

**ANÁLISIS DEL PROCESO INTERCULTURAL DE LOS GÉNEROS MUSICALES
CARIBEÑOS Y SU INCIDENCIA EN LA EDUCACION MUSICAL**
PROCESS ANALYSIS INTERCULTURAL MUSICAL GENRES CARIBBEAN AND ITS
IMPACT ON THE MUSICAL EDUCATION

*Frank Hernández
Correo: hfrank@uc.edu.ve
Universidad de Carabobo
Facultad de Ciencias Educación

Profesor Instructor de la Universidad de Carabobo en la Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Artes y Tecnología Educativa en la Mención Música, Magister en Desarrollo Curricular y Doctorando en Educación.

Sección: Artículo

RESUMEN

Este artículo ofrece una visión crítica a través del análisis comprensivo del panorama actual de los movimientos musicales de índole vocal e instrumental, y su impacto en la educación musical. El proceso intercultural de los géneros musicales en el Caribe, abarca una serie de elementos y aspectos importantes que se conjugan y entrelazan dando como resultado un fenómeno global. Entre estos aspectos primeramente se analiza su génesis o desarrollo histórico, luego el impacto rítmico-melódico en cuanto a su conformación estructural formal-motivica, y las mutaciones o combinaciones híbridas que han surgido a finales del siglo XX y la entrada del tercer milenio, junto con el impacto socioeducativo, resultando innovaciones de entidades musicales describiéndose en una forma más amplia el género Calipso de Trinidad y Venezuela. Finalmente, se relacionan sus efectos e incidencia en lo educativo, el mundo global y en la cultura de masas.

Palabras Clave: Interculturalidad, Hibridaciones Musicales, Estructuras rítmico/melódicas y Educación Musical.

Recibido: Octubre 2014

Aprobado: Diciembre 2014

ABSTRACT

This article offers a critical view on music education vision through the comprehensive analysis of the current environment of musical movements of vocal and instrumental nature. The process of intercultural musical genres in the Caribbean, covering a number of important elements and features, are combined and tangled, resulting in a global phenomenon. Firstly, these aspects' genesis and historical development were analyzed. Secondly, the rhythmic-melodic impact in their formal motivic structural conformation and mutations or hybrid combinations that have emerged in the late twentieth century with the socio-impact were studied, resulting innovations in musical entities describing more broadly the Calypso Trinidad Venezuela. Finally, its effects and impact on educational, global world and mass culture were related.

Keywords: Intercultural, Musical hybridizations, rhythmic / melodic structures and Musical Education

INTRODUCCIÓN

Una de las transformaciones más importantes que se ha dado en los países que integran el eje caribeño se da en torno a los géneros musicales y su impacto que trasciende lo social y lo educativo. Estos estilos musicales representan diferentes tendencias culturales u orígenes culturales de un determinado país del Caribe en los cuales puede distinguirse lo identitario, lo patrimonial y lo intercultural. Existen tres grandes clasificaciones de géneros y estilos en cuanto a lo que a música se refiere: 1) las tradicionales y autóctonas pertenecientes a las etnias aborígenes; 2) las que surgieron del proceso histórico de colonización y el mestizaje; 3) las que son producto de fusiones híbridadas. A esto se suma los cambios que ha experimentado la educación musical en los avances del mundo contemporáneo a la entrada del tercer milenio, lo cual ha producido otras modalidades musicales motivadas a innovaciones tecnológicas.

En la primera parte de este artículo se abordan los aspectos históricos resaltantes de ese proceso intercultural en los pueblos caribeños que abrieron las puertas para la comprensión de estas músicas. En ese desarrollo histórico se hacen patentes los aportes de la música aborigen y precolombina, las influencias africanas en el uso de las percusiones, los instrumentos de viento así como las tradiciones europeas y nativas lo cual, en combinación con los otros aportes, constituyen la formación del mestizaje americano.

En segundo lugar se analiza este proceso, a partir de sus morfologías sonoras y rítmicas ya que se hace más efectiva la descripción de la relación de estas diferencias musicales alternas, es decir, se destacan los elementos polirítmicos y las frases y periodos melódicos con sus contrastaciones y semejanzas junto con sus colores y timbres armónicos. Una de las características que se destaca en estos tipos de música, es el dialogo entre las músicas diferentes que se entran en el dialogo intercultural, porque cada una se desarrolla en contacto con las demás. Igualmente, la hibridación y la heterogeneidad intervienen en el fenómeno de las mezclas musicales en el Caribe, es decir, coexisten géneros musicales que prevalecieron con su autonomía autóctona y tradicional sin que fueran influenciadas por el efecto de la globalización y del modernismo. Un ejemplo notable, es la música aborigen que se practica actualmente en regiones del Caribe, que conserva la estructura morfológica rítmica y melódica sin variaciones, tal cual como lo practicaban sus ancestros, y el impulso de la interculturalidad ha permitido el conocimiento y análisis musical de estas manifestaciones.

Existen otros tipos de géneros llamadas músicas híbridadas, que son aquellas combinaciones de estilos o formas diferentes que generan nuevas estructuras musicales con características resaltantes de dos estilos anteriores. Una música heterogénea se puede entender como una estructura formal en donde sus elementos ya sean rítmicos, armónicos, melódicos y tímbricos se destacan cada uno en particular aunque pertenezcan a todo el sistema de la obra musical. En la música de los pueblos caribeños esto es un detalle interesante, pues estos estilos musicales al ser difundidos por sus intérpretes y compositores en conciertos internacionales, marcan su distinción sin presentar variaciones así hayan traspasado las fronteras de su propio país. Por último se concluye describiendo el efecto y la incidencia de este proceso intercultural en la educación musical, el mundo global y en la cultura de masas.

Estos tres elementos se conjugan, permitiendo inferir a través de un análisis crítico de lo que se deriva de cada uno, al respecto Quintero (1998) señala que la música Caribeña es representativa afirmando que en el desarrollo histórico de la música del Caribe, antes del verbo fue el tambor el ritmo y el movimiento, y en cuanto a su desarrollo estructural y su vinculación en lo educativo y lo social, esto hizo posible la conformación de identidades socio-culturales vinculada a formas de expresión y comunicación sonoras entre los pueblos del Caribe.

Proceso histórico

Es una realidad muy evidente que el proceso musical histórico en el Caribe tenido una transformación muy compleja, con abundante diversidad y variedad e interviniendo por supuesto tres grandes continentes: América, África y Europa. Leymarie (1998) señala que el Caribe ha sido tierra de conquistas y de mestizajes, guarida mítica de piratas de filibusteros, de bucaneros, de pescadores de ballenas y trotamundos, el Caribe ha creado música con profusión, que ha impregnado las fuerzas vivas de una naturaleza efervescente y de una humanidad disparatada, forzada, por los caprichos de la historia.

La música del Caribe es el resultado de mezclas inextricables. Palabras francesas, inglesas y españolas que se mezclan en el habla de Trinidad y Tobago; francesas, inglesas y africanas en el habla vernácula de Dominica, de Carriacou y de Santa Lucía; holandesas, africanas, españolas e inglesas en el papiamento de Curacao de Aruba y de Bonaire; holandesas, africanas y portuguesas en Sranam de Surinam; el francés y africano en el creole de Haití. La autora también señala que españoles, holandeses, escandinavos, escoceses, normandos, bretones, judíos portugueses, más tarde indios de Madras, chinos, libaneses, javaneses han conquistado con avidez un lugar bajo el sol de esas tierras bordeadas de esmeralda y de corales, que embalsaman el pastel de almendras.

En la óptica de Salazar (2005) con el aporte de la música aborigen y precolombina, y la influencia de las danzas y cantares del África, los registros árabe-andaluces y de Europa la música de países tales como España, Portugal, Francia, Holanda e Inglaterra, que se aclimataron en el Caribe, dando como resultado una variabilidad musical importante, que se entreveraron para siempre todo tipo de géneros musicales, surgidos al calor de contingencias dadas entre los intereses expansionistas imperiales y las luchas anticoloniales en procura de la libertad; sonidos que si bien perdieron sus referentes sociales y religiosos originarios, generaron la riqueza melódica y danzaría más fecunda que se conozca como vigencia y aporte de las culturas de la humanidad.

En este proceso histórico de los géneros musicales se puede decir inclusive de una autenticidad en su conformación rítmico-melódica y esto responde a razones de conductas manifestadas en los ancestros por las experiencias vividas en el colonialismo, es decir la imposición trajo como resultado, el rechazo, la rebeldía, la indignación y por supuesto aunque muchos se alzaron en armas, otros manifestaban estos patrones de conducta a través del lenguaje musical, como también lo afirma Acosta (1985) de manera similar diciendo que la originalidad del proceso musical en América en comparación con Europa, Asia y África, fue de mayor envergadura y esto respondió al tipo de colonización que se llevo a cabo en donde las clases oprimidas crearon sus músicas según módulos distintos y en ellas entraron modelos indígenas y africanos, y esta culturas mostraron cierta ductilidad que les permitió fusionarse con los elementos más extraños a su idiosincrasia sin perder algunas de sus características esenciales. Estas características esenciales eran distintivas de las músicas de otras latitudes y particularmente ajena al sistema musical tradicional del occidente europeo. En cuanto a la música afrodescendiente Acosta (1985) dice lo siguiente:

Si trazáramos un mapa musical que destacara las regiones de América donde la musical negra ha ejercido la máxima influencia, comprobaríamos que el área central no es otra que el Caribe, región que durante siglos fue el foco de tráfico de esclavos y que comprende en primer lugar, las Antillas mayores y menores, los territorios continentales al norte, oeste y sur de mar Caribe. (p. 183)

Se puede concluir entonces que el proceso histórico musical que se ha desarrollado en el Caribe, se entrelaza toda esa serie de elementos culturales que conforman la estructura de los géneros musicales desde la época primigenia, que en un primer momento se tiene la presencia del hombre prehispánico que después va a ser influenciado por la presencia del europeo, y más tarde del africano, entonces esos tres elementos culturales hacen que la música caribeña tenga una conformación socio-cultural bastante particular.

Otro detalle importante es que a esto se le va a sumar una serie de elementos culturales que provienen de la postguerra en Europa, es decir de la segunda guerra mundial, cuando llegaron otros contingentes a hacer vida social en el Caribe trayendo sin duda aportes musicales. Estos tres elementos que se conjugan allí, forman un aspecto muy importante para la conformación de estos géneros, se puede decir que allí se gesta ese crisol cultural que se vive actualmente. En estas tres culturas, se percibe la presencia de la música aborígen, a la vez está muy cargada de diversos instrumentos y de formas musicales provenientes de Europa y del África, y como también lo afirma Acosta (1985) que el Caribe tanto geográfica como históricamente, ha sido el centro focal de las Américas, el punto de enlace, del proceso de transculturización y sincretismo musical.

CONFORMACIONES ESTRUCTURALES RÍTMICO-MELÓDICAS Y COMBINACIONES HÍBRIDAS

Fusiones Rítmico-Melódicas

En el Caribe las fusiones rítmico-melódicas son el producto de la hibridación como fenómeno en la música. Una música híbrida es la combinación de estilos o formas diferentes para generar una nueva estructura musical con características resaltantes de los dos estilos anteriores, algunos autores como Salazar (2005) y Acosta (1985), también lo llaman fusión musical; la heterogeneidad musical que se define como una estructura formal en donde sus elementos ya sean rítmicos, armónicos, melódicos y tímbricos se destacan cada uno en particular aunque pertenezcan a todo el sistema de la obra musical.

Otro importante elemento es el afroamericanismo musical que fue la selección de elementos rítmicos y melódicos que ilustra las raíces africanas en la música iberoamericana desde la época colonial hasta la actualidad. El afroamericanismo musical se asocia con un cierto clima afro a la espontaneidad, la corporalidad, la sensualidad, a una cierta idea de alegría, de cuerpo libre y placentero. Estos elementos se entrelazan dando como resultado productos musicales concretos, o géneros sujetos a las leyes del folklorismo, con una componente ideacional marcada por el tradicionalismo y una visión muy estrecha de correspondencia étnica, y otros que se traducen de manera mucho más libre dentro de los procesos actuales de globalización.

Según Salazar (2005), estas conformaciones estructurales dan como resultado representaciones simbólicas y sincréticas debidas al intercambio cultural entre los pueblos que se da por vía pacífica o como producto de la expansión imperial a través de la supremacía bélica o por formas más sutiles como la globalización. Igualmente señala Salazar (2005), que la fuerza de la música en su condición de intangibilidad textual y sonora, se ocupa y se dispersa en todos los ámbitos sociales a través de instrumentos de fácil transportación, pues una canción, una copla, una melodía, un ritmo percutido viajan con gran velocidad en cualquier proceso económico y social que apunte hacia las metas del desarrollo.

Seguidamente la música urbana surge como consecuencia de un proceso de explosión social debido al centralismo económico que opera en las grandes ciudades, y esas grandes metrópolis impulsaron en forma anarquizada con modelos neocolonialistas dependientes, la industrialización que exigía el devenir del siglo XX. El urbanismo trajo consigo la tecnología, las invenciones finales del siglo XIX y el salto al modernismo del siglo XX.

Morfología de la Música Caribeña

En cuanto a la elaboración de la música caribeña Leymarie (1998) afirma que se ha estructurado progresivamente a partir del siglo XVI por un proceso complejo de transformación, a veces con una reinterpretación o una recreación de la música europea o africana, y otras veces con configuraciones inéditas.

Algunos géneros musicales y canciones que emplean el “patois”, antiguamente despreciados y asociados a las clases inferiores y al analfabetismo, constituyen hoy un importante factor de identidad cultural o nacional.

Algunos géneros musicales caribeños pertenecen a diferentes categorías. Así, antiguas danzas de corte o de salón de origen europeo pueden, como en el *Calipso* de Trinidad, el *big drum* de Carriacou, incorporadas a rituales negros; o inversamente, ritmos sagrados de origen africano pueden aparecer en contextos profanos, como los ritmos *abakca* de Cuba, utilizados hoy en la música popular o el Jazz; Las sectas afro-jamaicanas, tomados por el *reggae* y el *danceball*; el *bhagavad divali* de las Antillas francesas, el *zouk* de Martinica; entre otros.

Estos géneros musicales se destacaban por su variabilidad tímbrica o el colorido que emanaba del tipo de instrumento que se utilizaba, la estructura polirítmica, y la distinción vocal cuando se cantaba en grupo dando como resultado un diálogo comunicativo colectivo. En esta misma óptica lo describe León (1977)

En la música de antecedentes afroide se dan planos de timbres diferenciados y sostenidos por peculiares significaciones. El timbre no entraba en función dramática para subrayar temas o instantes sino como franjas o planos donde fluía un sistema particular de comunicación. (p.24)

Los ritmos caribeños según Floyd (1999) eran multifacéticos es decir, que poseían variadas características como por ejemplo fórmulas rítmicas como el cinquillo y tresillo. Floyd señala que estas células rítmicas eran representativas de la diáspora africana, y trascendía a los límites de la unidad geocultural, como también lo señala Acosta (1985) indicando que los aspectos rítmicos de la música africana como por ejemplo la polirritmia eran los más divulgados en el continente africano y por ende los que traspasaron las fronteras hasta el Caribe.

En este sentido, Floyd también explica que los ritmos por el cinquillo, el tresillo y sus distintas variaciones podrían llamarse “estructuras del sentir” rítmico que toma lugar dentro de las “formas de sentir” por su carácter anticipatorio, su desarrollo improvisatorio y su despliegue cruce-ritmático que se puede apreciar en este género Calipso de los géneros como también en otros estilos del círculo musical caribeño tales como: Rumba, Son, Merengue, Danza, Bolero, Calipso, Reggae, Soca, Samba, Salsa entre otros. Esto indica claramente que la estructuración de los géneros musicales en el Caribe, han sido de una conformación arquitectónica combinada.

El Calipso como Género Musical Representativo en el Caribe

Un ejemplo peculiar de género musical intercultural e híbrido entre muchos es el *Calipso* de Trinidad. El musicólogo Salazar (2005) señala que existen diferentes versiones acerca del origen del *Calipso*. Los antecedentes se hallan en las canciones portuarias de la Francia

de 1240 perfeccionado luego por Francois Villon en 1531. Allí parece ser que en contacto con comerciantes negreros había asimilado algunos ritmos originarios de África como el *chuchumbé* o el *chika*, los que luego transformo con la percusión de cacharros, en el ritmo afroantillano denominado *Calipso*. El Calipso Surge en las Antillas francesas, principalmente en Martinica y Guadalupe a mediados del siglo XVI, con motivo del festejo del carnaval, y llega a Trinidad en 1783. Allí se enriqueció con el aporte de los trinitarios, quienes desarrollaron una batería instrumental melódica en base a bidones metálicos de diferentes tamaños, para lograr registros melódicos graves y agudos.

La región central de Trinidad es poblada en un primer momento, por contingentes humanos, en su mayoría esclavos provenientes de las colonias francesas. En las investigaciones músico-históricas de Salazar (2005), en el Calipso trinitario el tema textual rezaba la siguiente expresión: "Arima tonight, Sangre Grande tomorrow night" que en Venezuela por la negra Isidora en el siglo XX a través del conocido Calipso "El Callao tonight, Guasipati tomorrow night" popularizado con un canto popular por el prestigioso grupo vocal "Serenata Guayanesa", fundado en Ciudad Bolívar en 1971.

La negra o Lucía Isidora fue un ícono popular de la región guayanesa en Venezuela, y según Oropeza y López, (2008) como Salazar (2005), ella como madama principal, difundió el Calipso organizando con mucho brío su comparsa de madamas ataviadas con grandes trajes, la cabeza graciosamente cubierta con un tocado de tela y adornadas con prendas de oro. La palabra *Calipso* según Salazar (2005) se deriva de *caïxo*, y aparece reseñada en Trinidad por primera vez en el año 1900. El comercio y la cercanía entre la costa venezolana de sucre, especialmente de Güiría y la costa trinitaria, conlleva a la adopción de este nuevo ritmo en Venezuela conquistando al pueblo del Callao al sur del país en el Estado Bolívar.

El Calipso de el Callao, por sus características organológicas y culturales, está más cercano a los tambores caïxo de sus orígenes remotos que el steel band trinitario contemporáneo, porque se arraigo en Guayana mucho antes de producirse la evolución de los tambores metálicos en Trinidad. A esto se añade que en Calipso trinitario el registro se amplía también a ciertos acontecimientos internacionales. Absorbe ritmos latinos, fragmentos de baladas inglesas y cultos africanos. El Calipso según Oropeza y López (2008) es un género musical representativo de lo que ha sido el proceso intercultural en el Caribe, con un tipo de ritmo alegre y adherente, que se interpreta en la mayoría de las islas caribeñas y también en países donde ha habido inmigración. Estas autoras consideran que el Calipso es un tipo de filosofía musical y que tuvo un origen africano-antillano que se mezcló en un momento determinado de la historia con los instrumentos musicales venezolanos como el cuatro, la campana, y las maracas, que le imprimen el carácter de venezolanidad.

En cuanto al advenimiento de este género a Venezuela, según Oropeza y López (2008), es probable que haya sido desde hace más de cien (100) años en la zona de El Callao, y se acompañaba con las palmas de la mano incorporándoseles instrumentos como el bambú y algunos instrumentos rústicos como el rallo y el triángulo. Estas explican cómo fue ese proceso en Venezuela de manera siguiente:

Estos fueron los primeros instrumentos que se utilizaron para acompañar el canto en las haciendas. Al mismo tiempo, este género (música, cultura y danza), adquirió en Venezuela ciertas peculiaridades como estribillos con letras fuertes y picarescas cantados en Patuá o Créole -dialectos antillanos- y las narraciones de sucesos locales (en línea).

Se puede afirmar entonces que este tipo de diálogo intercultural es producto del intercambio musical de estas regiones sumándose a ello las experiencias cotidianas, la forma de vida, las costumbres entre otras, y que dan como resultado una configuración peculiar

e interesante en la conformación de la música caribeña. Igualmente existe un aspecto ontológico importante en donde se aborda el génesis de los géneros musicales abarcando la esencia musical y rítmica de la conformación estructural y su desarrollo histórico y en cuanto a la esencia del ser, una estructura melódica y rítmica configurada es el resultado de la personalidad del ser. En lo axiológico en la perspectiva los valores, se deja entrever que en un diálogo intercultural desde el punto de vista musical se forman lazos de unión e intercambios que como razón social desarrolla sin lugar a dudas un cúmulo de valores.

INCIDENCIAS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL

La Asimilación de estos Géneros Musicales en la Sociedad y la Respuesta Educativa

La interculturalidad forma parte de las filosofías en auge del siglo XXI como alternativas de solución en los contextos de educación musical. En América latina y El Caribe se encuentra forjada la interculturalidad como un eje integrador y como principio rector en la búsqueda de la integración de los pueblos. En el ámbito curricular Amador y Mitsu (2011) señalan que la educación intercultural es un tema con proyección de futuro porque implica estudio y debate sobre los fines de la educación y el papel de la escuela en la sociedad, y que este tipo de filosofía educativa intercultural debe seguir penetrando con más ahínco en la realidad educativa cotidiana, por lo que se requiere una reflexión sobre la cultura organizada escolar, los valores y las actitudes que desde la institución se transmiten, el modo como se construye el conocimiento sobre la realidad social y cultural y los contenidos curriculares que permiten reflejar y enriquecer la diversidad.

Por consiguiente, hoy en día la educación intercultural apunta a un enfoque reformador en la práctica educativa en torno a todas las áreas de formación, incluyendo la música en todos sus niveles de instrucción, que puede ser extensa y variada en sus fines, y su meta es responder a la diversidad provocada por el encuentro y convivencia de distintos grupos étnicos y culturales. La educación intercultural intenta instruir en el conocimiento, comprensión y respeto de las diversas culturas de la sociedad.

El proceso intercultural de los géneros musicales caribeños ha sido de impacto social, y esto no escapa del hecho educativo. En este nuevo contexto la institución muestra, frecuentemente, una capacidad de reacción a menudo más lenta que en la sociedad y los propios alumnos frente a estos cambios. Su función de impartir contenidos se ve frenada, además, porque la educación es un derecho universal en una sociedad cada vez más Intercultural. En las otras áreas de conocimiento por supuesto también ocurre este tipo de cambios y transformaciones, que no están asentadas en los textos de información expresadas en contenidos, es decir estos fenómenos en los géneros musicales si son asimilados por el sujeto pero en forma asistemática a través de las redes de información cualquiera que sea la vía, y esto no deja de ser válido en la forma de captar la enseñanza musical.

En este sentido, Naranjo (1998) señala que por ejemplo en Venezuela existen instituciones dedicadas a la formación académica de músicos, así como calificados organismos orientados a la investigación y divulgación del folklore, sin embargo los conocimientos impartidos por instituciones de música cualquiera que sea su nivel de jerarquía, no andan al mismo ritmo que exige la enseñanza de estas transformaciones musicales, que hoy en día se valen hasta de computadoras para crear música. Naranjo (1998) también señala que el alto nivel de desarrollo que han logrado estos tipos de música y sus diferentes vínculos con la comunicación de masas y la actividad comercial y publicitaria, ha hecho que necesariamente se desarrollen sistemas docentes especializados y metodologías específicas para el estudio y aprendizaje de estos géneros musicales.

Incidencias en la Educación Venezolana

Otro detalle que se puede acotar en las incidencias de estos géneros en la Educación Musical, es que en Venezuela, en el Preámbulo de la Constitución Bolivariana (1999) en su artículo 100 alude a la vocación intercultural estableciendo que: "las culturas populares constitutivas de la venezolanidad gozan de atención especial reconociéndose y respetándose la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas". Igualmente en la Ley Orgánica de Educación (2009) LOE el artículo 27 reza:

La educación intercultural transversaliza al Sistema Educativo y crea condiciones para su libre acceso a través de programas basados en los principios y fundamentos de las culturas originarias de los pueblos y de comunidades indígenas y afrodescendientes, valorando su idioma, cosmovisión, valores, saberes, conocimientos y mitologías entre otros, así como también su organización social, económica, política y jurídica, todo lo cual constituye patrimonio de la Nación (p. 25)

Sin embargo, las instituciones gubernamentales y educativas de Venezuela no interpretan este artículo adecuadamente en su forma más fidedigna, es decir, en su "visión de identidad nacional" vetan géneros musicales que han resultado del proceso intercultural musical producto de una fusión integradora, aludiendo que este tipo de género no es folklórico ni autóctono y son formas de aculturación, por lo tanto en los encuentros musicales establecidos en los lineamientos de Cultura del **Ministerio del Poder Popular para la Educación en Venezuela**, los participantes no pueden presentarse con estos tipos de géneros porque quedarían descalificados.

Precisamente una de las disyuntivas controversiales de la música intercultural, es el etnocentrismo que muchos lo acomodan y lo justifican como un nacionalismo musical desde el punto de vista de apreciación y aprendizaje en otras esferas y dimensiones de los estilos musicales ajenos a las tradiciones de un país. Ya Small (1989) en Europa, explicaba la desventaja de centrar la enseñanza de la música a un solo enfoque academicista. Al respecto este mismo autor afirma lo siguiente:

Limitar nuestras enseñanzas, en épocas de cambios tan profundos y turbulentos, solamente a los valores tradicionales de la música occidental es correr el riesgo de limitar la imaginación de nuestros alumnos a aquellos modos del pensamiento que han traído a nuestra cultura a su desastrosa situación actual. (p. 229)

Influencia del Mundo Global y la Cultura de Masas.

Por otra parte hay que señalar, que existen otros géneros musicales que sin restarle su debida importancia, pasan infiltrados en algunos institutos y colegios educativos en el momento de realizar actividades que implican festejos, y que hoy por hoy forman parte de la cotidianidad en algunos estratos de la sociedad venezolana y en los medios de transportes de las ciudades principales, y se ha convertido en la música emblemática que los caracteriza, mientras que la música que tiene que ver con la identidad nacional pasa desapercibida, al respecto Báez (2010) explica un caso muy particular de porque la música venezolana no es conocida internacionalmente señalando lo siguiente:

Se desconoce nuestra música. Al desconocer nuestra cultura, desconocemos nuestra identidad. Esto se ve retratado en hechos tan insólitos como que haya emisoras de radio que se jactan de ser "**100% libres de Gaita**", o algunas que tratan de forma abierta y despectiva lo que se hace en el país. Me pregunto: ¿De dónde salió esa cruzada loca que nos hizo negar nuestra música? ¿Qué nos hizo olvidar lo que somos? En estos días me llamó

mucho la atención que en los medios de comunicación venezolanos tenían como noticia principal que la cantante Susan Boyle –de Britain's Got Talent- estaba enferma con una crisis siquiátrica (ni hablar del Michael Jackson, con mis respetos). En muchos medios ni siquiera mencionaron la muerte de Otilio Galíndez, uno de los más grandes compositores de la música popular venezolana contemporánea. Tenemos gran cantidad de héroes, pero no se les da la importancia que merecen, como Otilio o el Pavo, como Luis Mariano Rivera, María Rodríguez o Rafael Rincón González, entre otros muchos, que deberían tener hasta avenidas y aeropuertos con sus nombres. Ni hablar de Antonio Lauro, materia obligada en todos los conservatorios del mundo de guitarra clásica, totalmente desconocido en Venezuela. Tenemos un problema de identidad y no tiene que ver con la cédula, sino con nuestra cultura musical (en línea).

Aparte de lo que dice Báez se puede agregar que una de las influencias que se ha dado en los países del Caribe es la utilización con gran intensidad de la onda sonora que manipulan con los equipos sofisticados de sonidos, más allá de los decibelios (dB) que puede resistir el oído humano, capaz de producir pérdida auditiva moderada o hipoacusia. De igual forma algunos medios de comunicación y redes sociales que se encargan de la difusión musical, hacen de ellos como expresan algunos el “rating de primera mano”. Esto responde a un problema más allá de lo musical, son elementos extramusicales, es decir son incidencias con connotaciones negativas pero no por el proceso intercultural sino por la actitud de las sociedades modernas en cómo abordarlo.

Pero igualmente así como la tecnología actual puede tener su uso y abuso, de este mismo modo todo avance musical tiene que aprovecharse en forma positiva y plasmarse primeiramente desde el punto de vista educativo, entendiéndose que estos procesos tiene una caracterización de diálogo intercultural que profundiza la integración Caribeña.

REFERENCIAS

- Acosta, L. (1985). *Música y Descolonización*. La Habana: Arte y literatura.
- Amador, L. y Misitu, G. (2011). *Exclusión Social y Diversidad*. México: Trillas.
- Aquiles, B. (2010). *¿Por qué la Música Venezolana no es conocida internacionalmente?*. Consultado el de mayo de 2012 en: [http:// Prodavinci.com/.../ ¿por-que-la-música-venezolana-no-es-conocida-internacionalmente?](http://Prodavinci.com/.../¿por-que-la-música-venezolana-no-es-conocida-internacionalmente?)
- Constitución de la República Bolivariana De Venezuela. (1999). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 5.453 (extraordinaria). Caracas.
- Floyd S. (1999). *Jr. Columbia College Chicago The Center for Black Music Research American Music, Vol. 17, No. 1, pp. 1-38*. Versión al español de: Néstor Emiro Gómez Ramos Miembro fundador de Herencia Latina. Consultado el 12 de julio de 2012 en: [http:// www.herencialatina.com/Musica_Negra_Caribe/Texto.htm](http://www.herencialatina.com/Musica_Negra_Caribe/Texto.htm).
- León, A. (1977). *Hacia una Música en el Pueblo*. Ponencia presentada al II Encuentro de Investigadores Musicales celebrado en Bailen, Pinar del Rio, en Septiembre De 1976. (Reproducida en Boletín de música de la Casa de las Américas nº 64, La Habana Mayo-junio de 1977).
- Ley Orgánica De Educación Loe. (2009). *Decreto Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N° 5.529 (extraordinaria)*. Caracas.
- Leymarie, I. (1998). *Músicas del Caribe*. Madrid: Akal.
- Naranjo, A. (1998). *La Educación de la Música Urbana en Venezuela*. Primer simposio sobre Cultura Popular, Venezuela: Tradición en la modernidad. Caracas. Fundación Bigott.
- Oropeza, N. y López, R. (2008). *El Calipso del Callao: expresión musical, teatro y danza venezolana*. Consultado el 15 de julio de 2012 en: [http:// www.efdeportes.com/efd118/el-calipso-del-callao.htm](http://www.efdeportes.com/efd118/el-calipso-del-callao.htm).
- Quintero, A. (1998). *Salsa Sabor y Control. Sociología de la Música Tropical*. La Habana: Casa de las Américas.
- Salazar, R. (2005). *Todas las Voces América*. Caracas. Línea Gráfica 67, C.A.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza.