

## **APROPIACIÓN Y EXPROPIACIÓN DE MÚSICAS NACIONALES: LOS SAMURAI DEL JOROPO**

**JUAN FRANCISCO SANS**  
Universidad Central de Venezuela  
[jfsans@gmail.com](mailto:jfsans@gmail.com)

### **Resumen**

La aparición en 2012 de una serie de videos en el canal de la Estudiantina Komaba en Youtube donde se muestra a estudiantes de la Universidad de Tokio interpretando música popular venezolana, ejecutada de la manera más proficiente en instrumentos autóctonos como cuatro, arpa llanera, maracas y bandola, causó una profunda impresión en Venezuela, desatando una serie de comentarios en los medios de comunicación así como en las redes sociales. En este trabajo nos interesa examinar los discursos y argumentos que utilizan las personas para justificar la exclusividad de las manifestaciones musicales que consideran autóctonas de su cultura, y el asombro y perplejidad que muestran frente a

la capacidad de otros por emular la música que sienten les pertenece. En el caso que nos ocupa, la inmediatez que ofrecen las redes sociales permite observar el fenómeno prácticamente en tiempo real, documentando cómo estos cambios y transformaciones influyen profundamente en las sensibilidades de la gente y sus comunidades. Ensayaremos para ello un análisis discursivo de los comentarios electrónicos y el diálogo que ellos suscitan en la página de Youtube de la Estudiantina Kobama, concentrándonos específicamente en tópicos como la identidad, lo nacional, lo autóctono, lo local y lo global, la cultura y la apropiación de bienes culturales.

**Palabras Clave:** identidad musical, apropiación cultural, música nacional, Youtube.

## **APPROPRIATION AND EXPROPRIATION OF NATIONAL MUSICS: THE JOROPO'S SAMURAI**

### **Abstract**

The appearance in 2012 of some videos in the Estudiantina Komaba channel on YouTube, where we see students from the University of Tokyo performing Venezuelan popular music, executed proficiently in native instruments such as cuatro, harp, maracas and bandola, caused a deep impression in the country, unleashing a series of comments in the media as well as social networks. In this paper we are

interested in examining the discourses and arguments people use to justify the exclusivity of the musical manifestations they consider native to their culture, and their astonishment and perplexity with the ability others show to emulate the music they feel belongs to them. In this specific case, the immediacy offered by social networks allows the possibility of observing the phenomenon practically in real

time, documenting how these changes and transformations influence deeply the sensibilities of persons and communities. We will try a discursive analysis of the electronic commentaries and the dialogue that arise in the Estudiantina Kobama Youtube's website,

concentrating specifically on topics such as the identity, the nationalism, the autochthonous, the local and the global culture, and the appropriation of cultural assets.

**Keywords:** musical identity, cultural appropriation, national music, Youtube.

## Introducción

La aparición en 2012 de una serie de videos en el canal de la Estudiantina Komaba en Youtube,<sup>1</sup> donde se mostraba a estudiantes de la Universidad de Tokio interpretando música popular venezolana, ejecutada de manera más que proficiente en instrumentos autóctonos como cuatro, arpa llanera, maracas, bandola y “canto recio”,<sup>2</sup> causó una profunda impresión en Venezuela, desatando una retahíla de comentarios en los medios de comunicación así como en las redes sociales. La habilidad para interpretar géneros e instrumentos venezolanos había sido considerada hasta ahora una exclusividad de los músicos locales, y se pensaba que las cualidades idiosincrásicas de esa música hacían imposible que fuera ejecutada por personas nacidas y criadas en otro país, mucho menos en uno tan alejado culturalmente de Venezuela como es el Japón. Como muchos pueblos del mundo, los venezolanos consideran que su música es inimitable, hasta que por supuesto se demuestra lo contrario.

Lo cierto es que préstamos, transvases, apropiaciones y expropiaciones musicales han sido moneda común a lo largo de la historia. Baste recordar el inmensamente rico repertorio de ida y vuelta que se conformó gracias a los fluidos mecanismos de intercambio habidos entre España y sus territorios ultramarinos a lo largo de 300 años de régimen colonial. Algo similar sucedió en el siglo XIX con géneros de baile como la contradanza, el vals y la danza, que se difundieron a sus anchas en los salones del mundo occidental a través del creciente comercio auspiciado por el capitalismo en auge, experimentando adaptaciones en cada uno de los lugares donde éstos recalaron. Un proceso similar ocurrió con el jazz, el tango, el rock, la salsa o la cumbia en el siglo XX. No obstante, reconstruir los itinerarios geográficos de los géneros y sus transformaciones musicales puede resultar una tarea ardua, dado lo disperso de la documentación en vastos territorios.

En este trabajo nos interesa particularmente examinar los discursos y argumentos que utilizan las personas para justificar la exclusividad de las manifestaciones musicales que consideran autóctonas de su cultura, y el asombro y perplejidad que muestran frente a la capacidad de otros por emular la música que les pertenece. En el caso que nos ocupa, la inmediatez que ofrecen las redes sociales permite la posibilidad extraordinaria de observar el fenómeno prácticamente en tiempo real. De este modo podemos darle seguimiento oportuno a la apropiación de bienes culturales, y la

---

<sup>1</sup> V. <http://www.youtube.com/user/jomocovi?feature=watch>

<sup>2</sup> Se denomina así al cantar característico del joropo de los llanos venezolanos

manera como esto afecta la identidad cultural tanto de las comunidades que se apropian de la música como de aquellas que se consideran “expropiadas”. Sobre todo, nos permite ver cómo estos cambios y transformaciones influyen profundamente en las sensibilidades de personas y comunidades. Ensayaremos para ello un análisis discursivo de los comentarios electrónicos y el diálogo que ellos suscitan en la página de Youtube de la Estudiantina Kobama, concentrándonos específicamente en tópicos como la identidad, lo nacional, lo autóctono, lo local y lo global, la cultura y la apropiación de bienes culturales.

## **Resiliencia musical**

El efecto que los trasvases, préstamos, interacciones e intercambios musicales tienen en la identidad cultural y nacional de las poblaciones fue tratado por Béla Bartók en “El estudio de los cantos populares y el nacionalismo” de 1937. Gracias a sus andanzas musicológicas por distintos territorios de los Balcanes, Rumanía y Hungría, Bartók se percató de las severas aprehensiones suscitadas en ciertas comunidades cuando confirmaban la utilización en otras poblaciones de géneros, instrumentos u obras musicales que consideraban como propias. De este modo, Bartók (1979, pág. 76) aseveraba que “cada pueblo terminaba creyendo que tales tesoros eran su exclusivo y peculiar privilegio”. Dichas comunidades consideraban un robo cuando pueblos extraños hacían uso del mismo patrimonio. Para Bartók, el proceso comparativo entre repertorios y músicas terminaba siempre dando al traste con esta creencia: no existen bienes culturales exclusivos, mucho menos puros u originales. Bartók (1979, pág. 77) se percata además de algo fundamental, y que va a continuar siendo ratificado por las observaciones de toda la etnomusicología posterior: allí donde diferentes pueblos comparten un patrimonio común, los préstamos e interacciones musicales jamás son literales, sino que la música se adapta al nuevo contexto asumiendo un carácter cada vez más local.

Décadas más tarde, Ramón Pelinski da cuenta un fenómeno muy similar respecto del tango. Este autor habla de las “diásporas del tango rioplatense”, del “tango nómada” o del “tango desterritorializado”, para referirse a las producciones tangueras que se producen fuera de su sitio de origen. Al desarraigarse de su terruño, el tango entra en diálogo inevitable y conflictivo con otras músicas y culturas, y precisa negociar y adaptarse a ellas para sobrevivir. Pelinski (2000, pág. 177) reporta que los tangólogos porteños mantienen una actitud indiferente frente a estas manifestaciones musicales, y prefieren no ocuparse “de las producciones tanguísticas aloculturales: a menos que sean reproducciones fieles del tango porteño, tales expresiones les parecen estéticamente inferiores y éticamente superficiales.” Vemos aquí la misma actitud característica descrita por Bartók: para los nativos, todo uso de su patrimonio musical más allá de los confines locales no es más que mera mímica, mala imitación de una música esencial y pura.

Uno de los argumentos preferidos para explicar la actitud del porteño –y a través de ella la de todos los pueblos del mundo con respecto a lo que consideran como propio- es la *homología* entre la música y su lugar de origen (Pelinski, 2000, pág. 164). Desde esta perspectiva, el tango porteño constituye el correlato de la cultura rioplatense. Existe según esta teoría una indisoluble relación entre las expresiones musicales y el contexto que las produce. Este isomorfismo entre estructuras

sociales y estructuras musicales explica plausiblemente el fenómeno de la identidad musical. Visto de este modo, resulta imposible descontextualizar una expresión musical, so pena de desvirtuar severamente el sentido y significado de tal expresión. Aquí viene a jugar un papel fundamental la identidad nacional, que surge de la necesidad de hacer coincidir la herencia cultural común (lenguaje, literatura, música o historia), con un territorio y su organización en forma de estado-nación (Habermas, 1998, págs. 89-90). El problema de argumentos tan convincentes es que no explican un proceso tan común en la historia, como es el de músicas que nacieron en circunstancias muy específicas y determinadas que terminan acomodándose efectivamente y de manera permanente a culturas muy diferentes a las de su lugar de origen.

Por ejemplo, el tango llega a Finlandia a partir de los años treinta del siglo XX como a muchos otros países del orbe, aventado entre otras cosas por la naciente industria de la radiodifusión. Ese país lo adopta más allá de la moda pasajera, creando una tradición que llevará en los años cincuenta al establecimiento de un tango finlandés con identidad propia (Pelinski, 2000, pág. 187). Como podemos observar, algo aparentemente tan idiosincrásico como el tango tiene la suficiente versatilidad como para adaptarse de manera definitiva a otras regiones geográficas muy distantes y a culturas harto diferentes, adquiriendo un perfil idiosincrásico, sin por eso renunciar a los rasgos genéricos que lo vinculan con su región de origen.

El tango rioplatense se practica también con ahínco desde la tercera década del siglo XX en Japón, donde lo introduce el barón Tsunami Megata como baile de salón. Llega a ese país vía París y Londres, donde a la sazón estaba de moda. En 1936 Kotaro Takahasi crea la *Orquesta Rosa*, “la primera de una serie de orquesta japonesas cuyas réplicas absolutamente perfectas del estilo del tango porteño nos revelan más sobre las cualidades de la cultura japonesa que sobre el mismo tango” (Pelinski, 2000, págs. 185-186). La tradición de los conjuntos de tango porteño en Japón llega a su cénit con grupos como Astro-Rico de Kioto, dirigido por Toshio Monna, o la Orquesta Típica de Masaichi Sakamoto, que hacía no sólo tangos, sino boleros, e incluso llegó a tocar alguna versión del joropo *Alma Llanera*. Un experimento similar tuvo lugar con la Orquesta de la Luz, un conjunto japonés de salsa caribeña que alcanzó notables niveles de calidad y genuinidad en la década de los 90. Más allá de la perfección en la imitación de la música, la performance de estos grupos japoneses plantea un desafío visual para los latinoamericanos: resulta altamente perturbador oír música tan bien tocada y ver simultáneamente a una mujer de rasgos indiscutiblemente asiáticos como Nora (la solista de la Orquesta de la Luz) cantando y bailando de manera tan proficiente una música tan profundamente idiosincrásica como es la salsa, sabiendo además que ella y todos los músicos que la acompañan son japoneses. Lo mismo ocurre al ver a Ikuo Abo vestido de kimono cantando tango con la orquesta Sakamoto, una hibridación visual que resulta incluso para el público de hoy tremendamente contrastante, tal como se lo observa en la extraordinaria grabación que hizo para la televisión del tango *En esta tarde gris*.<sup>3</sup> Este choque visual podría ser equivalente al que experimenta un japonés cuando ve una lucha de Sumo ejecutada a la perfección por un combatiente noruego, un negro de Barlovento o un indígena aymara.

---

<sup>3</sup> V. <http://www.youtube.com/watch?v=WWiIcG-F0ZI>

La apropiación y adaptación de músicas venidas de otras latitudes parecer ser característica de determinadas culturas. Kitty Wong dice que Ecuador no ha creado un estilo nacional propio que lo identifique como pueblo, y que lo que se conoce de hecho como “música nacional ecuatoriana” está constituida en realidad por músicas extranjeras asimiladas, como el pasillo colombiano en el siglo XIX, el foxtrot americano en el siglo XX (conocido como fox incaico), o la tecnocumbia peruana en nuestro siglo. Pero advierte -al igual que lo hacen Pelinski y Bartók- que si desde fuera esta actitud pareciera imitación pasiva y servil de una música importada, en realidad adquiere para los músicos que la practican y el público que la consume una significación muy especial y propia. Al igual que ocurre con las orquestas de tango y salsa en Japón, la música nacional ecuatoriana constituye una genuina adecuación de la música extranjera a las aspiraciones, metas y fines de estas comunidades (Wong Cruz, 2012, pág. 17).

Otro ejemplo similar lo aporta Martin Stokes (2003, pág. 298) al referirse al uso del rap y el hip-hop en los grandes centros urbanos de la Europa contemporánea. A pesar de la secular antipatía de las élites académicas europeas por la cultura popular americana, mucha gente marginalizada de esas ciudades siente que esta música les brinda un canal de expresión musical muy acorde con sus propias sensibilidades. Estas apropiaciones involucran dinámicas complejas y creativas, que obedecen a necesidades propias de sus comunidades, más allá del papel inicial que puedan haber jugado en la distribución musical de estos géneros las redes comerciales. Para Stokes, el concepto de globalización -centrado en la circulación de bienes y capitales- no es aplicable a este caso particular, ya que la identificación de dichas comunidades con estos géneros no está sometida necesariamente a los intereses de las transnacionales. La utilización del rap y el hip-hop en estratos sociales específicos de la población obedece más a procesos de urbanización, exilio y migración, esto es, a la circulación de personas, y no a la inexorabilidad que impone el imperialismo cultural, tal como sugieren las teorías clásicas de la globalización (Stokes, 2003, págs. 302-303). Por lo general, estos géneros no se consumen enlatados, sino que entran en fructífera interacción con los usuarios, sus músicas y sus realidades, y se mimetizan con ellas: “La música siempre ha viajado a través de las vetas del poder político y económico, estableciendo diálogos duraderos entre las comunidades así vinculadas” (Stokes, 2003, pág. 297).<sup>4</sup> Como bien lo afirma Wong (2012, pág. 19), en estos casos la élites no ejercen control sobre los significados que esta música pueda generar en sus usuarios, y por el contrario, dicha música coadyuva a establecer entre ellos una “comunidad imaginada”<sup>5</sup> de resistencia cultural.

Hacer propia la música de otros podría interpretarse en todo caso como una estrategia de resiliencia. La teoría de la dependencia veía la protesta, e incluso la violencia, como única vía posible de resistencia frente al colonialismo, y tenía un concepto extraordinariamente estático y pasivo de las tradiciones culturales de los pueblos oprimidos. En estas circunstancias, la defensa de la identidad

---

<sup>4</sup> “Music has always traveled along the grain of political and economic power, establishing lasting dialogues between communities so linked”. Traducción nuestra.

<sup>5</sup> Término acuñado por Benedict Anderson (1991) referido a grupos humanos que jamás se llegarán a conocer como miembros en su conjunto, pero que comparten fuertes lazos de pertenencia a través de los medios de comunicación y las industrias culturales.

nacional constituía una necesidad vital, que pasaba necesariamente por reivindicar lo que consideraban “lo propio” para enfrentarse culturalmente a los poderes fácticos de dominación. Pero hemos visto en los ejemplos estudiados que apropiarse de otra cultura no constituye en lo absoluto un fenómeno pasivo. Desde otra perspectiva, constituye más bien un acto de “expropiación”. En tal sentido, Bennett (2010, pág. 345) habla de protesta y pasividad (*passing*) como correlatos uno del otro, como fuerzas recíprocas que intervienen activamente en el cambio social. El término *passing* resulta de difícil traducción en este contexto. Bennett (2010, pág. 346) lo define como la habilidad de los miembros de un grupo social específico de hacer invisibles a los otros aquellos rasgos identitarios utilizados para oprimirlos cultural e institucionalmente. Tales acciones subvierten las nociones tradicionales de identidad y pertenencia, y constituyen en el fondo transgresiones perturbadoras del *status quo*. Es precisamente lo que ocurre cuando vemos a un japonés tocando joropo o tango mucho mejor de lo que nosotros mismos podríamos hacerlo. Nos sentimos “expropiados”. Se trata, como dice Bennett, de un acto inherentemente performativo, que mina profundamente las bases de nuestras creencias y seguridades culturales.

### **Músicas puras y globalización**

Las transformaciones que sufren los géneros musicales tradicionales al entrar en contacto con otras culturas han constituido una de las preocupaciones centrales de la etnomusicología a lo largo de su historia como disciplina (Kartomi, 2001, págs. 357-359). De resultados de ello, se han producido ingentes estudios respecto de las teorías de la aculturación o transculturación musical, condenando los resultados de estas transformaciones como espurios, contaminados o degenerados. Se les acusa de constituir agentes directos de la extinción de los géneros autóctonos considerados como puros y esenciales. Pero ya Bartók (1979, pág. 43) había advertido sobre el maniqueísmo implícito en esta visión del problema. Cuando en Europa se comenzaron a recoger cantos populares, se hizo con criterios puramente estéticos, tratando de descubrir la forma “originaria”, “no corrompida”, de tales cantos. Cuando no lo lograban –la mayor parte de las veces- se prefería reconstruir la forma que según los mismos estudiosos debía ser la más justa, valiéndose arbitrariamente de diversas “variables”. Hoy más bien propendemos a reconocer que no existen tales géneros virginales, habiendo sido todos ellos en su momento frutos de algún “tropiezo” cultural, tal como lo dice Pelinski (2000, pág. 155):

Bien sabemos que el paratexto ideológico en torno a estas músicas –un paratexto tradicionalista que procede de la época romántica-, habla en tono nostálgico, a veces apocalíptico, de identidad, continuidad, creatividad y comunidad. Supone que tales músicas son estáticas, que poseen rasgos esenciales, y que sus instrumentos representan la esencia incambiable del alma de una nación; en consecuencia, estas músicas serían también puras, de inmaculada concepción, podríamos decir, y habrían venido a este mundo por partogénesis, sin la mancha de contactos con otras músicas.

Se trata entonces de reivindicar y revalorizar los nuevos géneros surgidos de estas dinámicas como legítimos productos de la hibridación, y reconocer que su condena irrestricta y a priori obedece más bien a prejuicios éticos y estéticos de las élites. Kartomi (2001, pág. 380) considera que si bien ciertas culturas hacen suyas músicas de otros gracias al prestigio de las culturas dominantes en situaciones de colonialismo, o en consideración a las ventajas materiales, comerciales o políticas

derivadas de apropiarse de dichas músicas, tales procesos no pueden verse únicamente como el producto de la imposición, la dependencia o la minusvalía cultural. En muchos casos las sociedades participan activamente y voluntariamente de dichos procesos, guiadas por la legítima necesidad humana de intercambiar bienes culturales. Esta dinámica es análoga a la reportada por Hobsbawm (2004, pág. 125) con respecto a los esfuerzos que han hecho los estados latinoamericanos por mantener vivas ciertas lenguas indígenas habladas en pequeñas comunidades de su territorio. Esto obedece más a menudo a la preocupaciones morales de las élites que no las hablan, que a la pragmática de los propios usuarios de dichas lenguas, quienes ven numerosos beneficios en aprender otro idioma más utilizado que el suyo en aras de comunicarse con más personas: “ser monolingüe es estar encadenado, a menos que tu lengua local sea casualmente una lengua mundial *de facto*”<sup>6</sup> (Hobsbawm, 2004, pág. 125). En este sentido, la teoría de la dependencia que dictamina que las clases dominantes pretenden imponer a troche y moche su particular ideología, y mantener a los sectores sociales sojuzgados en la ignorancia para perpetuar su poder y sus privilegios (Montero, 1997, pág. 43) es ver el problema desde un solo ángulo, porque no se pueden ni juzgar ni subestimar las razones y conveniencias de un pueblo para apropiarse de los elementos culturales de los grupos dominantes.

### **La invención de la tradición musical**

En este contexto, resulta interesante inquirir acerca de las razones que tiene la gente para identificarse en un lugar y momento histórico determinado con ciertas músicas, y desechar otras (Pelinski, 2000, pág. 163): ¿Qué hace que las comunidades se apropien de una música en particular y la conviertan en la expresión material propia de sus anhelos subjetivos y colectivos? Ante todo, valdría la pena aclarar que la nación no es el único tipo de comunidad imaginada con la cual se identifican ciertas músicas. Ya pusimos el ejemplo del hip-hop y el rap, en los cuales se ven reflejados ciertos grupos marginalizados socialmente, independientemente de la nación a la que pertenecen. Algo parecido pasa con determinadas tribus urbanas, como los neonazi, los fanáticos del fútbol o los feligreses de sectas y religiones, donde el sentido de pertenencia colectiva se vincula estrechamente con determinadas expresiones musicales y no está relacionado en absoluto con el estado-nación. No debemos olvidar que el concepto moderno de nación es, como asegura Hobsbawm (2004, págs. 11-18), muy reciente en la historia de la humanidad. Y aunque constituye una forma particularmente exigente de identificación y pertenencia –quizá la más coercitiva de todas– no por ello deja de ser un fenómeno cultural acotado históricamente, esencialmente cambiante, que no ha existido siempre, y que puede dejar de existir en algún momento. Sin embargo, se ha naturalizado de tal modo que nos parece consubstancial a la raza humana y su devenir histórico.

Hobsbawm (2004, pág. 55) se pregunta cómo algo tan alejado de la experiencia directa de la mayoría de la humanidad como el *patriotismo nacional* pudo haberse convertido tan velozmente en una fuerza tan poderosa, al punto de constituirse en el motor de las guerras modernas. En otras palabras, trata de explicarse cómo pueden las personas sentirse tan solidariamente partícipes de una idea o un constructo tan abstracto como es la nación, donde convergen elementos tremendamente disímiles.

---

<sup>6</sup> Como ocurrió en el siglo XIX con el francés, o en el siglo XX con el inglés.

Esta identificación con la nación es altamente contraintuitiva: los seres sienten una pertenencia a algo muy poco concreto, que va mucho más allá de su experiencia inmediata, de sus capacidades físicas de reconocer algo como propio: un territorio inconmensurable, una comunidad de personas que escapa a sus círculos sociales inmediatos, unas conductas culturales que difieren sustantivamente de las suyas. La pregunta para Hobsbawm es cómo pudo haber tenido tanto éxito una idea así. Ni siquiera las lenguas nacionales son naturales (muchas veces la lengua oficial de un país no tiene nada que ver con lo que la mayoría de las personas hablan), y en ocasiones (como el hebreo moderno o el vasco) constituyen francos inventos (Hobsbawm, 2004, págs. 61-72). Lo mismo se podría decir de lo que llamamos música nacional, que sólo comenzó a establecerse como tal gracias a las necesidades de los estados de unificar criterios culturales, pero sobre todo, al poder de los medios masivos de comunicación que permitieron difundir la idea de una música única e igual para grupos humanos de grandes proporciones.

A este respecto, echemos una mirada al caso particular de Venezuela. El constructo que usualmente hoy se identifica como *música venezolana* –joropo, arpa, cuatro y maracas- no es más que la música de una zona geográfica muy específica y bien acotada: el llano colombo-venezolano. Esta música no se practica ni nunca se ha practicado en todas las regiones del país. Sin embargo, en la década de los 50 -tiempos de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez- resultaba imperante para el llamado “Nuevo Ideal Nacional” crear un anclaje simbólico que representara sus valores en diversos campos, entre ellos el musical. Coincide esto con la posibilidad técnica que abre la grabación en cinta magnetofónica (la BASF alemana recién la había inventado como arma de espionaje durante la Segunda Guerra Mundial), proveyendo una forma accesible, económica, práctica y sencilla de hacer registros sonoros. La posterior comercialización de las grabaciones en discos de polivinilo de 45 y 33 revoluciones por minuto, abarató los costos de una manera dramática y masificó esos productos musicales. Todo ello aunado al surgimiento de la televisión como medio masivo de comunicación, hizo relativamente fácil imponer al joropo y a sus cultores -una manifestación de carácter eminentemente regional- como representación del colectivo nacional en su conjunto. Esto se hizo, por supuesto, en desmedro de una inmensa cantidad de otras manifestaciones músico-culturales que nada tienen que ver con el joropo, como el polo margariteño, la gaita zuliana, o las múltiples y variadas expresiones de la cultura afro-americanas de la costa venezolana, que hubiesen tenido de pronto el mismo derecho del joropo llanero a reclamar su exaltación como géneros “nacionales”. Incluso algunos joropos muy diferentes al llanero quedaron al margen, como el joropo central, que se toca con un arpa muy diferente, de cuerdas metálicas, sin cuatro, y un tipo de canto muy particular, donde apenas intervienen dos intérpretes tocando “arpa, maraca y buche” (es decir la voz); o el joropo oriental, que es a punta de bandola o cuereta (especie de acordeón de construcción rudimentaria). La entronización del cuatro como instrumento musical venezolano por excelencia en esa misma época también se hizo en desmedro de otros instrumentos musicales autóctonos de rancia estirpe como la bandola llanera, que cayó en desuso y hubo de ser rescatada en tiempos recientes por cultores como Saúl Vera. Esto corrobora lo dicho por Habermas (1998, pág. 91), en el sentido de que en el fondo, el estado lo que hace es imponer a la población sus intereses generales, muchas veces en conflicto con los intereses de las minorías bajo su administración: “en la realidad histórica, el Estado con una población nacional homogénea ha sido siempre una ficción.” Afirma



Hobsbawm a este respecto que la unidad lingüística de un pueblo no constituye un elemento crucial en la definición del estado-nación (ejemplo de países como Suiza o la India, que hablan sin problema diferentes lenguas, no resulta óbice para su conformación plena como naciones). Si la lengua única no es un criterio suficiente para fundar sobre sus bases una nación ¿resulta acaso legítimo pensar que la música lo va a ser más?

No vamos a analizar las razones por las cuales se escogió al joropo llanero y no a cualquier otra manifestación musical como representación de la identidad musical del pueblo venezolano, ni tampoco pretendemos establecer las responsabilidades en torno a este hecho. Ello constituiría tema de otro estudio. Lo cierto es que -mal que bien- dicha elección resultó acertada: existe hoy un consenso generalizado acerca del joropo *es* la música nacional del país, y el cuestionamiento a este respecto es mínimo, si es que existe. Como suele ocurrir en estos casos, se ha “inventado” una tradición nacional que, si no es generada desde la academia, al menos es refrendada por ella. A este respecto, Luis Felipe Ramón y Rivera publica en 1953 -en plena dictadura de Pérez Jiménez- un libro cuyo título constituye todo un programa: *El Joropo: Baile Nacional de Venezuela*. Por su parte, Freddy Reyna sanciona el cuatro como instrumento privilegiado del gentilicio musical venezolano con la publicación en 1956 de su *Método de Cuatro - 200 fórmulas de acompañamiento*. El joropo es ahora la música nacional de Venezuela y el cuatro su más fiel vehículo, una “realidad” histórica que no existía antes de 1950. Por cierto, constituye esta una “verdad” que causa mucho ruido en las relaciones culturales colombo-venezolanas. A muchos venezolanos les cuesta admitir que el joropo es tan colombiano como venezolano, a pesar de las evidencias contundentes a este respecto. No en balde los más importantes y prestigiosos festivales internacionales del joropo tienen lugar en Colombia, y no en Venezuela: el Torneo Internacional del Joropo y el Contrapunteo, y el Festival Internacional de Música Llanera (Arauca); el Festival de la Bandola Llanera Pedro Florez (Casanare); el Torneo Internacional del Corrí Llanero (Vichada); el Festival Internacional Folclórico y Turístico del Llano (Meta); el Festival Internacional de la Canción Llanera, o el Torneo Internacional del Joropo y de la Canción Llanera (Villavicencio). Los colombianos también juegan en ese tablero.

La búsqueda de una identidad nacional –incluso de una identidad latinoamericana- sigue manteniendo hoy en día absoluta vigencia y legitimidad incuestionada en el campo académico en la región. En tal sentido, valdría hacer extensiva a todos los latinoamericanos la sentencia de Montero (1997, pág. 89) de que “puede verse cómo el problema de la conciencia nacional, de la identidad y de la imagen, es para los venezolanos una herida abierta desde hace mucho tiempo”. Se trata de una necesidad básica insatisfecha, “...expresada una y otra vez, como crítica, como sentimiento carencial, como acusación y como queja...”. El problema de lo que llamamos “identidad nacional” es precisamente su falta de problematización y su aceptación acrítica de las tradiciones. Si bien no ha sido el caso de América Latina, esta actitud ha llegado a tener consecuencias fatales en la historia, tal como ocurrió con la Alemania nazi o la Italia fascista, países donde actualmente *nacionalismo* es mala palabra. Las cámaras de gas, según Habermas (1998, págs. 113-114), acabaron con la ingenuidad frente a las tradiciones incuestionadas: el nacionalismo quedó “drásticamente devaluado entre nosotros como fundamento de una identidad colectiva” (Habermas, 1998, pág. 116). No obstante, en América Latina el tema de la identidad nacional se ha exacerbado como idea y como posición

política, y en tiempos recientes, como manera de resistir al decidido avance de la globalización. Y esto va en dirección contraria a lo que Habermas (1998, pág. 117) denomina postnacionalismo, constituido precisamente por alianzas económicas, políticas y militares supranacionales, la integración, la economía interdependiente, el multiculturalismo y las migraciones, que relativiza la propia forma de existencia, reconoce los derechos de los extraños, evita el empecinamiento en la universalización de la propia identidad y amplía los ámbitos de tolerancia: “Es cierto que no podemos buscarnos nuestras propias tradiciones, pero sí que debemos saber que está en nuestra mano el decidir cómo podemos proseguirlas” (Habermas, 1998, pág. 121).

### **El caso de la Estudiantina Komaba**

La Estudiantina Komaba nace como corolario de las actividades del curso “Introducción a la interpretación de la música latinoamericana” que dicta el profesor Jun Ishibashi de la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Tokio, campus Komaba (de ahí el nombre de la agrupación). Se trata de una asignatura libre que pueden tomar todos los estudiantes de primero y segundo año de la universidad, donde aprenden la interpretación de algún instrumento musical venezolano, luego de lo cual pasan formar parte de la agrupación si están interesados en ello. Estos jóvenes no son estudiantes de música, sino de medicina, ingeniería, derecho, economía, antropología, pedagogía, química, diplomacia, arquitectura, matemáticas, etc. (Villegas, 2012), lo cual resulta más asombroso dado lo proficiente de su desempeño musical. El primer concierto que ofreció el grupo fue el 1° de agosto de 2009 (Toro, 2012) y desde entonces ha continuado su actividad presentándose en importantes festivales y conciertos de Japón.

El vínculo de la Estudiantina Komaba con Venezuela no es gratuito. Su director, Jun Isibashi, trabajó durante ocho años como ejecutivo de mercadeo de la empresa Sony en Venezuela. En 1997 toma una valiente decisión: decide dejar la empresa para dedicarse a estudiar un doctorado en antropología en Japón, realizando su tesis sobre los tambores de San Millán en el estado Carabobo (Venezuela). A partir del año 2000 se dedica a la carrera académica en la Universidad de Tokio. De sus años en Venezuela ha mantenido contacto con eminentes intérpretes y grupos musicales venezolanos, a quienes ha presentado sistemáticamente en la Universidad de Tokio, como El Cuarteto, Huguette Contramaestre, Ensemble Gurrufío, Rafael “Pollo” Brito, Marco Granados y Caracas Sincrónica, entre otros, en el marco de la Semana Cultural de Venezuela, organizada por la embajada venezolana en Tokio. La presencia de estos músicos en la universidad ha constituido sin duda el principal acicate para los estudiantes para participar en el curso. En el mismo se ven obligados a aprender unas seis piezas de géneros como el joropo, el vals, el calípo o el ritmo orquídea. Estas piezas constituyen el punto de partida para sembrar en estos jóvenes la afición a la música venezolana. Si llegan a interesarse definitivamente en la estudiantina, aprenden también el merengue y la gaita, que resultan géneros más complejos de interpretar al decir de Isibashi (Toro, 2012). Actualmente el repertorio de la Estudiantina Komaba alcanza unas 30 piezas, tutoradas por Maurice Reyna –eximio músico venezolano agregado cultural de la Embajada de Venezuela en Tokio- quien colabora activamente con el programa (Villegas, 2012). Según expresa Isibashi, el fenómeno ha despertado un interés inusitado, que mide a través de las visitas al canal de la

estudiantina en YouTube llamado *jomocovi*. El vídeo más popular de este sitio es *Alma Llanera*, que para el momento de la entrevista a Isibashi contaba con más de 56.000 visitas: “dentro de Japón, es una cifra casi inalcanzable para un grupo de aficionados” (Zamorano, 2012). Apenas unos meses más tarde ya sobrepasaba las 150.000 visitas. Isibashi está consciente de que su esfuerzo constituye un grano de arena en el desierto, pero su carácter de pionero en estas lides lo motiva de forma extraordinaria. Su sueño es realizar una gira por Venezuela con su conjunto.

Procedamos a examinar los comentarios que los usuarios del canal *jomocovi* de Youtube dejan al escuchar algunos de los videos allí colgados. Por razones de espacio hemos reducido nuestro análisis a una muestra de los comentarios de dos de los videos más vistos en el canal: *Alma llanera*, que al momento de nuestra consulta (11 de noviembre de 2012) había alcanzado 149.625 reproducciones y 780 comentarios luego de siete meses en el canal; y *Fiesta en Elorza*, con 55.428 reproducciones y 313 comentarios en el mismo lapso. Resulta sumamente relevante para nuestro trabajo resaltar que *Alma Llanera* está marcada con 2.506 “Me gusta” para el 99,4%, contra apenas 15 “No me gusta” para el 0,6%, en tanto que *Fiesta en Elorza* se alza con 779 “Me gusta” para el 99,1 %, frente a 7 “No me gusta” para el 0,9 %. Otros videos colgados en la página tienen un excelente récord de visitas para el momento en que hicimos el corte (11 de noviembre de 2012): *Moliendo café* con 25.700 reproducciones; *Como llora una estrella* con 18.060; *Mi llano es un paraíso* con 15.110; *El cruzao* con 12.241; *Pajarillo* con 10.033; *Ojos color de los pozos* con 7.712; *Carnaval* con 7.414; *Brisas del Zulía* con 6.126 y *Campesina* con 5.940.

El examen de estos textos gracias a la tecnología nos permite observar las subjetividades expresadas en ellos de una manera privilegiada, quizá como nunca antes se ha podido hacer. Los estudios de recepción dependían en el pasado de encuestas, entrevistas, de la opinión de unos pocos vertidas en medios de comunicación, para conocer a través de ellos pensamientos y sentimientos colectivos frente a los estímulos exteriores. Pero el tipo de investigación que estamos planteando, centrada en las opiniones personalísimas de los usuarios, tiene la virtud de la espontaneidad: en general, la gente se expresa sin cortapisas en las redes sociales, amparados por la sensación de anonimato que brinda el utilizar un nombre de usuario o avatar que muchas veces no se corresponde con sus señas personales. Así, tenemos la convicción de que estos textos son una expresión bastante fidedigna de lo que las personas creen, piensan y sienten respecto al tema tratado, por lo que son de extremo valor para comprender las tendencias de opinión.

Hemos reproducido los textos tal como aparecen en la web. Sólo hemos editados aquellos donde los errores de tecleo comprometen la legibilidad. Por lo tanto, no hemos enmendado errores de ortografía, redacción, acentos, concordancias, mayúsculas o minúsculas, puntuación, etc. Hemos mantenido en los textos las expresiones escatológicas, los insultos y otras voces similares por parecernos importantes para la comprensión del problema. Parte de nuestro análisis ha consistido en clasificar los textos de acuerdo a los tópicos que abordan, pero obviamente muchos de ellos podrían haber estado en uno u otro renglón simultáneamente. En virtud de que los comentarios aparecen en las redes sociales y por su naturaleza son públicos, reproducimos los mismos mencionando a directamente el nombre de usuario de sus autores, tal como aparecen identificados en Youtube, a los

finde de facilitar su localización y búsqueda ulterior. Hemos colocado el nombre entre los signos < y > para distinguirlos del resto del texto.

### **Los samurai del joropo venezolano**

Uno de los aspectos que más impacta a los usuarios de estos videos es sin duda la incongruencia entre lo que oyen y lo que ven, tal como habíamos acotado con anterioridad. Esta situación absolutamente inusual motiva en muchos una reacción de absoluta sorpresa y asombro. Muchos de los comentarios que encontramos en estos videos van en esa dirección, como el de <Miguel Pareles> cuando confiesa la hilaridad que le causa dicho contraste: “que risa viendo a esta gente cantando este tema !!!”. Las muestras de estupor y perplejidad frente a los videos abundan en los comentarios, como cuando <hieisan1> dice “muy bueno de verdad uno no se lo espera”, <Indira Mireles> expresa “Guao estoy impactada es impresionante como tocan la musica venezolana tan bien!”, o <D4vidBeckham> declara “Estoy ESTUPEFACTO. Aun me pregunto. Como surgió todo esto? Osea... es que en mi vida pensé encontrarme con algo parecido”. Otros como <Puro enchave> argumentan mejor sus impresiones: “Que vaina mas surreal!!! japoneses ejecutando el alma llanera y super bien. No me malinterpreten, me parece del carajo la presentacion del grupo nipon, pero de pana es una escena muy fuera de lo común. Pareciera esos links oscuros y bizarros<sup>7</sup> de Youtube”. Los calificativos utilizados por <Puro enchave> definen muy bien la perplejidad frente a algo inaudito, surreal, bizarro, fuera de lo común, expresada en la sugestiva imagen de <Ronald Rodríguez>, “los samurai del joropo venezolano”.

El comentario de <cedricpuchalski> insiste en esta dicotomía entre lo que se oye y lo que se ve: “Awesome, I was born in Venezuela and it seems that this is sung and played by Venezuelan people”. <ninadenuk> lo plantea sin ambages: “que raro ver sus facciones y escuchar mi musica venezolana.... excelente esfuerzo... Gracias”.

Hemos encontrado que, por lo general, quienes se asombran del hecho tienen una evaluación a favor de la estudiantina, como explícitamente lo dice <martinhender>: “DIOSSSSS ESTOY ESTUPEFACTO... MI MÚSICA TOCADA POR JAPONESES, ESTOS MUCHACHOS SE GRADUARÁN CON HONORES... SI VIENEN A VENEZUELA SE METERÁN A LOS VENEZOLANOS EN SUS BOLSILLO Y NO LOS DEJARÁN SALIR DEL PAÍS POR BUEN TIEMPO. LOS FELICITO Y GRACIAS POR LO QUE HACEN CON NUESTRA CULTURA.” Resulta significativo que, si bien la ejecución de los instrumentos musicales puede resultar admirable para muchos, lo que llama mayoritariamente la atención es la pasmosa capacidad de estos jóvenes de pronunciar el español correctamente. Incluso músicos como <María Alejandra Zambrano Diaz> parecen reparar más en este aspecto que en la propia dificultad de interpretar la música: “You’re amazing guys your pronouncation it’s perfect! I’m Venezuelan and Congratulatioooooons!...I’m a musician and i understand the complex of venezuelan rithms and music congratulations guys!! (sorry for my english)”.

---

<sup>7</sup> En Venezuela y en muchos otros países de América Latina se utiliza la palabra bizarro no para calificar a alguien de valiente, lúcido o espléndido, como es el sentido literal de la palabra, sino para aludir a algo muy extraño, el mundo al revés, sin duda una herencia terminológica de los cómics de Superman.

Acorde al altísimo puntaje de “Me gusta” en ambos videos, la tendencia generalizada observada en los comentarios es a dar una evaluación altamente positiva de los mismos, lo que marca una tendencia dominante en la muestra. <9877992> expresa su exultante entusiasmo al director del conjunto: “PROFESOR JUN ISHIBASHI, QUÉ GRANDE ERES Y QUE MARAVILLOSO TU SENTIR POR MI PAÍS!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!”. Lo propio hace <FourzeFansub>: “Qué puedo decir! muchachos ustedes son lo máximo! [...] Sigán así que son lo máximo!”. Los agradecimientos al director y al conjunto por su dedicación a la música venezolana son también muy comunes en los comentarios recopilados, tal como lo expresa <jesov74>: “Que orgullo!!! Jomocovi ¿en qué lugar del mundo se encuentran estos jóvenes asiáticos?? Muy buena la grabación. Muchas gracias”. También encontramos numerosas muestras de emotividad rayana en la sensiblería en muchos de los textos, como esta que deja colgada <dellp1975>: “Venezolano que no bote ni una lagrimita al escuchar esta canción tan preciosa cantada de esta manera por personas que ni siquiera son Venezolanos no tiene corazón”.

Muchos de estos comentarios favorables suelen ir acompañados de expresiones empáticas y de reciprocidad hacia la cultura japonesa, como hace el ya citado <FourzeFansub>: “[...] como venezolano fan de muchas cosas japonesas (Entre ellas las series Tokusatsu como Kamen Rider) me siento orgulloso y no sé como explicarlo al ver estos vídeos de como cantan canciones llaneras con toda el alma!”. <apalombo> propone un gesto de “buena voluntad cultural” en español y japonés<sup>8</sup>: “Excelente! mis felicitaciones a todos los amigos japoneses... Ojalá que algún día podamos retribuirles tocando música japonesa en Venezuela! Es lo menos que podemos hacer en agradecimiento!”, a lo cual contesta <5um4nu3l> “conuerdo contigo, sería chévere interpretar su música aquí, también!”. Al respecto <swhelpley1001> opina: “Bellisima la interpretacion. Algo deberiamos aprender de los Orientales; mientras ellas interpretan nuestros temas, aun espero que un grupo de latinoamericanos intreprete musica japonesa, que de por si debe ser muy bella.”

<Edupier> es de los pocos foristas que recuerdan experiencias históricas anteriores de los japoneses imitando estilos como el tango y la salsa. Con base en ese conocimiento, reflexiona acerca del talante de los nipones frente a la música latinoamericana y critica a los estadounidenses por su falta de interés en las expresiones musicales de América Latina: “¿Quién no se acuerda de la Orquesta de la Luz? Japoneses interpretando salsa de la buena. ¿Cuándo carrizo los gringos se interesaron en alguna de nuestra música latinoamericana. Honor y reconocimiento para el Japón. Si la interpretación instrumental tiene su mérito, más lo tiene el intento de cantar en español. Nada fácil para ellos. Quisiera ver a algún venezolano cantando en japonés un día de estos.” Tal como hace Pelinski al indagar sobre el impulso que lleva a determinadas culturas a incursionar en la práctica de músicas extrañas, algunos comentaristas se preguntan qué motiva a estos japoneses a abordar un repertorio tan diferente de su cultura nativa. <jobinuw> lo hace en su argot: “que vacilon los panitas tocando una verga tan diferente a su idiosincracia ajjaa”, mientras que <mhox00> inquiere en “qué los habrá impulsado a hacer esta interpretación!!? es curiosidad.. pero está muy bueno..”

---

<sup>8</sup> Omitimos el texto en japonés.

Pero así como encontramos comentarios a favor de los videos, también los encontramos adversos, aunque vale decir que minoritariamente. Algunos son muy sutiles, como <MrAlejandrumer> “no es q suenen a llaneros pero para ser una interpretacion de alguien q no esta escuchando musica llanera desde q nacio esta muy pero muy bien, ademas q el vocalista es muy gracioso jeje... excelentes estos japos jejeje”. Otros son brutalmente directos, como el de <agpmyt> cuando dice “Horrible. Sigán estudiando”. Algunos utilizan estrategias discursivas indirectas, como es el caso de <nartrock>: “Como Venezolano se agradece de corazón el gesto. Pero es raro escuchar esto sin el verdadero swing, y un pelito desafinado el cuatro. Como gesto de interconexión de las culturas me parece maravilloso, desde el punto de vista netamente musical no deja de ser una caricatura. Espero que si siguen interpretando nuestra música lo hagan cada vez mejor.”

Observamos no obstante una propensión de los usuarios a cuestionar los comentarios negativos colgados en los videos, bien sea a través de acres respuestas, o votando masivamente en contra de dichos textos. Cuando esto último ocurre, el sistema informático oculta automáticamente los textos y los sustituye con el aviso “Este comentario ha recibido demasiados votos negativos”, lo que nos permite percatarnos visualmente de esta tendencia con facilidad. En ocasiones, las contestaciones de los usuarios a los comentarios negativos incluyen una excusa con los japoneses, como es el caso de <Subzero4369> quien responde airadamente al anterior comentario negativo de <nartrock>: “Que ridiculeses dices, si no piensas o puedes decir algo mejor mejor callatelo, tu debes hacerlo mejor de seguro! O.o por favor, me da pena con el amigo jomocovi que tu digas que eres Venezolano! Me disculpo por nartrock, amigo jomocovi, su interpretacion fue excelente! Gracias por subir el video! Saludos desde Venezuela!”

Pero así como encontramos evaluaciones positivas y negativas con respecto a las actuaciones de la Estudiantina Komaba, también encontramos muy a menudo en los comentarios autoevaluaciones positivas y negativas, que son tanto o más significativas que las anteriores. Examinaremos en primer lugar las autoevaluaciones positivas. Constituyen éstas expresiones donde se refuerzan ideas y emociones que contribuyen a confirmar y elevar la autoestima colectiva y el sentido de pertenencia a algo bueno o superior. Por ejemplo, <jcpd1000> se siente “Definitivamente ORGULLOSO de saber que VENEZUELA esta en todas partes del mundo, y nuestra musica la puedan tocar donde quieran..... VIVA VENEZUELA.....”. Después de felicitar efusivamente a la estudiantina, <OnchsoJ> asegura que “los venezolanos somos criados para amar nuestra cultura y tener un profundo sentido de patria como ascendencia cultural”. Sin embargo, las opiniones respecto del venezolano no son siempre tan ponderadas. <jose melendez> exclama pletórico de orgullo patrio: “fascinante!!!! ese el poder venezolano”. <Andresgvp> asevera por su parte y no sin jactancia: “hasta donde hemos llegado... que orgullo... hasta los extraterrestres interpretan nuestra música!!”. Hay incluso quien ante un comentario desfavorable de <dayanadjp> a las condiciones musicales en que se encuentra la enseñanza musical en las escuelas del país y lo contradictorio que resulta el que los japoneses estén estudiando con tanto esmero la música venezolana, comenta “no entiendo el comentario de dayanajp, me parece absurdo pues aquí en Venezuela tenemos un programa de música que llega a todos los rincones del país, ahora, que toquemos música japonesa asi lo veo un poco más difícil” (<Bernardo67663>). Entre ellos se

entabla una diatriba, dado que <dayanadjp> es maestra y no ve por ningún lado los resultados del mencionado programa musical. Por otro lado, <Bernardo67663> no repara en que el esfuerzo que para los japoneses representa aprender la música venezolana es el mismo que representaría para los venezolanos aprender la música japonesa. El meollo del problema es planteado por <millasextremaszla>: “O que nosotros también apreciemos otras culturas y hagamos un esfuerzo de estudiarlas como ellos los hacen... no te parece?”

Con relación a este último punto, resulta extremadamente notable que sean las autoevaluaciones negativas las que más abundan a lo largo de la lectura de los textos. Estos videos despiertan sentimientos encontrados en la mayoría de los comentaristas, quienes a la vez que admiran las habilidades de los japoneses, lamentan sus propias falencias, el olvido en que se encuentra música venezolana en el país, la preferencia de los jóvenes venezolanos por músicas venidas de otros lares, la desvalorización de lo autóctono frente a lo extranjero, y quejas por el estilo. El que un extranjero pueda asumir el reto de tocar con destreza y con gracia la música venezolana, pone en cuestionamiento las cualidades del propio gentilicio. Por ejemplo, <Nuzuky> dice “Realmente los felicito, ya que ustedes aun practican el folklor de varios países con zonas de llanos y realmente le ponen corazón a lo que hacen, *no como nosotros que nos olvidados de nuestras raíces y costumbres por seguir una ideología de olvidarnos del pasado [...]*” (énfasis nuestro). Otros se lo toman a chanza: “lo que me parece gracioso para mí es que yo siento venezolano no se ni como llegar a elorza,<sup>9</sup> me pregunto que idea tendrá el chamo japonés que cante que carajo es elorza! jjajaja pero que bueno son! VIVA VENEZUELA!” (<lanskill5>). El comentario de <jossee31> es especialmente significativo a este respecto, ya que se refiere al *Alma llanera*, canción de Pedro Elías Gutiérrez que es considerada como el segundo himno nacional del país, y por lo tanto, todo ciudadano venezolano debería en teoría saberla de memoria: “y los tacotakus<sup>10</sup> aquí en Venezuela ni siquiera se sabrán esta canción completa...”.

Estas autoevaluaciones negativas no son en su mayoría directas, sino que se mitigan en medio de un comentario positivo: “que fino escuchar esto afuera de venezuela valoran mas la musica venezolana que los mismo venezolanos...” (<2711carlitos>); o “Quien iba a pensar que una cultura como la Japonesa se iría a interesar por una cultura como la nuestra, que gran honor...” (<Jean Paul Lucbert>). De hecho, la exaltación de las habilidades de los japoneses ponen en evidencia las supuestas limitaciones de los venezolanos: “Naaawara! es que definitivamente Los Japoneses lo pueden Todo! Jeje” (<csaramone>); “eso es desarrollo... eso es tener la mente abierta...” (<CUSTODIO ENRIQUE BELLO GUERRERO>); “Yo he intentado toda mi vida tocar el cuatro y ellos lo tocan tan fácil, es impresionante” (<Jrgp91>).

A los cinco meses de colgados los videos, los “No me gusta” llegaban a 5. <0DaviL> comenta al respecto: “No entiendo a las 5 personas que le dieron no me gusta, tendrán algún problema?. <design79 comenta al respecto “5 Venezolanos tienen envidia de no poder tocar los

---

<sup>9</sup> Haciendo referencia la población llanera de Elorza, tema de la canción *Fiesta en Elorza*.

<sup>10</sup> Ignoramos a qué se refiere el autor con esta expresión.

instrumentos como estos tremendos músicos Japoneses”. Y < Luis Pérez > remata con un chiste: “hay 5 north coreanos q no les gusta!!!”.

Aquí resulta todo un tema el asunto de la comparación entre la actitud proactiva de los japoneses frente a la música venezolana versus la actitud despectiva de los venezolanos frente a su propia música y su preferencia por la música foránea. ¿Cómo puede ser que los japoneses estimen nuestra música más que nosotros mismos?, parece ser la pregunta que muchos se hacen. <Translations4Wisdom> lo dice sin tapujos: “Mientras los venezolanos reproducen música extranjera, los japoneses se deleitan reproduciendo esta hermosura!”. Por su parte, <novusfunk> expresa una idea muy similar: “Es curioso... Como dejamos que en Venezuela música ajena a la nuestra sea la que abunde mientras que la nuestra cada vez mas se entierra... Cuando estos hermanos japoneses la tocan miles de miles de kilómetros de aquí.. Son Grandes!!”. <nitzu98> lo expresa de forma más gentil: “Que bellos! Jóvenes interpretando nuestra música, si supieran que la mayoría de los jóvenes venezolanos odian esta música, ustedes la aprecian mucho más! :) Hermosos”; mientras que otros lo dicen respectivamente con todas sus letras: “AWESOME GUYS!!! congrats!! Ño e’ la mae’... y los carajitos en vzla puro regeton y perreo... y nuestra música en otros países es motivo de estudio...” (<atreyu97>); “mientras tanto en en japon les gusta nuestra musica en el país que nació oyen la mierda de reggaetón” (<jose reyes>). <Camilo Ernesto Reyes Rodriguez> remata con esto: “Aquí la mayoría de los venezolanos se vuelven locos con las rancheras, vallenato, bachata, merengue, tarantela, samba, calipso, pasodoble, etc...”

Estas autoevaluaciones negativas son totalmente etnocéntricas, en el sentido de que no toman en cuenta que los japoneses en cuestión están dejando de lado su propia música para aprender la música de unos extranjeros como son los venezolanos, o sea, están haciendo exactamente lo que los comentaristas venezolanos critican a sus connacionales. No obstante, en algunos de los textos percibimos vislumbres de este razonamiento, aunque no expresado de una manera demasiado lúcida: “Eso es pa que vean q no solo copiamos lo d afuera, allá también y muchas partes del mundo copian lo nuestro q bien.....” (<surfingdur>). <clauddegomez85> resulta un poco más claro en su planteamiento: “de verdad una gran pieza, y muy bueno escucharlo interpretado por japoneses. al ver esto también puedo justificar como algunos venezolanos aprendemos musica de otros sitios y su cultura pues vemos que ellos también lo hacen”.

La utilización de cierta terminología sofisticada en los comentarios sirve de corolario a la evaluación discursiva que algunos comentaristas hacen de los videos. Por ejemplo, al tratar de explicar lo que ven, algunos lo atribuyen directamente a la globalización. Llama por cierto la atención que la mayoría utilice dicho vocablo con una connotación positiva, y no como suele usarse en el medio académico. Entre los comentarios destaca el de <caribe1951>, quien comenta “Así si vale la pena la globalización. Gracias Japón”, en tanto que <castillete75> exclama “Esto es la globalización cultural...viva Venezuela y viva Japón”. Otros comentarios son más neutros respecto de la globalización, sin llegar a descalificarla: en contestación al lamento de <Carlos Cabello> “Ellos allá cantando eso, y yo aquí en Venezuela cantando Girls’ Generation, aksjhas”, <GIORGIO0057>



responde con un lacónico “Producto de la globalización”. Por su parte, <anuatsk> ve en estos videos una expresión multicultural: “Que bonito el pluriculturalismo (:”

### La música es de quien la escucha

Sin embargo, todos estos buenos deseos de paz, amor y bienestar de la humanidad, de multiculturalismo, de comprensión entre los pueblos, etc. etc. etc., se hace añicos al rozar un tema por demás sensible. Si todo funciona de maravillas cuando los japoneses tocan la música venezolana, la cosa se pone peliaguda cuando intervienen los colombianos en un papel similar. Ya mencionamos las inveteradas tensiones que respecto del joropo existen entre Colombia y Venezuela. Un comentario de <araucaextreme>, a quien suponemos colombiano por el avatar que utiliza, desata la tormenta: “No solo es musica llanera es musica colombiana, ya que alma llanera es de arauca.<sup>11</sup> pero esta exelente el video”, a lo que <4418250> contesta intemperadamente: “no es música colombiana, una cosa es compartir el llano y el joropo, pero este tema está relacionado con los que nacimos en esta ribera del Arauca no de aquella.” En adelante se enciende la diatriba. Comienzan comentarios ofensivos como el de <Jose Kech> “la musica venezolana tiene mas calidad musical que la basura de los vallenatos (musica colombiana )jaja”. De allí se llega pronto a los gritos: “SOY COLOMBIANO PERO LA ,MUSICA LLANERA ES BINACIONAL Y ME SIENTO ORGULLOSO” (<LAFRIATACH>), a lo que responde airada <RUTHSHEILITA>: “EL JOROPO LLANERO ES 100% VENEZOLANO,QUE USTEDES LO HAYAN ADOPTADO EN LOS AÑOS DE 1950 ES OTRA COSA. PERO EL JOROPO ES 100% VENEZOLANO. USTEDES LO ADOPTARON POR INFLUENCIA DE VENEZOLANOS EN LA FRONTERA EN LOS AÑOS 50’s. LA MÚSICA LLANERA COLOMBIANA YA NO EXISTE LA EXTERMINARON USTEDES MISMOS POR ADOPTAR LA MÚSICA VENEZOLANA. LA MÚSICA LLANERA COLOMBIANA ERA DE (CARRACA, FURRUCU Y PIN PON) Y ANDINA TUS FOLKLORISTAS EN 1965 LA EXTERMINARON Y EMPEZARON A INVENTAR EN TEXTOS QUE EL JOROPO ERA BINACIONAL. En adelante, esta discusión acapara toda la atención del foro, concentrándose entonces en unos pocos comentaristas que se enfrascan en un altisonante y estéril debate. No obstante, siempre hay quien tercie en el asunto “si los hermano colombianos sienten afan por nuestra musika que la disfruten, no hay porque que reprochárselos en cara hasta a los japoneses les gusta.. la musica es de quien la escucha.. me dio risa estos japoneces como pronuncian la erre yo naci en esta livela del alauca vibladol hahaha pero igual exelente interpretacion da orgullo escuchar esto y ser venezolano asi lo interprete un japonés, colombiano, africano etc..” (<devora melpene>).

Este último comentario nos da pie para hablar de las expresiones racistas, xenófobas u ofensivas que se hacen patentes desde los primeros momentos del foro. Estos son tópicos infaltables en los temas de identidad y nación. Algunas de estas expresiones son directas, como cuando <starling502> escribe “ching chang cheng cheng chung wan!!”, o el chiste “yo naci en esta libela de la alauca vibladooooool” (<8414jose>) recurrente en muchos textos. Los foristas se

---

<sup>11</sup> La letra del *Alma llanera* comienza diciendo: “Yo nací en esta ribera del Arauca vibrador.” El Arauca es un río fronterizo del llano colombo-venezolano.

percatan del sesgo de estos escritos, ya que la mayoría son etiquetados con el epígrafe “Este comentario ha recibido demasiados votos negativos” y se ocultan. No obstante, algunos foristas prefieren abordar directamente el problema, como <Carlos Betancourt>, cuando contestándole a <8414jose> le recrimina “Tu comentario está de mas, rayando en lo racista y xenofobico, ya que los Japoneses en su léxico no tienen la letra ‘L’, eso fue un mero eufenismo xenofobico Hacia los chinos, ya que al parecer todos te parecen iguales. Los Japoneses no poseen la letra ‘L’, por ende su pronunciación de palabras con ‘R’ es perfecta”. Muchas de estas expresiones se cuegan en forma de comentario jocoso, como cuando <Carlos Bruscianelli Torrealba> dice “!!!!!!! excelente, *my honorable!!!!!!!*” (énfasis nuestro). A veces no está muy clara la distinción entre chinos y japoneses, que si bien es muy común en América Latina, se confunden en ocasiones como expresiones típicamente racistas, y así lo perciben los lectores. Cuando <Rafaelitow3> dice “Gran interpretación, los venezolanos también podríamos recompensarlo a los chinos. pero es muy difícil hablar su idioma, y menos cantar sus canciones jajajaja :yaoming”, además de recibir una desaprobación general de parte los foristas, provoca la respuesta de <ktire99> “son japoneses...y en china el idioma official es el cantones.. BURRO!!! sus otros idiomas son tibetano - el mongol - uigur - cantones... dime de donde sacaste el yaoming... porque por encima se escribe YAO-MING y es un nombre.. de seguro lo viste en el jugador de NBA jajajajaja estudia un poco antes de soltar este tipo de barbaridades... y rayar a los venezolanos!!!”, a lo que <freeculture>, haciendo gala de su nombre de usuario, se ve obligado a replicar “El idioma oficial de China es el Mandarín...”

## Conclusiones

En pocos momentos de la historia se han podido observar las dinámicas de apropiación y expropiación de géneros musicales como en el caso que nos ocupa. Ello se debe principalmente a las extraordinarias facilidades que brinda la tecnología. Tampoco ha sido posible hasta hoy conocer tan directamente el desarrollo de las sensibilidades en la población involucrada en dichos procesos. De cara al futuro, a través de la tecnología podremos mejorar nuestra comprensión de estas dinámicas y dar cuenta de cómo operan.

Resulta paradójica la respuesta aquiescente y de buena voluntad de la inmensa mayoría de los foristas con respecto a la performance de los japoneses, frente a la intolerancia que se desata en el foro con los colombianos. Los foristas no parecen percatarse de las propias contradicciones en sus discursos, donde prima lo emocional por encima de la lógica racional. Las conductas y actitudes de los foristas hacen patentes prejuicios xenófobos y racistas a los cuales es preciso prestarle atención.

## Referencias

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London - New York: Verso.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI editores.

- Bennett, J. A. (2010). Passing, Protesting, and the Arts of REsistance: Infiltrating the Ritual Space of Blood Donation. En S. Olbrys Gencarella, & P. C. Pezzullo, *Readings on Rhetoric and Performance* (págs. 343-362). State College: Strata Publishing, Inc.
- Habermas, J. (1998). *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Hobsbawm, E. (2004). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Kartomi, M. J. (2001). PProcesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En F. Cruces et alii, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 357-382). Madrid: Trotta.
- Montero, M. (1997). *Ideología, alienación e identidad nacional*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Stokes, M. (2003). Globalization and the Politics of World Music. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The Cultural Study of Music. A critical introduction* (págs. 297-308). New York: Routledge.
- Toro, F. (18 de mayo de 2012). *Estudiantina Komaba: Venezuela far, far beyond the clichés*. Recuperado el 2012 de noviembre de 2012, de Caracas Chronicles: <http://caracaschronicles.com/2012/05/18/estudiantina-komaba-venezuela-far-far-beyond-the-cliches/>
- Villegas, E. (19 de junio de 2012). *Directo desde Japón habla Jun Isibashi de Estudiantina Komaba en JAZZ 95.5 FM*. Recuperado el 11 de noviembre de 2012, de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=cDPs9V3wbKM>
- Wong Cruz, K. (2012). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Zamorano, A. (31 de mayo de 2012). *Los japoneses locos por la música llanera de Venezuela*. Recuperado el 11 de noviembre de 2012, de BBC Mundo: [http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/05/120530\\_venezuela\\_japon\\_musica\\_llaneros\\_estudiantina\\_komaba\\_az.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/05/120530_venezuela_japon_musica_llaneros_estudiantina_komaba_az.shtml)