

Miradas sobre el cambio y el pasado de la música en Uganda.

Un análisis de la colonialidad en la Investigación Musical

Patrick Eichler

Universidad de Viena

<https://orcid.org/0009-0009-4994-1649>

pj.eichler@protonmail.com

Traducción: Julio Mendivil

Resumen

Este ensayo pretende investigar la presencia de cuestiones del pasado y el cambio histórico en la literatura musicológica sobre Uganda bajo el dominio colonial británico. Fundamentado teóricamente en discusiones poscoloniales sobre la colonialidad del saber y del poder, este trabajo examina las perspectivas de conocimiento eurocéntricas aplicadas a las manifestaciones regionales de la música africana. Para ello, se ha analizado e interpretado un corpus de fuentes principalmente escritas (publicaciones de investigación, informes, boletines y otros documentos) en lo que respecta a terminología, conceptos, actitudes y narrativas. De este modo, se ha prestado especial atención a las actividades y contribuciones de Klaus Wachsmann entre la década de 1930 a 1960. Los resultados de la investigación que se presentan aquí se refieren a dos aspectos: por un lado, las perspectivas sobre el pasado de los fenómenos musicales en Uganda y su interpretación a través de narrativas difusionistas y de otro tipo; por otro, las preocupaciones expresadas con relación a los cambios en las culturas musicales africanas y la supuesta pérdida de tradiciones o de autenticidad. En ambas



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

tendencias se hace evidente cómo fueron imaginados los seres humanos y la música de África como fundamentalmente alternos a Europa, así como las concepciones esencialistas de filiación social o étnica y la tradición.

Palabras clave: Uganda, música, colonialismo, Historia, África

Views on Change and the Past of Music in Uganda. An Analysis of Coloniality in Music Research

Abstract

This essay, developed from research for the author's master's thesis, aims to investigate the presence of issues of the past and historical change in musicological literature on Uganda from the British colonial era. Theoretically grounded in postcolonial discussions of knowledge, power and coloniality, it examines regional manifestations of views on African music that have been developed in Eurocentric knowledge perspectives. For this purpose, a body of mainly textual sources (research publications, reports, newsletters, and other documents) has been analysed and interpreted regarding terminology, concepts, attitudes, and narratives. A special focus is thereby set on the activities and contributions of Klaus Wachsmann from the 1930s to the 1960s. The parts of the investigation's results that are presented here concern two aspects: on the one hand perspectives on the past of musical phenomena in Uganda and its interpretation through diffusionistic and other narratives; on the other hand, voiced concerns about changes in African musical cultures and supposed loss of traditions or authenticity. In both tendencies, imaginations of humans and music in Africa as fundamental Others to those in Europe become evident, as well as essentialist conceptions of social or 'ethnic' affiliation and tradition.

Keywords: Uganda, Music, Colonialism, History, Africa

Introducción

En el curso de la investigación etnomusicológica a partir del siglo XX la cuestión de la historia y su lugar en la disciplina ha sido un tema ambivalente. Como sostienen Jonathan McCollum y David G. Hebert, varios estudiosos de la etnomusicología utilizaron perspectivas históricas a lo largo del siglo XX, pero no asumieron la prioridad conceptual y metodológica de la etnografía.¹ J. H. Kwabena Nketia hace observaciones similares para los contextos africanos.² En sus concepciones y prácticas iniciales en el siglo XX, la musicología comparada y la etnomusicología, a diferencia de la musicología (histórica), se enmarcaron, a menudo, de forma evolucionista en el estudio de la música de “pueblos sin historia”, es decir, aquellos Otros racializados a los que se negaba epistemológicamente un sentido de agencia histórica, especialmente en situaciones coloniales.³ Del mismo modo, la metodología del trabajo de campo solía percibirse, ante todo, como una forma de abordar directamente los fenómenos del presente y las personas que viven en él.⁴ Sin embargo, el pasado como tema o noción implícita ha estado presente durante bastante tiempo en el trabajo etnomusicológico, no sólo cuando los estudiosos empezaron a problematizar los supuestos de la ahistoricidad, sino también bajo perspectivas y paradigmas anteriores. Este ensayo pretende presentar ejemplos de cómo las nociones de pasado, historia (como discurso sobre el pasado) y cambio histórico están presentes en el conocimiento de la música producida en un contexto colonial específico: Uganda durante el dominio británico (1894 a 1962).

En mi tesis de maestría, que sirve de base a las siguientes discusiones, planteo la cuestión de cómo las epistemologías coloniales estuvieron presentes en la investigación musical de este marco temporal en la historia de Uganda, con un enfoque particular en un período comprendido entre la década de 1930 y el momento alrededor de la independencia formal en 1962.⁵ Creo que una crítica renovada y continuada de los vínculos de la etnomusicología con el proyecto colonialista europeo es una condición previa necesaria para la reformulación de las

1 Jonathan McCollum y David Hebert, comps., *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (Lanham: Lexington Books, 2014, 2-9).

2 J. H. Kwabena Nketia, “On the Historicity of Music in African Cultures”, *Journal of African Studies* 9, nro. 3 (1982): 92.

3 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions* (Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press, 2015, 287).

4 Caroline Bithell: “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum* 15, nro. 2 (2006): 3.

5 Patrick Eichler, “Music Research in Colonial Uganda” (tesis de Maestría, Universität Wien, 2023).

teorías, métodos e instituciones de la disciplina en la actualidad. Esto es especialmente importante para la investigación sobre África, en la que los estudiosos de la música han empezado a investigar su contexto histórico colonial comparativamente más tarde que en otros campos.⁶ Mediante una metodología de análisis del discurso, aquí pretendo examinar críticamente las terminologías, conceptos y paradigmas que han influido en la producción de conocimientos sobre la música en la Uganda colonial.

Las fuentes seleccionadas para este análisis consisten principalmente en textos escritos (literatura de investigación, informes, apuntes y otros), y fueron creados no sólo por investigadores en el sentido estricto de la palabra, sino también por misioneros, funcionarios coloniales o viajeros, roles que a veces hasta se cruzaban. Son, pues, en su mayoría, representaciones de fenómenos musicales africanos escritas por autores británicos o europeos y habitan un “espacio intelectual definido por tradiciones euroamericanas de ordenación del conocimiento”.⁷ Puede considerarse que esta misma circunstancia de la representación depende de relaciones de poder, tanto a nivel epistemológico —a través de una perspectiva del conocimiento basada en la alteridad fundamental y racializada— como a nivel material y estructural en cuanto a las prácticas de investigación sobre el terreno, las instituciones y la política. Esta investigación se centra en el primer nivel, haciendo especial hincapié en el trabajo y las contribuciones de Klaus Wachsmann como uno de los académicos más claramente asociados con Uganda en la historia de la etnomusicología. Durante los 20 años que pasó en la zona mientras el territorio ugandés era un protectorado británico, Wachsmann ocupó puestos dependientes del Estado colonial. En un primer momento, entre 1937 a 1947, como funcionario de educación de la Sociedad Misionera de la Iglesia Anglicana, para luego ejercer como conservador del Museo de Uganda, de 1948 a 1957, y director de un proyecto de grabaciones de audio financiado por el Gobierno británico.⁸

A la luz del tema de este dossier, el siguiente artículo presenta las conclusiones que se refieren a temas del pasado y del cambio contemporáneo en la música de

6 Christopher A. Waterman, “The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique”, en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. Bruno Nettl y Philip Bohlman (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1991), 179.

7 Agawu, Kofi, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions* (New York / London: Routledge, 2003, 58).

8 Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Andrew N. Weintraub, “The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda”, *Ethnomusicology* 56, nro. 2 (2012).

Uganda. Para empezar, esbozaré brevemente un marco teórico sobre la colonialidad en la investigación musical que me sirvió de base para estas cuestiones específicas. La parte principal está formada por dos secciones: en primer lugar, por un análisis de cómo las visiones sobre el pasado y el desarrollo histórico de los fenómenos musicales en Uganda están presentes en el corpus bibliográfico analizado. En este aspecto, las obras de Wachsmann son especialmente relevantes, ya que a menudo se ocupan de cuestiones relacionadas con el desarrollo histórico y la distribución espacial de los instrumentos musicales. En segundo lugar, examinaré cómo se han expresado las nociones de la supuesta desaparición de la música africana en Uganda en el siglo XX, así como las posibles contramedidas por parte de la investigación o del Estado colonial. Lo que mostraré en estas discusiones es que ambas tendencias entrelazadas proporcionan ejemplos sobre cómo los modos de producción de conocimiento y el discurso científico configurados en marcos coloniales son (re)producidos y negociados en el discurso sobre la música.

La colonialidad del saber y la construcción de un pasado africano

Como se ha sugerido en la introducción, y como demuestra el corpus aún creciente de literatura poscolonial, una serie de ideas, actitudes y prácticas de conocimiento sobre África, sus habitantes —y las prácticas musicales— pueden rastrearse histórica y epistemológicamente hasta un marco colonial. Colonial, en este sentido, es un adjetivo que crea conexión con un momento histórico distintivo en la historia del continente africano: la conquista, expansión y dominio imperial europeo, que alcanzó su clímax a finales del siglo XIX y principios del XX. El sistema colonial encontró su fin en los procesos de descolonización formal y en la independencia política de la mayoría de los Estados africanos entre los años 1950 y 1960. El complejo proceso de colonización británica de Uganda puede situarse precisamente en este contexto histórico de finales de la era victoriana en Gran Bretaña y la llamada “Lucha por África” como un período de intensificación de la competencia imperial y de conquista.

Aunque es imperativo para cualquier análisis del colonialismo europeo dar cuenta de la contingencia histórica y contextual de cada caso, así como de las heterogéneas agencias implicadas, sus efectos en las regiones colonizadas pueden describirse como profundos no sólo en los aspectos políticos y sociales, sino también epistemológicos. Como plantea Valentin-Yves Mudimbe, el “momento colonial” “... significó una nueva forma histórica y la posibilidad de discursos radicalmente nuevos

sobre tradiciones y culturas africanas”.⁹ Se trataba de discursos que se basaban en gran medida en prácticas de alterización y, en el interés de conocer al Otro desde una perspectiva colonial, el conocimiento se convirtió en un aspecto integral del poder. Edward Said ejemplifica esto mostrando la justificación de Arthur Balfour para la ocupación británica de Egipto.¹⁰

La negación de autonomía y agencia epistémicas puede considerarse una característica colonial de la producción de conocimiento, aunque a menudo esta no sea explícita. En consecuencia, el deseo de conocer una sociedad en su totalidad fue interpretado normalmente como un ejercicio del dominio europeo en los marcos coloniales. En general, se puede afirmar que los procesos de apropiación física y material que conllevaba el colonialismo solían coincidir con los de apropiación epistémica y discursiva desde la posición de la metrópoli.¹¹

Para profundizar en la conceptualización de estas consecuencias duraderas de la conexión entre el poder colonial y el conocimiento, los escritos del sociólogo y teórico peruano Aníbal Quijano aportan valiosas ideas. Aunque desarrolló sus argumentos centrándose en América Latina, esos contienen muchos elementos adecuados para su aplicación general en contextos africanos. En concreto, me refiero al libro *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*.¹² Con el término “colonialidad”, Quijano denota estructuras de poder, jerarquías sociales y modos de conocimiento que provienen de proyectos del imperialismo europeo y que, en muchos casos, siguieron existiendo tras la independencia formal en los territorios colonizados. Esencialmente, lo que él ve como el elemento fundacional de estos patrones globales de poder es un aspecto del conocimiento y el orden: la clasificación social de los pueblos a través de la categoría de raza y una ideología de la inferioridad de lo no europeo, que Quijano vincula a la colonización de las Américas así como a los correspondientes desarrollos de los modos de producción capitalistas.¹³

Que Aníbal Quijano observe uno de los fundamentos de los patrones de hegemonía colonial en la esfera del conocimiento es de gran interés para mi argumentación. El

9 Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988, 14).

10 Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, 2019 [1978], 32).

11 Florian Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (Münster: LiT, 2004, 2).

12 Eichler se refiere a una antología de sus textos sobre colonialidad del poder publicada en alemán. Véase Aníbal Quijano, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika* (Wien: Verlag Turia + Kant). [Nota del traductor].

13 Ibid., 38-39.

término eurocentrismo es central en su concepción de la colonialidad y se describe como una perspectiva específica de conocimiento que se convirtió en hegemónica frente a otras en el mundo (incluida Europa), es decir, *colonizadora*.¹⁴ Quijano establece tres aspectos (interconectados) como centrales del eurocentrismo y favorecidos por la colonialidad del poder, todos los cuales presentan conexiones con otros autores y contribuciones en la crítica poscolonial. El primero de ellos es la dependencia epistémica de diversos dualismos y oposiciones binarias, por ejemplo, entre europeo y no europeo, “primitivismo” y “civilización”. Aquí, Quijano también subraya una conexión discursiva de los dualismos categóricos con la idea de un camino teleológico y uniforme de un supuesto desarrollo histórico en las sociedades humanas orientado a un modelo europeo como su pináculo, lo que comúnmente se conoce como evolucionismo social.¹⁵ El hecho de que este último —en paradigmas, terminología y actitudes— también influyera en las opiniones sobre la música en Uganda se abordará en la sección siguiente.

El aspecto de la dicotomización fundamental y jerárquica también es destacado por Stuart Hall, quien plantea que la construcción de Occidente como una esfera única y superior conlleva en su núcleo nociones de diferenciación binaria respecto al “resto” del mundo, sugiriendo así distinciones claras e inherentes.¹⁶ Mudimbe analiza estructuras epistémicas de dicotomía similares en relación con la construcción de África y los africanos como “primitivos” y antitéticos a la Europa de los siglos XIX y XX.¹⁷ Como un aspecto separado en el argumento de Quijano, la categoría de raza se explica como una naturalización y fijación de una noción de diferencia. Presenta la racialización como una práctica en el ámbito del conocimiento que teorizaba la ideología colonial de dominación de los “nativos” no europeos y que se utilizaba para legitimar las propias estructuras de esa dominación.¹⁸

Como último aspecto, y especialmente relevante para el tema de este artículo, Quijano menciona la imaginación temporal de estas diferenciaciones racializadas y dicotomizadas: un posicionamiento general de lo no europeo como de y en un pasado, a pesar obvia contemporaneidad.¹⁹ Esto está relacionado con la perspectiva del evolucionismo social, pero también evoca el papel del distanciamiento en el

14 Ibid., 64.

15 Ibid., 70.

16 Stuart Hall, “The West and the Rest: Discourse and Power”, en *Formations of Modernity*, ed. Bram Grieben y Stuart Hall (Cambridge: Polity Press, 1992), 277-280.

17 Mudimbe, *Invention of Africa*, 4.

18 Quijano, *Kolonialität der Macht*, 28.

19 Ibid., 70.

lenguaje del tiempo como factor en la construcción de los Otros en la etnografía, tal y como fue discutido por Johannes Fabian o también en el amplio estudio de Eric Wolf sobre la expansión europea, las historias económicas globales y la construcción de sujetos (antropológicos), acertadamente llamado *Europe and the People Without History*.²⁰ En lo que respecta al control colonial, la remisión al pasado fue, en efecto, otro aspecto utilizado para naturalizar la inferioridad de los sujetos racializados y justificar su conquista. En el caso del África colonial británica, la imagen del pasado y el primitivismo “nativos” alimentó la idea moralizadora de la “misión civilizadora” de los supuestamente superiores gobernantes británicos, formulada, por ejemplo, por el oficial militar y colonial Frederick Lugard.²¹

Un ejemplo de cómo la atribución de primitivismo y ahistoricidad para las sociedades africanas ha influido también en el lenguaje sobre prácticas culturales como la música es el término “tradición”. En cierto modo, las críticas que autores como Aiden Southall y Okot p'Bitek formularon sobre el uso del término “tribu” como categoría esencializadora y falaz para las constelaciones sociales y las identidades en África, también antañen a la “tradición”.²² Ambas pueden entenderse como construcciones que pueden (re)producir estereotipos y conceptos influenciados colonialmente sobre las realidades y la historia africanas. Especialmente desde el punto de vista etnomusicológico, la tradición ha demostrado ser omnipresente e informa muchas de las actitudes establecidas desde hace tiempo hacia la música africana. En este contexto, la tradición debe entenderse como un marco interpretativo específico para el conocimiento y las prácticas culturales que prevalece especialmente en el discurso sobre Otros grupos desde la perspectiva eurocéntrica.

La idea de Eric Hobsbawm y Terence Ranger de la invención de la tradición ha sido retomada con frecuencia en la investigación histórica, social y cultural. Para el caso del África colonial (británica) es especialmente relevante la aportación de Ranger.²³ Él explora las relaciones entre la ideología y la práctica de la tradición en este contexto histórico y llega a distinguir dos formas principales: por un lado, la introducción de “tradiciones inventadas” europeas—instituciones, rituales, jerarquías

20 Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 1983); Eric R. Wolf, *Europe and the People Without History* (Berkeley et al: University of California Press, 2010 [1982]).

21 Frederick D. Lugard, *The Dual Mandate in British Tropical Africa* (Edinburgh: W. Blackwood and Sons, 1926 [1922], 5).

22 Aiden W. Southall, “The Illusion of Tribe”, *Journal of Asian and African Studies* 5, nros. 1-2 (1970): 28-50; Okot p'Bitek, *African Religions in Western Scholarship* (Kampala: Uganda Literature Bureau, 1980, 9-16).

23 Terence Ranger, “The Invention of Tradition in Colonial Africa”, en *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1983), 211-262.

sociales y costumbres— en África en el transcurso del dominio colonial; por otro lado, la (re)interpretación y codificación de fenómenos africanos dentro del marco conceptual de la tradición.²⁴ El segundo tipo apunta a influyentes transformaciones epistemológicas a raíz del poder colonial. Se trata de procesos influenciados tanto por el valor atribuido a lo que se consideraba tradicional desde una perspectiva europea como de actitudes que, supuestamente, expresaban la estabilidad histórica y el pasado inherentes al África:

Los blancos afirmaban que la sociedad africana era profundamente conservadora: que vivían con normas ancestrales que no cambiaban; que vivían con una ideología basada en el rechazo al cambio; vivían en un marco de estatus jerárquico claramente definido.²⁵

Otros autores ya citados han destacado visiones similares del término tradición: Quijano lo incluye en oposición a la modernidad como uno de los dualismos centrales de la perspectiva eurocéntrica del conocimiento.²⁶ Para Mudimbe, la noción de tradición inmutable y atemporal en África fue producida por lo que él denomina el discurso primitivista de los siglos XIX y XX.²⁷ De hecho, una de las contradicciones fundamentales del término tradición parece ser su peculiar relación con el eje temporal: Aparentemente pertenece al pasado, en el sentido de una larga y continua historia de una práctica determinada, mientras que al mismo tiempo permanece indeterminable en cuanto a una referencia histórica específica. Como subraya Ranger, esto no quiere decir que las sociedades africanas anteriores a la colonización no mantuvieran una visión favorable de la continuidad o la costumbre.²⁸ Pero la noción específica de tradición tiende a implicar un tipo de rigidez y estabilidad que puede negar la contingencia histórica. Así pues, tanto la visión de África como tribu como la de tradición se fusionaron a menudo discursivamente con la noción de primitivismo africano y falta de historicidad autónoma.

Nociones de evolucionismo y racialización

Partiendo de estas reflexiones generales, ¿cómo se despliegan las preocupaciones por el pasado y los enfoques históricos de la música en Uganda en las contribuciones

24 Ibid., 261-262.

25 Ibid., 247.

26 Quijano, *Kolonialität der Macht*, 70.

27 Mudimbe, *Invention of Africa*, 202.

28 Ranger, "Invention of Tradition", 247.

y fuentes de la época colonial? Como primera instancia a este respecto, puedo mencionar las perspectivas del evolucionismo en la línea presentada anteriormente como una de las ideas predominantes en torno al pasado y la historia en la antropología temprana y la musicología comparada. La suposición de que todas las sociedades humanas (o, en el caso que nos ocupa, las prácticas musicales) se desarrollaron en el tiempo según un modelo uniforme y teleológico hacia la “civilización”, es señalada por Mudimbe como una forma explícitamente normativa de concebir el pasado. La historia, en este sentido, funciona como una “vocación teórica y abstracta, que se refiere a diversos logros”, atribuyendo a estos últimos “significado y poder”.²⁹

La posición que se atribuye, por ejemplo, a los “nativos” africanos y a sus prácticas culturales es doble: Por un lado, se niega cualquier sentido de historicidad o agencia histórica. Por otro lado, se considera que viven en un estado de pasado —un “primitivismo” inherente— y que sus prácticas culturales son emblemáticas de este pasado y de su estadio inferior de desarrollo. De este punto de vista se deriva la suposición de que los grupos contemporáneos designados como primitivos y su música respectiva serían de algún modo posibles fuentes que los investigadores podrían examinar para reconstruir la idea universalizada del pasado o incluso de los “orígenes” de la música. Un estudio reciente digno de mención sobre este enfoque es el de Anna Maria Busse Berger, que examina el papel de los musicólogos comparativos alemanes, músicos, misioneros y otros en el intento de establecer conexiones entre la música medieval europea y la música africana en el siglo XX.³⁰

En el caso de la Uganda colonial, las perspectivas evolucionistas se hacen evidentes, por ejemplo, en la presencia del llamado mito hamítico, una idea refutada y racista que amalgama hipótesis sobre la historia, la raza, la lengua y la cultura. Atribuido por primera vez al explorador y oficial militar John Hanning Speke, famoso por su viaje al reino de Buganda, cobró fuerza como parte de las teorías y clasificaciones del racismo científico. Así, Charles G. Seligman suponía la existencia de una “raza hamítica”, no árabe, en el norte de África, de origen “caucásico”, que se consideraba intrínsecamente superior y más “civilizada” que los africanos del sur.³¹ En un prefacio al libro de J. F. Cunningham *Uganda and Its People*, escrito por el funcionario colonial Harry Johnston, se postula una posible

29 Mudimbe, *Invention of Africa*, 203.

30 Anna Maria Busse Berger, *The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961. Scholars, Singers, Missionaries* (Chicago / London: University of Chicago Press, 2020).

31 Charles G. Seligman, *Races of Africa* (London: Thornton Butterworth, 1930, 19).

conexión de los hema (aquí denominados hima, bahima) de las regiones fronterizas del suroeste de Uganda con "... las razas hamitas del antiguo Egipto y con los antepasados de los modernos somalíes y gala".³² La narrativa de una "invasión hamítica" en la zona, que atribuía a ello el avance de la "civilización" en grupos como los baganda, fue un aspecto omnipresente y de larga data en el discurso histórico y antropológico sobre Uganda.³³

Lo que llama especialmente la atención en esta fuente es la aplicación de la narrativa hamítica a la cuestión de la música, entre otras. Johnston afirma que los supuestos antepasados de los hema "parecen haber introducido ... la mayoría de los instrumentos musicales de los negros".³⁴ La noción de inferioridad del negro africano se remitió a su aparente predisponibilidad para dejarse influir por "razas superiores" en diversos aspectos de la cultura, lo que, en un sentido más amplio, también podría haberse interpretado con vistas a los proyectos coloniales de "civilización". En otros escritos sobre la música en Uganda, el mito resurge, por ejemplo, poniendo a los hamitas como uno de los "grupos raciales" o "tribales" de la composición de Uganda, o haciendo referencia a su supuesta influencia histórica.³⁵

Las jerarquizaciones evolucionistas entre los diferentes grupos culturales de Uganda también pueden localizarse en algunas perspectivas sobre el reino de Buganda y sus prácticas musicales. Como reflexiona, por ejemplo, el historiador Richard Reid, la colonización de lo que llegó a conocerse como Uganda se produjo en buena parte gracias a la formación de alianzas entre los agentes coloniales británicos y la aristocracia ganda.³⁶ Constituida mediante acuerdos como el de Buganda de 1900, esta última llegó a ocupar una posición privilegiada en las estructuras imperiales del Protectorado de Uganda, y Buganda se situó como su centro político y económico y su modelo administrativo. Muchos funcionarios coloniales británicos la consideraban especialmente receptiva a las ideologías de desarrollo como parte del Imperio y un socio de la "civilización" de toda la zona del Protectorado.³⁷ Como relata Thomas Fuller, muchos comentarios de británicos en

32 James Frederick Cunningham, *Uganda and its Peoples. Notes on the Protectorate of Uganda, Especially the Anthropology and Ethnology of its Indigenous Races* (London: Hutchinson & Co., 1905, XI).

33 Richard J. Reid, *A History of Modern Uganda* (Cambridge et al: Cambridge University Press 2017, 19-20).

34 Cunningham, *Uganda and its Peoples*, XI.

35 Hugh Tracey, "Recording Tour, May to November 1950 East Africa", *Newsletter (African Music Society)* 1, nro. 4 (1951): 42; Margaret Trowell y Klaus P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda*, London et al: Oxford University Press, 1953; Klaus P. Wachsmann, "A Study of Norms in the Tribal Music of Uganda", *Ethnomusicology* 1, nro. 11 (1957): 9.

36 Reid, *History*, 289.

37 *Ibid.*, 290.

Uganda tendían a exaltar a los baganda y las características de su sociedad como especialmente sofisticados y superiores en comparación con otros grupos de “nativos”.³⁸ El misionero anglicano y antropólogo aficionado John Roscoe, por ejemplo, describe a los baganda como “... quizá la tribu más avanzada y culta de esa familia [los bantúes]”.³⁹

Mientras que la heterogeneidad general de la población de Uganda se señalaba con frecuencia como muy interesante —en lo que respecta a la música, por ejemplo, por Wachsmann—,⁴⁰ las jerarquías subimperiales del Protectorado también estaban presentes en el trabajo de los estudiosos de la música. En un informe sobre un viaje de grabaciones por África Oriental del etnomusicólogo Hugh Tracey, por ejemplo, este repite esa una narrativa sobre la superioridad y el refinamiento de los baganda en la música como análogos a los de otros aspectos culturales o sociales. Aunque subraya que su práctica musical conserva un elemento de “primitivismo” en lo que respecta al sistema tonal, Tracey afirma:

[Los Baganda] son capaces de una organización social y musical de alto nivel, a pesar de que en sus propias composiciones no parecen haber progresado más allá de los modos pentatónicos comunes a las tribus menos musicales.⁴¹

Dos implicaciones de este punto de vista saltan a la vista: por un lado, la fusión de ideas evolucionistas referidas tanto a la sociedad como a la música Buganda con el argumento de su cercanía a la “civilización”. Por otro lado, existe una equiparación terminológica sobre lo que se considera desarrollo musical (en un sentido evolucionista) y la musicalidad como aptitud o comprensión musical.

Además, existía (y en algunos aspectos sigue existiendo) una evidente disparidad en cuanto a las zonas o grupos de Uganda que se han estudiado con mayor amplitud.⁴² Esto también se aplica a los temas musicales: en una visión general de las publicaciones, instituciones y actividades, las regiones meridionales del territorio, y Buganda en particular, parecen dominar el conjunto. Un examen del artículo de *Grove Music Online* sobre Uganda y su bibliografía corrobora este desequilibrio que coincide con las distribuciones históricas de poder en la época colonial.⁴³ Aunque las

38 Thomas Fuller, “British Images and Attitudes in Colonial Uganda”, *The Historian* 38, nro. 2 (1976): 313-314.

39 John Roscoe, *The Baganda. An Account of Their Native Customs and Beliefs* (Cambridge et al: Cambridge University Press, 2011 [1911], 6).

40 Wachsmann, “Study of Norms”, 9.

41 Tracey, “Recording Tour”, 46.

42 Reid, *History*, 12.

perspectivas y terminologías evolucionistas pueden, en resumen, ilustrar una interconexión entre las ideas esencialistas sobre la raza o la tribu y aquellas referidas al pasado, no representan enfoques historiográficos reales en la investigación. Para esto último, el siguiente subcapítulo ofrece varios ejemplos.

Narraciones sobre el pasado musical de Uganda de la era colonial

Desde una perspectiva epistemológica crítica, la historia puede considerarse, al igual que la etnografía, parte de la gama de “rituales académicos de explicación” en el sentido que les da el antropólogo Michael Taussig, rituales mágicos debido a su “promesa alquímica de producir sistemas a partir del caos”.⁴⁴ Esto alude a la importancia de conceptualizar ambas prácticas de investigación en su constructividad. Siguiendo las ideas de Arthur Danto, puede considerarse que la historia consiste en la atribución de un número potencialmente infinito de significados a acontecimientos pasados, y en ponerlos en relación con otros acontecimientos que son fenomenológicamente hablando distintos.⁴⁵ Así pues, un mismo hecho puede organizarse en diferentes relatos, y los significados que se le atribuyen cambian en consecuencia. En la siguiente sección se presentan y discuten ejemplos de estas prácticas de correlación interpretativa y narración histórica.

Los enfoques históricos de la investigación musical en Uganda pueden agruparse en dos categorías: La primera son aquellos casos en los que los fenómenos musicales se examinan como fuentes de información para temas históricos más generales. La segunda, por el contrario, son aquellos en los que el interés radica en el pasado o en el desarrollo de estos fenómenos en sí mismos y las posibles reconstrucciones con este fin. Sin embargo, estos enfoques no son excluyentes, sino que a veces parecen confluir en la investigación. Además, en muchos de los textos analizados, las nociones de historia no se formulan en primer plano, sino que aparecen intercaladas y como uno más de los múltiples aspectos en consideración. Es el caso, por ejemplo, de un relato sobre los tambores en Buganda, de Allan J. Lush, de 1935, y de otro sobre los instrumentos en Usuku, en la zona oriental de Teso, de P. G. Coutts, de 1950. El primero menciona varios tambores que ya no se utilizan, intentando complementar

43 Peter Cooke, “Uganda, Republic of”, *Grove Music Online* (20 de enero de 2001), disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028704?rskey=kZc00L&result=1>. Último acceso: 9 de septiembre de 2023.

44 Michael T. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing* (Chicago / London: University of Chicago Press, 1987, xiv).

45 Arthur C. Danto, “Narrative Sentences”, *History and Theory* 2, nro. 2 (1962): 146-179.

alguna información en la literatura (posiblemente con relatos orales) sobre sus prácticas, contextos o significados y, en el caso de aquellos de las ceremonias cortesanas, supone las razones de su desaparición.⁴⁶

Coutts, por su parte, expresa sus ideas sobre los posibles orígenes de los cinco instrumentos que presenta, basándose en comparaciones estructurales o en opiniones expresadas por los participantes. Por ejemplo, el *adeudeu* de seis cuerdas (denominado aquí *lira*, aunque arpa sería más adecuado) escribe que “no tiene relación con el *enanga* de Buganda”, y que “Iteso afirma que es original y yo creo que es de origen nilo-hamítico y no bantú”.⁴⁷ Esta contradicción declarada entre una visión local de la originalidad del *adeudeu* y la afirmación distinta de Coutts de una procedencia étnica diferente apunta a una perspectiva difusionista, en la que no se presume como probable la existencia de múltiples instancias de invención cultural. La visión de la monogénesis y posterior distribución de los fenómenos musicales a partir de centros singulares fue, de hecho, un aspecto importante del pensamiento difusionista en la musicología comparada de finales del siglo XIX y principios del XX.⁴⁸ La afirmación de la procedencia nilo-hamítica del *adeudeu* alude además a relatos de “invasión” cultural y de influencia en los grupos bantúes de la zona de Uganda por parte de los que se encuentran más al norte, en la línea del mito hamítico antes mencionado.

El mayor énfasis en las cuestiones históricas en el corpus bibliográfico analizado se encuentra en la investigación de Klaus Wachsmann, en particular sobre la música de Ganda. Esto no sólo se refiere a los hallazgos sobre fenómenos específicos; es además uno de los pocos estudiosos de la etnomusicología de su época que reflexionó en numerosas ocasiones sobre el papel del pasado y su interpretación en la disciplina. Los enfoques organológico e histórico están muy presentes en su obra, y muchas de sus contribuciones sobre instrumentos musicales se refieren en cierto modo al pasado del instrumento que estudia.

Por ejemplo, en un ensayo de 1965 sobre la *entenga* —un instrumento multipartito formado por doce tambores que antiguamente era exclusivo de la corte del Kabaka (rey) de Buganda— Wachsmann intenta cierto grado de especulación histórica y transcontinental en torno a un conjunto limitado de datos. Por una parte, presta especial atención al análisis de una de las numerosas narraciones orales de Ganda sobre los orígenes y la evolución de los instrumentos, en este caso de la *entenga*, y

46 Allan J. Lush, “Kiganda Drums”, *The Uganda Journal* 3, nro. 1(1935): 9.

47 P. G. Coutts, “Some Musical Instruments of Usuku”, *The Uganda Journal* 13, nro. 2 (1950): 161.

48 Ruth M. Stone, *Theory for Ethnomusicology* (Upper Saddle River: Pearson Education, 2008, 28).

sobre todo de los clanes y las personas implicadas en su práctica. Por otra parte, compara el instrumento con otros similares de Uganda (en Bugwere y Lango) con relación a su estructura y técnica de ejecución, pero también con conjuntos de tambores parecidos de Etiopía y la India, basándose solamente en fotografías y fuentes iconográficas. En cuanto a este último enfoque, se muestra prudente y no presenta conclusiones definitivas o de gran alcance, pero concede cierta validez a otro estudio sobre la *entenga* que sugiere una conexión con el sudeste asiático.⁴⁹

Este último estudio se hace eco de la controvertida hipótesis de que ciertos instrumentos como el xilófono llegaron a África a través del contacto o incluso la colonización de Indonesia, defendida célebremente por Arthur Morris Jones. Tanto él como otros investigadores se han esforzado por discernir afinidades en la afinación, la construcción y otros aspectos, profundizando así en la supuesta migración y difusión unidireccional de fenómenos culturales y abogando por "... un mapa con el Océano Índico en el medio".⁵⁰ Pero ésta sigue siendo una visión en última instancia especulativa que, aunque interesante por su énfasis en las primeras conexiones intercontinentales, puede interpretarse en el sentido de que implica una falta de agencia creativa por parte de los africanos. Como señalan Nketia y Stone, la hipótesis no ha ganado muchos adeptos en los discursos disciplinarios de la etnomusicología, dados sus supuestos y varios problemas metodológicos.⁵¹ Wachsmann parece tener una opinión algo ambivalente al respecto. En otro texto, "Musicology in Uganda", señala detalles que cuestionan esta idea y su problema general de comprobabilidad, pero también subraya la validez de las comparaciones entre xilófonos de África Oriental e Indonesia por su "parecido".⁵² Además, en 1957 dedica una de las vitrinas de la galería de instrumentos musicales del Museo de Uganda a mostrar supuestas conexiones entre los instrumentos de Uganda y los del sudeste asiático.⁵³

Volviendo al texto sobre la *entenga*, llama la atención la inclusión y el extenso análisis de un ejemplo de historia oral como fuente histórica, dado que la producción de conocimientos en los marcos coloniales solía mostrar una clara tendencia a interpretar las fuentes escritas como primarias y de especial fiabilidad desde el punto

49 Klaus P. Wachsmann, "Some Speculations Concerning a Drum Chime in Buganda", *Man* 65(1965): 3-8.

50 Arthur Morris Jones, "Indonesia and Africa: The Xylophone as a Culture-Indicator", *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 89, nro. 2 (1959): 166.

51 Nketia, "Historicity", 84; Stone, *Theory*, 29.

52 Klaus P. Wachsmann, "Musicology in Uganda", *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 83, nro. 1(1953): 51-53.

53 Wachsmann, "Study of Norms", 10.

de vista eurocéntrico. Charles Okumu, en su estudio de los géneros orales acholi en el norte de Uganda, afirma que la legitimidad de la oralidad como fuente se ponía en duda en las instituciones educativas o administrativas —a las que se atribuía autoridad epistemológica— ya sea en el caso del Protectorado de Uganda o en el del Imperio en general: “El colonialismo negó la legitimidad de la oralidad en los prestigiosos centros ... de la sociedad colonial en cada territorio”.⁵⁴

Aunque la oralidad como modo de construir y mantener el conocimiento estaba desacreditada en los contextos oficiales y académicos, en determinados momentos se consideró un tema de investigación. El aparente interés de Wachsmann por la oralidad africana queda patente en un programa de radio que escribió y narró para la BBC, titulado *Traces of the Epic in Africa*.⁵⁵ En él se presentan varios ejemplos grabados de recitación o canto procedentes de todo el continente (algunos de Uganda) junto a una narración comparativa en la que se cuestiona si existe algo en el sentido de una epopeya en África. Si bien postula que algunas características de las epopeyas pueden aplicarse a las tradiciones orales en África, como la larga duración y el carácter panegírico, duda de su antigüedad debido a numerosos “factores desfavorables” para su prolongada “supervivencia”.⁵⁶ No queda especialmente claro en qué consisten estos factores desfavorables. En general, Wachsmann expresa un sentimiento de oscuridad epistémica al respecto, de que la investigación de estas formas orales es aún incipiente, pero también se hace eco de una noción de “descubrimiento” académico: la investigación de los géneros orales, esquivada hasta la invención de los dispositivos de grabación, se considera “... una situación casi tan apasionante como el descubrimiento del continente negro en el siglo pasado”.⁵⁷

Hubo otras tres emisiones de radio consecutivas de la BBC en las que participó Klaus Wachsmann cuando aún era curador, a las que hasta ahora no he podido acceder. Pero de todas ellas existen al menos breves descripciones que pueden dar impresiones sobre su contenido. En *The Music of Uganda: A Century of Change*, del 29 de agosto de 1956, los temas parecen haber sido los de la influencia intracontinental y europea.⁵⁸ La emisión del 11 de septiembre del mismo año, *Harp*

54 Charles Okumu, “Acholi Orality”, en *Uganda – The Cultural Landscape*, ed. Eckhard Breitinger (Bayreuth: Breitinger / Kampala: Fountain Publishers, 1999), 58.

55 Klaus P. Wachsmann, *Traces of the Epic in Africa*, BBC Radio Third Programme, leído por Klaus P. Wachsmann (7 de mayo de 1963, 6 a 6:30 h).

56 *Ibid.*, 21:15–29:19.

57 *Ibid.*, 00:41–03:06.

58 *The Radio Times* 1711, London (26 de agosto de 1956): 29.

Music of Uganda, presumiblemente presentó algunos de los ejemplos y teorías que se discutirán más adelante, con la nota del programa enfatizando una particular diversidad de la música de arpa en el Protectorado.⁵⁹ Por último, en *The Music of Uganda: Modern Trends* del 17 de septiembre de 1956, "... el Dr. Wachsmann considera que se está componiendo música, por africanos, lo que promete un interesante futuro musical para Uganda".⁶⁰ Los detalles de estos contenidos y narraciones habría que interpretarlos, por supuesto, a partir de las propias grabaciones. Sin embargo, es interesante señalar en este contexto que estos programas —después de todo orientados a un público británico en los últimos años del Imperio— se refieren con toda probabilidad a cuestiones de historia musical y cambio en Uganda, y por tanto no encajan perfectamente en las percepciones de inmutabilidad africana y de estabilidad de las tradiciones.

En otro texto bastante breve de 1970, Wachsmann reflexiona sobre su intento de identificar un tambor, aparentemente africano del siglo XVII, pero del que se dispone de poca información, en la colección del Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford. Utilizando un grabado en madera de Michael Praetorius, una fotografía de 1907 de un tambor ruandés y su experiencia personal en Uganda, señala muchas diferencias y otros factores que dificultan el establecimiento de conexiones comparativas. La conclusión a la que llega es la siguiente:

Una suposición fundamentada tendría que basarse en la observación de que los timbales de las regiones de los Grandes Lagos y del Alto Nilo tienen más rasgos en común con nuestros ejemplares del siglo XVII que los instrumentos de cualquier otra región de África en la actualidad. Y ahí puede que tenga que quedar el asunto, al menos por el momento.⁶¹

Al igual que en el relato sobre la *entenga*, Wachsmann vuelve a mostrarse reticente a presentar una explicación narrativa fija pues que considera que la fuente no lo permite. En este punto, parece pertinente señalar de nuevo el hecho de que, antes de su huida de la Alemania nazi, no sólo recibió formación en musicología comparada de Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs en Berlín, sino también en otros campos de la investigación musicológica académicamente importantes entonces.

59 *The Radio Times* 1713, London (9 de septiembre de 1956): 25.

60 *The Radio Times* 1714, London (16 de septiembre de 1956): 19.

61 Klaus P. Wachsmann, "A Drum from Seventeenth [sic] Century Africa", *The Galpin Society Journal* 23 (1970): 101-102.

Su disertación sobre la música litúrgica pregregoriana pone de relieve un cierto dominio de los enfoques históricos clásicos.⁶²

Los ejemplos más destacados de la consideración del pasado en la investigación de Wachsmann se refieren a las arpas de arco, presentes en diversos textos a lo largo de su carrera académica. Algunas facetas de sus opiniones sobre este tipo de instrumento muestran vínculos con fuentes tan tempranas como el libro de Roscoe sobre los baganda. En la parte del relato de este último que trata de los instrumentos musicales, se menciona un arpa —la *ennanga*—, así como algo denominado “arpa basoga”, que hace referencia al instrumento conocido como *endongo* en Buganda. Roscoe postula que el *endongo* casi ha sustituido al *ennanga* en el momento de su estancia, y observa diferencias no sólo en su construcción, sino en el contenido de sus canciones y el estatus (social) que se les atribuye. Como sostiene Roscoe, la lira de cuenco llamada *endongo* se presenta como un instrumento de canciones profanas de amor y sobre consumo de bebidas alcohólicas, mientras que la “vieja arpa” *ennanga* se considera un instrumento netamente real para canciones de alabanza al Kabaka (el monarca Ganda).⁶³

Esta perspectiva sobre los dos instrumentos es retomada por Klaus Wachsmann en un texto escrito durante su actividad de oficial misionero, en el que pretende elaborarla con una reflexión sobre la respectiva rastreabilidad histórica del instrumento en Buganda. Llega a la conclusión de que “... el arpa de arco ha sido siempre el instrumento musical de las civilizaciones superiores y que, en una cultura determinada, las clases dirigentes han estado asociadas a él”, mientras que la supuestamente reciente “... lira de arco, a diferencia del arpa de arco, ejerce una gran atracción sobre la gente común”.⁶⁴ Llega a esta conclusión bastante jerárquica en parte mediante comparaciones de la *ennanga* con instrumentos de registros arqueológicos de Egipto y Asia. El resultado parece ser una combinación de perspectivas evolucionistas —un instrumento de la “civilización superior”— y difusionistas —condensar fenómenos dispares para construir una narrativa de difusión más amplia.

Aunque tanto las afirmaciones de Roscoe como las de Wachsmann reflejan dos observaciones distintas —la creciente rareza del *ennanga* y la creciente popularidad del *endongo*—, lo que se crea mediante el acto de interpretación es su narración específica como esencialmente dos aspectos de la misma historia. En este caso,

62 Klaus P. Wachsmann, “Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang” (tesis de doctorado, Universität Freiburg [CH], 1935).

63 Véase Roscoe, *The Baganda*, 35.

64 Klaus P. Wachsmann, “An Approach to African Music”, *The Uganda Journal* 6, nro. 3 (1939): 153.

adopta hasta cierto punto la forma de una tragedia como uno de los modos de plots, tipos de relato arquetípicos que el historiador Hayden White propone como de uso común en la escritura de la historia.⁶⁵ El “héroe” —el *ennanga* como venerado instrumento musical de la corte— es derrotado por su homólogo, el *endongo*, presentado como “... un inmigrante de la orilla oriental del Nilo”.⁶⁶ Pero bien podría haber una narración diferente en torno a estos fenómenos, si por ejemplo el *endongo* se situara como “personaje” central de la trama.

A partir de sus investigaciones y relatos anteriores, Wachsmann formula algunas de sus ideas principales sobre la historia de las arpas en Uganda en “Human Migration and African Harps”.⁶⁷ En su argumentación parece combinarse un enfoque clasificatorio y otro histórico. En primer lugar, Wachsmann propone una triple clasificación de las arpas africanas en tipos estructurales en función del “ensamblaje de mástil, resonador y soporte de cuerdas”: “tipo cuchara en una taza”, “corcho en una botella” y “balda” o “enhebrado”.⁶⁸ A continuación, evalúa los patrones de distribución agrupada de estos tipos en el continente y los compara con rutas de migración humana históricamente probables, con el fin de especular sobre los posibles centros y rutas de difusión de las arpas. Como ya se ha insinuado anteriormente, hace hincapié en las afinidades estructurales de las arpas africanas contemporáneas con el registro de las arpas del Antiguo Egipto y propone conexiones históricas a través de múltiples procesos. No cabe duda de que se puede argumentar a favor de afinidades en la estructura o al menos en la apariencia, pero dada su inevitable separación fenomenológica y temporal, se trata necesariamente de un acto de construcción arbitraria.

Esta comparación específica también la emplea, por ejemplo, Hornbostel, que propone una categorización de los tipos de instrumentos musicales africanos en respuesta al concepto de estratos de Sachs,⁶⁹ amalgamando ideas geográficas e históricas en torno a la distribución y la difusión intra e intercontinental. Aquí, el arpa de arco encontrada en Uganda se considera “preislámica” y se adscribe al grupo de instrumentos con “... origen en el sudoeste asiático de la Alta Cultura Egipcia del IV al II milenio a.C.”.⁷⁰

65 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, 1975, 7-11).

66 Klaus P. Wachsmann, “Human Migration and African Harps”, *Journal of the International Folk Music Council* 16 (1964): 86.

67 Ibid.

68 Ibid., 84.

69 Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin: Reimer, 1929).

70 Hornbostel, Erich Moritz von, “The Ethnology of African Sound Instruments (Continued)”, *Africa. Journal of the International Institute of African Languages and Cultures* 6, nro. 3 (1933): 292.

Las denominadas “altas culturas” —vinculadas a la noción de los antiguos egipcios como miembros de una “raza hamítica”— se imaginaron como centros de difusión de las arpas de arco y de otros instrumentos, como los que calaron en culturas africanas supuestamente más “primitivas” y situadas más al sur. Aquí se hace evidente que las perspectivas evolucionistas o jerárquicas sobre los Otros racializados también estaban bien arraigadas en las perspectivas difusionistas. Hornbostel supone que los grupos en estadios “superiores” de desarrollo cultural preferirían no adoptar tipos de instrumentos más primitivos. Por el contrario, el arpa de arco, presentada como “instrumento perfeccionado” de una “civilización superior”, se considera mucho más susceptible de ser adoptado por difusión.⁷¹

En cuanto a los tipos estructurales “corcho en botella” y “balda” de las arpas, Wachsmann sugiere un vínculo entre las supuestas migraciones desde el Reino de Kush en el siglo IV d.C. —como posibles “herederas” de las arpas egipcias— hasta el “corazón” del territorio bantú en África central, y su posterior diseminación desde allí. Concluye así que “la penetración del arpa en África” probablemente coincida con los procesos de “expansión” bantú.⁷²

En cuanto a Uganda, sin embargo, donde está presente el tipo “cuchara en taza”, no presenta una hipótesis definitiva y señala las dificultades para rastrear su existencia en la zona interlacustre. En lugar de atribuirlo a las migraciones bantúes, vuelve a postular como más probable una “invasión” nilótica, septentrional o una conexión más directa con el valle del Nilo en algún momento del pasado.⁷³ Al igual que en las contribuciones anteriores, Wachsmann parece ser consciente de algunos de los problemas y de la vulnerabilidad potencial de la especulación sobre la difusión cultural, pero no obstante la considera una empresa justificable e importante. Así, por ejemplo, fue retomada y ampliada posteriormente por Gerhard Kubik.⁷⁴

Desde el punto de vista metodológico, cabe destacar que Wachsmann utiliza diferentes enfoques y formas de datos para la construcción de una narrativa de la migración de instrumentos: la comparación estructural de objetos entre zonas y periodos de tiempo, fuentes escritas u otras fuentes “físicas” utilizadas convencionalmente en historiografía, pero también formas de historia oral (o lo que se considera narrativa “popular”) y otros relatos derivados de la práctica

71 Ibid., 297-298.

72 Wachsmann, *Migration*, 86.

73 Ibid., 87.

74 Gerhard Kubik, “Historische und rezente Migrationen von Musikinstrumenten in Ostafrika”, en *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, ed. Gerhard Kubik (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982), 26-32.

antropológica. En una obra posterior más amplia, Wachsmann no sólo amplía el enfoque a otros instrumentos de Buganda, sino que también ofrece una formulación teórica de una metodología que emplea estrategias tanto históricas como etnográficas. Investigar más a fondo “Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene” rebasaría el ámbito de este trabajo, pero su perspectiva epistemológica ofrece amplias posibilidades para los debates sobre teoría y metodología en la etnomusicología del siglo XXI.⁷⁵

Por muy especulativas y discutibles que puedan ser, con sus aproximaciones al pasado desde una perspectiva etnomusicológica, Wachsmann intentó al menos cuestionar la actitud epistémica de “pasado” inherente a África y de las “tradiciones” como monolíticas e inmutables. Refiriéndose a los procesos asociados al colonialismo, subraya explícitamente que “la música africana no era de absolutamente estable ni siquiera antes de que se dejara sentir el impacto de la música occidental”.⁷⁶ Este es un punto de encuentro con el segundo aspecto de esta investigación que trata de las nociones de cambio musical en Uganda, una preocupación subyacente para muchos de los autores presentados hasta ahora.

Una etnomusicología de salvataje. La preocupación por los procesos de cambio en la música de Uganda

Una de las muchas paradojas de la visión colonial de África fue la frecuencia de la idea de una “misión civilizadora” —que implicaba la perspectiva de que los africanos debían acercarse a la idea de modernidad occidental— y el énfasis en la “tradición” que, sobre todo en el siglo XX, a menudo llevó a lamentar su supuesta pérdida.⁷⁷ Esta última actitud resultó ser especialmente prevalente entre los primeros antropólogos, también para otros continentes, y formó la llamada antropología de salvamento.

Este último término describe el trabajo antropológico que opera con un objetivo de preservación cultural o incluso de rescate, para describir y recopilar lo que se percibe en peligro de desaparición. Se aplicó especialmente a los grupos “nativos” y a los Otros racializados que durante mucho tiempo estuvieron en el centro del interés de la disciplina, los cuales a menudo se suponía que estaban desapareciendo, si no físicamente, al menos culturalmente. Desde el punto de vista metodológico puede

⁷⁵ Klaus P. Wachsmann, “Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene”, en *Essays on Music and History in Africa*, ed. Klaus P. Wachsmann (Evanston: Northwestern University Press, 1971), 93-134.

⁷⁶ *Ibid.*, 96.

⁷⁷ Fuller, “Images and Attitudes”, 317.

decirse que la perspectiva de salvamento ha facilitado la recopilación positivista o los métodos cuantitativos, reflejando el objetivo de recopilar tantos datos y materiales como fuera posible, mientras se supusiera que había tiempo para hacerlo. De hecho, como señala James Clifford, en las prácticas de recopilación etnográfica, la percepción de que los objetos o fenómenos son especialmente raros o representan un “estatus cultural en vías de desaparición” se ha utilizado como factor para atribuirles valor y producir autenticidad.⁷⁸ En el caso de la musicología comparada y, más tarde, de la etnomusicología, donde se han desarrollado actitudes similares en favor de la conservación de “las músicas del mundo”, esto incluía no sólo la documentación y la recopilación de objetos materiales como instrumentos, sino también la producción extensiva de grabaciones y su almacenamiento y conservación en archivos, museos y universidades.⁷⁹

A menudo, los escritos etnomusicológicos consideraban que el factor determinante del debilitamiento o la pérdida musical de los Otros no europeos era el contacto con las sociedades y la música europeas, sobre todo en relación con la larga historia de la actividad colonial. Florian Carl remonta el temor a la pérdida a la época de Erich von Hornbostel y sus contemporáneos. Les preocupaba que la presencia de la música europea influyera en la música africana de tal manera que acabara distorsionando lo que consideraban su forma natural, su camino de desarrollo y “su autenticidad racial”.⁸⁰

No cabe duda del profundo impacto que la historia de la colonización europea tuvo en las sociedades africanas en general y en sus prácticas musicales en particular, por ejemplo la (re)imaginación y codificación de prácticas como tradicionales. Agawu considera que la introducción de las escalas diatónicas y la armonía funcional europeas, a través de misioneros en las instituciones como escuelas e iglesias o la presencia de fenómenos musicales europeos en los centros urbanos, es uno de los factores de mayor alcance hasta nuestros días.⁸¹ Pero lo que demuestra la vasta documentación sobre el cambio en las culturas musicales del continente en el siglo XX es que la influencia duradera del colonialismo en la música africana no radica tanto en la desaparición de ésta como en las numerosas formas de adaptación, reinterpretación y coexistencia de diferentes formas musicales.⁸²

78 James Clifford, “On Collecting Art and Culture”, en *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge [MA] / London: Harvard University Press, 1988), 223.

79 Nettl, *Study of Ethnomusicology*, 174-179.

80 Carl, *Was bedeutet uns Afrika?*, 144.

81 Agawu, *Representing*, 8; Kofi Agawu, “Tonality as a Colonizing Force in Africa”, en *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, ed. Ronald Radano y Tejumola Olaniyan (Durham: Duke University Press, 2016).

82 Agawu, *Representing*, 12; Nettl, *Study of Ethnomusicology*, 283-286.

También es imperativo en este debate no descartar la agencia africana en la yuxtaposición y transformación activa de estas influencias europeas para crear, de diversas maneras, nuevas prácticas o reinterpretar las antiguas. Hay ejemplos de estos procesos en Uganda ya desde la época colonial, como en el caso de una danza acholi interpretada típicamente por chicas jóvenes, el *Dingidingi*. En sus movimientos y otros aspectos de su práctica, esta danza evoca claramente los movimientos y la precisión performativa de los ejercicios militares, asociados históricamente a los soldados del ejército colonial, en el que fueron reclutados muchos acholi.⁸³

En el corpus de la investigación musical de la Uganda colonial, las preocupaciones por el cambio y la desaparición de las tradiciones son frecuentes. La mayoría de los textos seleccionados como fuentes para este artículo hacen al menos breves observaciones sobre estas cuestiones, mientras que algunos se ocupan abiertamente de ello. Cabe destacar que, con bastante regularidad, la preocupación por el cambio también parece ser el principal aspecto de los escritos de investigación en los que se menciona o se debate sobre el colonialismo. Por lo general, esto no adopta una forma de crítica fundamental, sino que se trata sobre todo de una evaluación de determinados efectos en las prácticas musicales atribuidos a la presencia e influencia europeas en Uganda. Allan Lush, en su ensayo sobre los tambores de Ganda, escribe, por ejemplo:

... la adopción de las ideas occidentales y el cese del dominio de un rey despótico y una religión pagana ya los han desterrado [los tambores] de su posición primordial. Hoy en día, algunos de los tambores importantes del pasado ya no se tocan, y la mayoría de los jóvenes baganda ignoran sus nombres y su historia.⁸⁴

Aunque no se aclara qué implican las “ideas occidentales”, ellas expresan la ambivalencia antes mencionada hacia el cambio en la perspectiva del conocimiento colonial. La realidad precolonial de Buganda se describe como un régimen despótico y pagano, ambos supuestamente abolidos por el “esfuerzo civilizador” británico. Pero, a la inversa, se considera que este último ha provocado la desaparición de una práctica cultural considerada tradicional y valorada. El proceso de cambio musical se atribuye aquí inevitablemente a los procesos de cambio social. Se trata de una línea de pensamiento que, si se sigue el argumento de Agawu, también está arraigada en la visión de la alteridad según la cual la música africana está sujeta de un modo particular

83 Okumu, *Acholi Orality*, 79.

84 Lush, “Kiganda Drums”, 7.

a su contexto social, es intrínsecamente “funcional” más que “contemplativa”, y mucho más que la música de otras zonas del mundo y especialmente de Europa.⁸⁵

Del mismo modo, es importante tener en cuenta que el declive de la “auténtica” música africana en el presente colonial estaba a menudo relacionado con ideas esencializadas sobre el pasado, que pueden describirse como una tendencia romántica dentro del marco interpretativo de la coherencia, continuidad y tradición “tribales”. Uno de los problemas de esta visión es que asume la colonización de África como un único acontecimiento transformador en la historia de las sociedades y prácticas musicales del continente, e imagina el periodo precolonial como un periodo esencialmente desprovisto de mayores transformaciones. Este posicionamiento de un pasado musical africano como una “era magnífica ahora permanentemente inaccesible, una era a desear” muestra elementos de una fetichización en el discurso.⁸⁶

Cuando la autenticidad de la música se afirma tanto en términos de no estar influenciada como de estar vinculada a un grupo concreto, la “mezcla” percibida de diferentes prácticas musicales “tribales” podría considerarse un asunto problemático. Poco después de la independencia de Uganda, Kubik hace declaraciones en este sentido sobre el conjunto nacional *Head beat of Africa*. Este grupo, en aquel momento bastante activo, tenía, en consonancia con los imperativos nacionalistas de la política cultural, un repertorio de música y danza de distinta filiación regional o “étnica”. Aunque afirma la calidad de la actuación del grupo, Kubik se muestra escéptico ante lo que considera una “destribalización” musical.⁸⁷ Se muestra igualmente pesimista sobre las actuaciones musicales dirigidas al público europeo en Uganda y el aumento de estudiantes de música europeos en Kampala: Al encontrarse con su antiguo profesor de xilófono, Evaristo Muyinda, Kubik afirma que, debido al aumento de su actividad en la enseñanza de instrumentos ugandeses a europeos, su credibilidad como “fuente objetiva para la investigación etnomusicológica” podría verse comprometida.⁸⁸

En una línea similar, el escepticismo se dirige a menudo no sólo contra los “occidentales”, sino también contra los miembros de las élites urbanas africanas o los compositores y músicos denominados “cultos” por despreciar supuestamente la “música autóctona” en favor de los modelos europeos.⁸⁹ Wachsmann sostiene que la

85 Agawu, *Representing*, 98.

86 *Ibid.*, 22.

87 Gerhard Kubik, “Music in Uganda: A Brief Report”, *African Music* 4, nro. 2 (1968): 60.

88 *Ibid.*

89 Y. Bansisa, “Music in Africa”, *The Uganda Journal* 4, nro. 2 (1936): 113.

intensificación de la marea política del “nacionalismo africano” en Uganda en la década de 1950 ha facilitado la aparición de “... un grupo de músicos progresistas, cultos, que componen música”, pero percibe no un rechazo de la “música tribal”, sino más bien un interés por adaptarla en las formas occidentales.⁹⁰ Wachsmann muestra una tendencia hacia un lenguaje de prudencia y ponderación en lo que respecta al cambio musical en la época colonial, al igual que con otras cuestiones: En efecto, expresa su preocupación por la rapidez de los cambios en la música africana en el siglo XX y la necesidad de “una acción de rescate ... a gran escala”.⁹¹ Pero al mismo tiempo, parece subrayar la opinión de que el cambio no es inherentemente deplorable para los etnomusicólogos, si se produce dentro de ciertos objetivos de “tradición”, peculiaridad africana y en un plazo no demasiado corto.⁹²

El otro componente de un enfoque etnomusicológico de “salvamento” es la cuestión de qué medidas podrían aplicar los académicos para intervenir y facilitar la conservación (real o imaginaria) de las “tradiciones”. Varios textos incluyen llamamientos a planes educativos o instituciones que propaguen y enseñen la “música autóctona”, o su inclusión en los planes de política cultural de Uganda.⁹³ A nivel continental, el desarrollo de agendas de salvaguarda o rescate de la música africana fue, por ejemplo, un objetivo importante en la formación de la Sociedad Africana de Música (AMS), de la que Wachsmann fue miembro al menos desde 1948.⁹⁴ Fundada en 1947 en Sudáfrica, la AMS se propuso ser una organización académica con fines de investigación y preservación de la música autóctona africana.

Los objetivos y los medios de preservación musical en el contexto de la AMS fueron formulados y debatidos en repetidas ocasiones por Tracey, que era una figura central de la organización. Uno de los tropos comunes parece ser la noción paternalista de que los propios africanos no comprenderían actualmente la diversidad musical del continente y su valor ni apreciarían su música de la forma que los eruditos europeos consideraban adecuada.⁹⁵ En “A Plan for African Music”, Tracey declara:

90 Wachsmann, “Study of Norms”, 12.

91 Klaus P. Wachsmann, “The Sociology of Recording in Africa South of the Sahara”, *African Music* 2, nro. 2 (1959): 77-78.

92 Ibid.

93 Bansisa, “Music”, 113; Tom Nabeta, “The Place of a Music School in Uganda”, *Journal of the International Folk Music Council* 11 (1959): 41-44; Wachsmann, “Approach”, 148.

94 African Music Society, “List of Regional Representatives”, *Newsletter* 1, nro. 2 (1949): 37.

95 Hugh Tracey, “The African Music Society”, *Ethnomusicology* 1, nro. 11 (1957): 16-17.

La mayoría de ellos sólo conocen la música que se hace y se toca en su pequeño círculo de parientes y amigos, lo que quizá sea una de las razones por las que están tan abiertos a las influencias externas y, musicalmente hablando, se desequilibran con tanta facilidad.⁹⁶

Aquí se atribuye a los “nativos” una especie de parroquialismo epistémico, y así se construye la necesidad de la intervención de la mano de investigadores europeos para ayudar a los supuestamente limitados africanos a comprender y preservar su música. Estas observaciones ilustran cómo, desde una perspectiva académica, el interés y la apreciación de la música africana podrían haberse enmarcado en una perspectiva eurocéntrica. De hecho, Tracey afirma que, en un desarrollo ideal, el esfuerzo de los investigadores europeos por recopilar y preservar la música africana sería tarde o temprano asumido por los propios “nativos”.⁹⁷ Sin embargo, una de las razones por las que esto no es así es la supuesta falta de aprecio de los africanos por “su” música, más que, por ejemplo, el arraigo de la investigación en las instituciones y prácticas coloniales, a menudo excluyentes con los africanos.

¿Cuáles es, pues, desde la perspectiva de organizaciones como la AMS y sus actores, la tarea que se plantea a la investigación? Para Tracey, en primer lugar habría que realizar esfuerzos organizados en la recopilación generalizada de datos mediante grabaciones y etnografías, a lo que seguiría la publicación de libros de texto basados en teorizaciones generales, la implantación de planes de estudios musicales y los incentivos para renovar la composición y la práctica.⁹⁸ Para la situación en Uganda, Tom Nabeta propone ideas para un programa de música en la formación de profesores y, en última instancia, una escuela formal de música. En su opinión, el objetivo es precisamente la formalización y la institucionalización epistémica:

Salvar la música africana de su actual estado de fluidez, recuperar piezas musicales perdidas y ampliar su difusión plasmándolas por escrito, y luego ayudar a la gente a entender la música mediante el estudio y el aprendizaje de la lectura [musical].⁹⁹

Al igual que en las declaraciones citadas anteriormente, lo que se hace evidente aquí es que las ideas de preservar la música africana que se desarrollaron en la época colonial a menudo están plagadas de conceptos paternalistas y bastante

96 Hugh Tracey: “A Plan for African Music”, *African Music* 3, nro. 4 (1965): 7.

97 Tracey, “Society”, 16.

98 Tracey, “Plan”, 8.

99 Nabeta, “Music School”, 42.

eurocéntricos de lo que constituye una comprensión, o incluso apreciación, de la música. Esto se ve acentuado por la atención que se presta a la educación y la formación institucionales, ya que eran espacios que generaban la autoridad que se consideraba necesaria para preservar con éxito la práctica musical en un territorio colonial. Un punto de vista algo diferente es el expresado por John Blacking, en el mismo número de la revista que el "Plan" de Tracey, en 1965. En un informe sobre el primer curso de música africana en la Universidad de Makerere, pocos años después de la independencia, expone lo que considera una forma adecuada de continuar la investigación musical en Uganda. No ve la necesidad de conservar la práctica musical, sino de realizar una investigación musicológica y una enseñanza de cierto nivel. Esta investigación, argumenta, no debe consistir en la recolección superficial en vastas áreas, sino más bien en un trabajo etnográfico detallado en entornos particulares.¹⁰⁰

Visto desde una perspectiva etnomusicológica crítica, no hay nada intrínsecamente objetable en el objetivo de salvaguardar o propagar una práctica concreta. Sin embargo, la forma en que se expresaron esas preocupaciones y se aplicaron las medidas en un marco colonial como el Protectorado de Uganda se basaba a menudo en concepciones cuestionables de las culturas musicales, las identidades sociales y la tradición africanas. Además, a menudo prestaban poca atención a los organismos heterogéneos de cada africano. El cambio histórico en las prácticas musicales, y cómo se ve y conceptualiza, es sin duda una cuestión central y reveladora en la investigación etnomusicológica, pero me uno a Nettl en la advertencia contra las declaraciones de valor a este respecto, dado que "[s]i lo que ha sucedido —en la vida, en la música— es bueno o no, debe ser juzgado por las personas a las que les ha sucedido".¹⁰¹

Conclusión

Los debates anteriores han mostrado principalmente dos aspectos: Primero, que las ideas y paradigmas sobre el pasado y el cambio histórico en las prácticas musicales están presentes y se negocian en la investigación musical sobre Uganda de formas heterogéneas. En segundo lugar, muchas de estas ideas pueden rastrearse epistemológicamente hasta una perspectiva de conocimiento eurocéntrica que se ha desarrollado históricamente en los marcos del colonialismo. Este último está marcado por prácticas de cobstrucción de alteridad. Para ser precisos: por

100 John Blacking, "Music in Uganda", *African Music* 3, nro. 4 (1965): 14.

101 Nettl, *Study of Ethnomusicology*, 284.

construcciones antitéticas de África, los africanos y la música africana desde un yo europeo. Un aspecto de esta construcción que aparece a menudo en la literatura es la noción devaluadora del “primitivismo” y el pasado inherente africanos, que se basa en supuestos evolucionistas sobre la historia humana y la idea de “desarrollo”. En este caso, se suele negar o relativizar la historicidad independiente de los fenómenos musicales africanos, mientras que en su lugar se supone que representan ciertas etapas “primitivas” en un modelo universalizado de la historia y, por lo tanto, sirven como prueba de ello. Como ha demostrado el ejemplo de Uganda —por ejemplo, con la presencia del refutado mito racista hamítico—, las perspectivas evolucionistas se utilizaron para atribuir un estatus jerárquico a las distintas sociedades africanas y a sus expresiones musicales.

Haciéndose eco de las perspectivas de la escuela de musicología comparada de principios del siglo XX, los instrumentos musicales han prevalecido especialmente como objetos de investigación musicológica en Uganda con el fin de formular relatos más amplios sobre su procedencia y distribución históricas, sobre todo en la obra de Wachsmann. Tales enfoques emplearon una variedad de tipos de fuentes y métodos para construir narrativas históricas, desde iconografías, textos y géneros orales hasta comparaciones con otros instrumentos a escala geográfica variable. Aunque difieren claramente de los planteamientos evolucionistas, tales perspectivas expresan igualmente algunas de las nociones de diferencia fundamental que caracterizan la colonialidad del saber. Un ejemplo célebre son las tesis de Wachsmann sobre las “migraciones” de las arpas en relación con las de los seres humanos en el continente africano, fundamentadas en perspectivas difusionistas.

Un tema frecuente en las fuentes analizadas, que conecta con las ideas sobre el pasado musical africano, es la preocupación por los cambios en el “paisaje” musical de Uganda. Se trata sobre todo del temor a que las prácticas consideradas autóctonas o tradicionales acaben desapareciendo inevitablemente si no se toman medidas para preservarlas (como la recopilación, el archivo y la producción de conocimientos). Muchos autores parecían tener la opinión de que estaban observando algo que ya estaba en declive, un declive atribuido más o menos explícitamente a los actos de los europeos o a la presencia de la música europea. Para muchos, la preocupación por el cambio y la pérdida procedía seguramente del aprecio por la música “autóctona” de Uganda. Pero la terminología de la extinción y la idea de que los africanos son especialmente susceptibles a la influencia occidental implican nociones de primitivismo o inferioridad frente a lo que se considera la esfera superior y más poderosa de Europa.

Partiendo de estas valoraciones, sostengo que los etnomusicólogos de hoy todavía se enfrentan a la interrogante sobre cómo su investigación puede reconocer la historicidad de las prácticas que estudian y la agencia histórica de sus socios de investigación. Aun reconociendo la posición de Wachsmann como estudioso en un marco colonial, especialmente sus llamamientos a un diálogo de metodologías históricas y etnográficas son fructíferos a este respecto. Además, debemos debatir cómo las ideas de continuidad, tradición y herencia —a menudo consideradas importantes también por los profesionales de la música— pueden reflejarse en la investigación sin (re)producir estructuras epistémicas de esencialismo o actitudes de pesimismo cultural. Los aspectos que han aflorado en este análisis de la investigación musical en la Uganda colonial pueden proporcionar, en sus complejidades y ambivalencias, valiosos puntos de partida para tales consideraciones y debates.

Bibliografía

- African Music Society. "List of Regional Representatives". *Newsletter (African Music Society)* 1, nro. 2 (1949): 37.
- Agawu, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York / London: Routledge, 2003.
- . "Tonality as a Colonizing Force in Africa". En *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, editado por Ronald Radano y Tejumola Olaniyan, 334-355. Durham: Duke University Press, 2016.
- Bansisa, Y. "Music in Africa". *The Uganda Journal* 4, nro. 2 (1936): 108-114.
- Bithell, Caroline. "The Past in Music: Introduction". *Ethnomusicology Forum* 15, nro. 1 (2006): 3-16.
- Blacking, John. "Music in Uganda". *African Music* 3, nro. 4 (1965): 14-17.
- Busse Berger, Anna Maria. *The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891-1961. Scholars, Singers, Missionaries*. Chicago / London: University of Chicago Press, 2020.
- Carl, Florian. *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: LiT, 2004.
- Clifford, James. "On Collecting Art and Culture". En *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, 215-251. Cambridge (MA) / London: Harvard University Press, 1988.

- Cooke, Peter. "Uganda, Republic of", *Grove Music Online* (20 de enero de 2001), disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028704?rsk=key=kZc00L&result=1>. Último acceso: 9 de septiembre de 2023.
- Coutts, P. G. "Some Musical Instruments of Usuku". *The Uganda Journal* 14, nro. 2 (1950): 160-162.
- Cunningham, James Frederick. *Uganda and its Peoples. Notes on the Protectorate of Uganda, Especially the Anthropology and Ethnology of its Indigenous Races*. London: Hutchinson & Co., 1905.
- Danto, Arthur C. "Narrative Sentences". *History and Theory* 2, nro. 2 (1962): 146-179.
- Eichler, Patrick. "Music Research in Colonial Uganda. A Historical Investigation with Emphasis on the Work of Klaus Wachsmann". Tesis de Maestría, Universität Wien, 2023.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Fuller, Thomas. "British Images and Attitudes in Colonial Uganda". *The Historian* 38, nro. 2 (1976): 305-318.
- Hall, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power". En *Formations of Modernity*, editado por Bram Gieben y Stuart Hall, 275-331. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Hornbostel, Erich Moritz von. "The Ethnology of African Sound-Instruments (Continued)". *Africa. Journal of the International Institute of African Languages and Cultures* 6, nro. 3 (1933): 277-311.
- Jones, Arthur Morris. "Indonesia and Africa: The Xylophone as a Culture-Indicator". *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 89, nro. 2 (1959): 155-168.
- Kubik, Gerhard. "Music in Uganda: A Brief Report". *African Music* 4, nro. 2 (1968): 59-62.
- . "Historische und rezente Migrationen von Musikinstrumenten in Ostafrika". En *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, editado por Gerhard Kubik, 26-32. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.
- Lugard, Frederick Dealtry. *The Dual Mandate in British Tropical Africa*. Edinburgh: W. Blackwood and Sons, 1926 [1922].
- Lush, Allan J. "Kiganda Drums". *The Uganda Journal* 3, nro. 1 (1935): 7-25.
- McCollum, Jonathan y David Hebert, comps. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham (MD) et al: Lexington Books, 2014.
- Mudimbe, Valentin-Yves. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

- Nabeta, Tom. "The Place of a Music School in Uganda". *Journal of the International Folk Music Council* 11 (1959): 41-44.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia y Andrew N. Weintraub. "The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda". *Ethnomusicology* 56, nro. 2 (2012): 206-233.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions*. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press, 2015.
- Nketia, J.H. Kwabena. "On the Historicity of Music in African Cultures". *Journal of African Studies* 9, nro. 3 (1982): 91-100.
- Okumu, Charles. "Acholi Orality". En *Uganda – The Cultural Landscape*, editado por Eckhard Breiting, 53-82. Bayreuth: Breiting / Kampala: Fountain Publishers, 1999.
- p'Bitek, Okot. *African Religions in Western Scholarship*. Kampala: Uganda Literature Bureau, 1980.
- Quijano, Anibal. *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Traducido por Alke Jens y Stefan Pimmer, Wien / Berlin: Turia + Kant, 2016.
- Ranger, Terence. "The Invention of Tradition in Colonial Africa". En *The Invention of Tradition*, editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 211-262. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1983.
- Reid, Richard J. *A History of Modern Uganda*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2017.
- Roscoe, John. *The Baganda. An Account of Their Native Customs and Beliefs*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2011 [1911].
- Sachs, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin: Reimer, 1929.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2019 [1978].
- Seligman, Charles Gabriel. *Races of Africa*. London: Thornton Butterworth, 1930.
- Southall, Aiden W. "The Illusion of Tribe". *Journal of Asian and African Studies* 5, nros. 1-2 (1970): 28-50.
- Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. Upper Saddle River (NJ): Pearson Education, 2008.
- Taussig, Michael T. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago / London: University of Chicago Press, 1987.
- The Radio Times* 1711, London (26 de agosto de 1956).
- The Radio Times* 1713, London (9 de septiembre de 1956).
- The Radio Times* 1714, London (16 de septiembre de 1956).
- Tracey, Hugh. "Recording Tour, May to November 1950 East Africa". *Newsletter (African Music Society)* 1, nro. 4 (1951): 38-51.

- "The African Music Society". *Ethnomusicology* 1, nro. 11 (1957): 16-18.
- "A Plan for African Music". *African Music* 3, nro. 4 (1965): 6-13.
- Trowell, Margaret / Wachsmann, Klaus P. *Tribal Crafts of Uganda*. London et al: Oxford University Press, 1953.
- Wachsmann, Klaus P. "Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang". Tesis de Doctorado, Universität Freiburg (CH), 1935.
- "An Approach to African Music". *The Uganda Journal* 6, nro. 3 (1939): 148-163.
- "Musicology in Uganda". *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 83, nro. 1 (1953): 50-57 [Offprint].
- "A Study of Norms in the Tribal Music of Uganda". *Ethnomusicology* 1, nro. 11 (1957): 9-16.
- "The Sociology of Recording in Africa South of the Sahara". *African Music* 2, nro. 2 (1959): 77-80.
- "Human Migration and African Harps". *Journal of the International Folk Music Council* 16 (1964): 84-88.
- "Some Speculations Concerning a Drum Chime in Buganda". *Man* 65 (1965): 1-8.
- "A Drum from Seventeenth [sic] Century Africa". *The Galpin Society Journal* 23 (1970): 97-103.
- "Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene". En *Essays on Music and History in Africa*, editado por Klaus P. Wachsmann, 93-134. Evanston: Northwestern University Press, 1971.
- Waterman, Christopher A. "The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique". En *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip Bohlman, 169-186. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1991.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, 1975.
- Wolf, Eric R. *Europe and the People Without History*. Berkeley et al: University of California Press, 2010 [1982].

Fuentes auditivas

- Wachsmann, Klaus P. *Traces of the Epic in Africa*. BBC Radio Third Programme, leído por Klaus P. Wachsmann (7 de mayo de 1963, 6 a 6:30 h).