I
- Optativas

### **Octavo Semestre**

- Crítica Musical
- Laboratorio de Experimentación Musical
- Música Paraguaya II
- Seminario de Trabajo Final de Grado (TFG)

Los cuatro énfasis siguientes poseen un plan común de cinco semestres con la siguiente malla curricular.

### **Primer Semestre**

- Lenguaje Musical I
- Medio de Expresión I
- Metodología de la Investigación
- Informática Básica
- Acústica

### **Segundo Semestre**

- Lenguaje Musical II
- Medio de Expresión II
- Historia de Arte I
- Informática Musical I
- Práctica de Conjunto I

### **Tercer Semestre**

- Lenguaje Musical III
- Medio de Expresión III
- Historia del Arte II
- Informática Musical II
- Segundo Instrumento I
- Morfología I
- Práctica de Conjunto II

### **Quinto Semestre**

- Lenguaje Musical V
- Medio de Expresión V
- Historia de la Música II
- Medios Tecnológicos I
- Segundo Instrumento III
- Práctica de Conjunto IV

### **Cuarto Semestre**

- Lenguaje Musical IV
- M. de Expresión IV
- Historia de la Música I
- Informática Musical III
- Segundo Instrumento II
- Morfología II
- Práctica de Conjunto III

## **Énfasis en Educación Musical: 3492 HORAS**

El profesional especialista en docencia podrá desempeñarse como tal en los principales Conservatorios del país o en la propia Universidad, así como en la Educación Básica y Media.

### **Sexto Semestre**

- Medio de Expresión VI
- Análisis Musical I
- Pedagogía
- Historia de la Música III
- Medios Tecnológicos II
- Segundo Instrumento IV
- Armonía I
- Práctica de Conjunto V

### **Séptimo Semestre**

- Medio de Expresión VII
- Análisis Musical II
- Didáctica General I
- Historia de la Música IV
- Música Paraguaya I
- Administración I
- Psicología I
- Armonía II
- Práctica de Conjunto VI

### **Octavo Semestre**

- Medio de Expresión VIII
- Dirección Coral y Orquestal I
- Didáctica General II
- Música Paraguaya II
- Administración II
- Psicología II
- Práctica de Conjunto VII

### **Noveno Semestre**

- Dirección Coral y Orquestal II
- Didáctica de la Música I
- Conjunto Escolar I
- Administración Escolar I
- Filosofía Musical I
- Práctica de Conjunto VIII

### **Décimo Semestre**

- Seminario de Tesis
- Didáctica de la Música II
- Conjunto Escolar II
- Administración Escolar II
- Filosofía Musical II
- Práctica de Conjunto IX

## **Énfasis Instrumentista: 3332 HORAS**

El profesional instrumentista podrá desempeñarse como solista, participar en audiciones y concursos para integrar los principales grupos y orquestas del país y de la región.

### **Sexto Semestre**

- Medio de Expresión VI
- Análisis Musical I
- Armonía I
- Historia de la Música III
- Medios Tecnológicos II
- Segundo Instrumento IV
- Práctica de Conjunto V

### **Séptimo Semestre**

- Medio de Expresión VII
- Análisis Musical II
- Armonía II
- Historia de la Música IV
- Música Paraguaya I
- Práctica de Conjunto VI

### **Octavo Semestre**

- Medio de Expresión VIII
- Literatura Musical I
- Armonía III
- Música Paraguaya II
- Práctica de Conjunto VI

### **Noveno Semestre**

- Medio de Expresión IX
- Literatura Musical II
- Armonía IV
- Contrapunto I
- Práctica de Conjunto VIII

### **Décimo Semestre**

- Medio de Expresión X
- Seminario de Tesis
- Armonía V
- Contrapunto II
- Práctica de Conjunto IX

## **Énfasis en Dirección Coral y Orquestal: 3689 HORAS**

El profesional director podrá incursionar en el ámbito coral como en el orquestal. El profesional en Dirección Coral podrá desempeñarse como director de

coros unísonos o polifónicos de voces iguales o de voces mixtas, profesionales, madrigalistas, escolares, comunitarios, parroquiales. El profesional en Dirección Orquestal podrá desempeñarse como Director de agrupaciones musicales y orquestales de cámara, sinfónico, bandas, escolares, comunitarias y profesionales.

### **Sexto Semestre**

- Medio de Expresión VI
- Análisis Musical I
- Dirección Coral y Orquestal I
- Historia de la Música III
- Medios Tecnológicos II
- Segundo Instrumento IV
- Armonía I
- Práctica de Conjunto V

### **Séptimo Semestre**

- Medio de Expresión VII
- Análisis Musical II
- Dirección Coral y Orquestal II
- Historia de la Música IV
- Música Paraguaya I
- Organología I
- Armonía II
- Práctica de Conjunto VI

### **Octavo Semestre**

- Medio de Expresión VIII
- Arreglo y Composición I
- Dirección Coral y Orquestal III
- Literatura Musical I
- Música Paraguaya II
- Organología II
- Armonía III
- Práctica de Conjunto VII

### **Noveno Semestre**

- Arreglo y Composición II
- Dirección Coral y Orquestal IV
- Literatura Musical II
- Contrapunto I
- Filosofía Musical I
- Armonía IV
- Práctica de Conjunto VIII

### **Décimo Semestre**

- Seminario de Tesis
- Dirección Coral y Orquestal V
- Contrapunto II
- Filosofía Musical II
- Armonía V
- Práctica de Conjunto IX

## **Énfasis en Investigación Musical: 3519 HORAS**

El profesional especialista en investigación musical podrá dedicarse a la investigación musical en todos sus niveles; música aborigen, folklórica, popular, culta. Trabajo en equipo para estudio y análisis de las sub-culturas nacionales y latinoamericanas, a través de programas nacionales u organismos internacionales. Producción Científica a través de artículos, ensayos, libros. Organización de programas de difusión cultural. Crítica musical. Actividad académica.

## Sexto Semestre

- Medio de Expresión VI
- Análisis Musical I
- Historia de la Música III
- Medios Tecnológicos II
- Segundo Instrumento IV
- Armonía I
- Práctica de Conjunto V

## Séptimo Semestre

- Medio de Expresión VII
- Análisis Musical II
- Antropología I
- Historia de la Música IV
- Música Paraguaya I
- Organología I
- Sociología I
- Armonía II
- Práctica de Conjunto VI

## Octavo Semestre

- Medio de Expresión VIII
- Literatura Musical I
- Antropología II
- Estadística I
- Música Paraguaya II
- Organología II
- Sociología II
- Práctica de Conjunto VII

## Noveno Semestre

- Literatura Musical II
- Etnomusicología I
- Estadística II
- Crítica Musical I
- Filosofía Musical I
- Práctica de Conjunto VIII

## Décimo Semestre

- Seminario de Tesis
- Etnomusicología II
- Crítica Musical II
- Filosofía Musical II
- Práctica de Conjunto IX

## Requisitos de titulación

Para todos los énfasis es exigencia:

Aprobar todas las asignaturas del Plan de Estudios vigente y aprobar el Proyecto Final de Grado o Tesis.

## Perfil del egresado

El egresado podrá:

- Desarrollar en forma integral competencias disciplinarias, interdisciplinarias, investigativas, de docencia, sociales y comunicativas, para desempeñar con solvencia su profesión, y liderar procesos de desarrollo musical a nivel institucional y comunitario, nacional y regional.

- Generar una función social activa, acorde con los requerimientos de nuestra comunidad paraguaya actual, dirigiendo su actividad hacia la persona integral para superar una formación meramente profesionalizante, para ello forma a sus estudiantes intelectual y moralmente para el servicio a la sociedad.
- Desarrollar técnicas de vanguardia en la creación musical, aplicadas dentro de un contexto artístico nacional y con proyección universal para forjar una conciencia de innovación y protagonismo, apuntando al grado de excelencia.
- Utilizar los recursos tecnológicos adecuada y solventemente, para la consecución de obras artísticas, dentro del proceso o fenómeno de la interpretación, composición o investigación musical.

## **6. Resultados obtenidos**

- Infraestructura: flamante edificio de 2800 m2, 37 aulas acustizadas.
- Moderno auditorio para 350 espectadores, laboratorio de pianos, laboratorio informático.
- Instrumental sinfónico completo, pianos de cola y verticales, equipamiento de amplificación sonora, consolas, micrófonos, atriles, instrumentos musicales eléctricos, arpas, guitarras, bajos, etc.
  - Extensión y servicios: desde la universidad se ofrece a la sociedad paraguaya un nutrido programa de cursos, seminarios, capacitaciones y conciertos didácticos. La promoción de la música paraguaya es uno de los ejes centrales.
  - Cinco ediciones de Festivales Internacionales, con gran éxito realizadas desde la carrera.
  - Numerosas y diversas Cases Magistrales: 72 Master Clases internacionales hasta la fecha.
  - Gran énfasis en música de cámara con Ciclos de Conciertos específicos de música de cámara con 5 años de vigencia ininterrumpida.
  - Programa Suzuki orientado a niños desde los 3 años de edad constituye una de las puertas de acceso a la nueva generación de estudiantes del S. XXI.

- Plantel Docente integrado por 67 profesores, tanto paraguayos (64%) como extranjeros (36%), altamente especializados, con titulación universitaria de grado y postgrado: Licenciados, Masters y Doctores en Música e instrumentistas de alto reconocimiento público internacional.
- Gran población estudiantil: 270 estudiantes más 96 postulantes en el curso probatorio de admisión a la carrera.
- Dos promociones de egresados.
- Los Egresados están siendo incorporados a algunas cátedras con excelentes resultados.
- Muy importantes experiencias de movilidad estudiantil entre universidades pares:
  - 4 exitosas prácticas de Intercambio de nuestros estudiantes en universidades latinoamericanas.
  - 4 Alumnos de intercambio estudiantil provenientes de universidades de México, Brasil y Japón que fueron acogidos y estudiaron en la FADA.
- Intensas experiencias de movilidad docente entre Profesores de otras universidades como de México, Brasil, EUA, Argentina y Uruguay.
- Una de las mayores innovaciones introducidas en la FADA es la Licenciatura en Música Popular, (2013). Si bien esto es ampliamente experimentado en otros países de Latinoamérica, en el Paraguay significa un cambio de paradigma muy grande, donde el músico popular habitualmente es considerado un bohemio. Debe tenerse presente sin embargo, que el mayor porcentaje de músicos paraguayos cultiva la música popular y solo un porcentaje mínimo cultiva la música clásica o académica.
- La implementación de estrategias didácticas actuales ambientadas en entornos virtuales de aprendizaje. La FADA cuenta con una plataforma Moodle a la cual estamos gradualmente canalizando contenidos didácticos en diferentes asignaturas.
- Algunas materias ya se están implementando completamente en forma no presencial, a distancia, con teleconferencias, tutorías virtuales, a través de la plataforma institucional, Skype y los diferentes recursos que otorga internet.
- Publicaciones: 3 libros publicados de contenido técnico y otros 4 títulos en

fase de diagramación listos para su publicación en el presente año.

- Archivo musical con composiciones de música paraguaya disponibles en un repositorio digital de acceso público.

## **7. Proyección**

- Mejorar el nivel artístico de la música a nivel nacional.
- Jerarquizar la música y al músico paraguayo.
- Insertar a la música paraguaya y a los músicos en el circuito mundial.
- Generar los mecanismos que propicien que las corrientes musicales y artísticas paraguayas puedan ser conectadas con otras en la región y del mundo.
- Desarrollar el espíritu crítico proveyendo herramientas de pensamiento reflexivo.
- Estimular la composición de nuevas obras dentro de los altos parámetros y estándares mundiales, tanto en la música académica como popular.
- Promover la investigación musical, poco desarrollada en el Paraguay y la publicación editorial de temas relacionados con ellas.
- Elevar la consideración social del músico como profesional, con todos los derechos y garantías que corresponden a los hombres de ciencia y arte.

## **Bibliografía**

Ander-Egg, E. (2012). *Diccionario de Educación* (5ta. ed.). Asuncion: Servilibro.

Boettner, J. M. (1953). *Música y músicos del Paraguay*. Asunción.

Dos Santos, J. C. (2006). *Tesis de Maestría de Educación Superior*. Asuncion: nl.

Vázquez, J.A. (1975) *El Doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*. Asunción. Fondo Editorial Paraquairae.

Frega, A. L. (2009). *Pedagogía del Arte*. Buenos Aires: Bonum.

Gohn, D. M. (2011). *Educación musical a distancia: Abordajes y experiencias*. S. Paulo: Cortez.



# Relevamiento de la situación académica de los institutos de formación musical en Paraguay

## El Conservatorio Nacional de Música (CONAMU)

El presente informe presenta un análisis de la situación académica de la formación musical del Conservatorio Nacional de Música (CONAMU). El mismo forma parte de un estudio más amplio que he realizado en el año 2013 y que incluyó, además del CONAMU, al Instituto Municipal de Arte (IMA), la carrera de Licenciatura en Música de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes (FADA) de la Universidad Nacional, y la recientemente inaugurada Licenciatura en Música del Instituto Superior de Bellas Artes (ISBA).

La metodología utilizada para el relevamiento de datos ha sido la misma con las cuatro instituciones, aunque cada una respondió en distinta medida a la solicitud de información. Se presentaron notas solicitando entrevistas con los responsables de las distintas administraciones. El CONAMU, el ISBA y el IMA respondieron favorablemente. La excepción fue la administración de la FADA, la cual no respondió la nota presentada en mesa de entrada.

Se analizaron las leyes de creación, estatutos y mallas curriculares de las distintas carreras y se llevaron a cabo encuestas a docentes y alumnos. En el caso del Conservatorio Nacional de Música, se mantuvieron también entrevistas con el Centro de Estudiantes. El período de recolección de datos fue del 1 de noviembre al 30 de diciembre de 2013.

Este relevamiento está orientado a obtener conclusiones sobre cuál es la formación que las instituciones están ofreciendo y, en consecuencia, cuál es el perfil de los músicos que están siendo formados, con el objetivo de poder contribuir a la formulación de políticas culturales que puedan contener y aprovechar a dichos profesionales, fortaleciendo así el desarrollo del sector.

## **Conservatorio Nacional de Música (CONAMU)**

El Conservatorio Nacional de Música se crea en 1997, luego de la promulgación de la Ley 858/96, la cual crea además la Orquesta Sinfónica Nacional y el Consejo Nacional de Música, el cual debía constituirse en el órgano rector de los dos anteriores.

El conservatorio ha pasado por cuatro administraciones diferentes desde su apertura, en la que el Maestro Florentín Giménez ocupó el cargo de Director, ocupando hasta 2010, año en que asume el puesto el Arq. Juan Carlos Dos Santos, siendo Giménez designado como asesor musical y conservando sus ingresos y beneficios.

En 2011, luego de que el Conservatorio fuese intervenido tras varios conflictos, fue nombrado como Director el Maestro José Luis Miranda, quien estuvo a cargo de la intervención y permaneció en el cargo por seis meses, siendo destituido del mismo por decreto presidencial en enero de 2012, durante el receso estival, 18 días después de que el músico Ramón Barrios fuese puesto en el cargo por resolución ministerial y sin argumentar la decisión ni notificar al afectado.

El Conservatorio, que comenzó sus días con un alumnado de 200 inscriptos, ofrece formación musical a más de mil educandos luego de diecisiete años de gestión, empleando a 130 docentes en la actualidad.

Basándonos en lo expuesto en la ley arriba mencionada, el Consejo Nacional de Música, dependiente de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Culto de aquel entonces, debía ser el órgano rector del Conservatorio Nacional.

Al no haberse nunca conformado dicho Consejo, el Conservatorio estuvo regido por distintas instancias del MEC, las cuales no están en condiciones de reglamentar la enseñanza artístico-musical, simplemente porque no les compete dicha función y porque, además, carecen de personal competente en la materia, desconociendo el proceder y hasta el propósito mismo de la formación musical.

En los casi diecisiete años que han transcurrido desde la promulgación de la ley 858/96, aún no se ha llegado a la conformación del Consejo Nacional de Música, por lo que el Conservatorio Nacional ha quedado encerrado en un limbo institucional y político que ha afectado seriamente su funcionamiento desde el comienzo.

Hoy en día nos encontramos con una administración que no ha logrado aún el primer objetivo marcado en la misma ley de creación de la Institución: que la formación académica superior en música sea reconocida por el Estado. Esto puede verse reflejado en la dificultad que aún hoy tienen los responsables del Conservatorio Nacional para que su órgano rector de turno, la Dirección General de Educación Superior (DGES), valide los títulos otorgados a sus egresados.

Otro conflicto de no menor envergadura surge de la relación de dependencia de la DGES, al no tener en cuenta este organismo que el Conservatorio Nacional, como cualquier conservatorio de cualquier país del mundo, ofrece una formación paralela a la escolar, por lo que en sus cursos iniciales los alumnos son adolescentes o pre-adolescentes, educandos que escapan a la gestión de la Dirección General de Educación Superior, la cual determina que una carrera de nivel Superior debe comenzar una vez terminada la educación secundaria, malinterpretando o simplemente desconociendo la base de la formación artística.

De más está decir que dicha coyuntura no hace sino dificultar la labor administrativa.

Tenemos entonces un Conservatorio nacional que, lejos de cumplir la función de regir la enseñanza musical en el país, se encuentra atrapado sin lograr, en muchos casos, validar los títulos que otorga.

La prolongada informalidad institucional a lo largo de sus más de tres lustros de existencia ha hecho florecer diversas irregularidades que han llevado a denuncias -mayormente por parte del Centro de Estudiantes- de nepotismo, fuga de rubros, nombramientos de docentes y funcionarios sin idoneidad para el cargo, decenas de instrumentos donados por la Agencia Japonesa de Cooperación Internacional (JICA, por sus siglas en inglés) abandonados y en estado deplorable y horas cátedra inexistentes en las planillas de pago, como así también a la misma intervención del Conservatorio.

La situación actual es la de una administración que desconoce al Centro de Estudiantes el cual, a su vez, desconoce la legitimidad de la administración y pone en duda la idoneidad y las intenciones de su director. Igualmente, encon-

tramos docentes que piden un manejo confidencial de sus opiniones por temor a represalias.

A esto se suma la carencia de un local apto para desarrollar la labor educativa. El Conservatorio ocupa hoy en día las instalaciones de una antigua clínica médica: no dispone de biblioteca, ni mediateca, ni conexión a internet. Las aulas no tienen ventilación ni luz natural ni aislación acústica. No hay sala de profesores ni accesos para personas con discapacidades físicas. Tampoco hay una sala auditorio donde puedan realizarse conciertos o ensayos orquestales con comodidad ni se dispone de espacios verdes y de esparcimiento. Claramente, las instalaciones no cumplen con las más mínimas exigencias para cubrir las necesidades básicas de una institución educativa, mucho menos en lo artístico-musical.

Así, desde su creación, el Conservatorio Nacional de Música se ha encontrado en una situación precaria e inestable institucionalmente.

Más allá de que este informe se haya concebido para centrarse en lo académico, está claro que el correcto desarrollo de dicha función en la institución está permeado por la frágil situación política e institucional por la que el Conservatorio Nacional de Música atraviesa desde hace más de una década y media.

## **Relevamiento de datos**

El presente informe se basa en el estudio del Estatuto y la Ley de Creación de la institución, así como en el cotejo de las distintas mallas curriculares con sus equivalentes en conservatorios extranjeros, en especial el del Conservatorio López Buchardo, de Buenos Aires, en el que el programa del CONAMU está basado.

Del mismo modo, se han realizado entrevistas con los directivos de la institución, con algunos docentes y, en representación del alumnado, con el Centro de Estudiantes, el cual facilitó información sobre las denuncias que ha llevado a cabo en los últimos años.

Así también, se contactó a 65 docentes, a quienes se ha hecho llegar un breve cuestionario.

## **Una visión sobre el Estatuto y las mallas curriculares del Conservatorio Nacional de Música**

En la reunión sostenida con la administración de la institución, quedó en claro

que la postura oficial ante las distintas situaciones planteadas es la expresada en el Estatuto.

Los responsables de la gestión del Conservatorio manifestaron que cualquier consulta podía ser respondida con lo expuesto en dicho documento y las mallas curriculares a él anexadas.

La administración actual no niega la existencia de falencias que deben ser subsanadas, así como actualizaciones pendientes en los programas, pero reniega de modificaciones propuestas por terceros ajenos a la institución, en desconocimiento del Estatuto y demás documentos que rigen su labor. Desde este punto de vista, la posición de la administración es más que razonable, aunque ciertas fallas obvias se desprendan del análisis de la malla curricular, las cuales irán siendo detalladas más adelante.

Más allá de los debates ya planteados con respecto a los programas de estudio y el régimen interno de la institución, hay en el Estatuto del Conservatorio Nacional un notable vacío con respecto a políticas inclusivas: no hay en el documento una sola mención a la posibilidad de personas con habilidades diferentes y/o discapacidades de cualquier índole de hacer usufructo de la formación ofrecida. Siendo el Paraguay un país bastante rezagado al respecto, se entiende que no hubieren aparecido menciones de ese tipo en un documento redactado en 1996, aunque eso no exime al Estatuto de una falta de gravedad, como lo es también la inexistencia de becas o estímulos de algún tipo para los educandos de bajos ingresos que pudieren demostrar interés en la formación musical.

El Estatuto del Conservatorio Nacional tampoco ha sido adaptado a la creación de la Licenciatura en Música de la FADA.

Siendo dos instituciones de gestión oficial, sería lógico y esperable que sus programas fueran correlativos y los egresados del Conservatorio pudieran acceder en forma directa a la carrera universitaria, cosa que al día de hoy, en que la primera promoción de la Licenciatura está egresando, no ha sucedido.

Es particularmente llamativo que ninguna de las dos instituciones haya adaptado sus programas para que esta correlatividad sucediese, incluso cuando ambas estaban dirigidas por la misma persona.

Hoy en día, la formación del Conservatorio Nacional no es reconocida de ningún modo especial al momento de ingresar a la carrera en música de la FADA, y sus egresados deben realizar el mismo cursillo de admisión que los aspirantes que nunca han tenido formación académica alguna.

## **Análisis de la Malla Curricular**

El programa del Conservatorio Nacional se ha basado en el del Conservatorio López Buchardo de Buenos Aires, el cual cuenta con una malla curricular bien estructurada. Es llamativo, sin embargo, que la carga horaria del programa de Profesorado Superior del Conservatorio Nacional -un grado preuniversitario- sea más de mil doscientas horas cátedra, mayor que la Licenciatura -un grado terciario- ofrecida por su contraparte argentina.

La malla del CONAMU consta de un Ciclo Introdutorio de dos años a partir de los 11 años de edad, cinco años de Profesorado Elemental y tres años más para obtener el Profesorado Superior.

Ante la situación encontrada desde el inicio, en la que los educandos no contaban con los conocimientos básicos necesarios para empezar adecuadamente su formación, se creó el Taller Infantil, básicamente un curso de apreciación musical, para niños de 6 a 11 años.

Dicho taller tiene la función de preparar a los futuros alumnos de la carrera, exponiéndolos a distintos instrumentos y enseñando rudimentos básicos.

La existencia de un Taller Infantil, de enorme utilidad y muy necesario en nuestro medio, en el que la enseñanza artístico-musical es deficiente en las escuelas, entra en conflicto con el órgano rector, la Dirección General de Educación Superior, por razones ya expuestas.

La situación real es, entonces, que el organismo que se supone debería regir la enseñanza musical del país desde el inicio, el Conservatorio Nacional, va contra su propio Estatuto al llevar a cabo un Taller infantil.

La administración, que se encuentra en proceso de desmantelamiento del Taller Infantil, argumenta que como dicho curso nunca formó parte del Estatuto de la institución, no le corresponde su ejecución, basándose también en la falta de espacio físico para su realización. La postura puede verse como institucionalmente correcta, pero significa una gran pérdida para la formación musical de la comunidad.

El Ciclo Introdutorio consta de dos años, en los que se cursan tres materias: Audioperceptiva (teoría y solfeo en la práctica), Instrumento y Práctica Coral.

A partir del tercer año, el primero del Ciclo Superior, se agregan las materias de Teoría y Práctica Orquestal.

En el segundo año del Ciclo Superior son incorporadas nuevas asignaturas, como Ritmo y Forma de la Música Paraguaya y Piano Complementario.

Allí surge una incongruencia en el programa, que le asigna a la materia de Piano Complementario la misma carga horaria, 72 hs, que al instrumento que el educando sigue como carrera principal, cuando comúnmente el segundo instrumento tiene una carga horaria equivalente al 50% del instrumento principal.

Esto se repite en los tres años subsiguientes.

El programa de dicha asignatura, además, se corresponde exactamente con el de Piano como instrumento principal, pero condensado en cuatro años en vez de siete, por lo que poco se puede considerar la cátedra de Piano Complementario una materia de apoyo, y termina siendo una carga difícil de llevar para los alumnos no pianistas, debido a su dificultad desmedida.

Una falencia mucho más grave está en el programa de la carrera de Profesorado en Música Popular, el cual desconoce totalmente la naturaleza de esta rama del quehacer musical, proponiendo como malla curricular una mera reducción del programa erudito.

Bajo esta visión, los músicos populares pueden formarse en dos años menos que sus pares clásicos, tienen dos años menos de la materia Armonía, no tienen ninguna materia relacionada a la composición, la cual es mucho más frecuente entre músicos populares que entre los eruditos, y la improvisación -eje fundamental en prácticamente todos los géneros populares- está absolutamente ausente del programa oficial, lo que ha provocado que algunos docentes del Área decidieran incluirlo en sus clases informalmente.

Así mismo, la cátedra de Piano Complementario en el Área Popular es también piano erudito. La ignorancia al respecto del distinto uso del instrumento en ambas corrientes indica un desconocimiento grave de lo popular. Más aún, el piano popular suele centrarse en la homofonía y la armonía, lo cual se ajusta al desarrollo de un programa de música popular eficiente en mayor medida que una reducción del programa de piano erudito.

Así, se ve claramente que el desarrollo del programa popular no se corresponde con ese lenguaje estilístico, y está más ligado a la música clásica europea, en la cual el Conservatorio Nacional hace énfasis casi exclusivamente.

En palabras de algunos educadores, el Área Popular también sufre una cierta marginación desde el punto de vista de la infraestructura, con carencias importantes

de instrumentos, amplificadores e insumos relacionados a este departamento.

Más allá de que se hayan producido donaciones de importantes sumas de dinero destinadas a equipar la institución, pareciera que el Área Popular nunca es lo suficientemente prioritaria.

## **Evaluación y sistematización de los datos obtenidos a través del cuestionario a los docentes**

A través de la lista del plantel docente facilitada por la administración, se hizo llegar a más de 60 educadores un cuestionario relacionado al quehacer académico dentro de la institución. El mismo tiene un formato de selección múltiple casi en su totalidad, dejando algunas preguntas claves abiertas. Del mismo modo, se da la opción de insertar observaciones para fundamentar cada respuesta.

Algunos docentes se negaron a responder el cuestionario, argumentando cierto temor a emitir sus opiniones. Otros prefirieron escudarse tras la optatividad de la encuesta, ya que esta fue enviada de parte de la Secretaría Nacional de Cultura, la cual no es el órgano rector del Conservatorio Nacional. Un número importante, sin embargo, respondió detalladamente, con fundamentos y justificaciones de sus respuestas.

## **Visión de los docentes sobre la situación de la formación musical en el país**

El estado actual de la educación musical en el país no goza de una buena imagen a los ojos de los profesionales encargados de la misma en el Conservatorio Nacional, aunque, en general, se percibe una mejoría con respecto a épocas pasadas.

Más allá que la repuesta “buena” sea la predominante, los que la ven como “regular” y/o “deficiente” suman más de la mitad de los encuestados. Un reducido porcentaje la ve como muy buena y ninguno de los consultados la considera excelente.

Entre los comentarios de los docentes, como justificación de su opinión, resaltan la falta de una institución rectora de las demás y el poco énfasis en la formación inicial.

Cabe señalar este último punto, ya que, al eliminar el Taller Infantil del Conservatorio Nacional, deja de haber una institución de gestión nacional que se

encargue de la formación musical inicial de los educandos, siendo la única restante el Conservatorio del Instituto Municipal de Arte, de gestión municipal, y circunscripto, obviamente, a la ciudad capital.

Esta carencia favorece la situación de disparidad en el nivel de ingreso de los aspirantes, razón por la cual las autoridades del Conservatorio han establecido un cursillo de ingreso con el fin de estandarizarlo.

## Visión de los docentes sobre la situación de la formación musical en el CONAMU

La misma pregunta del comienzo se realizó también con respecto a la visión de los educadores dentro de su propio establecimiento. Los docentes del Conservatorio Nacional ven la situación académica de su institución con mejores ojos que a nivel nacional, con una opinión mayormente buena.

Aunque no hay encuestados que tengan una opinión “excelente” de la educación musical en el Conservatorio Nacional, una fracción importante considera la misma como “muy buena”.

La suma de las opiniones “regular” y “deficiente” se corresponden con cerca de un tercio de los consultados, marcando una diferencia importante con la visión que los mismos tienen a nivel nacional.

Gráfico N° 1 - Cómo ven los docentes del CONAMU la formación musical en Paraguay

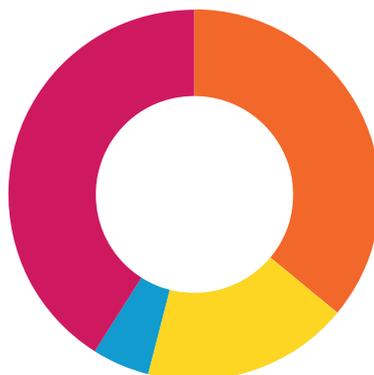
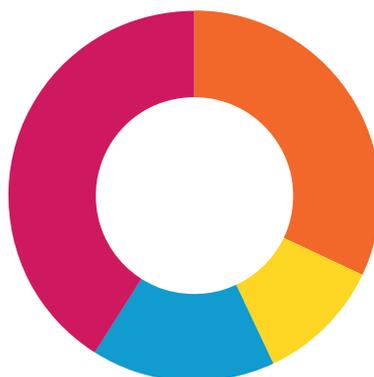


Gráfico N° 2 - La formación musical en el CONAMU según los docentes

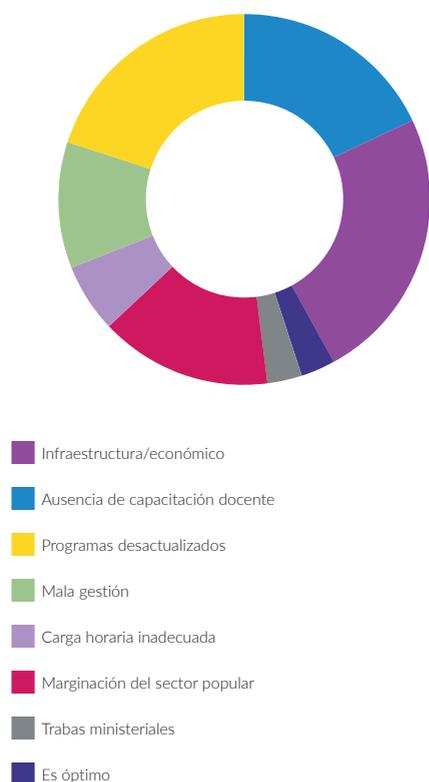


Aquí, otra vez, los comentarios de los docentes son un buen indicador de las razones percibidas como fundamento de sus opiniones.

Las causas mayormente esgrimidas por los encuestados insatisfechos con la situación de la enseñanza en el Conservatorio Nacional son la falta de actualización de los programas de estudio y las mallas curriculares y la gestión insuficiente de parte de la administración para organizar y regular lo que sucede dentro de las aulas.

Se menciona al Consejo de Docentes, el cual es el encargado de supervisar lo académico, como el gran ausente del último año lectivo, en que dejó de sesionar y ni siquiera hubo una convocatoria.

Gráfico N° 3 - Obstáculos que impiden el desarrollo óptimo del programa desde la óptica de los docentes



## Opinión de los docentes del CONAMU sobre los obstáculos que encuentran para el progreso óptimo de su programa de estudio

Con referencia a las trabas encontradas en el desarrollo de la actividad educativa, los docentes citan una variada gama de obstáculos.

Los principales problemas encontrados para la función de la docencia se relacionan con la falta de actualización de programas y mallas curriculares, deficiencias en infraestructura y la falta de espacios apropiados. También se mencionan la mala gestión administrativa, la carga horaria inadecuada -generalmente insuficiente en ciertas asignaturas para llevar a cabo el programa- y la falta de capacitación del personal docente.

Docentes del área popular citan una

marginación de su sector que, en su visión, afecta sus programas y su infraestructura, en grado mayor al general de la institución.

Sólo un docente de los consultados considera la enseñanza en el Conservatorio Nacional óptima y sin obstáculos.

Los problemas aquí mencionados serán tratados en profundidad más adelante.

## Formación académica e idoneidad de los docentes

La mayoría de los consultados posee al menos un profesorado elemental en el instrumento o la asignatura que enseña.

La fracción de docentes que no tienen formación académica, generalmente los de mayor edad, poseen en general una experiencia profesional importante y cierta experiencia pedagógica.

Sería poco recomendable, si no imposible, demandar formación académica al 100% del plantel docente en un medio como el nuestro, en que la educación artística de nivel superior se encuentra aún dando sus primeros pasos.

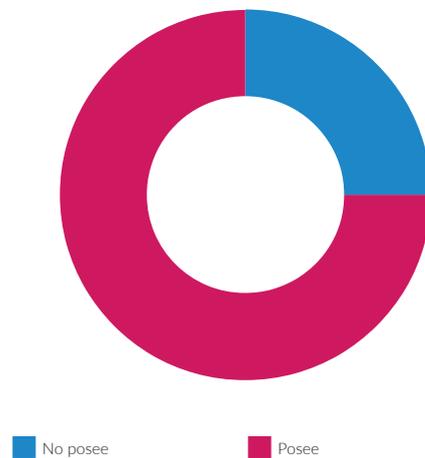
Más aún, en el área popular, la formación académica es reciente incluso en los países vecinos.

Importantes referentes de la música popular del país son autodidactas o se han formado de manera no académica.

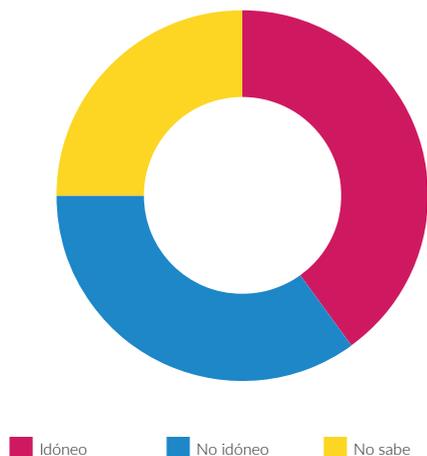
Al margen de la educación formal de la que dispongan o no los educadores de la institución, el aspecto importante a tener en cuenta a la hora de evaluar la situación formativa en el Conservatorio es la idoneidad del plantel docente, la cual no necesariamente está garantizada tras un título terciario.

Ante tal pregunta, la mayoría de los encuestados respondió que cree que los profesores, en general, no son idóneos para el cargo que ocupan. Una fracción cercana a un tercio opina que sí lo son, y una minoría que no lo sabe.

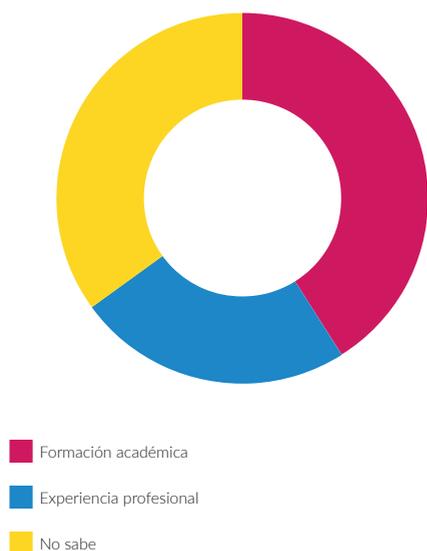
Gráfico N° 4 - Formación académica de los encuestados



**Gráfico N° 5** - Percepción de la idoneidad del plantel docente en general



**Gráfico N° 6** - Percepción de la idoneidad del plantel docente en general



Cabe señalar la aparente contradicción entre el gráfico 4 y el 5. Por un lado, la mayoría de los docentes tiene alguna formación, por más elemental que sea, que lo habilita a enseñar. Por el otro, siente que forma parte de un conjunto docente no capacitado. Los argumentos que justifican esta aparente incongruencia se encuentran dentro de las observaciones hechas por los mismos educandos: la formación académica requiere de una constante actualización, tema a ser abordado más adelante.

Ante la pregunta que hace referencia al procedimiento por el cual los docentes son contratados, un número importante de profesores responde que la incorporación al plantel del Conservatorio se da en el modo establecido en el Estatuto, a través de la evaluación de su formación académica.

Sin embargo, una minoría expresa que la admisión se da por idoneidad o experiencia profesional, lo cual podría ser una forma de explicar la participación en el plantel docente de profesores sin educación musical formal. Esta forma de contratación también está contemplada en el Estatuto, tomando en cuenta que al crearse el Conservatorio no habría suficientes educadores formados.

Llama la atención el alto porcentaje que marcó la opción “no sabe” en el cuestionario, puesto que es muy difícil que un docente, desconociendo

qué aptitudes debe reunir para conseguir un puesto, se esté actualizando en ellas.

Una posibilidad es que los docentes más antiguos hayan sido tomados en base a su experiencia profesional al momento de poner la institución en funcionamiento y ante la ausencia de personal con calificaciones formales en el país, y que a medida que pasara el tiempo, se establecieran requisitos académicos para la admisión.

Aún así, si las encuestas reflejan que el plantel docente es visto como poco idóneo y, a la vez, un número importante de los encuestados dice desconocer los procesos de selección de personal. Puede asumirse que, de algún modo, hay un diálogo insuficiente entre la administración del Conservatorio y el conjunto de educadores, al respecto de los estándares académicos a ser perseguidos por los profesores, más allá de cuál haya sido el criterio utilizado para la contratación en cada caso particular.

Sea como fuere, la regularización de la situación por medio de la titulación del plantel docente es una necesidad imperiosa, no sólo para terminar con el período de transición que supone la evolución a un protocolo de admisión respaldado por la formación académica, sino para darles a los educadores no titulados una seguridad laboral que hoy ven comprometida, al no poder competir en papeles con la formación de sus propios alumnos.

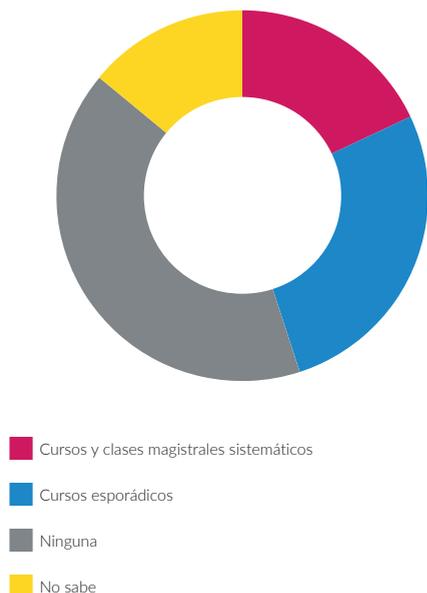
## **De las políticas de capacitación y actualización docente**

La pluralidad de visiones con respecto a las políticas de capacitación de los docentes y la actualización de sus conocimientos y prácticas pedagógicas es también llamativa.

Las opiniones se dividen en tres grupos importantes: los que no ven ninguna política de capacitación siendo llevada a cabo, que son el grupo más numeroso entre los encuestados, aquellos que sí reconocen políticas de capacitación y aquellos que desconocen si existen dichas prácticas.

Entre quienes reconocen la existencia de cursos y clases magistrales, están aquellos que las ven como eventos esporádicos que brindan poco beneficio al plantel docente y aquellos que las ven como eventos sistemáticos que sí afectan positivamente el desempeño de los educadores.

**Gráfico N° 7** - Oportunidades de capacitación docente ofrecidas por la institución



Si sumamos los que dicen desconocer la existencia de tales políticas -asumiendo que el desconocimiento se origina en nunca haber accedido a ellas- y los que niegan que dichas actividades se lleven a cabo, esto comprende más de la mitad del plantel docente encuestado, lo que permitiría concluir que las capacitaciones suelen apuntar a ciertas áreas específicas.

Recientemente ha habido capacitaciones para profesores de piano erudito y cursos de cuerdas, así como capacitaciones en el área de teoría.

Es llamativo, sin embargo, que los docentes del área popular encuestados se encuentren casi en su totalidad en el grupo que dijo no conocer “ninguna” política de capacitación, y son los que

engrosan tal sector del gráfico. Este dato estadístico da credibilidad a la sensación de marginación del área popular que sienten algunos de sus integrantes.

Según relatos de los docentes, en 2012 se dieron cursos con Maestros extranjeros que terminaron siendo cancelados, según la administración, por falta de rubros.

En el mes de octubre pasado, se coordinó un curso de Didáctica en Educación Superior, a fin de que los docentes puedan acceder a la matriculación docente del Ministerio de Educación.

Más allá de la importancia de este curso, no debería contarse como una política interna de la institución, si el mismo fue coordinado en respuesta a una imposición del MEC para blanquear la situación de los trabajadores.

## **Sobre el currículum y los programas de estudio establecidos**

Uno de los puntos más mencionados tanto en la entrevista con alumnos y docentes y en los cuestionarios enviados, fue la actualización de los programas de estudio, o la falta de ella.

Prácticamente todos los encuestados coinciden en la inexistencia de un esfuerzo institucional coordinado con los educadores para mantener los programas actualizados, y sólo un porcentaje mínimo del plantel docente reconoce sus respuestas a la encuesta actualizaciones sistemáticas del currículum de ninguna índole organizadas dentro de una política institucional.

La gran mayoría de los profesores consultados dicen desconocer que haya habido revisiones curriculares desde 1997.

Las modificaciones que se hicieron, reconocen, fueron adaptaciones llevadas a cabo independientemente por cada departamento -o incluso por docentes en forma particular- ante la necesidad de encontrar mejores métodos y contenidos para sus alumnos.

Estas modificaciones que cada área lleva adelante, sin consulta con las demás, pueden producir mejoras inmediatas en las clases específicas para las que están dirigidas, pero afectan la homogeneidad del programa, y la correlatividad en tiempo, contenido y dificultad del currículum en general.

Así, el currículum original del Conservatorio lleva diecisiete años de pequeñas modificaciones no siempre notificadas a las distintas administraciones que debían coordinarlas.

A esto se suma un Consejo de Docentes inactivo por todo un año lectivo, por lo que puede entenderse que existan faltas de correlatividad en el programa.

Esta coyuntura genera situaciones como la expresada por algunos alumnos, quienes eran obligados a tocar en sus clases instrumentales cosas que no habían estudiado aún en las clases teóricas y que, por lo tanto, no llegaban a comprender a cabalidad.

Un buen programa de estudios no debe solamente presentar buenos métodos y contenidos en sus distintas asignaturas, sino mantener una evolución ordenada, de forma que cada materia se coordine con las demás, progresando

Gráfico N° 8 - Revisiones curriculares

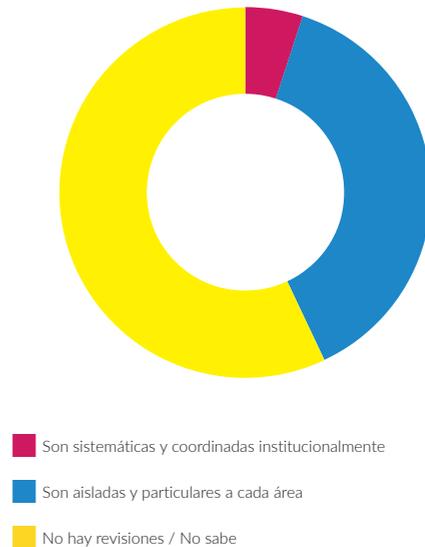
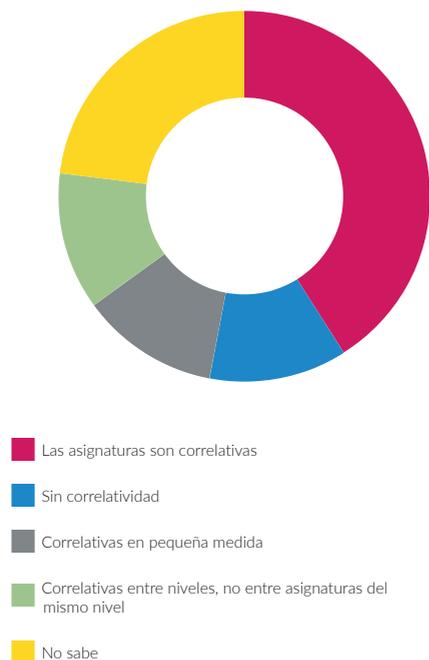


Gráfico N° 9 - Revisiones curriculares



todas a la vez de un modo sincrónico y a un ritmo similar.

La confección de tal programa es una labor ardua, que requiere de la participación de los educadores involucrados bajo la coordinación del Consejo de Docentes y la administración de la Institución.

La correlatividad entre asignaturas y entre distintos niveles de la misma asignatura fue también parte del cuestionario.

La gran mayoría de los consultados, casi la mitad del total, considera que las materias están estructuradas en forma correlativa, lo que habla de la percepción de un programa correctamente diagramado.

Un porcentaje menor ve las asignaturas correlativas entre niveles de la misma asignatura (por ejemplo, Armonía I con Armonía II) pero no entre asignaturas diferentes, o ve una correlación demasiado débil como para que sea un factor a tomar en cuenta.

Una fracción importante, cercana al tercio de los encuestados, no ve correlación entre asignaturas. De ellos, la mayor parte desconoce en qué grado se da la interacción de su materia con las demás, o considera dicha interacción una competencia de la administración y no de su función como docente.

## El perfil del ingresante

Los programas de estudio, la capacitación docente, las actualizaciones curriculares sólo tienen sentido cuando están orientadas a cumplir en mejor medida con la meta de educar a quienes deciden seguir la carrera del Conservatorio, y para ello es menester conocer cuál es el perfil del ingresante.

Ante la pregunta de si los ingresantes están en condiciones de aprovechar la formación brindada, la mayoría de los docentes, un 50%, expresó que descono-

ce la respuesta. De los que sí dieron una opinión, una estrecha mayoría opinó que los ingresantes no tienen las armas suficientes para afrontar la formación ofrecida.

Está claro que la administración tiene conciencia de que sin una política de formación inicial musical por parte del Estado, el nivel de los ingresantes, al depender de profesores privados o la educación artística que les haya tocado en suerte en la escuela primaria, será muy heterogéneo al llegar al Conservatorio, y por ello se ha habilitado un cursillo de admisión, razón esgrimida por algunos docentes como justificación de su desconocimiento del nivel de ingreso de los alumnos.

En cualquier caso, un cursillo de admisión no puede cubrir la formación artística (en este caso musical) a la que deberían estar expuestos los niños como parte de su cultura general.

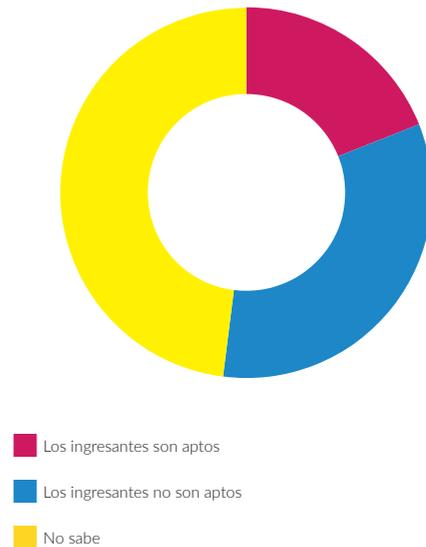
En ese sentido, el cierre del Taller Infantil, esté en el Estatuto o no, sea aceptado por la Dirección General de Educación Superior o no, significa la pérdida de un importante eslabón en la cadena de formación de los educandos.

## **Sobre las instalaciones edilicias y la infraestructura**

Sobre la situación edilicia no hay debate. El lugar que actualmente ocupa el Conservatorio Nacional -una vieja clínica médica- es absolutamente insuficiente para el normal desarrollo de las actividades de una escuela de música. Ese es tal vez el único tópico en que directivos, docentes y alumnos coinciden: Unánimemente, se considera el lugar no sólo inadecuado, sino incluso peligroso:

- Las aulas no tienen luz natural, ventilación, ni iluminación adecuada y hay humedad en las paredes.
- Las salas no disponen de aislación acústica, por lo que se dificulta mucho llevar adelante las clases normalmente.

**Gráfico N° 10** - Aptitud formativa de los ingresantes en la visión de los docentes



- Acondicionadores de aire (una mejoría desde la mudanza de la institución del inmueble anterior) en mal funcionamiento.
- Los baños son prácticamente inutilizables.
- La higiene del lugar es insuficiente.
- No hay auditorio/sala de conciertos.
- No hay sala de informática.
- No hay sala de profesores.
- No hay biblioteca/mediateca.
- El ascensor se descompone frecuentemente, dejando personas atrapadas en su interior.
- El edificio posee escaleras peligrosas para ser transitadas por infantes sin la supervisión de un adulto.
- No hay espacios verdes ni de esparcimiento.
- No hay accesos para personas con discapacidad motriz.

Un sólo docente considera “apto” el lugar, pero justifica su respuesta en que por años enseñó en una sala de mínimas dimensiones que parecía ser un baño reformado y sin aire acondicionado, y que la mudanza al nuevo edificio le ha brindado la mejoría de disponer de una sala mayor y a una temperatura aceptable. “Por lo demás, todo sigue igual”, comenta el docente entrevistado.

La situación edilicia es un conflicto que, a diferencia de los demás mencionados en este informe, no puede resolverse internamente.

A la vez, es un problema que podría resolverse en un lapso corto de conseguirse otro lugar, sin necesitar del paso de una generación de alumnos o profesores como lo es la capacitación o titulación docente o la renovación de programas académicos.

La situación de infraestructura no es mucho más alentadora:

- Instrumentos -muchos provenientes de donaciones- abandonados y en mal estado
- Falta grave de insumos básicos (como cables) en el área popular

- Algunas salas con sillas rotas
- No hay conexión a internet

Gráfico N° 11 - Aptitud de las instalaciones edilicias para albergar al Caonservatorio

Los alumnos entrevistados mencionaron también que las pocas salas en condiciones no se encuentran disponibles para practicar en horarios en que ninguna cátedra las ocupa, ya que se mantienen bajo llave para el uso exclusivo de algunos docentes, incluso cuando estos no se encuentran en la institución.

La carencia de espacios, instrumentos y equipamientos aptos para el estudio y la práctica es un obstáculo muy importante a la hora de evaluar la educación que los alumnos reciben del Conservatorio Nacional. Más allá de la calidad del programa, del docente o de la gestión administrativa, un alumno que no tiene un instrumento de calidad para practicar en su etapa formativa no será un músico de calidad.

Cabe señalar que no se requieren espacios ni instrumentos de primer nivel, sino que cumplan con las condiciones básicas para el normal desarrollo de las clases y prácticas.

Hasta aquí, hemos analizado la situación dentro de las aulas, la relación administración-cuerpo docente con respecto a lo académico, los aciertos y falencias de la formación ofrecida.

La última pregunta del cuestionario se relaciona con el producto de esta compleja coyuntura, apuntando a saber, en la visión de los docentes, cuál es el perfil del egresado de la institución.

La mayoría de los docentes, casi el 50%, cree que la formación recibida en el Conservatorio Nacional permite al egresado dedicarse exclusivamente a la docencia, sobre todo en la misma institución. Algunos argumentan que, por más que consideran la enseñanza como única salida laboral posible, el programa no tiene, a su entender, peso suficiente en formación pedagógica para formar docentes de calidad.

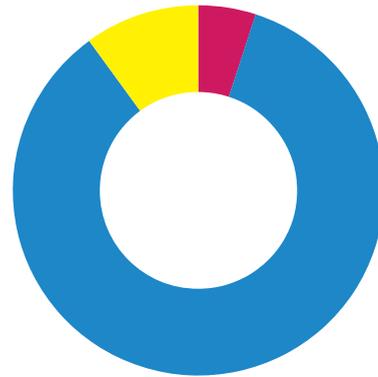
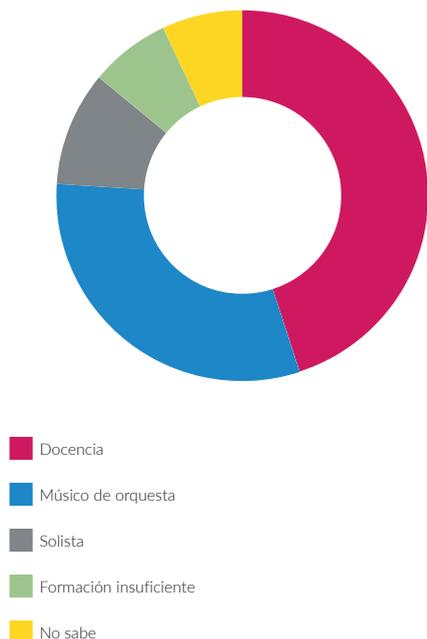


Gráfico N° 12 - Posibilidad de inserción laboral del egresado del CONAMU



Por otro lado, el ISE (Instituto Superior de Educación), ofrece en una carrera mucho más corta un título que, pedagógicamente, tiene más peso para la enseñanza en escuelas y colegios.

Un porcentaje algo menor considera que el egresado puede ubicarse también como intérprete en orquestas sinfónicas u otros ensambles.

Un grupo bastante menor de los consultados cree que el egresado puede ser un buen solista.

De las dos fracciones más pequeñas, una cree que la educación recibida es insuficiente y el egresado debe continuar sus estudios, y la otra desconoce las posibilidades de inserción laboral del egresado.

Es importante destacar que ningún docente mencionó la la Dirección Coral o la Composición como posibles salidas laborales, pese a que dichas especialidades están contempladas en el Estatuto en el que la administración dice basarse.

## Conclusiones

El Conservatorio Nacional atraviesa de larga data una situación compleja en lo institucional, lo académico y lo relacionado a infraestructura.

Sus administradores, como sus docentes, han tratado de guiarla a través de esta coyuntura, sin lograr corregir algunos de sus problemas de base, como el desarrollo de un programa propio, en base a la experiencia del Consejo de Docentes en 17 años de función.

Aún así, la institución cumple su rol de formadora de músicos, aunque hubiere en su desempeño severas falencias que deben ser atendidas con urgencia, como son:

- Reactivación del Consejo de Docentes.
- Desarrollo de un plan de titulación de profesores.
- Desarrollo de mallas curriculares actualizadas, contemplando la existencia de Licenciaturas en Música de gestión oficial para el ingreso a las cuales el egresado debería estar debidamente formado.
- Desarrollo de un plan de capacitación docente sistemático a corto y mediano plazo, en base a propuestas del Consejo de Docentes y la Administración, en referencia a las mallas curriculares arriba mencionadas.
- Reactivación del Taller Infantil, modificación del Estatuto de la institución mediante, si fuese necesario.
- Mudanza a un inmueble apto y puesta a punto de la infraestructura.
- Reconocimiento del Centro de Estudiantes.

Fuera de los muros de la institución, debe llevarse a cabo la formación del Consejo Nacional de Música y convertirlo en el órgano rector del Conservatorio Nacional el cuál, a su vez, debe regir la parte académica de la educación en el resto de las instituciones musicales de gestión oficial.



# Las grabaciones de música popular en el CENIDIM y la preservación de su acervo sonoro

## Introducción

A continuación se esboza la historia que llevó al CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”) a volverse custodio de importantes colecciones de grabaciones que guardan memoria de las músicas de pueblos originarios de México; primero, a través de instituciones que lo precedieron y luego, tras su fundación en 1974, como un centro especializado en la música de México. Para entender el punto en el que se encuentra actualmente esta labor, es preciso escudriñar los antecedentes que, gracias al patrocinio de los gobiernos posrevolucionarios, llevaron al país a preocuparse por la preservación de su memoria sonora desde tempranas épocas. Contemplamos aquí la trayectoria de dos pioneros de la investigación folclórica en México que dejaron un ejemplo de labor etnográfica, Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco. Ambos investigadores, con gran tesón e incluso con sus propios medios, echaron a andar la investigación folclórica en el marco institucional; su labor es ejemplar y reconocida incluso por la Unesco.

En tiempos recientes, el CENIDIM ha emprendido una minuciosa labor de protección de los tesoros documentales que resguarda, que son patrimonio de la nación, consciente de que deben preservarse y difundirse en la actualidad y

estar disponibles para las generaciones futuras. Dicha encomienda se realiza, entre otros, a través de un comprensivo proyecto de preservación de sus acervos sonoros.

## **Antecedentes**

El rescate de la música tradicional o popular en México inició con el interés que en ello manifestaron los gobiernos posrevolucionarios. Desde los años 1920 se dieron las llamadas “misiones culturales”, que entre otras metas, tenía la de recopilar melodías folclóricas que se escuchaban en distintas partes del país y anotarlas con papel y lápiz. Estas primeras recopilaciones se materializaron en colecciones de piezas y folclore publicadas en álbumes y en materiales didácticos basados en melodías regionales.

La institucionalización de la educación en el México moderno se dio, primero con la fundación de la Secretaría de Educación Pública en 1921. Dentro de ésta se constituyó una Sección de Música, Subsección de Folklore como parte de un Departamento de Bellas Artes, donde investigadores como Concha Michel, Ignacio Fernández Esperón y Francisco Domínguez prepararon ediciones diversas de melodías folclóricas.

Al crearse el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, éste se integró por los departamentos de música, teatro, artes plásticas, arquitectura y danza, así como el Museo Nacional de las Artes Plásticas, situado en el Palacio de Bellas Artes, y la Sinfónica Nacional. Un año después se creó el Departamento de Música que incluía una Sección de Investigaciones Musicales (SIM). Ésta se encomendó inicialmente a Jesús Bal y Gay y Baltasar Samper, dos exiliados españoles que habían realizado proyectos de investigación musical en su país.

El SIM, estaba dividido en dos subsecciones: la de folclore y la de música culta. Ésta última se dedicaba de manera primordial a compilar y transcribir música eclesiástica: de archivos, de iglesias, de parroquias y de catedrales. A su vez, la sección de folclor se encargaba de recopilar, estudiar, clasificar y publicar música de distintas regiones del país y había sido creada de acuerdo con los siguientes objetivos:

1. La investigación y el estudio del folclore musical mexicano.
2. La formación de un archivo de música folclórica mexicana, para lo cual se adquirirían las colecciones, publicadas hasta ese momento, de canciones, danzas y música instrumental.

3. La celebración de concursos anuales de colecciones de música popular mexicana (canciones, danzas, juegos infantiles, música instrumental, etc.).
4. El envío de misiones de investigación para recoger directamente documentos folclóricos, en todas las regiones del país.
5. La formación de una biblioteca especializada con las obras de consulta necesarias para el trabajo de la subsección.

De acuerdo con los objetivos de la subsección, el modo más eficaz para adquirir documentos transcritos de forma correcta, que estuvieran acompañados de todos los datos complementarios indispensables, era enviar personas competentes y bien preparadas en misiones de grabación. Normalmente, los equipos estaban formados por personal adscrito a la subsección, sin embargo, se previó que alumnos del Conservatorio Nacional de Música fueran preparados para participar en este proyecto. Se estipulaba que para ello:

El equipo de las misiones contará siempre con aparatos de grabación fonográfica para registrar los documentos de difícil transcripción al dictado, los que ofrezcan particularidades de ejecución, y también todo documento que se suponga pueda proceder de la época anterior a la colonización. Los misioneros llevarán además una cámara cinematográfica para obtener películas de las danzas y una cámara fotográfica ordinaria<sup>98</sup>.

Cada una de las misiones debía entregar:

- Discos grabados.
- Anotaciones originales de cada uno de los documentos recogidos al dictado y copias en limpio, numeradas.
- Filmaciones de las danzas.
- Fotografías de las personas que hayan comunicado documentos (cantantes, danzantes, ejecutantes de instrumentos, etc.), de todos los lugares visitados, habitaciones, cultivos, utensilios de trabajo, y, en general, de todo aquello que ofreciera algún interés para la aportación de datos.
- Una crónica de la misión —diario—, en la que se consignaran todos los incidentes de la expedición y las presiones personales de los investigadores sobre los individuos que comunicaron documentos o prestaron alguna

---

<sup>98</sup> Informe de las labores desarrolladas entre el 1° de agosto de 1947 y el 30 de junio de 1948 por la Sección de Investigaciones Musicales, p. 4.

colaboración; sobre los lugares visitados, las condiciones de vida, los usos y costumbres, etc.

El 1° de septiembre de 1947 se inició en Morelos una misión para estudiar la música —indígena, mestiza y criolla—, de los grupos de lengua náhuatl que habitaban el estado. Esta fue la primera vez en que se utilizó un aparato grabador de discos en una investigación sobre folklore realizada por el Estado, con lo que se garantizaba “una absoluta fidelidad en la recopilación”<sup>99</sup>. Para la correcta transcripción y estudio de los documentos recogidos en discos, la Subsección recibió, además, un tocadiscos de alta fidelidad. En ese entonces se adquirió el siguiente material: Un equipo completo para grabación de discos, una planta portátil de energía eléctrica para el trabajo en el campo del equipo grabador de discos, un equipo de sonido para audición de discos, un aparato copiador de discos, 2.154 discos vírgenes, 25 agujas grabadoras, 1.000 agujas reproductoras y seis rollos de película fotográfica<sup>100</sup>.

Una vez entregados los documentos, en la subsección eran copiados y archivados en cédulas uniformes, en las que se anotaban todos los datos complementarios: fuente, procedencia, numeraciones, nombre del colector, fecha, nombre del comunicante con su filiación, de quién y dónde aprendió el documento, origen o autor (en caso de ser conocido), instrumentos, bibliografía y observaciones generales.

Inicialmente la subsección de Folklore estaba conformada por:

Baltasar Samper	Jefe de la Sub-sección de Folklore
Luis Herrera de la Fuente	Encargado de la revisión de la música del Archivo de Folklore y transcriptor de la información
Braulio Muñoz	Copista de música encargado de pasar la información a las fichas e integrarlas al Archivo
José Raúl Hellmer	Folclorista <sup>101</sup>

99 Informe de las labores desarrolladas entre el 1° de agosto de 1947 y el 30 de junio de 1948 por la Sección de Investigaciones Musicales, p. 1.

100 Íbidem p. 5.

101 Íbidem p. 2.

## José Hellmer

Nacido en Filadelfia, Pensilvania, en los Estados Unidos de América, José Raúl Hellmer Pinkham (1913-1971) llegó a México en 1945 en calidad de turista. Tras hacerse acreedor a una beca de la Sociedad Filosófica Americana, regresó a nuestro país en 1946 donde permaneció hasta su muerte. Hellmer ingresó como “Folklorista A” en la recién creada Sección de Investigaciones Musicales, en septiembre de 1947, por invitación de Baltasar Samper. La investigación musical de Hellmer marcó el inicio de un período importante en investigación folclórica en México, pues él fue pionero en la realización de grabaciones de música indígena y mestiza, directamente en discos de acetato copiados posteriormente en cintas magnetofónicas.

En su informe, Baltasar Samper registra lo siguiente: “Como en la fecha en que se inició este trabajo aún no se había recibido el material que el INBAL decidió adquirir, el señor Hellmer, con generoso entusiasmo, puso a disposición de la Sección de Investigaciones una máquina grabadora de discos, una planta de energía eléctrica, cámaras fotográficas y un automóvil de su propiedad, lo que permitió emprender sin demora las actividades con toda la eficiencia deseable”<sup>102</sup>.

De este modo, Raúl Hellmer formó parte fundacional de la entonces llamada *investigación folclórica* que por primera vez el Estado mexicano organizó a través de un plan sistemático y permanente que llevó a realizar cientos de grabaciones *in situ* del folclore musical y la elaboración de fichas de campo en las cuales anotó datos contextuales de las grabaciones<sup>103</sup>.

Formado como etnomusicólogo, antropólogo y sociólogo en las universidades Harvard y Yale, su interés por la cultura mexicana lo llevó a desarrollar aportaciones importantes al conocimiento de la música tradicional. Hellmer intercambió clases del idioma inglés a cambio de la enseñanza de la lengua náhuatl, como una forma de acercarse y lograr la confianza de la gente.

Su trabajo más importante fue el rescate, recopilación y difusión de la música tradicional mexicana a partir de los materiales obtenidos en su trabajo de campo, con los que produjo, entre 1966 y 1969, 96 programas de la serie “Folklore Mexicano” de Radio Universidad; además de los 25 programas de “Flor y Canto” que grabó para los canales de televisión 11 y 4, considerado en su tiempo “la más seria producción realizada en la televisión mexicana acerca

---

102 Jiménez L. 2004, :99.

103 Nota preliminar de Carlos Chávez (INBA, 1952).

del folklore...”<sup>104</sup> y por la que no percibió ingreso alguno.

Con su trabajo, Raúl Hellmer alimentó de manera directa el archivo sonoro de la SIM del INBA, instancia que ya convertida en CENIDIM, efectuó el proceso de registro y, recientemente, transfirió las grabaciones de este investigador a la Fonoteca Nacional para su conservación.

El producto de la labor del investigador estadounidense constituye el fondo: *Documentos Sonoros de Raúl Hellmer. Grabaciones históricas de la música tradicional mexicana*, que incluye 282 discos de corte directo grabados entre 1947 y 1952. En ellos se registraron diversos géneros musicales como corridos, canciones, peteneras, sones (huastecos y michoacanos), malagueñas, danzas, bailes de fandango, chilenas, arrullos para niños, música para banda de viento, chinelos, además de canciones en náhuatl.

Asimismo, aparecen registros de géneros como “costumbre”, sones de “la santa rosa” y sones “chiquitos”, los cuales, según informantes del propio Hellmer, son piezas usadas para la curación de enfermos o en calidad de rezo. Estas grabaciones fueron obtenidas principalmente en los siguientes estados de la República Mexicana: Morelos, Puebla, Oaxaca, Michoacán, Estado de México y Veracruz.

Los documentos sonoros de Raúl Hellmer tienen un valor múltiple, como testimonio de una parte de la diversidad cultural y de la creatividad festiva de comunidades y pueblos, como testimonio de la producción y evolución de los registros sonoros en México, y como registros materiales donde perviven momentos musicales únicos e irrepetibles en la historia social y cultural de México. El propio Hellmer expresó haber producido sus grabaciones “con el afán de empezar una obra cultural de verdadero valor para México y para el mundo entero”<sup>105</sup>.

Los documentos sonoros de Raúl Hellmer son únicos en su tipo, no sólo en México sino en toda América Latina. Su labor se inserta en un marco institucional que manifiesta un claro interés por recopilar las expresiones y manifestaciones musicales de comunidades indígenas y mestizas. Muchas de estas grabaciones se efectuaron precisamente en los momentos en que se llevaban a cabo fiestas tradicionales, ceremonias, rituales y celebraciones.

Puede afirmarse pues que estas grabaciones fueron hechas en circunstancias únicas y documentan un momento histórico y social de la vida de México, así

---

104 Jiménez L., 2004, :68.

105 Diario de campo citado en Jiménez L. 2004: 68.

como expresiones irrepetibles que, debido a la transformación de costumbres sociales y culturales dentro de las comunidades han resultado, en ocasiones, en la desaparición de algunas de estas manifestaciones, cuya única memoria se encuentra ya en aquellos registros.

Cabe mencionar que la colección de documentos sonoros de Raul Hellmer del CENIDIM fue incluida en el Programa Memoria del Mundo de la UNESCO en el año 2015. Los objetivos principales de dicho Programa son:

- Facilitar la preservación del patrimonio documental mundial mediante las técnicas más adecuadas.
- Facilitar el acceso universal al patrimonio documental.
- Crear una mayor conciencia en todo el mundo de la existencia y la importancia del patrimonio documental<sup>106</sup>.

## **Henrietta Yurchenco**

Henrietta Yurchenco (1916-2007) nació en New Haven, Connecticut, E.U.A., Sus padres llegaron a Estados Unidos desde Ucrania, escapando la persecución a familias judías en Europa y nuevas oportunidades laborales. Henrietta se casó con Basil Chenk Yurchenco, pintor, y ambos fueron activos en el movimiento de izquierda que se llevaba a cabo en Nueva York, donde residieron. En aquella ciudad, Yurchenco empezó a hacer programas de radio; entre otros: "Adventures in Music", donde se escuchó la música de Elsie Houston, Sarat Lahiri, George Herzog; Aunt Molly Jackson, Jim Garland y Sarah Ogun, de las minas de carbón de Kentucky; Woody Guthrie, de Oklahoma; y Huddie Ledbetter (Leadbelly). En 1940 fue la encargada de organizar un festival de música americana. Preparó programas de música clásica, folclórica, para teatro, música popular, organizó conciertos en los estudios y transmisiones a control remoto desde las salas de la ciudad. Cuando éste concluyó, Yurchenco siguió con una serie de programas sobre compositores contemporáneos.

Con base en lo que relata en sus memorias, Henrietta visitó México por primera vez en 1941, invitada por el pintor mexicano Rufino Tamayo, a quien había conocido en Nueva York por la amistad que éste sostenía con su esposo. Meses después, la investigadora ya había visitado Oaxaca y había quedado

---

<sup>106</sup> Página web del Programa Memoria del Mundo de la Unesco <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/> (Consultada el 31 de agosto de 2016)

fascinada por la música y los bailes indígenas que le había tocado presenciar en aquel estado.

Con su primera grabación en Michoacán (1942), Yurchenco “se convirtió en la pionera en grabar discos con esa música” y se integró al proyecto cultural coordinado por Manuel Gamio, “cuyo fin era la recopilación de música indígena latinoamericana para que su difusión formara parte e influyera en la producción musical contemporánea”<sup>107</sup>.

Con apoyo de Gamio al frente del Instituto Indigenista Interamericano, Yurchenco recorrió México y Guatemala, documentando y grabando, en discos instantáneos, interpretaciones de músicos indígenas que en su mayoría no habían sido grabadas antes. En Michoacán grabó tanto música purépecha como mestiza, y en Oaxaca registró piezas zapotecas y mestizas del Istmo de Tehuantepec.

Fue entre 1944 y 1946 cuando comenzó para Yurchenco una etapa de trabajo mucho más organizada que sus primeras incursiones. Tan pronto como Gamio consiguió la aprobación del entonces secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet —quien además asignó a Yurchenco un salario y la asistencia del fotógrafo Agustín Maya—, comenzó el proyecto de investigación con el auspicio interinstitucional.

En la región cora-huichol, Yurchenco tuvo su primera experiencia con “un México antiguo, casi perdido en la sombra de la historia”<sup>108</sup>. “El doctor Gamio —narra ella— estaba fascinado con mis aventuras de viaje y dado que yo fui la primera en grabar música en la región huichol-cora me entrevistaron en revistas, publicaron artículos junto con fotos de Agustín y di una conferencia en el Instituto Indigenista. En fin, era una heroína por un instante”<sup>109</sup>.

Quienes participaron en las grabaciones de Henrietta Yurchenco fueron músicos indígenas que en su mayoría realizaban trabajo diurno en haciendas y granjas mestizas y que acudían a donde fueran llamados para interpretar su repertorio musical, debido a que no en todas partes había disponibilidad de energía eléctrica necesaria para conectar la máquina grabadora de discos instantáneos. Yurchenco grabó también, “en directo”, festividades y melodías constituyentes de diversas ceremonias de curación, de siembra o fúnebres, en las que le permitieron participar y grabar. Los nombres de los intérpretes y ejecutantes.

---

107 Yurchenco, *La vuelta al mundo*: 5.

108 Yurchenco, *La vuelta al mundo*: 77.

109 *Íbidem.*: 89.

Ella registró una muestra amplia de coros y solos de festividades religiosas y paganas, interpretaciones de sones fúnebres de Semana Santa tocados en pito de carrizo y tambor; cantos prehispánicos cantados por chamanes y sonoridades de instrumentos autóctonos, como el mitote (arco de cazador con una calabaza grande de resonancia y tocado como percusión). En todos los pueblos grabó cantos de siembra, al igual que leyendas, creencias y costumbres cantadas.

Se efectuaron tres series de las grabaciones de Yurchenco, una de las cuales quedó en custodia de la Secretaría de Educación Pública, quien la depositó en la Sección de Investigaciones Musicales, instancia que las preservó hasta la creación del CENIDIM, que además conserva en su archivo histórico documentos manuscritos y mecanografiados de la investigadora, donde aparecen notas de campo y apuntes en los que ella indica el contenido de los discos y explica su forma de trabajo en equipos portátiles de corte directo y reproducción instantánea.

Considerada una de las más importantes investigadoras de la música indígena, tradicional y popular, Henrietta Yurchenco dedicó parte de su vida al estudio y grabación de la música de pueblos originarios mexicanos, labor que comenzó en una época en la que lo más avanzado en grabaciones sonoras de campo eran las máquinas Fairchild y los discos instantáneos.

Henrietta Yurchenco recopiló piezas musicales en México, Guatemala, España, Marruecos, Israel, Puerto Rico, Rumania, Italia, Checoslovaquia, Alemania y Austria, acompañadas de profusas descripciones etnográficas que dan cuenta del papel de la música en las distintas sociedades. Algunas de sus grabaciones son el único registro de manifestaciones musicales que ya se han extinguido<sup>110</sup>.

En 2016, la colección de grabaciones de Yurchenco depositadas en la Fonoteca Nacional, mereció también la distinción del Programa Memoria del Mundo de la Unesco. La Fonoteca ha efectuado la labor de preservación y digitalización de dichos materiales.

## **El proyecto de preservación del acervo de grabaciones del CENIDIM<sup>111</sup>**

El Acervo fonográfico del CENIDIM está integrado por grabaciones que fue-

---

110 Propuesta para la inscripción en el Registro Memoria del Mundo. *Op. Cit.*

111 La información de esta sección fue proporcionada por el Ingeniero Martín Audelo, encargado del acervo de grabaciones del CENIDIM y de su proyecto de conservación.

ron realizadas a partir de los años cuarenta del siglo pasado, entre los que se encuentran los de los ya mencionados investigadores Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco, pero también de otros personajes como Gerónimo Baqueiro Fóster, Raúl Guerrero, Federico Rincón, Alfonso Ortega, Samuel Martí, Jesús Bal y Gay, Carmen Sordo Sodi, Baltasar Samper, Raúl Pavón, Hiram Dordelly y Guillermo Contreras entre otros.

Estos documentos se encuentran grabados en diversos soportes fonográficos como discos de corte directo, cintas de carrete abierto, cassettes, dats y discos compactos, casi todos materiales obsoletos que debido a sus características físicas enfrentaron un serio problema de conservación. A lo largo de las décadas las colecciones sufrieron un deterioro, en ocasiones extremo, debido a una combinación de elementos tales como: su uso, el manejo inadecuado, el descuido de los documentos, las condiciones ambientales mal controladas, un almacenamiento inadecuado y su tiempo de caducidad.

Como responsable de estos acervos y en su vocación de ser un Centro de Documentación Nacional de la música, el CENIDIM desarrolló un proyecto mediante el cual se pretendían generar las condiciones que permitieran prolongar la vida del acervo fonográfico del CENIDIM para su difusión con fines de preservación, investigación y difusión.

El proyecto contempló seis fases:

- I. Diagnóstico
- II. Conservación y mantenimiento preventivo
- III. Transferencia
- IV. Identificación
- V. Catalogación y Difusión

## **I. DIAGNÓSTICO**

El proyecto se inició en el año 2002, cuando se elaboró un diagnóstico de 660 cintas magnetofónicas, mediante una cédula de información, con la cual se determinó el estado físico y las condiciones de conservación de dichas cintas.

En el caso de los discos de corte directo, y en vista de su avanzado estado de degradación, se decidió que de inmediato debían aplicarse técnicas de con-

servación y preservación, como lavado en seco y cambio de guardas pues por largo tiempo se encontraban resguardados en condiciones de polvo y humedad extrema.

## **II. Conservación y mantenimiento preventivo**

El objetivo esencial de la preservación y conservación de fonogramas es reducir los riesgos de deterioro o de pérdida total de la información contenida en ellos. Los acervos y colecciones de audio necesitan de un cuidado y manejo específico y profesional para asegurar que la información grabada sea preservada. Para lograr la conservación y mantenimiento preventivo del acervo fue necesario retirar materiales como: cintas adhesivas con algún dato escrito, clips, etc., con el objeto de minimizar el deterioro de las cintas, se colocaron etiquetas de identificación (elaboradas con material libre de ácido), se elaboró un catálogo de referencia con la información contenida en dichos soportes retirados, para facilitar el trabajo de identificación del contenido de la cinta, se sustituyeron las cajas de cartón por guardas de primer nivel de polipropileno hechas a la medida, se retiraba mensualmente el polvo de las guardas de primer nivel, y se rebobinaban todas las cintas a una velocidad adecuada, se colocaron en posición de 90°, impidiendo su inclinación, y se separaron las cintas que presentaban síndrome de vinagre, con el fin de prevenir que otras cintas se contagiaran. Se realizó el fotocopiado de la información de contenidos dentro y fuera de las cajas de la cinta y se elaboraron catálogos de referencia para la identificación.

## **III. TRANSFERENCIA**

La transferencia de la información contenida en cintas de carrete abierto a otros medios es necesaria no sólo debido a que el medio anterior es inestable, sino también porque la tecnología de grabación y reproducción se ha vuelto obsoleta. La información registrada en una cinta puede perderse debido a la degradación química de esta y la información puede volverse inaccesible debido a la carencia de un reproductor que funcione. Por ello resulta imperativo realizar una transferencia digital de la información, para lo cual ha de establecerse primero el orden en el que se digitalizarán los materiales.

El proceso de digitalización que se definió en el CENIDIM consiste en transferir la información registrada en cintas de carrete abierto (sistema análogo), a disco compacto (sistema digital), por medio de un software y de equipo profesional de audio. Cabe mencionar que por aproximadamente 1/2 hora de información

análoga original se necesitan en promedio 3 horas de trabajo para realizar una primera transferencia. A fin de poder efectuar dicho proceso han de desarrollarse una serie de procedimientos técnicos indispensables para llevar a cabo la transferencia de información:

1. Determinar el estado de conservación de la cinta, tomando en cuenta las condiciones del material en el momento en que fue realizado su diagnóstico de estado físico.
2. Llevar a cabo la estabilización del soporte:
  - a) Proceder a rebobinar la cinta
  - b) Llevar a cabo su desmagnetización
  - c) Hacer una hidratación cuando lo amerite y,
  - d) Efectuar la limpieza de carrete

Para efectuar lo anterior es necesario además hacer un reconocimiento del tipo de soporte, calibrar el equipo de reproducción y establecer y llevar a cabo los criterios de transferencia.

#### **IV. IDENTIFICACIÓN**

Para poder identificar el contenido de los soportes es necesario escuchar la información que se va digitalizando en tiempo real, con el fin de evitar problemas que se pudieran generar durante el proceso de digitalización como variación de voltajes entre otras. Hay que grabar la información a un soporte digital controlando la velocidad y, preferentemente, realizando dos copias. Acto seguido, se edita la información digitalizada: división del contenido en pistas o respetando el formato original. Para concluir con la elaboración de una etiqueta de identificación. El proceso de digitalización inició con aquellas cintas que tenían problemas de hidrólisis, tomando como referencia los catálogos de diagnósticos del estado físico de las cintas.

En los discos de corte directo, la tarea de conservación y preservación del fondo fonográfico que se ha implementado en el Centro es la siguiente:

Primero: Localización de la información de los discos de corte directo en catálogos e inventarios. Segundo: Diagnóstico del estado físico actual. Tercero: Limpieza de los discos. Cuarto: Digitalización de la información de contenidos en

las guardas de los soportes. Quinto: Toma de fotografía de los marbetes. Sexto: Elaboración de guardas de primer nivel. Séptimo: Elaboración de inventarios.

## **V. CATALOGACIÓN Y DIFUSIÓN**

En el año 2013 se llevó a cabo un convenio con la Fonoteca Nacional, mediante el cual se acordó un convenio de comodato la Colección de documentos sonoros del CENIDIM, los cuales se han ido entregando por etapas a la Fonoteca. A partir de mayo de ese año ingresaron a la Fonoteca Nacional, cerca de 2500 documentos sonoros para su preservación y resguardo.

La colección se encuentra actualmente debidamente resguardada en las bóvedas de almacenamiento analógico del edificio de preservación, mismas que están equipadas con tecnología de punta para garantizar el control de la temperatura y humedad los 365 días del año. Asimismo, y de manera progresiva, los soportes han ido pasando por distintos procesos documentales: ingreso, conservación, inventario, digitalización y catalogación. Es importante señalar que, con base en las recomendaciones de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), se ha dado prioridad a la digitalización de los discos de aluminio con grabaciones históricas, entre las que destacan las de Henrietta Yurchenco y Raúl Hellmer.

Las grabaciones de Yurchenco constan de 166 discos instantáneos, ordenados por año, del periodo comprendido entre 1944 y 1946. De Raúl Hellmer son 282 grabaciones en discos del mismo tipo que, como mencionamos antes, fueron realizadas entre 1947 y 1952. El trabajo de digitalización se encuentra ya en sus últimas etapas. Cabe destacar que ambos fondos pasarán a formar parte de una plataforma digital, a través del Sistema de Gestión y Almacenamiento Masivo Digital de la Fonoteca Nacional.

Actualmente se encuentran en curso, a manos de especialistas del CENIDIM y la Fonoteca Nacional, los trabajos de la cuarta etapa de catalogación y de la quinta etapa que proyecta la difusión del acervo fonográfico. Reconocimientos como el del Programa Memoria del Mundo de la Unesco a dos de los acervos trabajados en conjunto con la Fonoteca Nacional, le dan al Centro amplio aval, reconocimiento y difusión de la labor que día a día realiza para preservar y difundir la memoria sonora de México.



# Apuntes breves sobre el jazz en Paraguay

“Probablemente la primera vez que la palabra ‘jazz’ aparece ligada a un grupo de música en nuestro país fue cuando la orquesta que formaron Arsenio Gómez Achón, Neneco Norton, Johnny Torales y Alberto Evans en el año 1944 debuta en el Teatro Municipal de Asunción con el nombre de Asunción Jazz<sup>112</sup>.”

## El jazz como género musical

El género de música popular denominado “jazz” nace en el mundo al inicio del Siglo XX, en los Estados Unidos de América. El género fusionó, en ese entonces, a la armonía clásica europea con los aspectos rítmicos más complejos de la música africana, ingresada por los esclavos de gente de color a ese país.

Hoy en día (año 2016), la mención de “jazz” tiene la simbiótica connotación de “improvisación” de variaciones melódicas, rítmicas y armónicas de un tema o motivo original. Hay excepciones, de algunas composiciones en las que usualmente no se improvisa, o por ser muy extensas, o por estar muy elaboradas con lo que las posibilidades de improvisación (o variación) se reducen al mínimo.

El jazz es un estilo complejo, en el cual hay mucha libertad, o discreciones

---

112 “Jazz en Paraguay”, J. Villamayor y R. Castellani, FONDEC, 2012, pág.17.

que se toman los intérpretes. Se suele decir que la historia mundial del jazz está en las grabaciones. En sus inicios, prácticamente no se escribía nada en pentagrama, o al menos muy poco. En el año 1945 aproximadamente nace el “jazz moderno”, gracias al genio Charlie Parker. Parker, un virtuoso del saxo alto y conocedor y seguidor de música clásica, sobre todo la más contemporánea (Ravel, Rachmaninoff, Debussy, Stravinski, etc.) organizó por primera vez el material tonal, armónico y rítmico para incorporar a las improvisaciones mayor complejidad y densidad, y mayor riqueza armónica.

De acuerdo a lo mencionado en el párrafo anterior, espero haya quedado claro que el jazz demanda de los compositores e intérpretes un importante conocimiento y práctica de armonía, escalas, intervalos y figuraciones rítmicas. Por otra parte, el jazz es el género que mejor organizó y compiló un sistema académico que pueda ser enseñado en instituciones primarias, secundarias y terciarias. Por tanto, al hablar de “Armonía Moderna”, nos referimos a los conocimientos de los elementos que se utilizan para crear jazz.

## **El Jazz Club Paraguayo**

El Jazz Club Paraguayo se fundó en 1963, en el ámbito del Centro Cultural Paraguayo-Americano (CCPA), gracias al impulso de su entonces Director Elías Hernández, de origen portorriqueño. El impulso y la ayuda del CCPA a través del Sr. Hernández fueron enormes: Facilidades para comprar instrumentos de los EE.UU. de América, discos de jazz (uno se inscribía como socio de la biblioteca del CCPA y podía prestar creo que 2 o 4 vinilos por quince días), y el uso del salón-auditorio (base de lo que ahora es el Teatro de las Américas del CCPA) para conciertos de jazz que se llevaban a cabo regularmente, y con gran interés y participación de los músicos locales que formaron diversos grupos para dichos conciertos.

Entre los fundadores del Jazz Club se encontraban excelentes músicos de las orquestas bailables de la época: Pedro Burián, pianista con formación académica clásica; Kuky Rey, guitarrista argentino inmigrante que se quedó en Paraguay, Rudy Heyn, guitarrista eléctrico; Tide Smith, gran pianista de sociedad (confiterías, lobbies de hoteles, etc) quien también tenía su orquesta, “Tide Smith y sus Cinco”, en la que ejecutaba el vibrafón; Benjamín Benza, pianista y arreglador; los hermanos Papi (trompeta, arreglos) y Euclides (“Nene”) Barreto, este último formador de una escuela de enseñanza de batería; William (“Palito”) Miranda, saxofonista y arreglador, y muchos otros de excelencia.

## **El jazz y sus exigencias a los intérpretes y compositores**

Ya mencioné que el jazz demanda mucho conocimiento musical a los intérpretes y compositores. Simplemente para referencia: La música llamada clásica, es una música “exacta”, según el extraordinario pianista, compositor y director de orquesta sinfónica Leonard Bernstein, ya que se espera que el intérprete ejecute una partitura lo más *“exactamente posible de acuerdo a la intención y sentir del compositor”*. Éste sería el único género con tales exigencias. Contrariamente, todos los otros géneros populares son ejecutados con “licencias” tomadas por los intérpretes, esto es, “interpretando” aproximadamente el tema original pero incluyendo un sentir personal, lo que aporta crecimiento y creatividad. En esto acecha el peligro de un principiante o aficionado al jazz que en vez de aportar su punto de vista y mejorar la obra, la hace trizas, si es que desconoce el estilo y lenguaje del sub-género.

## **El jazz y la academia**

Muy usualmente, los músicos de jazz son autodidactas, que van aprendiendo el lenguaje de la misma manera que un niño aprende a hablar imitando (al inicio infructuosamente) a sus padres, quienes lo corrigen. Pero, algunos que ya tenían impregnado el lenguaje, lo iban perfeccionando tocando con otros que ya eran mejores, o sabían más, o tal vez estudiando en forma particular.

En el Conservatorio Nacional de Música (CONAMU), desde hace unos 15 años se incluyó la música popular, incluyendo el jazz, como parte de la malla curricular.

Un paso gigantesco fue la aparición sólo unos pocos años atrás de la Licenciatura en Música de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte (FADA), en el campus universitario de la Universidad Nacional de Asunción (UNA). Al comienzo, la malla curricular contemplaba solamente la enseñanza de música clásica. Desde hace unos tres años, se empezó con la malla de música popular/jazz, incorporando cada semestre nuevas cátedras previstas pero aún no abiertas. La estructura edilicia es de primer nivel, con aulas con puertas dobles, amplificadores, guitarras, bajos eléctricos, baterías, pianos eléctricos y acústicos, una sala grande con piso de parquet y un piano de media cola, acondicionadores de aire tipo “Split” en todas las aulas, un patio de comidas, y un auditorio de primer nivel. Los profesores (yo incluido, entre ellos) somos músicos de larga trayectoria y experiencia en música popular y jazz. La institución es muy nueva y se están incorporando mejoras tanto en la malla, como en controles de instrumentos, etc.

Tanto en el jazz como en la música clásica, está claro que lo que se enseña son las “armas” para el desempeño profesional según el énfasis apuntado de cada alumno (intérprete, director orquestal, compositor/arreglador, etc). Una gran parte la pone el talento, el buen gusto, el sentir, etc. del alumno, todo aquello que no se puede comprar ni obtener en ninguna parte. Los profesores estimulamos, en todo caso, a los alumnos para que puedan desarrollar tales habilidades.

## **Presentaciones de músicos de jazz en vivo**

Aún cuando gracias a Internet y las redes sociales se forme la ilusión que el jazz en Paraguay cuenta con una gran audiencia, en relación con la cantidad de habitantes, la cifra es muy pequeña. Existe, sí, un relativo auge de ubicaciones, lugares donde se puede escuchar jazz; la mayoría son pequeños pubs, y algunos ubicados en una sala de la propia casa habitacional de algún músico de jazz.

Existió hasta hace muy poco un movimiento denominado “Jazz a la Calle y a la Gorra”, que duró unos dos años. Se tocaba jazz en el microcentro de Asunción.

Hay un “Festival Internacional de Jazz”, organizado y dirigido por el CCPA, todos los años. Sin embargo, la calidad del festival, medida por el nivel de los participantes del exterior, fue desmejorando precipitadamente. Además, no todos los músicos de jazz tienen acceso (sobre todo los más veteranos) a participar, por razones que escapan a mi conocimiento.

## **Observaciones sobre el género “Jazz”**

El jazz es un estilo, una forma de tocar y componer, un género elitista en el buen sentido de la palabra. El jazz es exigente con el oyente, porque demanda mucha atención para realmente saborear las improvisaciones de los músicos, o la creativa re-armonización de temas clásicos del jazz, llamados “standards”. Por tanto, no es un estilo que genere buenas entradas de dinero. El jazz no es popular ni en la cuna de su creación, los Estados Unidos de América. Varias estadísticas, incluyendo una tesis doctoral lo prueban: Estamos hablando de cuántas veces por semana la persona va a escuchar jazz en vivo, y si lo hace acompañado, o no, y cuántos discos compra por mes, o en cuántas estaciones radiales internacionales está suscrito por Internet y cuánto tiempo por día dedica sólo a sentarse y escuchar jazz.

En Paraguay, entonces, aún cuando exista el aparente resurgimiento del jazz, en realidad muy poca gente puede considerarse experta en el asunto. Y esto también se ve reflejado en los dueños o gerentes de locales, quienes al no entender bien qué se va a tocar, son reacios a contratar a músicos de jazz.

## **Los músicos de jazz**

Hoy en día (2016), el jazz abarca un enorme espacio, donde entra todo tipo de fusión con el jazz más puro, denominado “corriente principal” (*straight ahead jazz* o *mainstream* en inglés). Existe un jazz brasileño, un *latin jazz* (que abarca salsa, montunos, boleros, bossa nova, etc), un jazz oriental proveniente de Turquía, Israel, etc. De alguna manera, los músicos de jazz también incursionan, aunque tímidamente, en fusionar el jazz con la música nativa tradicional del Paraguay, la polca, la guaranía, la galopa, el rasguido doble. El autor de estos apuntes fue uno de los pioneros con su grupo vocal masculino a capella Las Voces Nuevas, de relevante actuación en las décadas de 1970 y 1980. Como curiosidad estadística, en Asunción se quedaron a vivir varios excelentes músicos, pero argentinos: Gustavo Viera, Toti Morel, Tato Zilly, Paula Rodríguez, Rodrigo Quintás; una proporción considerable considerando los pocos músicos de jazz del país. También un excelente músico brasileño de la frontera, Celso Joabe Farias.

Los paraguayos: Además de los antes nombrados, fundadores y participantes del Jazz Club Paraguayo, están: En el exterior, con considerable éxito: Orlando Bonzi (Japón, España); Dani Cortaza (Washington D.C., EE.UU. de América; Mario Rodríguez (el primero en asentarse afuera, en 1986), New York, EE.UU..

En Asunción, Paraguay: Gustavo Viera, Carlos Centurión, Rudy Elías, Bruno Muñoz, Giovanni Primerano, Víctor Sebastian Morel, Ariel Burgos, Paula Rodríguez, Lucero Núñez, Sebastián Ramírez, José Villamayor, Juanpa Jiménez, José Burguez, Gonzalo Resquín, José Alejandro Cabrera, Fernando Garbarino, Josías López Montaña, Marcelo Ortigoza, Víctor Cardozo, David Rodríguez, el suscrito, y algunos otros.

En la Licenciatura de la FADA se está formando una nueva generación de músicos que aún siendo estudiantes son muy buenos profesionales, varios de ellos mencionados en el párrafo anterior, y que tocan mezclados con profesores en diversas bandas y agrupaciones más grandes.

## **El futuro del jazz en paraguay**

Si juzgamos según el pasado, no parece haber grandes cambios, excepto la incorporación de una nueva generación (yo pertenezco a la tercera, inmediatamente post Jazz Club Paraguay). Pero el jazz es una pasión y una forma particular de ejecutar y componer música, así como un niño aprende a hablar y a caminar con la ayuda y correcciones de sus padres. Es ese "lenguaje" el que hay que dominar. Y eso se consigue con 10.000 horas de práctica como mínimo, así como miles de horas de escuchar, copiar, repetir, escuchar, copiar, repetir, etc., hasta conseguir un estilo propio que se distinga o, al menos, que sea profesional a un nivel equiparado al internacional.





# El rock paraguayo

El 23 de noviembre de 1983, en el auditorio de un banco ya desaparecido (Ahorros Paraguayos) se presenta el álbum “Música para los perros”, del grupo Pro Rock Ensemble, considerado por muchos el certificado de nacimiento del rock nacional. Por lo tanto, esa fecha podría ser considerada el día del nacimiento del rock paraguayo. Pero fue lento el proceso de crecimiento de esta criatura. Es más, ya había nacido unos años antes, pero esa historia no estaba documentada. Esa calurosa noche de noviembre obtiene su registro de existencia, pero mucho aún le va costar para lograr su plenitud como “ciudadano cultural” de esta república. Comenzaban los años ochenta y las dictaduras latinoamericanas hacían agua. Faltaba menos de un mes para que Raúl Alfonsín asumiera la presidencia en la Argentina y en Brasil estaban comenzando las manifestaciones “Diretas Já”, que reclamaban elecciones libres a presidente, tras casi veinte años de gobiernos militares. Aquí en Paraguay Alfredo Stroessner iniciaba un nuevo período “democrático” (en agosto de ese año asumió un nuevo ejercicio presidencial tras unas amañadas elecciones que le daban el voto mayoritario en su llamada “democracia sin comunismo”, vergonzoso eufemismo de la dictadura más larga de este país). Gracias a la liberación en Argentina, los exiliados del Movimiento Popular Colorado (la más temida oposición del gobierno stronista) estaban de regreso y se unían a las otras fuerzas opositoras en el llamado Acuerdo Nacional. El diario ABC y Ñandutí ejercían un

ejercicio más crítico del periodismo, lo que le costaría la represión y la suspensión en el futuro cercano (ABC en marzo de 1984 y Ñandutí en 1987).

Paralelamente a esa liberación que se daba en Argentina y Brasil, iba creciendo una nueva escena rockera que precisaba de un escenario democrático para su desarrollo. En Argentina, surgían nuevos grupos, entre ellos Soda Stereo que estaba a unos meses de lanzar su primer álbum. Charly García ya había lanzado su primer disco solista; Los Abuelos de la Nada y Virus se habían sumado a la new wave y Fito Páez tocaba en la banda de Juan Carlos Baglietto que era uno de los principales músicos de entonces. Todos ellos habían aprovechado una extraña disposición del gobierno militar, durante la guerra de Malvinas, que prohibía la emisión de música de origen anglosajón. Ante esto, las radioemisoras se vieron en la obligación de recurrir a las grabaciones de los grupos nacionales.

En el Brasil, Blitz había reinado en el verano con su tema "Voce nao soube me amar" y había abierto las compuertas a bandas como Barao Vermelho, que ya había lanzado dos discos, y al británico Ritchie, que tenía mucho éxito con su canción "Menina veneno" (actuó en Asunción en diciembre de ese año). También Rita Lee venía reinando desde 1980 con su "Lanza perfume". Estaban por arribar Paralamas do Sucesso y Legião Urbana, entre otras bandas.

Aquí en Asunción, el lanzamiento del álbum de Pro Rock parecía marcar el despegue de una escena que se había gestado desde diciembre de 1980, cuando apareció el primer simple del grupo (que incluye *Los Campos del Amor* y *Ego Kid* y *Joe el Justiciero*). Paralelamente a Pro Rock surgían otras bandas como Surmenage, Faro Callejero, Boyjho, Fuzz, entre otras más. Las orquestas de fiestas, que habían reinado durante los años setenta estaban empezando a sucumbir ante la calidad de sonido que tenían los disc jockeys en vivo. La principal atracción de las orquestas se basaba en reproducir lo mejor posible los éxitos del pop anglosajón en sus actuaciones. No todos podían hacerlo. Muchos cantantes apenas sabían inglés, simplemente reproducían por fonética las canciones de éxito. La lucha por la mayor infraestructura en equipos también era una constante. Los DJs no necesitaban tanta parafernalia, simplemente unos buenos reproductores de discos, cintas o casetes y una buena amplificación. Además, pasaban los temas originales, que era lo que el público quería escuchar.

En este escenario, solo sobrevivieron los mejores grupos, entre ellos los que tenían temas propios, como Aftermads y Hobbies, que ya había grabado el gran éxito *Navegando hacia el Sol* (Los Hobbies, 1981, edición independiente), mejor conocido como *San Bernardino*, el tema pop de mayor difusión en Paraguay.

Lo que traían los grupos de rock era diferente. Primero, no estaban preocupados en reproducir los éxitos de la radio, sino presentar sus propias propuestas. No tocaban en fiestas, sino en *pubs*, que eran los nuevos bares de moda, donde se podía escuchar buena música y bailar. Lugares que no llevaban el suburbano nombre copetín, ni el caretón discoteca y mucho menos el viejazo “*boite*”. La sola enunciación de la palabra *pub* provocaba la engañosa sensación que Asunción se estaba volviendo cosmopolita.

También actuaban en festivales, donde uno no iba a bailar, sino a escuchar música. Se realizaban en clubes y en el auditorio Jacinto Herrera, de Radio Ñanduti. Los grupos de rock eran muy diferentes en su actitud a las orquestas de fiestas, incluso contrapuestas. El tema *Los Junior Beat*, de Pro Rock pone de manifiesto esto. La canción satiriza a las orquestas contando acerca de unos muchachos que están buscando un grupo para animar la fiesta que están organizando, y surge el nombre de Los Juniors Beat que era la mejor orquesta de todas porque nunca cantaba en castellano, tenían mil toneladas en equipo, y para el talento ya no tenían lugar. Con este rock and roll básico (que muy bien podría haberse compaginado con la escena burlona de la new wave) evidenciaba toda esa competencia que hacían las orquestas por equiparse con los últimos instrumentos, sin preocuparse en lo más importante que era la expresión musical.

Pro Rock Ensamble era el mejor grupo en esos primeros años ochenta. Estaba integrado por el guitarrista Roberto Thompson, el bajista Justy Velázquez y el baterista Toti Morel, quienes venían protagonizando la escena rockera subterránea desde 1970. Habían formado parte de algunas orquestas de fiesta, pero ellos estaban más interesados en el sonido rock que en el popailable. Fueron convocados por dos jóvenes que salieron de la escena de las orquestas para formar un verdadero grupo de rock: el guitarrista y violinista Saúl Gaona y el cantante Antonio Jara. Desde el lanzamiento del simple, en diciembre de 1980, expresaron en entrevistas publicadas en ABC Color que el objetivo del grupo no era actuar en los bailes, sino grabar sus propios temas y presentarse en conciertos.

Las actuaciones de los grupos de rock tenían muy buena difusión en los medios escritos, pero faltaba lo principal, que era la difusión radial. En esos años, la calidad de grabación de demos no era muy buena. Era necesario un disco, y Pro Rock lo había logrado. Fue grabado en los estudios Taji, tal vez el mejor de la época. Editado por discos Elio, uno de los principales sellos locales (que, por supuesto, se dedicaba a grupos de polcas y guaranías, principalmente) y

prensado en el Brasil, donde se realizaban mejores discos de vinilo que en la Argentina. El LP salía en noviembre, lo que podría garantizar una buena difusión durante el verano. Pero no alcanzó la propagación necesaria para el éxito. Apenas pasaron un par de temas en algunas radios, privilegiándose a *Comprador de chatarras*, una balada rockera muy bien producida pero que no tenía el gancho new wave de *Los Junior Beat*. Poco tiempo después, ante la falta de difusión, Pro Rock se separa.

Personalmente, yo no entendía que había pasado. Tenía 16 años y veía como las escenas de Argentina y Brasil crecían mientras que en Paraguay, todo se había apagado. Seguía el desarrollo de una escena leyendo los diarios de la época (ABC, Hoy y Última Hora) que le daban mucho espacio a los conciertos. Me prendía a las pocas difusiones televisivas y radiales. Realmente no comprendía. Con el tiempo me di cuenta que faltaba el apoyo de producción, muy necesario para promover a los grupos tanto en sus grabaciones, presentaciones en vivo y difusión en los medios. Particularmente fue el primer chispazo del rock nacional del que fui testigo. Con el tiempo, al asumir la profesión periodística (mucho por tratar de entender cómo se desarrollan los procesos artísticos en nuestro medio) pude entender la falta de apoyo de producción.

En 1989 ingresé al diario ABC Color, que se reabría con el advenimiento de la democracia y tras estar clausurado por la dictadura de Alfredo Stroessner desde 1984. Empecé a cubrir la escena rockera, que estaba en un momento de renacimiento, pero no terminaba en lograr su desarrollo pleno. Había muy buenos grupos (una de mis primeras coberturas fue el lanzamiento del disco *Brebajes* de RH (+), el segundo de la escena rockera desde aquel *Música para los perros*. Nuevamente se repitió lo que había pasado con Pro Rock Ensemble .

El grupo estaba integrado por Jorge Sosa, bajo y voz; Rafael Nayar, batería, y Roberto Thompson, guitarra. Habían tenido una exitosa actuación en el festival Rock SanBer, realizado en enero de 1988, con sus temas propios. *Made in Japan* era una canción que sonaba en algunas radios a través de demos y tenía el gancho necesario para ser un éxito. El empresario y propietario de la discoteca ambulante Yes Disc Maniac Angel López trabajó con ellos en la contratación de actuaciones, y lograron lo que grupos anteriores no habían alcanzado: una gira por ciudades del interior. Solo que la actuación de RH se complementaba con las presentaciones en fiestas de la discoteca. En las ciudades del interior, todavía no estaba instalado el concepto de concierto, sino que la presentación de un grupo estaba inscripto dentro del escenario de una fiesta bailable. De todas formas, un primer paso estaba dado. Había un respaldo de

producción, en este caso a través de un DJ o dueño de una discoteca. Pero el concierto de lanzamiento tuvo muy poco público (se realizó en el Rowing Club). No se supo aprovechar esa efervescencia de libertad que se vivía con el advenimiento de la democracia tras 35 años de dictadura stronista. Un nuevo chispazo había ocurrido.

¿Y qué es esto de los chispazos? Con los años en la profesión sería testigo de otros más, y además, revisando los archivos periodísticos, vería que otros habían ocurrido en el pasado. Los chispazos son explosiones de entusiasmo, cuyo proceso es el siguiente: Surge un grupo muy bueno, tanto que uno cree que logrará que el rock paraguayo levante vuelo. El grupo hace conciertos, lleva sus demos a las radios, y un pequeño público les sigue. Todo parece que va a eclosionar en un gran éxito. Pero cuando las pilas de los músicos se agotan, el pequeño público que les sigue también se va cansando y la gran audiencia masiva no los registra, ni llegará a hacerlo porque no existe ese productor redentor, esa especie de Brian Epstein de leyenda que aparece un buen día, o una buena noche será mejor decir, y ve al grupo tocar y los hace grabar, los produce y los catapulta. O sería mejor hablar de un aparato de producción, que moldee las potencialidades del grupo para que alcance a la audiencia masiva.

Los músicos deben dedicarse a sus obras, y no a buscar lugares donde tocar, equipamientos de luces y sonido, publicitar sus conciertos, vender las entradas, etcétera, etc. Cansados de estas múltiples funciones, que les impedía dedicarse exclusivamente a su música, dejaban todo para volver a sus trabajos convencionales. En fin, allí acababa todo y el chispazo ya había tenido su segundo de brillo.

Y así fue desde 1970, cuando se realizó el Festival de Música Beat, que hasta tuvo como resultado un disco con los mejores grupos, pero que tampoco tuvo difusión. Son varios los casos que se produjeron en todos estos años. Desde los periódicos éramos unos cuantos los que seguíamos los pasos de estos quijotes con guitarras eléctricas. Pero una hoja de papel no se escucha y este negocio se trata de música. Y mucho menos suena todo ese rock en un medio en que la población de lectores es ínfima.

Todo esto en un esquema tradicional de difusión masiva. Hoy con internet, con todas las posibilidades que ofrece, se han agotado varias instancias. La radio y la televisión ya no son los principales medios de propagación. Hoy en día internet te da plataformas de difusión global, a través de las redes sociales, sitios especiales de música, youtube, etcétera. Pero para que eso funcione, es necesario un apoyo de producción. Alguien que se ocupe de estas herramientas, mientras los músicos crean.

Es cierto que con los años, los chispazos cada vez fueron más fuertes y de mayor impacto. O, en todo caso, las chispas prendían en cantidades. Además, se iba formando un camino transitado y el que se aprecia hoy parece más iluminado y mejor pavimentado, mucho más aun con esas autopistas de la información que ofrece internet. Aun así, no me animo a decir “este es el momento de despegue del rock paraguayo”. Hoy las oportunidades son mejores. Los temas suenan en las radios, ocupan lugares importantes en las listas de éxito, y hay conciertos todas las semanas. Cada medianoche de viernes o sábado hay algún grupo tocando el cielo en un *pub* asunceno. En fin, hay una escena rockera menos *under* de lo que fue en las décadas pasadas. Pero prefiero que otro diga “este es el momento”. Para mí será cuando un grupo rockero paraguayo llene un estadio como el Defensores del Chaco o el Jockey Club.

Pero ¿cuando comienza este movimiento?. El rock en Paraguay empieza como parte del repertorio de las nuevas orquestas de fiestas que se dedicaban a los ritmos de moda, dejando de lado los tangos y las polcas y guaranias que formaban parte del repertorio de las típicas.

Había dos tipos de orquestas de fiestas: La típica y la jazz, esta última es la que se dedicaba al repertorio internacional de moda. Típica y jazz es una denominación que se importa de Argentina para designar a las agrupaciones de tango y las de dixieland, charleston y otros bailables del jazz, populares en la década del veinte del siglo pasado y que habían tenido éxito en la Argentina, ya desde esa época.

En Paraguay, en la segunda mitad del siglo, un mismo grupo se dividía en típica y jazz. Los músicos comenzaban tocando valsés, tangos, guaranias y polcas, luego cambiaban los instrumentos y los trajes y tocaban samba, boleros, standards de jazz, y desde fines de los cincuenta, el nuevo ritmo del rock.

Según Jesús Ruiz Nestosa, el rock and roll tuvo una entrada muy polémica en nuestra sociedad. Fue a través de una película, *Dont Knock the Rock* (1956), cuyo argumento era un pretexto para mostrar actuaciones de artistas como Bill Haley y sus Cometas, Little Richards y otros pioneros del rock. El filme estuvo en cartelera en el cine Granados y los jóvenes bailaban en la platea, lo que provocó sermones en las misas de domingo fustigando la indecencia del nuevo ritmo que enloquecía a la juventud paraguaya, tal como lo cuenta en su libro “Madre de Ciudades – La del no me acuerdo y la del no sé” (Servilibro 2016).

Poco a poco las nuevas orquestas, que aparecen en los años sesenta, van asimilando el rock sobre otros ritmos, impulsados por el impacto de Los Beatles.

A mediados de la década surgen Los Rebeldes, una agrupación de Trinidad que rompe esquemas con sus peinados largos, sus trajecitos de moda, sus actuaciones extrovertidas y su negativa a sumarse a una disposición de la Asociación de Músicos que decía que solos los grupos con más de cinco integrantes podían tocar en las fiestas de los clubes principales. El grupo se niega a dejar de ser cuarteto (a fin de cuentas, Los Beatles eran cuatro) y toca en las fiestas de los clubes periféricos y en Radio Paraguay, donde sus actuaciones provocan euforia en los jóvenes.

La fonoplatea de Radio Paraguay era el principal escenario de los grupos de entonces. Los conciertos se realizaban todos los domingos por la mañana y por allí pasaron Los Teenagers, Los Blue Caps, La Baby Jazz (una agrupación de twist integrada por niños), entre otras agrupaciones de la época. Los tres grabaron discos, los dos primeros hicieron carrera en Buenos Aires, y el último lanzó un compacto (que tiene el mismo tamaño de un simple pero incluye cuatro temas).

La radio tenía gran preponderancia en aquella sociedad donde aun no existía televisión. Cada sábado o domingo se llenaban de jóvenes y adolescentes ansiosos. Las fonoplateas eran espacios de explosión de la histeria juvenil. Los chicos hasta clausuraban las calles tratando de ver a los artistas que tocaban en cada jornada.

Las orquestas emprendían un camino distinto. Lo suyo era hacer música de entretenimiento en esos años de plomo. Tocaban en los clubes sociales y deportivos y en las fonoplateas de las radios donde tenían una gran difusión. En sus repertorios, poco a poco el rock iba cobrando mayor importancia, impulsado por el impacto de Los Beatles, a partir de 1964. También tocaban en confiterías como el Vertúa y *night clubs* y *boites*, denominación que identificaba a las discotecas de la época. En la segunda mitad de los sesenta existían el Mocambo, Tobago, Zum Zum, Bocaccio y el Mau. En el Hotel del Lago de *San Bernardino* estaba el Chin Chin. Algunas de ellas eran Los Hobbies, Los Jokers, Los Jester Boys, Big Boys Serenaders, Los Hidalgos, Los Hits, Los Harmonys, Los Rowers, Los Diáfano, Los Bitters, Los Impagables Ángeles, entre otras.

Blue Caps y Teenagers fueron a Buenos Aires en busca del éxito, y Los Rebeldes viajaron a Rio de Janeiro. Los Teenagers grabaron versiones en castellano de canciones de Los Beatles y Blue Caps se sumó con éxito al escenario de la música beat bonaerense, conformada por grupos de música pop bailable.

Los Rebeldes se convirtieron en una leyenda, sobre todo para la generación

que empezó a activar musicalmente en la década siguiente. Más aun cuando volvieron, en 1973, y participaron en un festival en el Jardín Botánico. Tenían un aspecto hippie, y con el pelo muy largo. “Se fueron Beatles y volvieron Santana”, nos había dicho en una entrevista el músico Luis Amado, quien en esa época activaba en una orquesta y luego integró el dúo de payasos Si No Se.

En 1970 se realiza el primer Festival Beat del Paraguay donde participan varias orquestas y grupos rockeros. Gana The Vips, una agrupación que fue creada para actuar en una discoteca rockera llamada Mau, donde tocaban temas del rock anglosajón. Ganaron con temas propios a la preferida del público, Aftermad's que tenía un sonido pop de vanguardia. Con los años, esta agrupación se consagró como una de las mejores orquestas de fiestas, grabando temas propios al estilo de la música disco de esa época, además de baladas románticas.

The Vips existió hasta que la Policía intervino en el Mau buscando drogas y clausuró el local.

Como resultado de este festival se grabó un LP, editado por RCA de Argentina. A pesar de su gran influencia del beat argentino de entonces, es el primer álbum de rock paraguayo, con canciones propias que pintan la vida bohemia de entonces.

En los setenta es más evidente la diferencia entre las orquestas de fiestas y los grupos de rock. Estos últimos pasan a formar parte de la pequeña escena underground y progresiva, motivados por la fuerza expresiva que el rock alcanza en todo el mundo, entre ellos la Argentina, que se convierte en un modelo.

En 1974 se realiza el Primer Festival de Música con Actitud Progresiva donde participan el Trío de Gladys, Chester Swann, Alci Rock, el Trío Los Tres (con Roberto Thompson), entre otros. El festival no pudo llegar a fin porque fue intervenido por la Policía que llevó a artistas y público a la cárcel. Al año siguiente se realiza la segunda edición en el Seminario Metropolitano, ya sin la irrupción de la Policía.

En esa primera mitad de los setenta, la Misión de Amistad y el Centro Cultural Paraguayo Americano eran escenarios importantes en el ambiente rockero. Había una escena que venía creciendo y que abruptamente fue cortada en 1976, el mismo año de la represión a la Organización Política Militar, las Ligas Agrarias y el Movimiento Independiente Estudiantil. Los conciertos de rock dejan de realizarse y en reemplazo el movimiento de las orquestas toma un mayor protagonismo. No es que los rockeros estén directamente involucrados

en la oposición al regimen stronista, sino que toda organización cultural juvenil era vista como un posible brote de rebelión.

No era fácil ser rockero. No solo costaba conseguir discos o buenos programas en radio, sino que también estaba la “operación tijera”, que consistía en un procedimiento de la Policía de perseguir a los melenudos. El “peligroso pelilargo” era llevado a la comisaría más cercana, donde se le encerraba y se pelaba la cabeza. A veces, había redadas en calle Palma, donde atrapaban a los melenudos y violentamente le arrancaban un gran mechón de pelo, lo que obligaba a que uno debía cortarse todo el pelo para emparejarlo.

Ante tal barbaridad, todos querían tener el carnet de la Asociación de Músicos que permitía dejar tener el pelo largo. Pero, a la larga, todo dependía del humor del policía de turno, con o sin carnet.

Ese mismo año de 1976 se realiza un festival de las orquestas en el estadio Comunerros. A Emilio García, el nuevo cantante de Los Hobbies, el público lo levanta en andas, como una muestra de la necesidad de expresión musical que existía. Claro, los grupos participantes tocaban covers del pop anglosajón y no temas propios.

En los ochenta, esa escena de las orquestas entra en decadencia, con la preferencia del público por las discotecas, como decíamos antes. Los Hobbies no se conforman con solo las fiestas. Realizan maratónicos conciertos de más 24 horas, para causas de beneficencia, y también participan en un proyecto de rock sinfónico denominado *Disidencias*, junto con Luis Szarán y Jesús Ruiz Nestosa como autores. Los Hobbies compartieron el escenario con una orquesta sinfónica, dirigida por Szarán. Realizaron varias presentaciones en Asunción y Encarnación, y también en televisión. La obra iba a ser grabada, pero el proyecto no prosperó. En reemplazo, el grupo viajó a Chile y grabó su primer álbum, en 1981, que incluye *San Bernardino*.

Las orquestas fueron las impulsoras del pop paraguayo, con temas propios que grabaron en discos. Aftermads viajó a Brasil y a Miami a grabar sus discos. Editaron su LP *Sensaciones reales* en España, el cual fue grabado en Criteria Recordings, de Florida, Estados Unidos.

Dentro de la escena del pop se suma el dúo Iodi, que venía activando desde los años setenta, sin hacer actuaciones en vivo, solo grabando sus propias canciones, muchas de ellas eran temas de amor, interpretadas con sintetizadores de última generación. Tuvieron buena difusión en Buenos Aires, donde pensaban que eran alemanes.

En el verano de 1985 los grupos Onda Corta y Nash ofrecen un concierto en el Club Ciudad Nueva. Son dos formas diferentes de encarar la música. Mientras Onda Corta era una banda de rock, Nash rompe esquemas con un sonido más fiero, con la rapidez característica del metal de los ochenta, con un vocalista de una voz muy aguda, Dany Zayas; un guitarrista, Raymond Méndez, muy virtuoso, y un baterista de mucha potencia, Oswal González.

La banda se completaba con Emilio López, en el bajo, y Juan Carlos Rotta, en segunda guitarra. Los músicos también se destacaban por la producción en su vestimenta. A diferencia de las bandas surgidas en años anteriores que no cuidaban este aspecto, los de Nash empezaron a utilizar ropas con tachas metálicas, como las bandas internacionales.

Eran los primeros rugidos de la escena metalera. En ese mismo año aparecían también Rawhide y Metal Urbano, la tríada pionera. Estas bandas estaban influenciadas por el New Wave of British Heavy Metal y las poderosas bandas metaleras que surgían en esos años en Estados Unidos.

Rawhide tendía al nuevo *thrash metal*, un sonido completamente extraño por esos días en Asunción. Sus actuaciones consistían en verdaderas afrentas a todo lo que se escuchaba. Incluso, en la pequeña escena rockera se discutía si eso era música o no.

En setiembre de 1985 se realizó el festival Rock By Inter, en la Planta Uno de Pepsi Cola, ubicada en la esquina de España y Malutín, donde actualmente se encuentra el Paseo Carmelitas. El festival estaba organizado por los alumnos del colegio Internacional y puso en acción a la escena del rock. Allí estuvieron Metal Urbano y Rawhide.

Luego, en noviembre tuvo lugar Rock In Asuncion, que también se realizó en Planta Uno de Pepsi. El programa estaba dividido en varios días e incluía proyecciones en VHS de los documentales de Woodstock y Monterrey, que consistieron en toda una novedad, pero su punto fuerte era un concurso competitivo. Se presentaron una veintena de grupos, entre los que sobresalieron Apple Rock, Rawhide, Nash y Metal Urbano. Era una muestra de cuál era el sonido que se estaba imponiendo en la escena rockera. Pero la final, que estaba programada para una semana más tarde, no se realizó. Los organizadores desaparecieron y no se hicieron responsables del compromiso inicial. Eran los riesgos que se corrían en esos años, con una indefensión total ante la justicia.

En 1986, radio Primero de Marzo celebró sus primeros años con el Festival de la Década abierto a todas las expresiones musicales juveniles de ese entonces desde el metal extremo hasta el nuevo cancionero, incluyendo orquestas y grupos vocales estudiantiles. Agrupaciones nuevas y gente que ya venía batallando desde los años setenta. Tuvo lugar en el patio de la radio, en Itá Enramada, el domingo 4 de mayo de 1986. Comenzó a la mañana y se extendió hasta la noche, durante unas 12 horas.

Allí actuaron los legendarios Chester Swann, con el grupo Parehára, Faro Callejero, que volvía a tocar luego de unos años, con Thompson y Richard Albos-pino al frente del grupo. También estuvieron Onda Corta, Cash al Contado, Apple Rock, el grupo de blues The Deeks, y los metaleros Nash, Rawhide y Metal Urbano.

El festival se convirtió en un bolsón de libertad, en esos últimos años del stonismo. Una legión de metaleros hizo *headbangers* y se expresaron consignas contra la dictadura. En aquellos días, el Ministro de Educación Carlos Ortiz Ramírez había dicho que “la calle era de la policía”. El cantautor Alberto Rodas le contestó con una canción que decía “*La calle es del pueblo Sr. Ministro*”.

El Festival de la Década fue una muestra de que se podía hacer un festival profesional, con buen sonido, buenos grupos y la aceptación del público. Pero nadie tomaba la posta.

Primero de Marzo decidió volver a hacer un nuevo festival al año siguiente, con el nombre de Evolución 2000, el cual continuaría por varias ediciones hasta 1994. El mismo se convirtió en una vitrina de la música paraguaya durante varios años.

En los noventa, los grupos de rock siguieron progresando y fueron diferenciándose según estilos. La escena metalera que comenzó a mediados de la década anterior, creció cada vez más. Son varios los grupos que editan sus discos, entre ellos Gaudí, Síntesis, Corrosión, Deliverans, Krhizya y otros. En 1999 se crea un sello dedicado al rock, Kamikaze, así como los conciertos son cada vez más seguidos.

Kamikaze Records, dirigido por el tecladista Willy Suchar llegó a armar un catálogo de más de diez títulos y organizó giras por varias localidades del país. Ha llegado a lugares como Santa Rita o Pilar, en el sur del país, donde antes era impensable organizar un concierto de rock, y Pedro Juan Caballero, un lugar donde el metal ha tenido muy buena acogida.

En Kamikaze estaban grupos como Paiko, que fue la gran revelación pop del 2000; Deliverans; El Templo; Limón Sutil; Flou; Gaia; Revolber, Ful, Ripe Banana Skins; los punks Enemigos de la Klase y los metaleros Slow Agony y Steel Rose.

En sus años de actividad, entre 1999 y 2006, Kamikaze llegó a convertirse en una especie de *mainstream* en el under paraguayo. En un momento se llegó a pensar que lo que no estaba en Kamikaze se acabaría. Pero afortunadamente el Off Kamikaze estaba sustentado con muy buenas propuestas musicales como Rolando Chaparro, un paladín rockero que desde mediados de los 80 viene dando mucha tela para cortar. Participó del movimiento del nuevo cancionero (y lo tiñó de rock), hizo algo de jazz, pop, fusión y marcó rumbos en la escena, como la introducción de ritmos tradicionales paraguayos en el rock. También estaba un grupo como Dokma, ecléctico y atrevido, caníbales que se alimentaban de todo para crear una música colorida y dispar.

La escena rockera tuvo una gran difusión en los multitudinarios festivales de Pilsen Rock, que se realizaron entre 2004 y 2006, demostrando que la escena rockera local puede equipararse a las bandas extranjeras, con un buen apoyo de producción.

Una propuesta interesante en la primera mitad del siglo XXI era Orchablex, un grupo hereje que ha logrado filtrar al diablo de la cachaca en una propuesta rockera.

Y entre los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI, podemos notar dos expresiones distintivas del rock paraguayo en relación a otros países. Uno es la búsqueda de una expresión propia valiéndose de las polcas y guaranias. Algunos simplemente adaptaron al rock nuestras canciones tradicionales, otros en cambio han buscado adaptar el rock al ritmo característico del 6/8, como el caso de Chaparro, que también ha creado música con el grupo Kam-ba Kua, oriunda de la comunidad afroparaguaya de Loma Campamento, en la frontera entre Fernando de la Mora y San Lorenzo.

La propuesta de Orchablex ha derivado hacia el pop, principalmente con el grupo Kchiporros, que en 2006 lanzó el tema *La bandida*. Lo que se pensaba que iba a ser un éxito pasajero, se convirtió en una de las propuestas más exitosas de la escena pop-rock-tropical, con varios discos editados, cada vez mejor elaborados, y varias giras realizadas en México. El grupo hoy lidera un nuevo sello 4Kcho, que incluye a grupos como, BritRanchera, La de Roberto y Pipa para Tabaco.

Kchiporros ha abierto un mercado en México, el que puede aprovechar el grupo Flou, que viaja en julio al país azteca para unas actuaciones. Flou es una de

las mejores expresiones de rock potente de los últimos años con más de diez años de trayectoria y varios discos editados.

Revolber, proveniente de Ciudad del Este, logró también combinar el ritmo de la cachaca en el tema principal de la película *7 cajas*, que no fue editado en CD pero sí circuló a través de las redes sociales.

Revolber también ha coqueteado entre el hard rock y el hip hop, cuyos principales representantes se caracterizan por rapear en guaraní, utilizando polcas y guaranías conocidas. Así tenemos a artistas como Clandestinos, Emcikario y Kleina MC que rapean sobre polcas y guaranías conocidas. Estos dos últimos son los autores de *Oñembo loco*, tema de la película *Costa Dulce*, de Enrique Collar.

Estos grupos han encontrado en internet, una herramienta mejor para promocionar su música. No tienen discos editados, pero los seguidores comparten sus canciones. Hoy en día, el disco ya no es tan necesario como en años anteriores, ni la radio tiene el peso que tenía antes. Grupos como Salamandra (autores del gran éxito *Solito*), Paiko y otros más han lanzado primero sus canciones en la red, antes que en discos.

Los grupos de hoy están más organizados. Han encontrado una manera de sortear el escollo de la producción, trabajando en equipo y con profesionalismo. Tal vez, ese día en que un grupo llene el Defensores del Chaco no esté tan lejano.



# O lugar da música tradicional paraguaia no cenário cultural de Campo Grande (MS)\*

A música brasileira é conhecida por sua diversidade e são vários os estados que têm a sua identidade cultural ligada a determinados gêneros. No nordeste do país temos o afoxé na Bahia, o maracatu em Pernambuco, o reggae no Maranhão e o forró no Ceará. O Rio Grande do Sul tem ligação com o xote e a milonga e o Rio de Janeiro com o samba e a bossa nova. Com o Mato Grosso do Sul acontece o mesmo. O estado –que faz fronteira com o Paraguai e a Bolívia–, possui uma música influenciada pela polca e a guarânia, gêneros da música tradicional paraguaia, característica que a difere do panorama musical do restante do país.

O Mato Grosso, ainda uno, foi habitado por muitos migrantes mineiros e paulistas, o que levou os músicos que atuam em Campo Grande a também ter uma forte ligação com o gênero sertanejo e beber na fonte da música destes estados. Com a migração gaúcha para a região fronteira do sul de Mato Grosso com o Paraguai desde antes da virada do século XX até final dos anos 1970 –período em que Campo Grande se tornou a capital sul-mato-grossense e a chegada de gaúchos intensificou-se–, os gêneros sulinos acabaram também afetando a música de Mato Grosso do Sul e uma onda de grupos baileiros surgiu no final da década de 1980. Estas bandas sulinas começaram a misturar o vanerão (do sul) com a polca paraguaia e o chamamé argentino. A denominação “baileiro” decorre destes grupos se apresentarem geralmente em bailes.

Entre os mais conhecidos no estado estão os conjuntos Tradição, Uirapuru e O Canto da Terra.

O intercâmbio entre as populações da fronteira com o Paraguai e a Bolívia também influenciou o “jeito de ser” sul-mato-grossense. A migração intensa da população paraguaia para o Brasil e a maior conexão entre os países é reflexo de diferentes fatores. Entre eles, a Guerra da Tríplice Aliança –conhecida no Brasil como Guerra do Paraguai (1864/1870)–, a exploração no final do séc. XIX e nas primeiras décadas do século XX da erva-mate na Companhia Matte Laranjeira –localizada na região de Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY)–, a indústria de carne e couro desenvolvida em Campo Grande (MS), além da existência de outros setores de serviços que atraíam e incorporaram mão de obra do Paraguai. A população paraguaia enfrentou, além da Guerra da Tríplice Aliança, a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Guerra Civil (1947). Além disso, a ditadura militar do presidente Alfredo Strossner durou 35 anos, entre 1954 e 1989. Estes distintos acontecimentos foram determinantes para que os paraguaios saírem de seu país e se estabelecerem em cidades fronteiriças, como Ponta Porã, e em Campo Grande, o principal município do sul do estado do então Mato Grosso.

Segundo o Censo de 2012 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a capital de Mato Grosso do Sul ultrapassou os 800 mil habitantes (805.397), figura como a 17ª capital entre as 27 com maior população e ocupa o 21º lugar em habitantes entre os 5.565 municípios brasileiros. Fundada em 26 de agosto de 1899, é a capital brasileira com maior número de imigrantes e descendentes de paraguaios do país. De acordo com o IBGE (2010), 450 mil descendentes de paraguaios residem em Mato Grosso do Sul, com uma população de 2.505,088 milhões de pessoas (IBGE, 2012). A ligação com os vizinhos fronteiriços é histórica, tanto que em 2001 a lei estadual nº 2.235 estabeleceu o dia 29 de maio como o “Dia do Povo Paraguaio” em Mato Grosso do Sul.

O contato entre sul-mato-grossenses e paraguaios também está refletido na questão cultural. Na culinária de Mato Grosso do Sul, constata-se a influência da cultura paraguaia ao verificar, por exemplo, o hábito de tomar tereré –bebida de origem guarani feita com erva-mate (*ilex-paraguariensis*), semelhante ao chimarrão, porém consumida com água gelada– e comer chipa –versão paraguaia para o pão de queijo mineiro, feita com polvilho de mandioca e queijo. Em Campo Grande existem também muitos devotos da Virgem de Caacupê, a padroeira do Paraguai, assim como vários paraguaios e descendentes que falam o guarani e o yopará (mistura de guarani com castelhano). Também é conhecido o apreço do sul-mato-grossense em dançar a polca paraguaia.

A música está entre os principais veículos que promovem o diálogo entre a cultura sul-mato-grossense e paraguaia. Entre as décadas de 1970 e 1980, principalmente, era comum nas churrascarias de Campo Grande apreciar grupos formados por músicos paraguaios. Os bailes em clubes da cidade e festas em fazendas também eram regados a muita polca paraguaia e guarânia. Inúmeros artistas que moravam em cidades fronteiriças do sul de Mato Grosso acabaram se instalando, a partir dos anos 1940 e 1950, em Campo Grande e sendo incorporados à cena musical. Neste contexto, desde esta época, a cidade campo-grandense abriga grupos intérpretes do cancionero tradicional paraguaio, assim como vários compositores da própria cidade desenvolvem trabalhos autorais com forte influência da música do Paraguai.

No decorrer da pesquisa foram identificadas diferentes categorias de artistas campo-grandenses com envolvimento distintos com a música paraguaia, o que denota um cenário multifacetado e complexo de expressão da musicalidade fronteiriça e de comunicação dos povos através da cultura musical. Este trabalho parte do esforço por definir e enquadrar essas diferentes modalidades de músicos e estilos em categorias numa tentativa de organizar o cenário no qual se manifesta a música tradicional paraguaia em Campo Grande. De modo esquemático, os artistas serão agrupados em três categorias distintas: intérpretes tradicionalistas, compositores pioneiros e artistas híbridos.

Os intérpretes tradicionalistas são os músicos residentes em Campo Grande que trabalham com a música tradicional paraguaia e se voltam para a interpretação do cancionero popular paraguaio, com um vasto repertório baseado na polca e na guarânia. Estes músicos geralmente nasceram no Paraguai ou na fronteira do estado, cantam em espanhol e guarani e, em ocasiões especiais, costumam vestir-se com as roupas típicas de seu país em suas apresentações. Alguns representantes desta categoria são músicos instrumentistas e tocam harpa e requinto. Estes dois instrumentos são típicos da música paraguaia. A harpa introduzida pelos padres no Paraguai no século XVII em Yapeyú, uma redução jesuítica que hoje está localizada na Argentina (BOETTNER, 2000, p. 249-251), é diatônica. Ou seja, não executa sustenidos e bemóis, aquelas notas que se fossem no piano seriam as teclas pretas. Atualmente a versão mais usada é a de 36 cordas, mas o instrumento também possui versões em 32, 38 e 40 cordas. Já o requinto é menor que um violão e afinado quatro tons acima, resultando em um som agudo. Os conquistadores espanhóis trouxeram para a América a guitarra, instrumento que foi se modernizando e ficou popularmente conhecido como violão. (BOETTNER : 2000, p. 234).

Os compositores pioneiros compreendem a primeira geração de compositores do sul de Mato Grosso que começa a produzir em Campo Grande um vasto repertório de canções autorais influenciadas pela música tradicional paraguaia. Estes músicos são geralmente naturais de cidades da fronteira sul-mato-grossense com o Paraguai, como Ponta Porã, Bela Vista e Maracaju, e migraram para Campo Grande a partir da década de 1950. Esta categoria é marcada por características como a de ter uma relação direta com os programas radiofônicos, apresentar-se em circo, produzir discos em gravadoras de São Paulo e por não mesclar os gêneros característicos da música tradicional paraguaia a outros, conservando a polca e a guarânia em sua forma mais próxima ao original.

Os artistas híbridos são músicos de Campo Grande que a partir dos anos 1960 começam a misturar em suas composições a influência da música tradicional paraguaia a outros gêneros. Muitos tiveram contato com a música paraguaia ainda na infância, por meio de serenatas, programas de rádio, apresentações em festas de fazendas, clubes e circos. Os integrantes desta categoria, ao contrário dos compositores pioneiros –que mantiveram sem grandes alterações as características da música tradicional paraguaia em suas próprias composições–, adicionaram a polca e a guarânia os mais variados gêneros –como rock, reggae, blues, afoxé e vanerão–, uma harmonia com acordes dissonantes –herdadas do jazz, da bossa nova e MPB–, e letras com novos personagens e temas relacionados ao Mato Grosso do Sul.

A música paraguaia está presente em Campo Grande desde o início da fundação da cidade, na passagem do século XIX para o XX: “Foram os primeiros imigrantes da vila (os paraguaios), trazendo sua cultura pastoril e depois trabalhando no entreposto comercial. A partir de 1905 formaram núcleos de moradores, preservando entre seus membros o idioma guarani, a religiosidade e algumas manifestações culturais.” (ARCA, 2004, p. 11). No recenseamento de 1980, os paraguaios são incluídos na pesquisa pela primeira vez e aparecem como a população estrangeira mais numerosa da cidade (IBGE, 1980).

O desaparecimento de grupos paraguaios tocando polcas e guarânias, cantando em guarani, utilizando instrumentos típicos e vestindo o aopóí é algo que já é detectável da cena cultural campo-grandense. Mas, mesmo que venha a ocorrer o desaparecimento de grupos constituídos por artistas do Paraguai residentes em Campo Grande, a influência da música tradicional paraguaia já está impregnada na identidade musical de Mato Grosso do Sul, sendo reprocessada pelos músicos do estado a mais de 50 anos e esta influência já se constitui em um dos elementos centrais da música autoral do estado, com um

grande volume desta produção já registrada em LPs, discos e CDs. É a “perpétua renovação” contida na citação de Brunner (1991) anteriormente.

No entanto, a música tradicional paraguaia em Campo Grande começa a carecer de músicos que a toquem e ajudem a inseri-la e torna-la mais presente no cenário cultural da cidade. Como o movimento de artistas paraguaios para se fixar em Campo Grande é menor que nas décadas anteriores, é possível que quem acabe segurando a bandeira ou levando o bastão da música tradicional paraguaia na cidade sejam os descendentes paraguaios ou as pessoas que nasceram, moram, viveram ou tiveram contato com a fronteira sul-mato-grossense com o Paraguai. Nesta região a música paraguaia é muito apreciada. Muitos músicos acabam surgindo nas cidades fronteiriças já com forte ligação com instrumentos tradicionais do Paraguai, como a harpa e o acordeon, e migram para a capital sul-mato-grossense.

É evidente que a influência e a presença dos estilos característicos da música tradicional paraguaia já são traços marcantes e definidores da música sul-mato-grossense. O que será preciso verificar por meio de um estudo mais aprofundado é qual será o impacto deste processo de mudança e da diminuição em Campo Grande da presença de músicos paraguaios ligados à tradição sonora de seu país na própria identidade cultural sul-mato-grossense, já que esta identidade é influenciada historicamente pela cultura do Paraguai.

*\*Texto extraído da dissertação de Rodrigo Teixeira apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação – Mídia, Identidade e Regionalidade, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) como requisito final à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Álvaro Banducci Júnior. Campo Grande, MS 2014.*

## **Bibliografia**

Amizo, Isabella Banducci. *Quando a polca torce o rock: um estudo sobre identidade cultural na pós-modernidade*. 2005. Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Ciências Sociais: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2005.

Banducci Jr., Álvaro. *Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

Bauman, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

Boettner, Juan Max. *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Imprensa Salesiana, 2000.

Bruner, J.S. *The narrative construction of reality*. *Critical Inquiry*, v. 17, p. 1-21, 1991.

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora USP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

Coelho, Teixeira. *Culturas híbridas*. In: *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Fapesp. Iluminuras, 1997.

Figueiredo, Aline. *A propósito do boi*. Cuiabá: UFMT, 1994.

Guizzo, José Octávio. *A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul*. 2. ed. Campo Grande (MS): Ed. UFMS, 2012.

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

\_\_\_\_\_. *Identidade cultural e diáspora*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

Higa, Evandro. *Os gêneros musicais “polca paraguaia”, “guarânia” e “chamamé”: formas de ocorrência em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

\_\_\_\_\_. *A assimilação dos gêneros da polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais*. Trabalho apresentado no VII Congresso IASPM Rama Latino-americana (Havana, Cuba), 2006.

\_\_\_\_\_. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande (MS)*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo demográfico: Mato Grosso do Sul*.

Kellner, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru (SP): Edusc, 2001.

Kuper, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

Martín-Barbero, Jesús. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opaci-*

*dades da comunicação no novo século*. In: MORAES, D. (org.). Sociedade Midiatizada. Trad. Carlos Moura da Silva, Maria Inês Coimbra Guedes, Lucio Pimentel. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-79.

Mello e Silva, José. *Canaã do Oeste*. Campo Grande: Tribunal de Justiça de MS/ Instituto Histórico e Geográfico de MS, 1989.

Nepomuceno, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Sá Rosa, Maria da Glória; Simões, Paulo; Fonseca, Cândido Alberto. *Festivais de música em Mato Grosso do Sul*. 2. ed. Campo Grande (MS): Editora UFMS, 2012.

Teixeira, Rodrigo. *Os Pioneiros: A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: FCMS/FIC, 2009.

Rosa, Guilherme C. *A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais*. PUC-RS, 2008.

Sá Rosa, Maria da Glória; Duncan, Idara. *A música de Mato Grosso do Sul: História de Vida*. Campo Grande (MS): FIC/MS, 2009.

Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Mato Grosso do Sul sem fronteiras: características e interações territoriais: Brasil, Bolívia, Paraguai*. Campo Grande (MS): Visão, 2010.

## Revistas

ARCA. *Da casa paraguaia ao polkódromo*. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 4, p. 69-71, dez. 1993.

\_\_\_\_\_. Esta gente campo-grandense. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 10, p. 3-13, 2004.

\_\_\_\_\_. Em cena, o teatro em Campo Grande. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 12, p. 3-25, 2006.

\_\_\_\_\_. Jandira e Benitez: Vidas dedicadas à música paraguaia. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 4, p. 65-68, dez. 1993.

\_\_\_\_\_. Mistura de povos e culturas influenciou a estrutura populacional. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Cam-

po Grande, MS, n. 10, p. 7-9, 2004. \_\_\_\_\_. Perfil cosmopolita do campo-grandense revela valores de diversas etnias. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 10, p. 11, 2004.

\_\_\_\_\_. Rádio monopoliza atenções. Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande (ARCA), Campo Grande, MS, n. 11, p. 11, 2005.

## Internet

Teixeira, Rodrigo. Almir Sater: *Eu não sou sertanejo. Eu sou roqueiro*. Overmundo, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>> Acesso em 27 de ago. 2007.

\_\_\_\_\_. Os filhos de Humberto. Overmundo, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/os-filhos-de-humberto>> Acesso em 17 de mai. 2006.

Fernandes, Marcelo. *Fachada do Hotel Galileu fica pronta; entrega total será em até 90 dias*. Diário Corumbaense, Corumbá. Disponível em: <http://www.dia-rionline.com.br/?s=noticia&id=68732> Acesso em 30 de mai. 2014.

## Jornais

Teixeira, Rodrigo. *Carlos Colman: Resistência de mestre*. O Estado de MS, Campo Grande, MS, 31 de mai. 2008. Caderno Arte e Lazer, p. 24.

\_\_\_\_\_. Celito Espíndola: Universo racional. O Estado de MS, Campo Grande, MS, 12 de jul. 2008. Caderno Arte e Lazer, p. 24.

\_\_\_\_\_. Michel Teló: Gênero Tradição. O Estado de MS, Campo Grande, MS, 29 de nov. 2008. Caderno Arte e Lazer, p. 24.

\_\_\_\_\_. Tetê Espíndola nas estrelas. O Estado de MS, Campo Grande, MS, 20 dez. 2008. Caderno Arte e Lazer, p. 22.





# Oportunidades para la industria de la producción musical

## **La cultura es industria cultural**

¿Cómo llegamos a la relación entre la cultura y la economía? ¿En la sociedad actual, en la sociedad del conocimiento, cómo comercializamos nuestro producto?

Las reglas de juego del mundo contemporáneo nos obliga a encontrar los mecanismos para monetizar los proyectos artísticos culturales. En otras palabras, cómo haremos dinero con nuestras creaciones.

Personalmente me adhiero resueltamente a la hipótesis de la innovación, en todo momento tenemos que incorporar innovación al producto.

Esto ocurre porque el producto creativo o cultural, ha sufrido una gigantesca evolución. Para explicar esto algo mejor es necesario hacer:

## **Un poco de historia**

La cultura es y siempre ha sido un bien, un bien cultural; desde el punto de vista de la financiación de la creación se consideran tres etapas importantes en esta evolución.

En la Edad Media, o luego en la cultura renacentista, en donde podemos mencionar a Da Vinci, o bien a Mozart en el Barroco, solo como símbolos, desde el punto de vista de la financiación, la creación está en manos de un mecenas, pues estas expresiones cuentan con una escasa audiencia, un público muy limitado, no existe el mercado. Cuando hablo de “mercado” me refiero a la ausencia de quien pague por la fruición o el disfrute de un bien cultural.

Luego, se pasa a una segunda etapa: con la aparición de la imprenta, el fonógrafo o la cámara de fotos, se industrializa la actividad creativa; ahora los textos podrán producirse y copiarse a gran escala, para que unos “vendedores ambulantes” lleven los libros a venderlos de ciudad en ciudad.

Estas innovaciones tecnológicas extraordinariamente importantes, generan una expectativa en el público, y por lo tanto, un mercado para los creadores. Más tarde aparece la radio, el periódico y la televisión y estos directamente producen un salto cuántico en la industrialización y distribución de la cultura.

Por último, en una tercera etapa, a finales del siglo pasado en la década del 90, aparece el Internet que revolucionó y definitivamente ha cambiado el modo de pensar del mercado y la creación. Por lo tanto, con una fuerte influencia en las condiciones de producción y sobre todo en las nuevas modalidades de distribución, se instala fuertemente un nuevo modelo de producción y creación artística.

En el mundo de hoy y sus reglas de mercado, ser creador no es solamente componer una bonita canción, o escribir un magnífico libro, o tomar una estupefante fotografía. Estas actividades artísticas o creativas deben estar acompañadas imprescindiblemente de unos esquemas que en la mayoría de los casos son muy complejos en su desarrollo, difusión y distribución.

Lo único que me atrevería a plantear con asertiva convicción es que todo creador que impulse un proyecto desoyendo estas nuevas reglas, está destinado al fracaso.

Por lo tanto, la creatividad tiene que necesariamente estar también al servicio de este criterio, como parte fundamental de la pieza u obra que se produce.

En este modelo, el juzgador de la obra es el público, es un mercado, es gente que tal vez ni nos conozca, por lo tanto tenemos que encontrar la manera de poner a su alcance, a su conocimiento y consideración nuestra producción artística.

Finalmente, sostengo que en esta era del conocimiento debemos comprender y aprender a observar estos aspectos en la producción creativa.

Esto significa conocer y aprovechar las oportunidades brindadas por la tecnología, el Internet, etc. Y ahora, ya con una mirada más específica hacia la “industria de la producción musical”, podemos hablar del:

## **Mercado digital: su naturaleza y particularidades**

Se trata de un modelo novísimo, del que podríamos sostener con bastante holgura que aún no está completamente consolidado como modelo de negocio.

A mi criterio, esta consolidación puede llegar a llevar aún un tiempo de 6 a 8 años, para que las reglas y la legislación estén más o menos al día.

Esta falta de consolidación de modelo de negocio, ocurre por varias razones, la principal por así decirlo, consiste en la fuerte oposición de los medios y compañías multinacionales que comandan el modelo clásico del negocio del disco (el plástico), que a pesar de tener los días contados, sobrevive gracias a su peso específico excesivamente sobrevalorado en la industria de la música.

Otra razón por la que no se ha logrado esa consolidación tan deseada, podríamos atribuir a la complejidad y poca transparencia del sistema, que contrariamente a lo que se espera, de alguna manera continúa poniendo freno al mercado digital en la industria. Aún con los esfuerzos y todo el progreso alcanzado por compañías como PledgeMusic y Kobalt, esta industria “alternativa” todavía se encuentra en su etapa más temprana.

Dentro de algunos años, esta nueva generación de compañías podría ser la base para el surgimiento de una contra-industria; un tejido interconectado de empresas grandes y/o pequeñas de tecnología y de gestión de derechos que ofrezca a los artistas y compositores diferentes rutas para entrar al mercado, ofreciendo además, una mayor transparencia en rendiciones de cuentas tan necesarias para adquirir credibilidad.

## **YouTube**

Nunca tuvo una buena relación con la industria de la música, en los últimos tiempos se ha señalado a YouTube como la plataforma que reúne todos los aspectos que más daño hacen al negocio de la música. Por otra parte, se conoce que el ratio de ingresos/audiencia de YouTube es menor que los de otros servicios similares.

Aun así YouTube tiene a su favor un gran prestigio ganado, está considerada la plataforma preferida por los consumidores, más que cualquier otra, y que además está en constante crecimiento.

De este modo, Youtube se presenta como un paradójico ejemplo de que se trata de un participante crucialmente importante del mercado digital, y al mismo tiempo, un socio problemático.

Su compañía matriz Google ha tenido siempre una actitud ambivalente hacia el copyright, y existe actualmente una fuerte campaña de los sellos discográficos para que se revise la legislación, pues no hay duda de que las leyes no fueron diseñadas para ser la base del modelo de negocio de este titán tecnológico.

Sin embargo también es innegable que una generación entera de YouTubers (no músicos) ha podido construir carreras muy exitosas en la plataforma.

Entonces, por ahora y considerando los pro y contras que presenta esta plataforma, mi visión sobre la misma es que el potencial de YouTube, por el momento solo puede ser aprovechado parcialmente por la industria de la música.

## **Algunos datos de medición**

Hasta el mes de junio de este año, el consumo de contenido en video en plataformas digitales (en todas, no solo en YouTube) creció en un 24%.

Pero esta cifra fue ampliamente superada por el consumo de Streaming (reproducción on-line de audio exclusivamente), 108%, que representa un crecimiento exponencialmente superior en el mismo lapso.

Este simple dato que se publica en decenas de blogs de analistas y expertos en la materia, nos dice claramente que las plataformas de streaming como Spotify o Apple Music, en esta fulminante carrera tecnológica, han convertido al streaming, en el formato dominante, por primera vez en la historia, superando por un gran margen a YouTube.

Las mediciones publicadas por las propias plataformas nos señalan que, desde el principio hasta Junio del año 2016:

Las compañías de streaming de audio tuvieron 114 mil millones de reproducciones.

Las de video tuvieron 95 mil millones.

Significa que más de la mitad de todas las reproducciones de la primera mitad de este año se realizaron en plataformas de Streaming (reproducción de audio exclusivamente).

## **El gigante YouTube, ¿tiene interés en rever esta situación?**

Yo sostengo que sí, definitivamente, y no porque sean buenos muchachos (y creo que esto tenemos que observarlo de este modo), pues se trata de las exigencias y el camino que toma el mercado se lo exigen.

En los últimos tiempos ha surgido una nueva forma de expresión artística gracias a la dinámica intensa de estas herramientas y sus posibilidades transnacionales tan poderosas. Una nueva forma de expresión artística por así decirlo, se está instalando fuertemente en un mercado en constante crecimiento.

Me refiero a los Youtubers (no músicos), quienes conforman una creciente corriente de consumo de videos en las plataformas en este mismo instante.

Estos creadores, tenemos que reconocerlo, han alcanzado una extraordinariamente importante audiencia en muy poco tiempo. Este éxito demoledor, en todos sus números, no ha podido ser imitado por los músicos.

Por esta y otras razones que YouTube no tiene ganas de ignorar en esta “guerra de difusión masiva”, es que podríamos estar a punto de ser testigos de un cambio radical impulsado por esta empresa, me refiero a la construcción de una plataforma completamente nueva, enteramente dedicada a los artistas, con el objetivo de mejorar la usabilidad y que sea aprovechada al máximo por estos.

Esta podría ser tal vez, una nueva industria en su totalidad, pensada y construida fuera de las limitaciones y estructuras actuales del negocio de la mera guerra de audiencia de tráfico, lo que vendría a poner orden y transparencia en la distribución y beneficios por contenidos, que hoy por hoy, duele decirlo pero hay que decirlo, están muy ausentes en términos de controles.

## **¿Cómo lo harían?**

En el año 2011 Google inc. (dueña de YouTube) adquirió la compañía de información de regalías RightsFlow, destinada a identificar a los titulares de derechos en YouTube. Un sistema de cadena de producción digital y de código

abierto cuyo propósito es reportar y distribuir royalties de una forma más rápida, precisa, y por sobre todo, con mayor sinceridad.

YouTube cuenta con un sistema de identificación de contenido, que identifica canciones desde el momento en que los usuarios las cargan, pero la base de datos de RightsFlow pretende identificar y encontrar a personas físicas y/ o empresas que posean derechos sobre la obra que se sube, incluyendo compositores, editores, artistas y compañías discográficas.

Estamos frente a las bases de una compañía de servicios musicales completos. Es decir, una industria musical autónoma, dentro de la cual se gestionará todos los aspectos relevantes de la industria en una sola compañía, empezando por los derechos, pasando por la creación hasta la monetización. Los componentes funcionarán de la siguiente manera:

**Manejo de derechos:** RightsFlow podría establecer las bases para una plataforma de reporte de derechos altamente efectiva, en tiempo real, totalmente transparente, que convertiría a la gestión de derechos tradicional en totalmente obsoleta.

**Derechos simplificados:** Los derechos en la música son muy complejos; cada canción puede tener un verdadero paquete de derechos asociados. YouTube probablemente se inclinaría por algo más sencillo. Quizás para cada compositor se podrá establecer un solo derecho atribuible, con flexibilidad en los términos de los usos posibles.

**Monetización Directa:** Los YouTubers han aprendido cómo sacar dinero de YouTube, y ahora muchos artistas están empezando a hacerlo también. Hay artistas que alcanzaron unos 10 millones de vistas por canción/video, este nivel de vistas les reporta unos USD. 10.000 en ingresos por publicidad.

**Promoción:** Las listas elaboradas por editores se han convertido en una fuerza importante. YouTube favorecerá a sus propios artistas en las búsquedas y recomendaciones. Un par de años atrás Netflix comenzó a favorecer a sus programas originales por encima de aquellos producidos por terceros, y este es el modelo que YouTube probablemente seguirá.

## **Nace una Industria Alternativa exclusiva de YouTube**

Todos los elementos mencionados convertirán a esta empresa en una alternativa a los modelos tradicionales que intervienen en la actividad hasta hoy; me

refiero a sello, editorial, sociedad de gestión, promoción, etc.

Para los artistas que se asocien a este sistema, que será autónomo en todas las dimensiones de la actividad, YouTube podrá proveerles servicios completos aisladamente de otros modelos u otras empresas, pues cada uno de los aspectos de la industria se administraría y manejaría dentro del sistema de YouTube, por lo que el artista podrá prescindir por completo de contratar sociedades de gestión, sellos o editoriales por fuera de esta plataforma para ser atendidos.

YouTube construirá una infraestructura tan autónoma como le sea posible y con el tiempo, mientras gradualmente vaya logrando más adhesiones de artistas que no tengan acuerdos con sellos o editoriales, el catálogo se irá conformando con artistas solo de YouTube.

En lo personal considero que este modelo superlativamente innovador, tendrá la capacidad de dejar fuera de la cancha a cualquier jugador que no esté dispuesto a acomodarse a las nuevas reglas.

## **Spotify**

Siempre mirando en positivo, vamos a intentar analizar con objetividad la realidad de este nuevo gigante.

Por supuesto que las bondades son muchas y notorias para el oyente o usuario-escucha como les llaman en algunos países, pues Spotify brinda acceso a un catálogo muy amplio con dos opciones de uso: la primera, una cuenta gratuita soportada con publicidad; o la segunda, pagando una suscripción mensual o anual mediante la cual se elimina la publicidad, además de otros beneficios en el servicio de Streaming.

Desde el punto de vista del usuario, este servicio es muy cómodo. Proporciona una manera legal de escuchar música todas las veces que el usuario lo desee, a cambio de recibir anuncios publicitarios cada cierto tiempo, o como dije, tener acceso sin límites ni publicidad mediante una cuenta de pago.

El servicio es rápido y eficiente, Spotify entrega con incuestionable responsabilidad lo que promete, es todo lo que las discográficas siempre han soñado.

Desde el punto de vista del artista que pone su música en Spotify, sin que ni de lejos mi comentario suponga una crítica al modelo, las cosas se ven de un modo completamente diferente.

El modelo de negocio de Spotify reparte los royalties a sus artistas, siguiendo el esquema de la imagen superior o dicho de otro modo el de mayor audiencia; esto se liquida de este modo:

- a) Se calculan los ingresos totales de Spotify.
- b) Después, se multiplica por el cociente del número de streamings del artista entre el total de streamings de Spotify.
- c) Se le extrae el 70% de los royalties, que van a las discográficas propietarias de la música.
- d) Se aplica el porcentaje de royalty directo para el artista.

El resultado de este sistema de liquidación, nos da que el artista se lleva entre 0,006 y 0,0084 dólares por cada reproducción en streaming.

Estas cifras han generado disputas entre los artistas y el modelo de negocio de Spotify.

Si hacemos cuentas rápidas, un artista que generase 100 mil reproducciones en un mes de una canción, cobraría entre 600 y 840 dólares en ese tiempo.

En principio, pues puede parecernos un número gigantesco de reproducciones requeridas para alcanzar esa suma de dinero a cobrar; pero visto en positivo, no es una cantidad imposible si observamos al streaming como la “antigua” radio. ¿Cuántas personas pueden escuchar los 40 Principales en un momento dado?

Considerando la inexistencia de limitación territorial, pues la respuesta es tal vez una pregunta, o dos: ¿Decenas de miles, centenares de miles cada día?

Muchos sostienen que el streaming está causando un descenso en la piratería (y esta es desde luego una buena noticia); también dicen que reduce la venta de música física (plásticos). Fuera de estas realidades, lo cierto es que alcanzar la escala necesaria para que Spotify sea rentable aún está muy lejos.

Mi opinión es que, como ya dije al principio de este estudio, al modelo Spotify, todavía le faltan unos pocos años de consolidación, para que sea verdaderamente rentable. Y aún así, la realidad es que es casi imposible que el negocio musical vuelva a ser el mismo de antes.

## **El futuro de la industria musical: innovación en la música grabada**

El verdadero reto de los servicios de música mediante suscripción es la dificultad de atraer una cantidad mayor de suscriptores de pago a sus plataformas. Spotify convierte, según cifras internas, un 20% de sus usuarios en usuarios de pago. Si estos servicios consiguen potenciar su tasa de conversión, la música por streaming se convertirá sin duda en un modelo de negocio sostenible, aportando de nuevo vida a la industria de la música grabada que actualmente se encuentra en terapia intensiva.

En un mundo en el que los servicios de música compiten con lo gratuito, es evidente que los servicios de consumo de música por streaming deben crear un valor agregado para su consumidor, para así potenciar el número de suscriptores a sus servicios.

Probablemente el mayor de los desarrollos experimentados por la industria discográfica en la transición de la distribución y consumo físicos a la digital haya sido el incremento en popularidad de smartphones, las tablets y las tiendas de aplicaciones (IOS de Apple y Android de Google)

Con los smartphones y tablets los consumidores adquieren y acceden a nuevas plataformas de consumo de música, sino también nuevos dispositivos capaces de realizar transacciones online.

Así, es posible desde un dispositivo portátil, completar todo el ciclo de experiencia: buscar, descubrir, adquirir, consumir y compartir. Para las compañías de música (o cualquier otra empresa de contenidos), así como para los desarrolladores, estos nuevos dispositivos de consumo crean nuevas oportunidades y nuevos caminos para distribuir y monetizar la música.

Tomando ya un poco de distancia del mundo YouTube, que por su modelo, podemos, por así decirlo, come aparte, no podemos dejar de mencionar a otro monstruo de la industria de la música.



# Misión de productores Red Arpa Música Noreste Argentino (NEA) +Paraguay (PY)

A partir del reconocimiento y vinculación de Productores, Músicos y Gestores del sector público y privado tanto de la Región Noreste Argentina (Provincia de Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones) como de la República del Paraguay, sincronizados en acciones para presentar el circuito musical que desarrollan y en el marco de varios mercados, ferias y reuniones, nace la idea de vincularlos en una misión que articule la Red llamada provisoriamente RED ARPA (Paraguay Noreste Argentino / Latinoamérica).

La región compartida ARPA (Argentina y Paraguay) promovida por el MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN ARGENTINA y su par de PARAGUAY así como la natural circulación de músicos por los festivales regionales (privados y públicos) promueve la idea de generar una red que nazca en la noción de Circuito Regional con oportunidades compartidas en ambos lados de la frontera. Esta vinculación nace también en la misma matriz identitaria que vincula a los géneros musicales de la región y a sus audiencias.

Considerando el momento de conexión que atraviesa la región se presentan las realidades, visión y objetivos de este proceso a través de algunos de sus protagonistas en los espacios destinados a tal efecto en CIRCULART 2015, aprovechando la oportunidad de vincularlo a sus pares similares de todo el continente que participan en estos eventos.

Esta RED, nacida a partir de una gestión de vinculación, se crea con el espíritu de afrontar una deuda histórica que tiene que ver con compartir recursos y circuitos culturales en un área geográfica que esta más conectada que nunca. Varios foros y espacios de reuniones en Encuentros, Foros y Festivales la Región Compartida ARPA han reflejado esto y se puede vislumbrar un nuevo capítulo en lo que representa conectar música en la zona.

La red esta integrada por 8 Productores que representan a:

**2 Países | Paraguay / Argentina**

### **5 CIUDADES REPRESENTADAS**

Asunción (Py)

Ypacarai (Py)

Formosa (Arg)

Corrientes (Arg)

Resistencia (Chaco, Arg)

### **11 FESTIVALES DE MÚSICA EN VIVO**

***Festival Frutar (Fsa,Arg)***

6 ediciones / Folclore Latinoamericano, Rock y Fusión - 4.000 personas

***Festival FEDEMA (Fsa,Arg)***

6 ediciones / Folclore Latinoamericano, Rock y Fusión - 4.000 personas

***Festival Mundial del Arpa en el Paraguay (Asunción, Py)***

9 Ediciones /Folclore Latinoamericano/ Músicas del mundo - 2000 personas

***Festival Mamboreta Psicofolk (Fsa, Bs As, Chaco - Arg)***

6 Ediciones -Psicofolk / Folk Rock / Psicodelia - Argentina - 1.000 personas

***Festival EL CRUCE Sonido Sabores y Saberes (Fsa, Arg)***

2 Ediciones - Música en Lenguas Originarias -Argentina / Paraguay- 1.000 personas

***Festival de Música en Lenguas Originarias Latinoamericanas (Asunción, Py / Fsa, Arg)***

2 Ediciones - Música en Lenguas Originarias -Argentina / Paraguay- 1.000 personas

***Festival TARAGUI ROCK (Corrientes, Arg)***

6 Ediciones - Rock / Alternativo -Corrientes - 15.000 personas

***Festival Internacional del Chamame (Corrientes, Arg)***

25 Ediciones - CHAMAME - promedio de 10 noches por edicion. 15.000 personas

***Festival Planea Música (Asunción, Py)***

Festival de Música Latinoamericana - Asunción - 1.000 personas

***Festival Jopara Musical***

4 Ediciones - Multigénero - Ypacarai - 3.000 personas

***Festival del Lago Ypacarai***

42 Ediciones - Folklore Latinoamericano - Ypacarai - 5.000 personas

**2 ASOCIACIONES DE MÚSICOS**

Música en Acción (Asunción, Py)

Union de Musicos de Ypacarai (Ypacarai, Py)

**4 ORGANISMOS ESTATALES VINCULADOS A LA CULTURA**

Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes (Arg)

Agencia de Desarrollo Empresarial de Formosa (Arg)

Secretaría Nacional de Cultura (Py)

Dirección de Cultura del Departamento Central (Py)

## **Objetivos de la misión**

- Vincular a la Región a circuitos musicales sudamericanos promoviendo la circulación de artistas y proyectos vinculados a la música.
- Consolidar la red conectándose con otras Redes de la región y el mundo.
- Fomentar el trabajo en red para generar oportunidades compartidas entre los integrantes de la misión.
- Posicionar los Géneros Musicales Regionales en los Mercados y Ferias Internacionales.

## **Introducción**

Ante el constante crecimiento de las ciudades más importantes de la región NEA (Noreste Argentina), el contundente desarrollo de la industria musical Paraguaya con una demanda cada vez más alta de servicios y la constante producción vinculada a la música (Conciertos, Festivales y sus proveedores) el paisaje productivo de la región en el sector se volvió un promisorio espacio de gestión y desarrollo de ideas y proyectos.

Este panorama ligado a la explosión de las redes de comunicación y trabajo, así como una auténtica línea creativa que desde la música, el audiovisual y la literatura ha logrado posicionar a un regionalismo crítico dispuesto a intervenir los géneros y estilos regionales clásicos con efectivas y muy bien recibidas fusiones, nos empuja en nuestro rol de conectores, a tratar de visibilizar este proceso.

Circuitos de festivales, una Red de Productores, músicos organizándose, estados activos y promotores definiendo políticas a mediano y largo plazo hacen de esta región un verdadero ecosistema musical que ebulle creativamente y la necesidad de conectar con otros procesos similares a nivel continental son los argumentos para querer presentar estas realidades en el evento.

La escena musical ya reconocida como eslabón fundamental de la cadena de identidad que nos une a Latinoamérica son los motivos que nos invitan a presentar en distintos Mercados Culturales esta misión de productores y gestores desde el corazón del Mercosur.

## **REDARPA**

### **PRODUCTORES INTEGRANTES DE LA MISIÓN**

*Por Paraguay*

#### **LUCAS TORIÑO**

- » Director de Planeador Producción y Comunicación, productora con más de 8 años en el mercado nacional, desde donde brindan servicios integrales de Producción para eventos, y también en el sector audiovisual.
- » Fundador del Sello de Distribución Digital y Director del Festival Planea Música.

Participo como profesional y gestor cultural de varios Mercados y Ferias como MICSUR, MICA, CIRCULART, IMESUR, FIMPRO. Trabajo durante varios años como manager y desarrollando y planificando la carrera de varios artistas como FLOU, Rolando Chaparro, y actualmente Villagrán Bolaños.

- » Co fundador junto a colegas de Paraguay y Argentina, de la RED ARPA, Red de Productores, Festivales y Artistas de la región cultural compartida entre éstos países. Miembro de la MMF Latam (Asociación Latinoamericana de Managers Musicales).

*[www.planeador.com.py](http://www.planeador.com.py)*

*[www.planeamusica.com](http://www.planeamusica.com)*

#### **SIXTO CORVALÁN**

- » Representante de la red de Músicos y productores de Paraguay: Música en Acción  
*[www.musicaenaccion.org](http://www.musicaenaccion.org)*

Aglomera a lo más destacados artistas del Paraguay para posicionar artistas con proyección internacional a través de programas y eventos musicales. En este contexto nos enfocamos en artistas altamente representativos integran-

do el circuito internacional de la música para promover el intercambio cultural a través de diversas redes musicales (festivales, charlas, capacitaciones).

País: Paraguay / Sede: Asunción

- » Programador Artístico Festival Mundial del Arpa en el Paraguay  
[www.festivalmundialdelarpa.com.py](http://www.festivalmundialdelarpa.com.py)

País: Paraguay / Sede: Asunción

### **SAHORI AYALA**

- » Director y Programador del Festival JOPARA (5ta Edición)  
<https://www.facebook.com/joparamusical>
- » Miembro del Colectivo de Productoras PRO JOPARA
- » Coordinador de Proyectos Culturales / Dirección de Cultura / Dpto Central / Paraguay

Trabaja en producciones artísticas desde el 2009, crea dentro del colectivo Unión de Músicos de Ypacaraí, el festival Jopara Musical que surge en la ciudad de Ypacaraí, Paraguay, esta manifestación cultural es la caja de resonancia de artistas de varios géneros musicales que van del folklore al rock y múltiples fusiones así como otras disciplinas como el audiovisual, el urbanismo, fotografía y artes plásticas.

Hoy en día esta movida aglutina artistas de 5 ciudades y 3 departamentos del Paraguay.

Desde el 2013 dirige el Hostel "Casa de Anel", un Centro Cultural donde este movimiento desarrolla una intensa actividad durante todo el año.

Trabaja en la Dirección de Cultura del Departamento Central, desde donde participa de proyectos en el área de patrimonio cultural, música, ferias, cine, bibliotecas y más.

*Por Argentina*

## **MARCOS RAMÍREZ**

- » Músico, Diseñador, Productor Audiovisual. Musico y Manager de Nde Ramírez.
- » Director y Productor de Mamboretá Psicofolk Records. Sello de Gestión Colaborativa que promueve la escena Psycofolk del NEA Py. Ha creado y generado redes en toda la región produciendo e instalando la escena de artistas emergentes vinculada al folklore en su frontera con géneros foráneos. El catálogo de Mamboretá Psicofolk (Ganador Premio Gardel 2014 Álbum Nuevo Folklore con Guauchos) es referente y reflejo de varios artistas que experimentan con la fusión de ritmos y géneros regionales y el jazz, rock, punk, electrónica y etnica. Ha sido Jurado del Taragui Rock. Programador y Curador de más de 10 Festivales regionales. Participo de Mercados y Ferias como FIFBA, MICA, CIRCULART y MICSUR. Ha participado con Nde Ramirez como músico y dando talleres y capacitaciones en festivales en Argentina, Paraguay, Brasil, Uruguay y Colombia.

- **AGENDA**

El viernes 03 de Julio de 2015 presentan en la sesión de Pitch de Circulart 2015 la red de gestores y productores musicales AR/PA para toda la comunidad musical latinoamericana que se da cita en este el 6to Mercado de Músicas del Mundo CIRCULART 2015.

### **Contacto de la RED**

[www.facebook.com/REDARPAMUSICA](http://www.facebook.com/REDARPAMUSICA)



# Industrias culturales e industria musical en Iberoamérica<sup>113</sup>

La capacidad que tiene la música para generar recursos viene de mucho tiempo atrás, se remonta a los orígenes del capitalismo, cuando el trabajo humano de diversa naturaleza fue integrándose al mercado. Tenemos noticias de empresas de los inicios del siglo XVIII, que se crearon y sostuvieron a partir de la actividad cultural, como es el caso del famoso Café Zimmermann, fundado el 1720, en el que Georg Philipp Telemann y Johann Sebastian Bach estrenaron muchas de sus obras. Si bien este establecimiento no cobraba ni a músicos ni a la audiencia y se sostenía de la venta de café durante los conciertos, también es cierto que la gente asistía ahí con el objetivo principal de escuchar música, por lo que podríamos considerar al Café Zimmermann como una de las primeras empresas culturales de la historia<sup>113</sup>.

Aunque el término «industrias culturales» fue usado por primera vez por un filósofo y no por un economista, su significado se ha ampliado desde que Theodor Adorno las conceptualiza a mediados de los años 40 del siglo pasado, referida fundamentalmente a las formas de transmisión de la cultura. Desde su óptica, la mercantilización y la reproducción industrial de los bienes culturales trastoca el carácter mismo de la producción artística, desvirtuándolo y perdiendo parte de su esencia. Otro filósofo cercano a las posiciones de Adorno,

---

113 Ponencia presentada en el 1er. Simposio de Música. La música en Paraguay. Asunción, Paraguay. 15 de julio de 2016.

Walter Benjamin, aunque de acuerdo en lo fundamental con su colega, hace un matiz: "Benjamin [...] consideró que la fotografía y el cine, el jazz y la música popular, podrían servir para modificar la conciencia de la masa, precisamente por su posibilidad de difusión masiva" (Ruano, 2007).

Aunque todavía es vigente esta discusión en la que se analiza cómo afecta la reproducción industrial y tecnológica a expresiones como la pintura, la ópera, la danza, el teatro y la música de concierto, en este texto nos enfocaremos a la reflexión sobre los efectos culturales, económicos y sociales que tiene el desarrollo de las industrias culturales en nuestros países. Ubicaremos también, particularmente, a la industria musical en este contexto, subrayando el papel de las nuevas tecnologías en las formas de consumo que practican los oyentes contemporáneos; y, finalmente, hablaremos sobre el programa IBERMÚSICAS como un caso particular de la cooperación regional en el ámbito de las músicas iberoamericanas.

## **I. LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN EL SIGLO XXI**

### **1. Concepto de industrias culturales**

El estudio y análisis de las industrias culturales y creativas (ICC) se ha profundizado en los últimos años con motivo de la importancia que han ido adquiriendo, y que se ha ido demostrando, vistas tanto desde la cultura, como desde la economía. De acuerdo con la Unesco,

"las industrias culturales se definen como aquéllas que producen productos artísticos y creativos tangibles o intangibles, y tienen un potencial de creación de riqueza y generación de ingreso a través de la explotación de activos culturales y la producción de bienes y servicios basados en el conocimiento (tanto tradicional como contemporáneo). Lo que tienen en común las industrias culturales es el uso de la creatividad, el conocimiento cultural y la propiedad intelectual para generar productos y servicios con significado social y cultural" (UNESCO, 2007).

Aunque hay un amplio consenso en esta definición, en ella no se incluye a las industrias creativas. En general, cuando se habla de *industrias culturales* se hace referencia tanto a los sectores tradicionales, es decir, artes escénicas y musicales en vivo, artes visuales y patrimonio cultural, además del cine y el video, la música grabada y los videos musicales, la televisión, la radio, el libro y la prensa, los videojuegos y los nuevos medios digitales de comunicación. Sin

embargo, cuando se habla de *industrias culturales* y *creativas* se incluye a otras actividades que producen bienes y servicios que incorporan de manera clara y fundamental la creatividad y el conocimiento al proceso de creación de valor en el engranaje económico de la sociedad. Aún así, sigue habiendo diferencias entre países, autores y sistemas estadísticos sobre lo que se debe incluir o no en este amplio concepto por lo que “las ICC son, a nivel conceptual, dinámicas y en permanente construcción, y se caracterizan por tener límites intersectoriales difusos” (Observatorio Vasco de la Cultura, 2014).

El *Libro Verde* sobre las industrias culturales y creativas, publicado por la Comisión Europea, nos dice lo siguiente:

Las «industrias culturales» son las que producen y distribuyen bienes o servicios que, en el momento en el que se están creando, se considera que tienen un atributo, uso o fin específico que incorpora o transmite expresiones culturales, con independencia del valor comercial que puedan tener. Además de los tradicionales sectores artísticos (artes escénicas y visuales, o patrimonio cultural, incluido el sector público), también abarcan el cine, el sector del DVD y el vídeo, la televisión y la radio, los juegos de vídeo, los nuevos medios de comunicación, la música, los libros y la prensa. [...] Las «industrias creativas» son aquéllas que utilizan la cultura como material y tienen una dimensión cultural, aunque su producción sea principalmente funcional. Entre ellas se incluyen la arquitectura y el diseño, que integran elementos creativos en procesos más amplios, así como subsectores tales como el diseño gráfico, el diseño de moda o la publicidad. (Comisión Europea, 2010)

Entonces, lo característico de las ICC es que desarrollan procesos creativos y de producción susceptibles de ser protegidos por derechos de autor, y un proceso de comercialización de bienes y servicios que trasciende su valor cultural o funcional para situarlos en el terreno de lo económico. Se trata de un cuerpo en permanente proceso de renovación y crecimiento que, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, se seguirá transformando y renovando de manera constante y permanente.

## **2. Industrias culturales y nuevas tecnologías**

El uso de las nuevas tecnologías es la característica principal en el desarrollo de las industrias culturales en nuestros días. Al tener como materia prima la

imaginación y la creatividad, ha encontrado en la tecnología un medio ideal para transmitir sus significados simbólicos. Por otro lado, también los recursos tecnológicos se han hecho mucho más accesibles en los últimos años. Así, tanto los creadores y artistas como un número creciente de consumidores, tienen cada vez más a la mano equipos con capacidad para crear diversos tipos de contenidos, incluidos imágenes y sonidos de muy alta calidad, así como de reproducirlos y copiarlos con costos cada vez más bajos.

Este uso en aumento de las nuevas tecnologías de la información está afectando también la manera en que los creadores y los públicos se vinculan con la cultura, desde el proceso de creación hasta el consumo. Por un lado, la tecnología y los recursos que ella provee, han propiciado el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos y le han permitido al artista, como es particularmente claro en el caso de la música, ser al mismo tiempo creador, productor y difusor del producto artístico llegando de manera más directa al destinatario final, el consumidor. Por otro lado, el público se ha convertido en su propio programador, al tener la capacidad de seleccionar los productos culturales que desea consumir, sin estar sujeto a la oferta de instituciones o empresas, sino echando mano del enorme catálogo disponible en la red diseñando una programación íntegramente seleccionada por él. Las nuevas tecnologías también han convertido al consumidor en “creador”, dotándolo de herramientas para producir sus propios videos, fotografías y música, editar textos en sus propios blogs, realizar programas en *podcasts* y distribuir sus creaciones a través de las redes sociales. Por último, los medios informáticos, particularmente las redes sociales y los sitios web de los artistas, también permiten una interacción entre creadores y consumidores estableciendo un diálogo directo que antes difícilmente podía darse, sobre todo si tomamos en cuenta que este diálogo se puede entablar entre un artista y una persona que se encuentren en dos países o, incluso, dos continentes distintos.

Muchos países, instituciones y empresas han debido reubicarse en la dimensión digital, debiendo adaptarse a una realidad que ofrece nuevas oportunidades y también nuevos retos. Aquéllos que no han sabido enfrentar esta nueva situación han perdido presencia social o de mercado, teniendo que pagar altos costos por su falta de visión o su poca capacidad de adaptación a un entorno cultural digital. En este contexto:

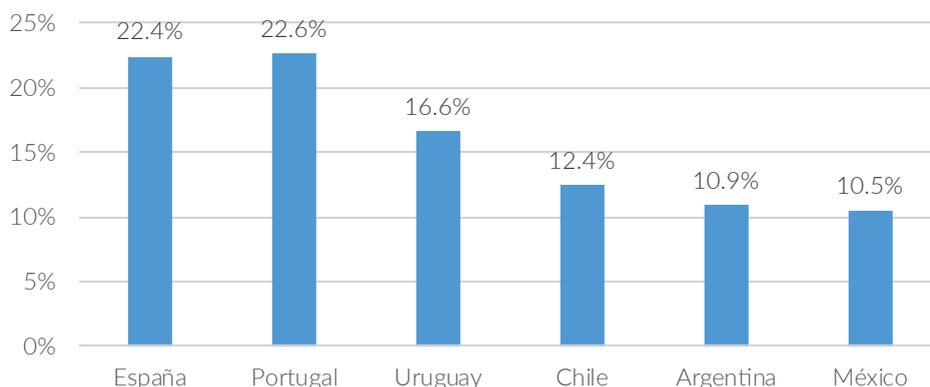
“Los países de la región que logren ser miembros plenos de la sociedad mundial de la información tendrán ante sí oportunidades reales y promisorias. Quizás no haya habido antes en su historia una ocasión tan tangi-

ble como la actual, dada la magnitud del cambio paradigmático al que se enfrentan, el abanico de oportunidades y el grado de conciencia que los países tienen de que podrían aprovechar esta ocasión para cosechar los frutos del cambio. Sin embargo, también es posible que no haya habido, en el transcurso de la historia, una ventana hacia el progreso que esté a punto de cerrarse con tanta rapidez, o que el riesgo de perder esta oportunidad entrañe costos tan enormes para las generaciones futuras” (CEPAL-OEI, 2014).

Desde otra perspectiva, si bien las nuevas tecnologías hacen posible que la difusión de la producción cultural llegue a un número de personas antes inimaginable, lo cual genera un acceso mayor a la cultura y es un factor de democratización, también es cierto que en el consumo cultural puede percibirse una pérdida, particularmente en el sector de la música, el cine y parte de las artes escénicas, pues está pasando de ser una actividad social a ser una actividad privada, “ahora se disfruta en soledad y a golpe de clic” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2016).

A pesar que los países de América Latina tienen un rezago tecnológico respecto de países y regiones más desarrollados, nuestra infraestructura ha ido progresando en los últimos años, achicando poco a poco la brecha en relación con los países iberoamericanos europeos. Así, en 2012 la conectividad en España era del 22.4% de la población y la de Portugal del 22.6%, mientras que en Uruguay era del 16.6%, en Chile de 12.4%, Argentina 10.9% y México 10.5%.

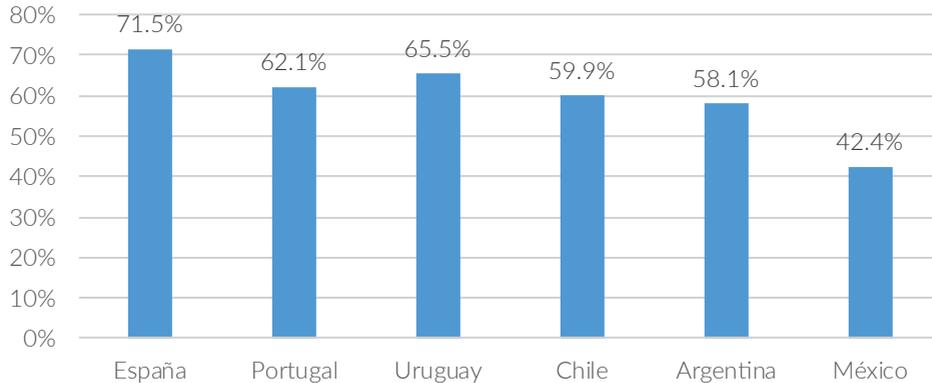
**Gráfico 1** - Porcentaje de población con conectividad a internet



**Fuente:** Elaboración propia con datos de la CEPAL, 2012.

La brecha se cierra más en lo relativo al uso de internet: con cifras de 2013 el porcentaje de población que usaba internet en España y Portugal era de 71.5% y 62.1% respectivamente, en tanto que el porcentaje en Chile era del 66.5% (superior a Portugal), en Argentina de 59.9%, en Uruguay de 58.1% y en México de 43.4% (CEPAL-OEI, 2014).

**Gráfico 2** - Porcentaje de población que usa internet



**Fuente:** Elaboración propia con datos de la Unión de Telecomunicaciones, Naciones Unidas, 2014.

Este avance en la actualización tecnológica de los países iberoamericanos ha propiciado, como en otras partes del mundo, un crecimiento significativo de las industrias culturales y creativas y se ha combinado con el desarrollo de micro, pequeñas y medianas empresas creativas (Mipymes), convirtiéndose en uno de los sectores más dinámicos de las economías de la región. Las grandes empresas tradicionales se han visto rodeadas de miles de empresas de escala menor cuya dinámica y relativa independencia les ha permitido mayor riesgo y experimentación, lo que las convierte, por lo general, en el segmento más innovador de la industria. Sin embargo, las ICC, especialmente las Mipymes, deben librar todavía algunos obstáculos en su desarrollo.

El primero es la falta de financiación. Al tener como materia prima activos intangibles como la creatividad y la imaginación, las entidades financieras se ven incapacitadas para valorar esos activos y calcular los riesgos de la financiación de estas empresas. Otro aspecto es la falta de formación empresarial de los profesionales de las ICC, artistas y creativos, que en su mayoría no poseen los conocimientos y las competencias para elaborar y presentar un plan de negocios que, por un lado, facilite la financiación y, por el otro, evite cometer errores en el desarrollo de las empresas. Un tercer elemento es el cúmulo de

lagunas legislativas que provoca cada avance tecnológico en el terreno de la propiedad intelectual, lo que provoca piratería y plagio de ideas que lleva a la pérdida económica de los pequeños empresarios culturales.

Otra asignatura pendiente es el desarrollo de redes de empresas culturales que impulsen la comunicación y la colaboración. “Esta ausencia de interactividad impide la interlocución con agentes representativos del sector que propicien la colaboración público-privada en el diseño de políticas y actuaciones para su consolidación” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2016).

### **3. Importancia económica de las ICC**

Las industrias culturales ocupan un lugar esencial como generadoras de valores e identidad y como un medio para difundir el conocimiento y la diversidad, al mismo tiempo que han ido aumentando su importancia económica. Tan solo en España, el número de empresas culturales se incrementó en un 49% entre los años 2000 y 2012. Son un motor del desarrollo económico y de la generación de empleo. De acuerdo con la Unesco, desde la década de 1980 las industrias culturales han sido el sector más importante en este renglón, al crecer, entre 1980 y el fin de siglo, más del 300%, aportando entre el 2% y el 6% del producto interno bruto de cada país (CEPAL-OEI, 2014).

El Banco Interamericano de Desarrollo publicó en 2013 el libro *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. La economía naranja, nos dice el texto,

es el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual. El universo naranja está compuesto por: i) la Economía Cultural y las Industrias Creativas, en cuya intersección se encuentran las Industrias Culturales Convencionales; y ii) las áreas de soporte para la creatividad (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013)

Como vemos, esta definición es bastante amplia y agrupa a las industrias culturales, las industrias creativas, todas las actividades protegidas por derechos de autor y otras actividades que sirven de apoyo a la creatividad, de tal manera que, tomando como referencia una muestra de doce países de la región iberoamericana, la economía naranja representó entre el 1.6% y el 7.6% del producto interno bruto, así como entre el 1.8% y el 11% del empleo total.

El texto del BID ilustra la magnitud y la importancia que tiene la economía naranja comparando el teatro musical con una de las más importantes inversiones en infraestructura a nivel mundial. Nos dice que entre 1982 y 2012 (un lapso de 30 años), China invirtió 25 millones de dólares en la planeación y construcción de la presa de las Tres Gargantas –la hidroeléctrica más grande del mundo–, mientras que los ingresos por la venta de boletos para el teatro musical, sólo en las ciudades de Nueva York y Londres, alcanzó un monto cercano a los 27 millones de dólares en el mismo lapso de tiempo (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013). A este comparativo tendríamos que agregar el tema del impacto ecológico: mientras que la construcción y posterior funcionamiento de una presa implica destrucción de bosques, cambio o extinción de flora y fauna y aporta al calentamiento global, la huella de carbono de las industrias culturales y creativas es casi inexistente.

La globalización no sólo ha propiciado una mayor circulación de productos y servicios a nivel mundial, sino que también ha transformado los modelos productivos que, junto con el desarrollo de las nuevas tecnologías, han cambiado el contexto económico en nuestras sociedades. La industria tradicional que había sido hasta hace algunos años el factor principal para el crecimiento económico y cuya materia prima estaba representada de manera importante por los recursos naturales, esta siendo poco a poco sustituida por las industrias culturales y creativas, cuya materia prima es la imaginación.

Las industrias culturales y creativas tienen hoy un lugar de primera importancia en las políticas económicas de muchos países y regiones. La Unión Europea ha puesto en marcha una estrategia global para este sector. Estados Unidos, Japón, China y Corea han instalado en el centro de sus políticas de crecimiento y de salida de las crisis la creatividad y la innovación. Sin embargo, en América Latina el peso de las ICC en las políticas de desarrollo está siendo desigual.

Es común encontrar que en países latinoamericanos el sector cultural esta siendo limitado en su crecimiento por políticas públicas que solo se enfocan y benefician a las grandes empresas y por el contrario desincentivan y desprotegen a toda la base de las Industrias Culturales, limitando muchas veces el sustento de muchas personas que viven de las Industrias Culturales (Piedras, 2006).

Ante esto, es importante resaltar que esta base de las Mipymes representa el 95% del total de empresas culturales y son generadoras de entre el 60% y el 70% del empleo (Piedras, 2006), por lo que se hace necesario insistir en nuestros países en desarrollar una profunda discusión sobre el tema, no sólo desde

la perspectiva cultural, sino fundamentalmente desde lo económico, lo social, lo financiero y lo fiscal.

#### **4. ICC y políticas públicas**

Si bien hay un reconocimiento cada vez más generalizado sobre la aportación de las industrias culturales y creativas al desarrollo, esto no ha ido acompañado en todos los casos de una amplia discusión y elaboración sobre las políticas en torno a este fenómeno.

Tradicionalmente, en nuestros países el Estado ha jugado el papel de proveedor, financiando el grueso de los programas culturales. Esta financiación ha sido fundamental para llevar a cabo actividades artísticas de gran relevancia, así como para el desarrollo de la educación artística, la investigación y para la protección del patrimonio. Grandes proyectos de infraestructura y producción hubieran sido imposibles sin el apoyo estatal. La cantidad de tareas pendientes en el desarrollo de nuestros países, las dificultades de acceso a los bienes y servicios culturales para un amplio sector de la población y los rezagos educativos y sociales han demandado del Estado una intervención determinante para garantizar las tareas culturales de la sociedad. Por otra parte, la necesidad de generar y reproducir valores de identidad nacional en la mayoría de nuestros países hacía que el Estado se erigiera como el rector de toda la política hacia la cultura, favoreciendo la creación y difusión de lo que sus artistas aportaban a la construcción de dicha identidad.

Sin embargo, la realidad de nuestros días está replanteando el papel del Estado en el terreno de la cultura. Si bien debe impulsarse una política de apoyo a la creatividad, también es indispensable que se dé a la tarea de propiciar la inversión privada en aquellas áreas culturales de alto impacto social, de tal suerte que pueda extenderse y reproducirse la difusión cultural a sectores cada vez más amplios. Consideramos que una manera de avanzar en la democratización de la cultura, es que el Estado promueva alianzas con entidades privadas, no sólo con las grandes empresas que apoyan o promueven las expresiones culturales, sino particularmente con las micro, pequeñas y medianas empresas que aportan talento e innovación a la cultura y que, como hemos visto, representan la mayor parte de las industrias culturales y creativas.

Esto no quiere decir que el Estado deba renunciar a invertir de manera importante recursos de su presupuesto en la cultura. Uno de los acuerdos de la X Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Valparaíso, Chile, en el

año 2007 fue el de destinar, de manera progresiva, un mínimo del 1% del presupuesto de cada país al impulso de la cultura. La respuesta de los países de la región a este acuerdo ha sido desigual, agravado esto por la crisis económica que arrancó a finales de la década pasada y que ha echado por tierra la gran mayoría de los intentos de crecimiento significativo en el presupuesto para la cultura, en relación con los presupuestos generales nacionales. Sin embargo, no deben desdeñarse los avances realizados por algunos países en ese proceso ni renunciar al acuerdo de Valparaíso que, más allá de las dificultades coyunturales, mantiene su total vigencia.

Para dar un impulso significativo al desarrollo de las ICC en nuestros países es indispensable avanzar en una amplia discusión y permanente construcción de políticas públicas relativas a ello. En primer lugar, además de las acciones de promoción cultural y formación de públicos que realizan los ministerios de cultura, llevando niños y jóvenes a conciertos, obras de teatro, funciones de danza, visitas a museos y sitios del patrimonio cultural, es necesario convertir la promoción cultural en una política general del Estado, en la que se involucren, al menos, las áreas de cultura, educación, turismo, economía y relaciones exteriores. Sólo así la cultura se volverá parte de la vida cotidiana de los individuos, tomando el lugar que le corresponde en nuestra sociedad. Aunado a ello, se debe crear conciencia acerca del valor económico y político que tiene la cultura. Juntas, la promoción cultural y la valorización de la cultura como impulsora de desarrollo económico y social, crearán mejores condiciones para el impulso de las ICC en nuestra región.

Para lograr esto, es necesario que el Estado promueva la confluencia de recursos públicos y privados en la cultura. Además de su capacidad como convocante al diálogo y la negociación, debe desarrollar una serie de acciones que estimulen la colaboración público-privada y faciliten la entrada de nuevos agentes al ámbito de la creatividad, la producción y la difusión de la cultura. Muchos de esos agentes han estado alejados del ámbito cultural, por lo que se hace necesario difundir entre ellos, particularmente en el sector dedicado a la financiación de Mipymes, el conocimiento sobre las ICC, poniendo en sus manos todos los elementos para su justa valoración. Recordemos que el sector financiero no está acostumbrado a la valoración de intangibles ni a la medición de riesgos en las empresas cuya materia prima es el conocimiento y la innovación. Aquí debemos insistir en que la mejor alternativa, la más importante para el impulso de la ICC es la cooperación público-privada.

Es fundamental que el flujo de recursos que produzca esta cooperación no se

dirija única o principalmente a fondo perdido en forma de subsidios, sino que se inviertan cada vez más recursos a la formación del capital humano, es decir, la educación y la formación de artistas, gestores y administradores culturales, y hacia la financiación de empresas culturales productivas. El recurso invertido en estos rubros tendrá la potencialidad de multiplicarse, generando nuevos recursos a partir de la creatividad, la difusión de los productos culturales, un correcto diseño de negocio y una buena administración, además de buenas prácticas que nutran otras experiencias dentro del sector.

Otra tarea fundamental del Estado es garantizar el equilibrio en la industria cultural. Fomentar y proteger a las micro, pequeñas y medianas empresas culturales que juegan un papel fundamental en la creación, la innovación, la producción y la difusión de la cultura. Las tareas que tiene el sector cultural son múltiples y diversas, por lo que deben estar atendidas por un gran número de actores de diferentes especialidades para que el engranaje y la cadena de valor de la producción cultural, que se inicia en la creación y culmina cuando el producto llega al público, se desarrolle de manera exitosa. No debemos olvidar que las Mipymes culturales representan la inmensa mayoría del sector y generan la mayor parte del empleo en la cultura.

Una manera de proteger estas Mipymes es fomentando y facilitando la asociación de creadores, productores y distribuidores culturales, acción conocida como *clusterismo*. “Un *cluster* o conglomerado es un conjunto de empresas y de organizaciones (públicas y privadas), que pertenecen a sectores diferentes y que mantienen vínculos económicos estrechos, de tal suerte que se generan dependencias entre ellas” (CEPAL-OEI, 2014).

También se hace necesaria una profunda revisión de las normas fiscales y jurídicas que envuelven a las ICC. Por un lado, es importante fortalecer las formas tradicionales de apoyo privado a la cultura a través de estímulos fiscales a los contribuyentes, ya sean individuos o empresas, por medio de leyes y normas que fomenten el mecenazgo, estimulando los patrocinios en dinero y especie a la creación, producción y circulación culturales. Así mismo, es necesario generar incentivos diversos a las industrias culturales, instrumentando medidas como las exenciones o reducciones de impuestos a proyectos de creación, innovación o promoción cultural, así como al intercambio y circulación de artistas internacionales en espacios culturales (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010).

También se debe poner un énfasis especial en la protección de la propiedad intelectual y en la lucha contra la piratería. Éste último es un asunto que, si se enfoca al terreno de las Mipymes, se convierte en algo extremadamente grave,

pues al tener como materia prima intangibles sujetos de propiedad intelectual, la piratería, y también el plagio, causan un daño que puede llegar a ser letal para su desarrollo y supervivencia. Esto es algo que se está estudiando y discutiendo en casi todos los países pues, con el desarrollo de las TIC, su alcance es mundial.

Finalmente, debe buscarse la salida de las ICC locales hacia los mercados internacionales, poniendo un énfasis principal en el impulso de la cooperación y la coordinación a nivel regional. Las industrias culturales iberoamericanas tienen un mercado potencial de 650 millones de personas luso-hispano parlantes, lo que implica que tienen mucho camino por delante en el crecimiento de los mercados culturales. Es necesario promover acciones bilaterales y multilaterales en el terreno de la cooperación cultural, aprovechando los acuerdos firmados por la mayoría de nuestros países que, en muchos casos, se han quedado sólo en el papel en lo que respecta a la cultura. Para ello, debe profundizarse la relación entre las instituciones de cultura de los gobiernos de la región.

Existe, además, una serie de organismos que impulsan programas de cooperación cultural, entre otros, el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco de Desarrollo de América Latina, el Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y el Caribe, embajadas de diversos países, la Unesco, el Mercosur, la Organización de Estados Iberoamericanos y la Secretaría General Iberoamericana, a cuyo programa Ibermúsicas nos referiremos más adelante. Es indispensable hacer mayor difusión en nuestros países de estos programas, al mismo tiempo que cada país debe impulsar medidas que faciliten la movilidad de los artistas en la región, simplificando temas como los visados, los trámites aduanales y, como lo han hecho algunos países, dando un tratamiento impositivo preferencial a la actividad cultural internacional.

Todas estas políticas deben estar acompañadas de una visión de estado que tenga en la mira la democratización de la producción y del acceso a los bienes y servicios culturales, así como la garantía de respeto a la libertad creativa y la diversidad cultural. Se deben aprovechar las nuevas tecnologías como medio de democratización cultural, extendiendo a sectores cada vez más amplios de la población la oferta y el acceso a las más diversas expresiones de la cultura. Así mismo, debe garantizarse el equilibrio en el desarrollo entre los sectores económicamente más dinámicos y productivos y los más tradicionales que tienen, en general, menor capacidad competitiva, pero que son esenciales en la generación de valores culturales y en el impulso de la creatividad, la experimentación y la innovación.

Es también de gran valor fomentar la discusión en la sociedad, particularmente en las comunidades inmersas en el sector, sobre políticas culturales, particular-

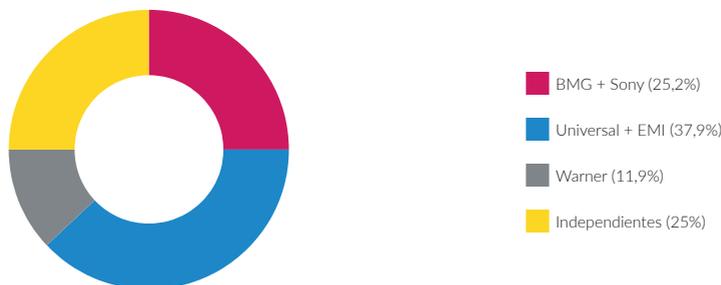
mente en lo que se refiere a las industrias culturales. Este sector, que surge y se desarrolla básicamente por fuera del ámbito gubernamental, construye sus apreciaciones desde una perspectiva totalmente distinta a la perspectiva de las instituciones del Estado, por lo que tienen mucho que aportar al diseño de las políticas en torno a las ICC. De la misma manera, y esto es algo que se ha vuelto práctica común en muchos países, seguir involucrando a los artistas en la elaboración de políticas culturales así como, en algunos casos, en la toma de decisiones sobre temas de apoyo a la creación y programación de espacios públicos.

## II. LA INDUSTRIA MUSICAL EN IBEROAMÉRICA

### 5. Nuevas formas de consumo musical

La música grabada (la industria discográfica) ha sido tradicionalmente lo más fuerte de la industria musical. Ha tenido el dominio de la distribución y creado consorcios que controlan el mercado y mantienen a los artistas con contratos de exclusividad que les garantiza la productividad a largo plazo de sus inversiones. Con base en la propiedad intelectual de lo producido, las grandes empresas discográficas han gozado de un grado de exclusividad suficientemente alto que les permite obtener considerables beneficios económicos de su producción. Hacia mediados de la década pasada, el 75% del mercado mundial se encontraba en manos de las llamadas *majors* de la industria: BMG y Sony con el 25.2%, Universal y EMI con el 37.9% y Warner con el 11.9%; el 25% restante corresponde a los sellos independientes (Palmeiro, 2004). En el mercado iberoamericano, el 92% de la música que más se escucha en la radio y la televisión en el año 2011 pertenece a esas grandes compañías (Albornoz & Herschmann, 2012).

Gráfico N° 3 - Industria discográfica en Latinoamérica



Fuente: Elaboración propia con datos de Palmeiro, 2004.

La industria discográfica tradicional genera una cadena de valor larga y compleja que deriva en altos costos, e incluye, además de los procesos creativos y la grabación misma, operar una red de distribución que va desde el empaquetado y almacenado del producto, el flete, hasta su ubicación en los puntos de venta al público. Esta es una de las características que cambia con el desarrollo de la tecnología digital, cuando la posibilidad de que el consumidor pueda adquirir su música a través de internet, sin necesidad de moverse de su casa y, muchas veces, directamente del artista. La cadena de valor se simplifica haciendo más accesible para el consumidor hacerse de su música preferida y para el artista llegar a más público haciendo incluso desaparecer, aunque sea virtualmente, las fronteras nacionales.

El desarrollo de las nuevas tecnologías trae consigo estos avances, al mismo tiempo que pone al alcance de todos, la posibilidad de duplicar o compartir música grabada sin pérdida sensible de calidad y prácticamente a costo cero. El copiado de discos compactos y la posibilidad de compartir por internet CDs completos o una selección de canciones dan pie, no sólo a la piratería doméstica, sino a toda una industria. Así es como surgen, hacia finales de la década de 1990, servicios de distribución de archivos musicales que ponían en contacto a los consumidores entre sí habilitando herramientas informáticas para que compartieran su música. Estas redes P2P o *peer-to-peer*, redes de pares o de iguales, se crearon para adquirir música de manera gratuita. La más popular en su momento fue *Napster*.

En términos de la industria musical tradicional, *Napster* hizo de la piratería en Internet un fenómeno masivo, ya que en apenas algunos meses había adquirido una asombrosa cantidad de usuarios. Con más de 65 millones de usuarios y alrededor de 300.000 nuevos usuarios registrándose cada día, *Napster* se convirtió [en los inicios del siglo XXI] en la comunidad de Internet más grande que se haya visto jamás (Palmeiro, 2004).

Tras varias batallas legales, no sólo contra las empresas de distribución gratuita de música, sino incluso contra los usuarios mismos, sitios como *Napster* desaparecen, aunque las grandes compañías disqueras se unen entre sí y lanzan sus propias distribuidoras digitales de música sin mucho éxito. Sin embargo, esas experiencias sirvieron para comprobar que existía en el mercado un número importante de consumidores “dispuestos a pagar por descargas digitales, aún cuando sigan existiendo los sistemas P2P” (Palmeiro, 2004). El surgimiento de *iTunes* en el año 2001 viene a cambiar la forma de consumo musical digital de paga. Para 2013 generaba ganancias por más 12 mil millones de dólares y se

habían descargado de su sistema una cantidad superior a los 25 mil millones de canciones (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013).

La distribución y venta de música por internet, así como la paulatina accesibilidad de costos de grabación, hacen que la producción de música grabada proliferare en todos los países. Los artistas y sus productores creaban sus propios sellos discográficos y ponían a circular su música en el mercado digital mundial sin necesidad de las grandes compañías disqueras. Este cambio radical en las condiciones del mercado favorece tanto a los artistas como al público. A los primeros, por no estar sujetos a los leoninos contratos de las grandes empresas, y a los segundos porque podían adquirir música de manera legal a costos mucho más bajos, con la posibilidad adicional de comprar únicamente las canciones de su interés, sin la obligación que conlleva el formato físico de adquirir el álbum completo.

Por su parte, los sistemas de reproducción de música por *streaming* también han ganado terreno, aunque tímidamente y a veces con años de retraso, en Iberoamérica. En este terreno, Spotify ha tenido un desarrollo destacado en los últimos años. Lanzado al público europeo, incluidos España y Portugal, en 2008, se ha ido introduciendo al ámbito latinoamericano a partir de 2009. El uso de este programa puede ser gratuito, con algunas limitaciones, o de paga, con mayores posibilidades de escucha, aún sin conexión a internet. De acuerdo con cifras tomadas del diario español El Economista, para junio de 2015 Spotify habría alcanzado los 75 millones de usuarios, de los cuales el 27% son de paga.

El otro sector fundamental del mercado musical es el de las presentaciones en vivo. Este sector generó, hacia finales de la década pasada, ingresos por más de 18 mil millones de dólares, representando alrededor del 14% del total de ingresos de la industria musical (Albornoz & Herschmann, 2012). Al igual que en el sector de la música grabada, hay una gran concentración de empresas que dominan el mercado. La más grande a nivel global es la estadounidense Live Nation Entertainment la cual, de manera autónoma o en convenio con firmas de la región, organiza los grandes conciertos de las principales figuras musicales del mercado internacional.

En la región latinoamericana también se han desarrollado empresas de organización de espectáculos capaces de competir con las más fuertes a nivel internacional. La brasileña Time for fun (T4F), con sede en Sao Paulo, está clasificada como la mayor de América Latina y la tercera a nivel mundial; T4F ha firmado acuerdos de largo alcance con la empresa líder Live Nation Entertainment. Las argentinas Fénix Entertainment Group y Pop Art Music, con

algunas historias de alianzas entre ellas y con gran penetración en los países sudamericanos hispanoparlantes. Y por último, la mexicana CIE, la más grande del país, con una importante variedad de líneas de negocio y con presencia en América Latina, Estados Unidos y Europa, mantiene también acuerdos de largo plazo con Live Nation Entertainment.

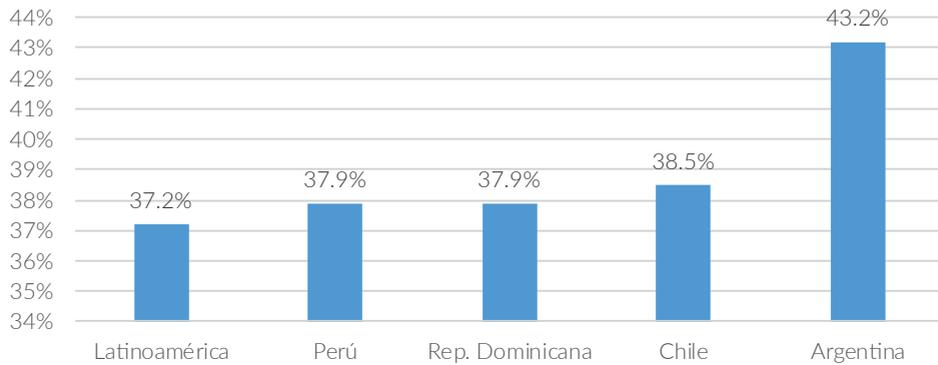
En este sector, además de clubes tradicionales donde puede escucharse música en vivo, han existido y surgido también infinidad de pequeñas empresas que mantienen espacios para las presentaciones musicales en forma de concierto, si bien es cierto que en su mayoría son espacios multidisciplinarios y no dedicados exclusivamente a la música. Estos espacios, además de ser una relevante fuente de empleo, le abren un sitio de fundamental importancia a los artistas emergentes y a aquéllos que tiene propuestas experimentales y vanguardistas, sitio que no ofrecen los grandes corporativos del espectáculo y que son insuficientes en la oferta de las instituciones públicas.

## **6. El consumo musical en Iberoamérica**

El consumo que los hogares iberoamericanos realizan en cultura representa entre el 2% y el 5% de sus recursos totales, siendo menos de la mitad de la población, sólo el 48.5%, el porcentaje de hogares que destina recursos privados a este rubro. Por supuesto que el volumen de recursos no es parejo entre la población, el sector más rico de la sociedad involucra 12 veces el volumen de recursos que el que destina el sector más pobre, lo que muestra la terrible desigualdad en el consumo cultural que se regula a través del mercado (CEPAL-OEI, 2014).

Dentro del consumo cultural, la música tiene un lugar destacado. De acuerdo con datos del Latinobarómetro el 37.2% de los iberoamericanos han asistido a conciertos en vivo en un lapso de 12 meses, destacando Argentina con el 43.2% de la población, Chile con el 38.5% y República Dominicana y Perú, ambos con el 37.9%.

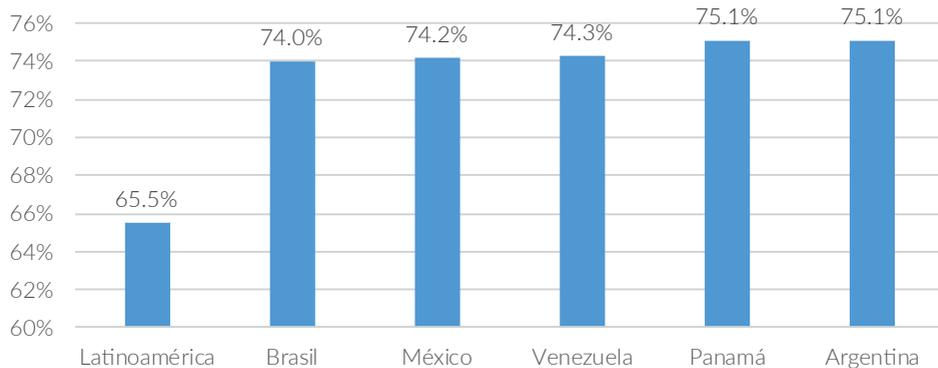
**Gráfico 4** - Asistencia a conciertos en vivo



**Fuente:** Elaboración propia, con datos de Latinobarómetro.

En lo que se refiere a música grabada, el porcentaje de iberoamericanos que la consume con regularidad, tomando como parámetro un lapso de tres meses, es del 65.5%, del cual, el 27% lo hace diariamente. Destacan en este rubro Argentina con el 79.2%, Panamá con el 75.1%, Venezuela con el 74.3%, México con el 74.2 y Brasil con el 74% (Corporación Latinobarómetro, 2013).

**Gráfico 5** - Consumo de música grabada



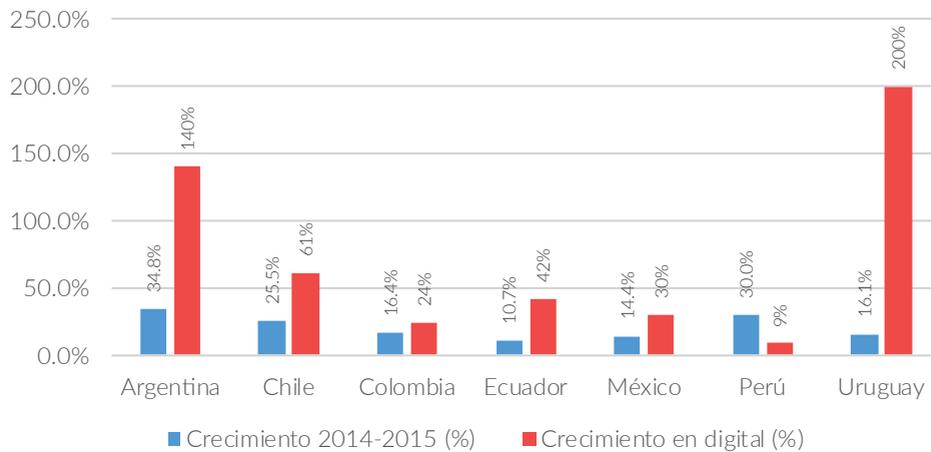
**Fuente:** Elaboración propia, con datos de Latinobarómetro.

Como lo comentamos anteriormente, el desarrollo de las nuevas tecnologías y, sobre todo, la distribución digital de la música transforman las formas de consumo de la música grabada, así como el acceso a espectáculos a través de las videograbaciones de conciertos y su puesta a disposición a través de internet

y de la televisión *on demand*. Esto, por supuesto, no sólo ha tenido repercusión en la calidad del consumo, sino también en la cantidad, con la incorporación de los dispositivos móviles, particularmente los de telefonía, a los sistemas de descarga y reproducción de archivos musicales, así como los servicios con tarifa mensual o anual como Spotify.

En 2015, tomando datos de siete países latinoamericanos (Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay) las ventas de música grabada crecieron 21.1% respecto del año anterior<sup>114</sup>, sobre todo gracias al formato digital, cuyo crecimiento en ese período fue del 72.3%. Los países que experimentaron mayor crecimiento global fueron Argentina (34.8%), Perú (30%) y Chile (25.5%). El mayor crecimiento en formato digital fue el de Uruguay (200%), Argentina (140%) y Chile (61%).

**Gráfico 6** - Crecimiento de la industria discográfica en Latinoamérica 2014-2015

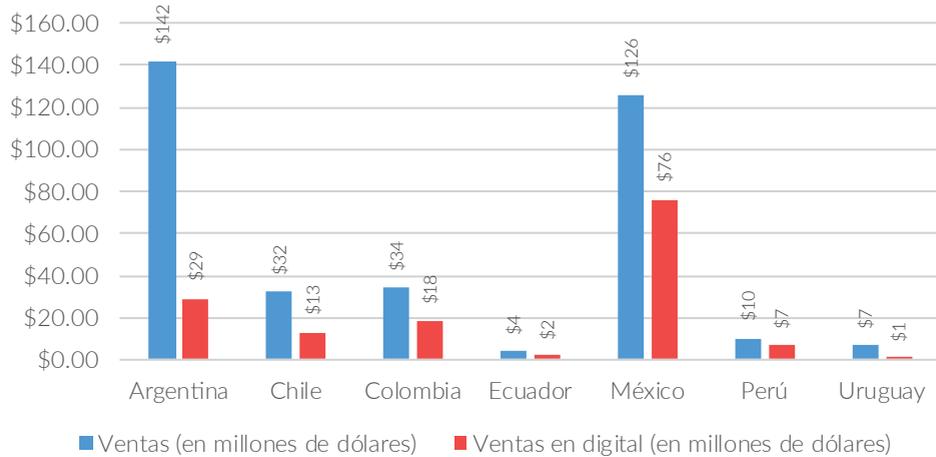


**Fuente:** Elaboración propia, con datos de la International Federation of the Phonographic Industry, 2016.

En términos absolutos, las mayores ventas durante 2015 fueron de Argentina (141.6 millones de dólares) y México (126.4 mdd). En formato digital México encabeza (75.6 mdd), seguido de Argentina (29 mdd) y Colombia (17.7 mdd).

<sup>114</sup> Con datos de la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), tomados de [industriamusical.org](http://industriamusical.org)

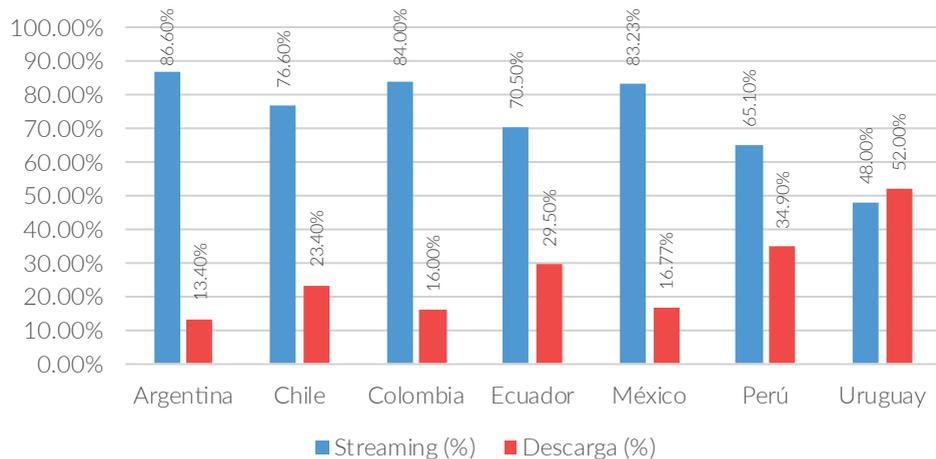
**Gráfico 7** - Ventas de la industria discográfica en Latinoamérica 2015



**Fuente:** Elaboración propia, con datos de la International Federation of the Phonographic Industry, 2016.

Dentro del ambiente digital, el *streaming* está muy por encima con el 73.4%, mientras las descargas representan el otro 26.6%. En el mercado del streaming despuntan Argentina (86.6%), Colombia (84%) y México (83.2%); y en el mercado de la descarga encabezan Uruguay (52%), Perú (34.9%) y Ecuador (29.5%).

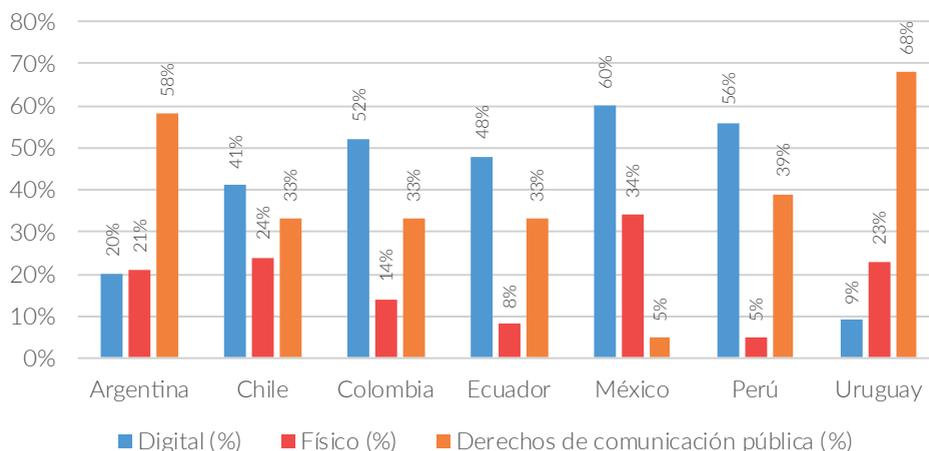
**Gráfico 8** - Ventas formato digital: *streaming* y descarga, 2015



**Fuente:** Elaboración propia, con datos de la International Federation of the Phonographic Industry, 2016.

El dominio del formato físico se ha ido perdiendo; durante 2015 bajó los ingresos en un 15.7%, lo que se refleja en la repartición del ingreso generado por la industria de la música grabada, en la que el formato digital representó ya el 40.9%, el formato físico tan solo el 18.4%; y los derechos por ejecución pública el 38.4%. En este último rubro, es necesario apreciar el contraste entre algunos países, producto de las diferentes legislaciones en materia de derechos que siguen persistiendo entre los países de la región.

**Gráfico 9** - Distribución del ingreso por música grabada, 2015



**Fuente:** Elaboración propia, con datos de la International Federation of the Phonographic Industry, 2016.

## 7. Micro, pequeñas y medianas empresas musicales

Las micro, pequeñas y medianas empresas culturales han tenido un papel fundamental en el desarrollo de las industrias culturales, particularmente en el ámbito de la innovación y la experimentación. Ya hablamos del impacto numérico que tienen dentro del sector y de la proporción mayoritaria en lo que se refiere a la creación de empleo.

En el ámbito de la música para descarga, han surgido como nuevos intermediarios pequeñas empresas con una cobertura más local y regional que han logrado poner en contacto a los artistas con su público. De manera simultánea, ha crecido el número de usuarios con conexión de banda ancha que acceden

también a los servicios de estas nuevas empresas. Éstas tienen características distintas que las empresas tradicionales al fungir como intermediarios de información digital: no requieren almacenar producto físico ni invertir en transportarlo a los puntos de venta, no requieren de un local en donde atender clientes y proveedores y, al ofrecer sus productos por internet, tienen acceso inmediato al mercado mundial. Todo ello simplifica la cadena de valor, bajando los precios que pueden ofrecerse a los consumidores de música. En general, las micro y pequeñas empresas se distinguen por el contacto directo con los artistas, lo novedoso de sus propuestas y por los costos accesibles para los oyentes.

En lo que se refiere a las Mipymes dedicadas a la música en vivo, “resulta difícil evaluar la expansión de este segmento debido a su alto grado de informalidad” (Albornoz & Herschmann, 2012). Transcribo aquí fragmentos de un texto de Albornoz y Herschmann que explican lo que sucede en este terreno:

Existe una variedad de eventos musicales organizados por iniciativa de colectivos de artistas, pequeñas grabadoras y/o productoras que movilizan expresivos nichos de mercado. Estos colectivos utilizan recursos de leyes de incentivo a la producción cultural, emplean tecnologías interactivas con el objetivo de divulgar y movilizar públicos, practican intensa militancia y economía solidaria en el área musical. (...) La edición 2010 de Grito Rock registró las actuaciones de más de 500 bandas independientes en más de 80 localidades de Brasil, Argentina, Bolivia y Uruguay. Además, generó un documental colaborativo de 17 episodios difundido a través de Internet (*Grito Doc*), y desarrolló la Campaña de Alojamiento Solidario y Comuniqué su Grito, ampliando su audiencia. En marzo de 2011, los países centroamericanos Panamá, Nicaragua y Costa Rica, Honduras, El Salvador y Guatemala se sumaron a este megaevento continental en cadena celebrado en 132 ciudades latinoamericanas.

Finalmente, en el terreno de las iniciativas de apoyo a la consolidación de nuevos valores, cabe destacar en España el lanzamiento en 2010 del programa GPS-Girando Por Salas, financiado con 1,5 millones de euros por el INAEM. Se trata de una de las iniciativas público-privadas más celebradas de los últimos años. Cincuenta artistas ‘emergentes’, es decir, con menos de tres discos publicados, giraron durante el último mes del año por todo el país. En total se celebraron 200 conciertos a precios populares -entre 5 y 10 euros- en alrededor de un centenar de salas de trece Comunidades Autónomas (Albornoz & Herschmann, 2012).

### **III. IBERMÚSICAS**

En los últimos años se han realizado esfuerzos en muchos de nuestros países por apoyar la movilidad internacional de los músicos y la música que generan nuestros artistas y nuestras productoras discográficas independientes. Por un lado buscan abrirse nuevos mercados y, por otro, se impulsa la cooperación institucional. Además de la firma de convenios bilaterales de cooperación cultural, los países han impulsado diversas formas y organismos de apoyo a la circulación de obras y artistas. Una de las formas para lograrlo ha sido la participación en organismos multinacionales, dentro de los que destacan los que se desarrollan en el ámbito de la región iberoamericana. La creación de IBERMÚSICAS se enmarca en ese contexto.

#### **8. Espacio de fomento de las músicas iberoamericanas**

IBERMÚSICAS se funda en diciembre del año 2011 en la Ciudad de México, con la participación inicial de ocho países de la región, después de más de dos años de preparación en reuniones y seminarios, entre las que se incluye, de manera destacada, el III Congreso Iberoamericano de Cultura del año 2010 en la ciudad de Medellín, Colombia, dedicado a las músicas de Iberoamérica. La idea central que llevó a la constitución de este organismo de cooperación en el terreno de la música fue la necesidad de construir lazos de comunicación y colaboración entre los músicos de la región y las instituciones, circuitos y mercados que impulsan y hacen posible la intensa actividad musical que, como hemos visto, se vive en el entorno iberoamericano. Actualmente participan en IBERMÚSICAS once países; en orden alfabético: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay.

En estos más de cuatro años de actividades, las convocatorias y proyectos impulsados por IBERMÚSICAS se han ido perfeccionando, en función de las necesidades e intereses de las comunidades musicales de los países participantes y de las instituciones que los representan, de tal manera que la penetración que va teniendo el programa entre los músicos, promotores y programadores de la región se ha incrementado sustancialmente en el transcurso de este tiempo. Es de esta manera que se han beneficiado cerca de 300 proyectos musicales de compositores, investigadores, ensambles y grupos de todos los géneros musicales, bandas, orquestas, festivales e instituciones educativas y culturales en cuyas convocatorias han estado involucrados más de 20.000 profesionales de la música de los países participantes en el programa.

Esta experiencia permite afirmar que la creación y desarrollo del programa IBERMÚSICAS está aportando de manera importante al conocimiento de las músicas iberoamericanas y a la colaboración entre los que participan en su creación, promoción y difusión. Su objetivo central es “fomentar la presencia y el conocimiento de la diversidad cultural iberoamericana en el ámbito de las artes de la música, estimulando la formación de nuevos públicos en la región y ampliando el mercado de trabajo de los profesionales del ramo”. En esta línea, a la inversión de más de 2 millones de dólares realizada por nuestros países, lo cual ha generado empleo para los profesionales de los proyectos beneficiados, hay que agregar aproximadamente un millón de dólares más por concepto de pagos realizados directamente a los artistas por los festivales e instituciones culturales que los programan. Esto significa que IBERMÚSICAS no sólo facilita la movilidad de músicos ejecutantes y creadores, sino que también provoca un crecimiento en el mercado de trabajo de los profesionales involucrados en el amplio mundo de las músicas iberoamericanas.

Al mismo tiempo, la mayor parte de las iniciativas que impulsa IBERMÚSICAS requieren de la participación de otros profesionales que se involucran como jurados nacionales e internacionales y productores discográficos, y otros de actividades relacionadas como diseñadores gráficos, programadores para la Web y la App y *webmasters*. También se involucran de manera directa gestores culturales, programadores de festivales, equipos de logística, técnicos de sonido e iluminación, especialistas en difusión y mercadotecnia, productores escénicos y gerentes de proyectos. Un poco más allá están también los equipos administrativos, las agencias de viajes y los servicios vinculados como alojamiento y alimentos. Cada ayuda que aporta IBERMÚSICAS detona actividades diversas que, a su vez, ponen en movimiento el mercado de la música en nuestros países, fortaleciendo la actividad cultural local y regional.

Las líneas de acción del programa IBERMÚSICAS son:

1. Apoyar la formación de nuevos públicos para los espectáculos musicales iberoamericanos, con especial énfasis en los jóvenes y los grupos poblacionales en situación vulnerable.
2. Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos musicales iberoamericanos en los Estados parte del Programa.
3. Incentivar las producciones y coproducciones de espectáculos musicales entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana.
4. Impulsar la creación musical y las residencias creativas.

5. Promover la formación en el campo de la producción y la gestión de las Artes de la Música.
6. Impulsar las ediciones musicales, la publicación de partituras y contribuir a la discografía de la región.
7. Promover la difusión y producción de la obra de los compositores iberoamericanos.
8. Impulsar la valoración en la diversidad y riqueza cultural presente en las Músicas Iberoamericanas con base en lo expresado en la Convención por la Diversidad Cultural de la UNESCO, incorporando la perspectiva de género y etnia en la convocatoria que el programa realizará y con ello apoyar las creaciones musicales de los pueblos indígenas y afrodescendientes en particular.

IBERMÚSICAS, dentro de la agenda digital iberoamericana, ha desarrollado herramientas para el conocimiento de las músicas y la comunicación de los músicos de la región. Cuenta con un portal que contiene un catálogo de recursos musicales en el que se incluyen artistas, festivales e instituciones culturales y educativas, así como productores, gestores y programadores, dando así la posibilidad de entrar en contacto entre ellos de manera directa. A partir de esta plataforma se han gestado proyectos que posteriormente, a través de las diversas convocatorias del programa, son apoyados por IBERMÚSICAS para su ejecución. Tiene también una App de descarga gratuita en la que se puede acceder a toda esta información así como a las noticias de lo que va sucediendo con todo los proyectos apoyados en los diversos países en los que se desarrollan. El lector interesado puede obtener más información ingresando a: [www.ibermusicas.org](http://www.ibermusicas.org)

## **Algunas conclusiones**

- El concepto de industrias culturales es dinámico y se transforma conforme cambia el entorno cultural, tecnológico, económico y social en el que se desarrollan.
- Las nuevas tecnologías han jugado un papel central en el desarrollo de las ICC. Al tener como materia prima la creatividad y la innovación, ha encontrado en aquéllas un medio ideal para su crecimiento.
- Las industrias culturales y creativas han adquirido un peso significativo en la economía de nuestros países, representando entre el 1.6% y el 7.6% del PIB y entre 1.8% y el 11% del empleo.

- Es necesario revisar las políticas públicas en este terreno, poniendo énfasis en el impulso a la actividad cultural, la creación artística, la protección de la propiedad intelectual, en el impulso de la Mipymes y la cooperación multinacional. El Estado debe poner equilibrio en un sector en el que el mercado enfatiza las desigualdades.
- Las formas de acercamiento y consumo de la música han ido cambiando con el desarrollo de las nuevas tecnologías. El formato físico está siendo desplazado por el digital en toda la región, lo que ha simplificado de manera sustantiva la cadena de valor tradicional de la industria musical.
- Las Mipymes se han ubicado como nuevos intermediarios entre el artista y el público, acortando la distancia entre uno y otro, y jugando un papel muy importante en la innovación y experimentación y en el impulso de artistas emergentes.
- IBERMÚSICAS está posicionándose como una herramienta útil y eficaz de cooperación iberoamericana para músicos, gestores y programadores en los terrenos de la movilidad y circulación, para compositores en el apoyo a residencias y concursos de creación musical y como un medio de contacto presencial y profesional entre los investigadores de nuestros países.

## **Bibliografía**

Albornoz, L. A., & Herschmann, M. (Abril-junio de 2012). Apuntes sobre la industria musical en Iberoamérica. *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 1-10.

Buitrago Restrepo, F., & Duque Márquez, I. (2013). *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo.

CEPAL-OEI. (2014). *Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica*. (E. Espíndola, Ed.) Madrid, España: Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

Comisión Europea. (2010). *Libro verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas*. Bruselas: DG Educación y Cultura.

Corporación Latinobarómetro. (2013). *Latinobarómetro 2013*. Obtenido de [www.latinobarometro.org](http://www.latinobarometro.org)

Corporación Latinobarómetro. (2013). *Informe 2013*. Santiago de Chile: Corporación Latinobarómetro.

Fundación Ideas. (2012). *Las industrias culturales y creativas. Un sector clave de la nueva economía*. (J. Bonilla Arjona, R. Maroto Illera, & C. Cabrerizo Sanz, Edits.) Madrid, España: Fundación Ideas.

García Canclini, N. (2002). *Las industrias culturales y el desarrollo de los pueblos americanos*. Recuperado el 10 de mayo de 2016, de <http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc>

García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, 33 (129), 90-111.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). Política para el emprendimiento y las industrias culturales. En Ministerio de Cultura de Colombia, *Compendio de políticas culturales* (págs. 553-581). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. (2016). *Plan de fomento de las industrias culturales y creativas 2016*. (S. G. Publicaciones, Ed.) Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Observatorio Vasco de la Cultura. (2014). *Las industrias culturales y creativas. Debate teórico desde la perspectiva europea*. Vitoria-Gasteiz, País Vasco, España: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Observatorio Vasco de la Cultura. (2013). *Valoración de intangibles en operaciones financieras con agentes culturales*. Vitoria-Gasteiz, País Vasco, España: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Oxford Economics. (31 de marzo de 2014). *The Economic Impact of the Creative Industries in the Americas*. Recuperado el 17 de junio de 2016, de Oxford Economics: <http://www.oxfordeconomics.com/my-oxford/projects/266568>

Palmeiro, C. (2004). *La industria discográfica y la revolución digital*. Seminario de Integración y Aplicación de la Licenciatura en Economía de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Pescador, A. (17 de febrero de 2008). Las industrias culturales en un mundo globalizado. *La Jornada Semanal* (676).

Piedras, E. (2006). *Industrias culturales para el desarrollo integral de México y América Latina*. Inter- American Culture & Development Foundation. Washington: Inter- American Culture & Development Foundation.

Ruano, S. (2007). Las industrias culturales: el negocio de la Era Digital. *Razón y Palabra*, 12 (56).

Sandoval Peña, N. (2000). *Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA: opciones para la elaboración de una política cultural latinoamericana que favorezca el crecimiento y el desarrollo del sector cultural*. Recuperado el 12 de junio de 2016, de Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones04.htm>

UNESCO. (2007). *Statistics on Cultural Industries*. Bangkok, Thailand: UNESCO Asia and Pacific Bureau for Education.



# Los autores

## **Ticio Escobar**

Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción y Presidente del Capítulo Paraguay de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, cargos a los que renunció para asumir el de Ministro de Cultura de Paraguay. Desde 1984 obtiene varias distinciones internacionales por su trabajo: la última es el Reconocimiento de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, por sus “aportes extraordinarios al campo de la crítica internacional”, octubre, 2011. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Arte, Argentina. Tiene publicados más de diez títulos individuales sobre arte indígena, popular y contemporáneo.

## **David Velázquez Seiferheld**

Investigador integrante del equipo elaborador del Digesto Normativo sobre Pueblos Indígenas en el Paraguay (1811 - 2003). Además, publicó una investigación complementaria con Tierra Viva para los Pueblos Indígenas y la Dirección de Derechos Humanos de la Corte Suprema de Justicia, relativa a la legislación colonial sobre pueblos indígenas en el Paraguay.

Actualmente, trabaja en temas de historia paraguaya, con énfasis en historia social e historia de la educación. Integra el equipo investigador del Proyecto Educación y Autoritarismo en el Paraguay, del Servicio Paz y Justicia (SERPAJ - Paraguay.)

Publicó los prólogos de los cuatro primeros libros de la serie Memorias de la Educación Paraguaya, trabaja también como investigador independiente, para la Organización Internacional del Trabajo, en una investigación sobre el desarrollo institucional del Paraguay en materia de trabajo, empleo y seguridad social.

## **Rubén Olivera (Uruguay)**

Músico popular. Desde 1977 ejerce la docencia musical. Es cofundador del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP-1983). Desde 1979 es miembro del equipo de trabajo de Ediciones Discográficas Ayuí/Tacuabé y desde 2013 de la comisión honoraria del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM). Ha colaborado con artículos sobre música, cultura y derechos humanos en distintas publicaciones. En 2014 editó el libro "Sonidos y silencios. La música en la sociedad" (Edic. Tacuabé). Llevó adelante programas televisivos sobre música y desde 2006 conduce el programa de radio "Sonidos y silencios" (Emisora del Sur, Radiodifusión Nacional). Ha dado numerosos charlas en Uruguay y el extranjero sobre temas relacionados con música y cultura. Tiene varios discos editados.

## **Guillermo Sequera**

Antropólogo- etnomusicólogo. (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris VII). Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Asunción.

Ha publicado numerosas investigaciones etnográficas sobre los pueblos Tomaráho, Ybytóso y Mbya. Asimismo ha publicado investigaciones en el ámbito de la etnomusicología: *Sonidos de la Pasión*. 1 Libro: 188 pp. + 5 CD's. (Investigación Etnomusicológica). Colectas: 1970-1989. Edición Bicentenario. Cabildo. Itaipu. Asunción-Paraguay; *Kosmofonia Mbya Guaraní*. Libro CD's. Mendoza & Provazi. Febrero 2006. Sao Paulo. Brasil.; *Música Mbya-Guarani*, CD, CAV-Museo del Barro, Asunción, 1997; ha participado con sus investigaciones y registros en : *Las voces del mundo* (3 CD's) publicados en Francia, por el Centro Nacional de Investigación Científica (1996) sobre técnicas vocales chamánicas de los Tomaráho.

Ha realizado, además depósito legal de un centenar de horas de sus investigaciones en la GBNF (Gran Biblioteca Nacional de Francia), y en el Laboratorio de Etnomusicología Museo del Hombre.

Actualmente realiza cursos académicos de Antropología Musical, y participa del equipo CIDI (Centro de Investigación, Desarrollo e Innovación FADA-UNA).

## **Saúl Gaona**

Saúl Gaona (1957), es egresado del Conservatorio Municipal de Música y de la Facultad de Ingeniería Civil, ambos en Asunción. Ha escrito Obras Sinfónicas y de Cámara que fueron interpretadas en Paraguay, Argentina, Ecuador, Brasil, EE.UU, Alemania, España e Italia. Ha publicado cuatro libros entre ellos, *La creación musical en el Paraguay* que fue editado en 2013 por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción, UNA. Recientemente se ha jubilado como violista y compositor de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción y actualmente es profesor en la Licenciatura en Música de la UNA, en las cátedras de Acústica, Morfología musical y Música paraguaya.

## **Diego Sánchez Haase**

Director de orquesta, compositor, pianista, clavecinista e investigador musical. Director titular de la Orquesta Sinfónica del Congreso Nacional del Paraguay y Presidente de la Sociedad Bach del Paraguay.

Se formó en Paraguay, Alemania, Italia, Venezuela, España y Estados Unidos. A lo largo de sus 25 años de carrera se ha presentado en países de todos los continentes, dirigiendo importantes orquestas y estrenando sus composiciones.

Especializado en la música de J.S. Bach, es director artístico del Bach Collegium de Asunción. Ha publicado los siguientes libros: *La música en el Paraguay. Historia y análisis*, *La obra de J.S. Bach en la enseñanza musical paraguaya*, y *Carlos Lara Bareiro. Apóstol de la música y la dignidad*, además de numerosos artículos en periódicos y revistas nacionales e internacionales. Ha obtenido numerosos e importantes galardones como el Premio Nacional de Música 2003, el Premio “Maestro del Arte”(2011), la “Medalla Cabildo” (2015), ha sido nombrado “Embajador Turístico del Paraguay” por la SENATUR, y ha recibido el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Villarrica.

## **Mario Rubén Álvarez**

Poeta bilingüe, periodista, académico de la lengua guaraní, traductor e investigador de la música paraguaya. Nacido en Potrero Yvaté (25 de Diciembre, departamento de San Pedro). Realizó sus estudios primarios en Asunción, los secundarios en el Seminario Salesiano de Ypacaraí. Se graduó en Medios de Comunicación Social en la Universidad Católica. Trabajó en radios y en el diario Última Hora del que hoy es editorialista.

Fue elegido por concurso miembro de la Academia de la Lengua Guaraní. Participó de encuentros internacionales de escritores en Barcelona, Madrid, Beirut, Ginebra y Buenos Aires. Publicó *La sangre insurrecta* y *A flor de ausencia/Ñe'ëapytere* (poemarios); *Las voces de la memoria* (historias de canciones populares, 10 tomos), *El viaje perpetuo de los hermanos Larramendia*, *Folclore paraguayo* y otras obras. Inédito tiene *La voz de los campesinos* (Ocaraygua ñe'ë) sobre el llamado purahéi jahe'ó.

## **José Antonio Galeano**

Nació en Asunción, Paraguay, en 1952. Es abogado, docente, músico, promotor cultural, investigador y comunicador social. Integra desde su fundación el Grupo Sembrador, referente principalísimo del movimiento del Nuevo Cancionero Popular Paraguayo, agrupación con la cual lleva grabados 14 discos y ha realizado presentaciones en Ciclos de Conciertos Populares en Barrios de Asunción y de ciudades del departamento Central, Facultades y Colegios. Como solista puso a consideración del público nueve trabajos unipersonales consistentes en montajes de canciones, poemas y textos, y grabado seis discos. Dirige el Grupo Coral Hoy, de voces mixtas. Realizó presentaciones en sitios tales como el "Kennedy Center for performing arts" de Washington DC y el Centro Nacional de la Música, el Deportivo Paraguay y el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. Con el Grupo Sembrador ha realizado una gira por ciudades de Trinidad y Tobago, con notable éxito. Es Decano de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la UC, institución donde además se desempeña como Profesor de Historia del Paraguay e Historia de la Cultura.

## **Pedro Martínez**

Guitarrista, compositor e investigador paraguayo. Formado en el curso de

MPB/Jazz del Conservatorio de Tatuí (SP,Brasil). Se desempeñó como docente en la Universidad Nacional del Este y en el Conservatorio Nacional de Música. Como investigador se dedica al estudio y la pesquisa sobre la música paraguaya y latinoamericana. Como artista, ya se presentó en diversos festivales y eventos en Argentina, Brasil, Perú y Paraguay, recibiendo elogios de la crítica nacional e internacional. Tocó con grandes nombres de la música latinoamericana como Juan Falú, Ramón Ayala, Matías Arriazu (Argentina), Raúl de Souza, Luiz Carlos Borges, Nelson Faria (Brasil), entre otros. Cuenta con dos trabajos discográficos: Macondo (2006) e Sonidos Del Sur (2013). Actualmente reside en Foz de Iguazu, Brasil, donde se desempeña como arreglador, instrumentista y docente en la región, además de participar activamente en el escenario musical de Asunción, Paraguay.

## **Juan Falú (Argentina)**

Guitarrista, compositor y docente, es una de las referencias fundamentales de la música argentina. Obtuvo las más importantes distinciones en su país: Premio Nacional de Música 2000, otorgado por el Ministerio de Cultura. Premio Clarín en 2001 y 2008 al mejor artista del año. Premio Gardel en 2008 al mejor CD del año. Nominado a los Premios Atahualpa en 2008, 2009 y 2010.

Sus obras para guitarra recrean las raíces musicales argentinas, siendo además creador de canciones que son interpretadas por destacados artistas del folklore argentino. Como intérprete, Juan Falú revela un profundo conocimiento de las músicas de su tierra, proyectándolas con un vuelo creativo y una capacidad de improvisación tal, que llegó a ser definido como un “compositor en tiempo real” por el gran guitarrista Eduardo Fernández. Ha ofrecido conciertos en prestigiosas salas de más de treinta países de las tres Américas, Europa, Asia y África. Parte de su obra musical se editó en Argentina, Francia, Bélgica y Costa Rica. Dirige el festival Guitarras del Mundo, considerado el mayor encuentro internacional de la guitarra. Es Docente en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires, donde colaboró en la creación de la primera Carrera Superior de Folklore y Tango de esa ciudad.

## **José Luis Miranda**

Se desempeña como intérprete, compositor, docente musical y director de coro y orquesta, funda y dirige la Escuela Musical Miranda, donde tiene asiento la 1ª. Camerata Académica Estable del Paraguay, la Camerata Miranda, ins-

trumental, como asimismo la Camerata Vocal Miranda; Escuela de Música de APA (Director Académico), Universidad Nacional del Caaguazú (Instituto Superior de Artes). Creador y Director del Proyecto *Paraguay Cantando* Creador y Director del Proyecto *Ñe'ẽ para ha purahéi*, primer proyecto educativo que reúne el aprendizaje simultáneo de la música y el idioma guaraní, que es el idioma autóctono del Paraguay, y tiene carácter oficial. Fue Director Musical de la compañía de Ópera de UNINORTE, asesor del Proyecto Nacional *Sonidos de la Tierra*. Trabajó en el Conservatorio Nacional de Música y fue Director en 2011. Desde el 2013 ejerce la Coordinación de la Licenciatura en Música del Instituto Superior de Bellas Artes, donde además es Profesor de Fundamentos Musicales, Entrenamiento Auditivo, Armonía y Contrapunto.

Sigue impartiendo actualmente clases de Interpretación Pianística para alumnos avanzados, Teoría Superior, Armonía, Composición, Dirección, Repertorio Operístico, y ejerce la Dirección Coral y Orquestal.

Titulos: Profesor de Teoría y Solfeo, Profesor Elemental de Piano, 1er. Accessit de Piano, Profesor Superior de Piano, Perfeccionamiento en Piano, Altos Estudios Pianísticos, Perfeccionamiento Musical, Licenciatura en Música Maestría en Artes.

Distinción: Orden Nacional del Mérito (1998), por la labor desarrollada en pos de las Orquestas Sinfónicas Juveniles del Paraguay. Varias otras distinciones del Cabildo, Parlasur, Congreso, Universidades, Ministerios, y Organizaciones Privadas.

## **Juan Carlos Dos Santos Centurión**

Nació en Asunción en el seno de una familia de músicos. Sus primeros estudios musicales los realizó con su padre, Carlos Dos Santos – un destacado director de orquesta – y los culminó en el Conservatorio Municipal de Música de Asunción.

Su formación académica incluye la Licenciatura en Dirección Orquestal por la Associated Board of the Royal Schools of Music de Londres y por la Escuela de Dirección “Navarro Lara” de España, el título de Arquitecto y una Maestría en Educación.

Ha sido director del Conservatorio Municipal de Música de Asunción y del Conservatorio Nacional de Música del Paraguay. Ha diseñado la Licenciatura en Música de la FADA de la Universidad Nacional de Asunción y es el Director de Carrera de la misma. Actualmente también es el Director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Paraguay, habiendo dirigido conciertos en Argentina, Brasil, Ecuador, EEUU, Cuba, España, Islas Canarias, Italia y Rusia.

## **Germán Lema (Argentina)**

Organista y pianista de jazz, docente, productor y compositor, Germán Lema obtuvo una Maestría en Composición Contemporánea del Waterford Institute of Technology y una licenciatura en Jazz del Newpark Music Centre, donde se recibió con honores en 2006 y fue premiado como el mejor graduado, convirtiéndose en docente de la institución al año siguiente.

Germán ha participado en Festivales internacionales en España, Grecia, Irlanda, Argentina y Paraguay, ha grabado siete discos y compuesto música para cine, teatro y danza.

Su obra *El Silencio del Turú* fue encargada y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional para celebrar el Bicentenario de la Independencia del Paraguay.

## **Yael Bitrán Goren (México)**

Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música, licenciatura en historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su maestría en historia latinoamericana en University of North Carolina en Chapel Hill, EEUU, y su doctorado en musicología en la Royal Holloway, University of London, Inglaterra. Es parte del consejo editorial de la revista mexicana de musicología *Heterofonía* desde 1996. Ha publicado artículos en revistas como *Heterofonía* y *Pauta* entre otras, así como capítulos en libros colectivos. Asimismo ha coordinado varios libros, artículos y capítulos de libros en México, Italia, España y EEUU. Fue coordinadora del comité mexicano del RILM (Répertoire Internationale de Littérature Musicale) entre 2000 y 2005. Es traductora especializada en música; tradujo entre otros el libro de Robert L. Parker: *Carlos Chávez: A Mexican-Day Orpheus* [El Orfeo contemporáneo de México] en 2002 y participó en el equipo de traductores al español *The Oxford Companion to Music* [Diccionario Enciclopédico de Música] ambos para el Fondo de Cultura Económica. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Facultad de Música de la UNAM (FaM). Ha presentado ponencias en diversos congresos y ha impartido cursos en Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, Italia y México. A partir de agosto de 2014 es la directora del CENIDIM.

## **Carlos Schwartzman**

Pianista, guitarrista, compositor, arreglador y orquestador paraguayo de jazz y

música contemporánea, uno de los más conocidos y respetados del país. Nació y vive en Asunción, la Capital del Paraguay. También ha estado involucrado en música pop, escribiendo arreglos orquestales para cantantes solistas, para grupos vocales, música para TV, jingles publicitarios, y ocasionalmente música en un estilo clásico con armonía moderna del Siglo XX. Participó como Director de Orquesta y Arreglador/Compositor en festivales internacionales de la canción (como el de Viña del Mar, década de los 70).

## **Sergio Rafael Ferreira Marecos**

Jefe de Artes y Espectáculos de ABC Color. Especializado en noticias sobre el área, sobre todo en lo que se refiere a cine y música popular. Además de la cobertura diaria de las informaciones, realiza críticas y comentarios.

Ha realizado las coberturas de los principales conciertos de música popular realizados en Asunción, desde 1989. Ingresó al diario en febrero de 1989. En diciembre de 1985 obtuvo un premio en el Concurso Amateur de Crítica Cinematográfica sobre la película *Amadeus*, organizado por el Sindicato de Periodistas del Paraguay. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, por la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción". 1987 - 1991. La licenciatura fue obtenida en 1994 tras la presentación de una memoria de tesina sobre el tema *La responsabilidad de los diarios de Paraguay y el Defensor del Lector*, publicada por Base Investigaciones Sociales, 1994.

Fue productor artístico en la radio Rock & Pop (enero de 1996-setiembre 1998); corresponsal de la revista Zona de Obras, España (2004-2009), y columnista de la Revista Wild (2004 - 2009).

Redactor de las entradas sobre Paraguay de los diccionarios de Heavy Metal Latino (Sociedad General de Autores y Editores, SGAE - Zona de Obras, 2005) y Punk y Hardcore de España y Latinoamérica (Fundación Autor - Zona de Obras, 2011). Ha publicado artículos en el diario Folha de Sao Paulo (2003) y en la revista Selecciones (2009). Es coautor del libro *Adrián Barreto - Sendero de un Trovador* (2015).

## **Rodrigo Teixeira (Brasil)**

Maestro en Comunicación en la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), con énfasis en la música tradicional paraguaya. Comenzó su carrera de

periodista en Sao Paulo (1994). Desde 1997 dirigió durante siete años el equipo de prensa de TV Press y Cult Press, noticieros semanales de Carta Z Noticias, Río de Janeiro. En 2004 fue Asesor de Prensa de la Fundación de Cultura (MS) y ayudó a formatear el Festival de América del Sur, con sede en Corumbá (MS). Fue Director del programa "Toda Prosa" de la TV Campo Grande, Director Editorial del diario "O Estado de Mato Grosso do Sul", integrante del equipo fundador del portal "Overmundo", pionero de la web brasileña, y desde 2006, desarrolla el blog Matula Cultural y el canal Matula TV en Youtube.

Su libro *Os Pioneiros – Origen da Música Sertaneja de Mato Grosso do Sul*, tuvo más de seis mil descargas en Overmundo y una segunda edición lanzada por la UFMS. Tiene previsto lanzar en julio de 2016 su segundo libro, "Prata da Casa 30 Anos - Um marco na música sul-mato-grossense"

Lanzó dos discos simples (Sambone/1998 y Polck/2003), otro con la banda Mandioca Local/2008 y dos más con el trío Hermanos Irmãos (En vivo / 2010 y Por América / 2014), este último grabado en Asunción, Paraguay.

Presenta actualmente el programa semanal "América Pantanal" en la FM Educativa 104.7 ([portaldaeducativa.com.br](http://portaldaeducativa.com.br)) y en 2017 completará tres décadas como músico profesional.

## **Vicente Morales**

Con larga trayectoria como músico, arreglador y compositor.

Formación con importantes maestros locales y en reconocidas instituciones en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) y Filadelfia (EEUU).

Dirigió un sello discográfico durante 20 años; propietario de un estudio de grabación; trabajó en producción y edición discográfica.

Realizó tareas de investigación plasmadas en una publicación como coautor en el campo de la música. Escribió sobre audio profesional en una revista de informática durante 4 años.

Fotógrafo, productor de spots para radio y Tv.

Es abogado especializado en Derecho Penal y Derechos Humanos con más de 20 años de ejercicio; participó en debates, conferencias y seminarios sobre Derechos de Autor, Derechos Conexos y otros relacionados a la propiedad in-

telectual. Escribió en una columna sobre derecho en una revista local durante seis años.

Fue director jurídico de la Secretaría Nacional de Cultura.

Experiencia en el campo gremial en el sector de la música.

Actualmente es director de la Dirección General de Cultura de la Municipalidad de Asunción.

### **Lucas Toriño** (*Paraguay*)

Director de Planeador Producción y Comunicación, productora con más de 8 años en el mercado nacional, desde donde brindan servicios integrales de Producción para eventos, y también en el sector audiovisual.

Fundador del Sello de Distribución Digital y y Director del Festival Planea Música.

Participo como profesional y gestor cultural de varios Mercados y Ferias como MICSUR, MICA, CIRCULART, IMESUR, FIMPRO. Trabajo durante varios años como manager y desarrollando y planificando la carrera de varios artistas como FLOU, Rolando Chaparro, y actualmente Villagrán Bolaños.

Co fundador junto a colegas de Paraguay y Argentina, de la RED ARPA, Red de Productores, Festivales y Artistas de la región cultural compartida entre éstos países. Miembro de la MMF Latam (Asociación Latinoamericana de Managers Musicales).

[www.planeador.com.py](http://www.planeador.com.py)

### **Marcos Ramírez** (*Argentina*)

Es músico, productor de imagen y sonido, y gestor cultural. Diseñador gráfico en comunicación visual, egresado de la Universidad Nacional del Litoral.

Fue fundador y miembro de bandas como Los Teresos, Vinchuka, Matadero Cinco y Nde Ramírez con algunas de las cuales ha generado giras por Argentina, Paraguay, Brasil, Uruguay, Ecuador, Cuba y México. En 2010 crea la plataforma Mamboreta Psicofolk donde edita discos, produce festivales y desarrolla proyectos de gestión cultural.

A través de Mamboretá Psicofolk, es fundador de la Red Musical ArPa y miembro de MMF Latam (Asociación Latinoamericana de Managers Musicales).

Ha producido giras para bandas en el Sur Brasil, Uruguay, Paraguay, España, Francia, Colombia, México y Bolivia así como también articulado la llegada a nuestro circuito (Litoral Argentino y Paraguay) bandas como ARREOLA + CARVALLO (México), PUERTO CANDELARIA (Colombia), UXIA y NARF (Galicia, Spain) entre otros.

Realizó charlas y capacitaciones promoviendo los modelos colaborativos de gestión en Ecuador (Festival GRAFFF - Hilo Negro.org), Colombia (IDARTES / Rock Al Parque 2015), Brasil (Macondo Circus) y Cuba (Casa de las Américas), entre otros.

[www.mamboretarecords.com](http://www.mamboretarecords.com)

[www.mamboreta.bandcamp.com](http://www.mamboreta.bandcamp.com)

## **Sergio Ramírez Cárdenas** (México)

Realizó sus estudios de música en el Conservatorio Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, es Licenciado en Pedagogía y maestrante en Antropología por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del estado de Morelos; posee un diploma de Posgrado en Alta Dirección de Entidades Públicas por el Instituto Nacional de la Administración Pública y un Diplomado en Gobierno Electrónico y Servicio al Ciudadano por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Fue Director del Programa Educativo de la Orquesta de Baja California y Director General de Producciones Cerca del Mar. Fungió como Director General del Sistema Nacional de Fomento Musical del Conaculta. Obtuvo por dos años consecutivos el Premio Cultura al Mejor Proyecto Musical del Año, otorgado por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana. Es fundador de la Sinfónica Juvenil de Tijuana, agrupación con la cual obtuvo la beca del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos (FONCA-RockefellerBancomer) desarrollando un proyecto de ópera juvenil binacional, sin precedentes tanto en México como en Estados Unidos. Desde 2009 es Subdirector General de Bellas Artes. Actualmente es Presidente del Comité Intergubernamental del Programa Ibermúsicas.



# Consideraciones finales

La sociedad paraguaya en su conjunto, y sin exclusiones debe proseguir su deseo colectivo por su contribución a la inventiva de nuevas sociedades más justas por el acceso al re-conocimiento de todas las culturas sonoras, de todas las culturas musicales.

— *Mito Sequera*

En esta sección quisiéramos resaltar algunos temas centrales en las presentaciones y en las discusiones que se generaron en el Primer Simposio de la Música en Paraguay, realizado en Asunción, en el mes de julio de 2016. De los muchos temas presentados y debatidos en el Simposio y que pueden ser leídos en los artículos incluidos en este libro, nos referiremos a tres de ellos: las bases coloniales de la expresión artística y musical paraguaya, la necesidad de una mayor investigación sobre los procesos culturales y musicales y el campo de la formación musical en Paraguay.

El contexto histórico y los procesos culturales de Paraguay y de América Latina constituyen la base para comprender las diferentes expresiones musicales donde la colonización representa “la escena fundacional” de la cultura paraguaya (Ticio Escobar). La colonización, que se inicia con la presencia europea en territorio americano, no puede ser entendida solamente como un periodo histórico, sino como una forma de dominación social, cultural y económica que se da entre los países europeos con las colonias, que se extiende hasta la actualidad en una relación centro – periferia, donde los valores y los parámetros culturales y artísticos son definidos desde afuera e impuestos a los sectores subordinados. Como lo señaló Juan Falú, los conservatorios de música se han abocado hasta hoy a la difusión de las corrientes europeas del clasicismo y de otros lenguajes musicales, pero con preeminencia de la producción europea. Mito Sequera nos

recuerda que el mismo término “música”, responde a la cultura occidental, por lo que sugiere la palabra “cosmofonía” como una expresión más adecuada para aproximarnos al desarrollo del conocimiento de lo sonoro, su origen, creación, producción, reproducción y administración cultural del universo sonoro.

Resulta, por tanto, fundamental una mirada crítica al proceso de colonización y cómo se traduce en la actualidad a una perspectiva eurocéntrica de los procesos culturales, donde, en palabras de Edward Said, el mundo se divide en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos<sup>115</sup>. Debemos considerar la heterogeneidad constitutiva de las expresiones artísticas y musicales y trabajar sobre perspectivas teóricas que nos permitan complejizar y problematizar ciertas visiones asumidas sobre la cultura, el arte, las expresiones sonoras. Entre las nuevas corrientes teóricas podemos citar los estudios postcoloniales, que realizan una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico: se cuestiona la representación del “otro” (postcolonial) por parte del sujeto colonial y, como señala Mezzadra, “nos invitan a problematizar las fronteras que organizan los propios mapas mentales<sup>116</sup>”.

Un segundo tema que emerge de estos artículos es la importancia de la investigación musical en los diferentes contextos culturales, grupos, periodos. Los artículos nos muestran la variedad de formas musicales que se han dado en el país, tales como las expresiones sonoras de los pueblos indígenas, las diferentes corrientes desarrolladas en el país desde su origen como nación, tanto en las corrientes musicales populares surgidas en contextos campesinos o urbanos como las denominadas eruditas. Más recientemente se puede mencionar también el rock y el jazz.

Sin embargo, como señala Pedro Martínez, el trabajo investigativo tropieza con una escasa bibliografía sobre los géneros musicales paraguayos. Según Pedro Martínez, existen materiales bibliográficos que se ocupan de cuestiones biográficas, recopilaciones de canciones y anécdotas, análisis de letras, pero solo algunos materiales tratan de aspectos técnicos musicales, y muchas veces de manera poco clara o profunda.

La educación musical, la formación del músico y las industrias culturales y musicales en el país y en la región constituyen algunas de las áreas analizadas por diferentes autores. Paraguay ha logrado avances importantes en las dos últimas décadas en cuanto a creación de centros educativos y de formación

---

115 Juan Pablo González (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

116 Mezzadra, S. (2008). *Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales*. Madrid, Queimada Gráficas.

musical, como el Conservatorio Nacional de Música (CONAMU) y el Instituto Municipal de Artes (IMA) e incluso se cuenta con programas universitarios en el campo musical, como son la Licenciatura en Música en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte (FADA) y la que ofrece el Instituto Superior de Bellas Artes (ISBA). Estas instituciones constituyen avances y oportunidades educativas para los músicos, aunque enfrentan desafíos en lo referente a los programas de estudios, a los equipos docentes y a la infraestructura. También existen déficits respecto a la educación musical en el sistema educativo nacional (tanto en la educación escolar básica como en la educación media).

Finalmente, a partir de los trabajos reunidos en esta publicación nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Cómo profundizar el conocimiento sobre las expresiones musicales en Paraguay?

En primer término, debemos dar continuidad al Simposio, lo que requiere la realización de pre-simposios que incluyan mesas de trabajos, coloquios, discusión de avances de investigaciones, vínculos con centros académicos nacionales e internacionales. Al respecto, cabe señalar la necesidad de un apoyo a la investigación musical desde diversas perspectivas teóricas y disciplinares y a su institucionalización en los centros académicos, en especial, los universitarios. Para esto, puede ser de utilidad fortalecer la participación en Programas internacionales como IBERMÚSICA y generar una mayor comunicación e intercambio con centros de investigación musical en América Latina, como constituye el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDM), de México y con investigadores que trabajan en temas vinculados a la música paraguaya, como el estudio sobre la influencia de la música popular paraguaya en zonas de frontera (como el interesante trabajo realizado por Rodrigo Teixeira).

El Primer Simposio sobre la Música en Paraguay tuvo como objetivos reunir a músicos y estudiosos de la música paraguaya y latinoamericana, sumar información, recuperar y construir conocimientos sobre la música en el país y proponer políticas públicas referidas al campo de la cultura y de la música en particular. Consideramos, que más allá del Simposio, los artículos reunidos en este libro constituyen un aporte valioso para la comprensión y análisis de la música en el Paraguay y pueden servir de base para futuros estudios.

Py  
780.892  
M973m

La música en el Paraguay : situación actual y perspectivas de futuro : ponencias presentadas en el 1er. Simposio de la Música en el Paraguay "Ipuaporãve haña ñane remiandu" / Ticio Escobar ... [et.al.] ; Coordinación y edición, Rodolfo Elías ; Idea y asesoramiento Berta Rojas ; Corrección de estilo, Zulma Masi y Victoria Figueredo ; Presentación Rubén Capdevila -- Asunción : Secretaría Nacional de Cultura, 2019.  
373 p. ; 18,5 x 23 cm.

ISBN 978-99967-34-27-4

1. Música paraguaya – Historia 2. Música paraguaya – situación actual y futura. 3. Industrias musicales – Paraguay I. Escobar, Ticio. II Elías, Rodolfo, Coord. III. Simposio de la Música en el Paraguay [1° : 13, 14, 15 de julio 2016 : Asunción] IV. Secretaría Nacional de Cultura. (Paraguay) V. Título.



El Primer Simposio sobre la Música en Paraguay tuvo como objetivos reunir a músicos y estudiosos de la música paraguaya y latinoamericana, sumar información, recuperar y construir conocimientos sobre la música en el país y proponer políticas públicas referidas al campo de la cultura y de la música en particular. Consideramos que, más allá del Simposio, los artículos reunidos en este libro constituyen un aporte valioso para la comprensión y análisis de la música en el Paraguay y pueden servir de base para futuros estudios.



*Paraguay  
de la gente*



**Estados Unidos 284**  
Asunción – Paraguay  
Telefono: +595 21 442 515  
[www.cultura.gov.py](http://www.cultura.gov.py)

ISBN: 978-99967-34-27-4



9 789996 173427 4