

Año **2023**

Volumen **24**

Número **2**

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

aamusicologia.ar

Año	2023
Volumen	24
Número	2

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

4 Editorial

Dossier

- 7 Otras historias. Nuevos enfoques históricos en etnomusicología
Julio Mendivil
- 13 “Debo citar algunos ejemplos de toda su capacidad de expresión”:
Ideas para una historia de la etnomusicología
Philip V. Bohlman
- 42 Miradas sobre el cambio y el pasado de la música en Uganda.
Un análisis de la colonialidad en la Investigación Musical
Patrick Eichler
- 74 Hacia otras historias de la música popular: Temporalidades múltiples,
discontinuidades y experiencia
Iván Iglesias
- 100 Bailar o no bailar por la patria: la paradoja de las danzas (in) decentes en los
albores de la República (Perú, 1825-1860)
Zoila Vega Salvatierra
- 123 Más allá de lo propio y lo otro: Apropiaciones y resignificaciones en las
músicas de marimba en Chiapas
Juan Bermúdez
-

Artículos libres

- 148 A través del nudo. Material, sonido, gesto y notación en la creación musical.
Luis Menacho
- 183 La recepción de los conciertos de Guilhermina Suggia en España
Marina Barba Dávalos
-

Reseñas

- 208 Esteban Buch. *Playlist. Música y sexualidad*
Silvia Lobato
- 215 José Manuel Izquierdo König. *Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s
and the First Opera Companies*
Yanet Hebe Gericó



Editorial

La etnomusicología vuelve a ser el centro de reflexión de toda una selección de artículos para la *Revista Argentina de Musicología*. No lo había sido desde 2012, año en que Enrique Cámara de Landa coordinó aquel que fuera el primer dossier de la revista y que tituló “Joven etnomusicología de ámbito latinoamericano”. Uno de los autores convocados entonces fue Julio Mendivil, etnomusicólogo con una asentada trayectoria docente y de gestión. No por casualidad, Mendivil fue invitado por la dirección de esta Revista a compilar nuevos aportes en la materia para el presente número. Esta circunstancia da la oportunidad de comparar el estado de la cuestión de la disciplina en un lapso de once años. Y, ya desde el título “Otras historias. Nuevos enfoques históricos en etnomusicología”, anuncia una actualización crítica de miradas que indagan el pasado de las músicas del presente. Una vez más, se comprueba cómo diferentes orientaciones confluyen necesariamente en pos de una musicología unificada con horizontes ampliados casi ilimitadamente.

Luego de su introducción, Julio Mendivil nos acerca su traducción y preparación de un artículo de Philip V. Bohlman, por considerarlo entre los fundantes del giro histórico de la etnomusicología. En la misma dirección continúa su traducción de un texto de Patrick Eichler que, desde perspectivas poscoloniales, discute categorías analíticas que se utilizaron para estudiar los cambios históricos y musicales registrados en el pasado de Uganda mientras fue colonia británica. En el cuarto texto Iván Iglesias propone repensar la temporalidad y la discontinuidad en la historiografía de músicas populares, abandonando la linealidad como construcción narrativa para incorporar la multitemporalidad. Por su lado, Zoila Vega demuestra cómo algunas danzas fueron perdiendo vigencia en el Perú de comienzos de la República, desplazadas por otras a partir de discursos de adecentamiento y modernización. Para ello utiliza



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

como fuentes algunos ejemplos musicales de la colección Kestner de la Biblioteca de Hannover y otras fuentes primarias de la época. En el último artículo del dossier, Juan Bermúdez revisa la narrativa con que se escribió la historia de la marimba en el estado mexicano de Chiapas. Revela las incongruencias entre una construcción discursiva de una tradición regional chiapaneca unificada y la apropiación de una multiplicidad de repertorios y gestos interpretativos heterogéneos que no cesa.

En un cruce disciplinar entre Psicoanálisis y música, Luis Menacho ofrece una reflexión acerca de un conjunto de conceptos devenidos de las concepciones de Freud y Lacan, que descubrirían los componentes que intervienen en la creación musical. Le sigue el aporte de Marina Barba Dávalos acerca de la recepción de las giras de concierto de la violonchelista portuguesa Guilhermina Suggia en España. En la sección de reseñas publicamos la lectura de Silvia Lobato del último libro de Esteban Buch y la de Yanet Gericó de la reciente publicación de José Manuel Izquierdo König.

Fátima Graciela Musri

Editora responsable



Dossier

RAM



Revista Argentina de Musicología, vol. 24 nr. 2 (2023): 07-12
ISSN 2618-3072 (en línea)

Otras historias. Nuevos enfoques históricos en etnomusicología

Other histories. New historical approaches in ethnomusicology

Julio Mendivil

Universidad de Viena

<https://orcid.org/0000-0003-3872-3514>

julio.mendivil@univie.ac.at



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

Hacia finales de los años setenta Zofia Lissa escribió que la musicología histórica dejaba a la etnomusicología el estudio de las culturas vivas del mundo. Sostenía la musicóloga polaca que el precio que se pagaba por ello era la aceptación de una mirada ahistórica, limitada a exponer el estado actual de la cultura estudiada sin adentrarse en sus procesos de desarrollo.¹ Si bien la crítica parece justificada a primera vista, un análisis más profundo deja entrever que la preocupación histórica por parte de quienes ejercían la etnomusicología no era menor que la de colegas en el campo de la historia de la música. Tanto temas como el origen de la música como las rutas migratorias de técnicas e instrumentos musicales —tan centrales en la musicología comparada temprana— se fundaban en inquietudes de carácter histórico e, incluso en los setenta, un prestigioso etnomusicólogo como Klaus Wachsmann había dejado sentado que el presente que la etnomusicóloga o el etnomusicólogo encontraban en el trabajo de campo abarcaba partes del pasado por contener los recuerdos personales de los informantes, la memoria colectiva del grupo y restos materiales como instrumentos, grabaciones, parafernalia musical o fuentes escritas.²

Desde entonces, numerosas aguas han corrido bajo el puente. Se han organizado simposios, mesas redondas y publicaciones para discernir cómo el trabajo etnográfico se complementa y se enriquece con una dimensión diacrónica que considere el cambio musical en las culturas.³ La irrupción de tales cuestiones se ha hecho con tanto ahínco que desde finales del siglo XX se habla de un giro histórico en etnomusicología.⁴ Pero ha sido solo a partir de los textos de Philip Bohlman sobre el pasado etnomusicológico,⁵

-
- 1 Véase Zofia Lissa, "Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik". *Die Musikforschung* 30, (1977): 141-143.
 - 2 Klaus Wachsmann, "Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in the East African Scene", en *Essays on Music and History in Africa*, 93-135, editado por Klaus Wachsmann (Evaston: Northwestern University Press, 1971): 95-96.
 - 3 Véase, por ejemplo, Margot Lieth Philipp, *Ethnomusicology and the historical Dimension*, (Ludwigsburg: Philipp Verlag, 1989); Stephen Blum, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds., *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993); Christoph-Hellmut Mahling y Stephan Münch, *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methode?* (Tutzing: Verlag bei Hans Schneider, 1997) o Caroline Bithell, "The Past in Music", *Ethnomusicology Forum* 15 nro. 1 (2006). Todas estas publicaciones reúnen textos dedicados a una visión histórica dentro de la disciplina etnomusicológica.
 - 4 Véase Jonathan McCollum y David G. Hebert, "Foundations of Historical Ethnomusicology", en *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum y David G. Hebert (Londres: Lexington Books, 2014): 3.
 - 5 Véase Philip Bohlman, "Fieldwork in the Ethnomusicological Past" en *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, (New York & Oxford: Oxford University Press, 1997), 139-162 y "Returning in the Ethnomusicological Past", en *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (New York & Oxford: Oxford University Press: 2008), 246-270.

que etnomusicólogas y etnomusicólogos comenzaron a prestar mayor atención a las formas —así en plural— en que se construía la historia en la experiencia etnomusicológica y cómo el pasado se filtraba en las prácticas que ellas y ellos observaban durante el trabajo de campo.⁶

No creo faltar a la verdad si aseguro que el puente entre etnomusicología e historia se mostró tempranamente en la práctica disciplinar en América Latina. Los trabajos pioneros del argentino Carlos Vega⁷ o del cubano Fernando Ortiz⁸ en la primera mitad del siglo XX —por citar dos ejemplos canónicos— pusieron de manifiesto que en el estudio de las tradiciones populares del subcontinente era imposible prescindir de fuentes historiográficas, pues ellas nos daban luces sobre cómo habían arribado a nuestras tierras géneros, instrumentos, estilos o elementos musicales. Para estudiar el presente, nos decían los pioneros del trabajo etnográfico musical en tierras latinoamericanas, era ineludible contemplar el pasado, es decir, la historia que había hecho posible dicho presente.

Pero, si bien nuestros objetos de estudio nos habían impuesto una mirada diacrónica, fue solo a raíz del llamado giro histórico en la etnomusicología anglosajona que, en América Latina, empezamos a reflexionar sistemáticamente sobre cómo se había escrito y sobre cómo estábamos escribiendo o reescribiendo la historia.⁹ Tomar conciencia de la confluencia de estas dos tradiciones fue lo que me llevó a idear el dossier sobre etnomusicología e historia que ahora presento. Este se propone cumplir dos objetivos complementarios. Por un lado, pretendo con él —o a través de él— contribuir a entablar un diálogo fructífero con quienes vienen pensando la historia en etnomusicología en el Norte Global y, al mismo tiempo, seguir la senda trazada por los estu-

6 Véase Caroline Bithell, "The Past in Music: Introduction", *Ethnomusicology Forum* 15 nro. 1 (2006): 3-16.

7 Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946) o *Las danzas populares de Argentina* (Buenos Aires: Establecimiento Gráfico E.G.L.H, 1952).

8 Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985 [1951]), y *La música afrocubana*, (Madrid: Biblioteca Júcar, 1975).

9 Consigno aquí algunos ejemplos: Raúl R. Romero, *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2001); Marina Alonso, *La invención de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*, (Buenos Aires: Editorial SB, 2008); Óscar Hernández Salgar, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015); Juan Sebastián Ochoa, "La cumbia en Colombia: invención de una tradición", *Revista Musical Chilena* 70, nro. 226 (2016): 31-52; Christian Spencer, *iPego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)* (Santiago de Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2017) o Julio Mendívil, *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. (Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018).

dios latinoamericanos arriba mencionados y mostrar algunas de las investigaciones recientes que parten de una concepción histórica de la etnomusicología o una visión etnomusicológica de la historia en nuestras tierras.

Los textos reunidos pueden agruparse en dos grupos, aunque toda delimitación es siempre antojadiza. Algunos textos están dedicados, en primera instancia, a la reflexión teórica y metodológica. Los otros, partiendo de un estudio de caso, interrogan las narrativas con las cuales se ha escrito la historia concreta de un género o un instrumento. En todos ellos, empero, se ponen sobre el tapete aspectos epistemológicos sobre consideraciones históricas en el trabajo etnomusicológico.

El primer artículo está a cargo del etnomusicólogo estadounidense Philip Bohlman. Se trata de la versión corregida y aumentada de un texto publicado el año 1991, y en el cual Bohlman reflexiona sobre cómo los medios técnicos de almacenamiento de datos determinaron miradas y lecturas sobre las músicas fuera de Europa. Bohlman se remonta hasta el tiempo de la expansión europea para mostrarnos que las descripciones del Otro estaban estrechamente ligadas a los modos de representación con que se contaba entonces y que dichas representaciones fueron cambiando a medida que nuevas tecnologías fueron permitiendo nuevas prácticas en el estudio de las músicas consideradas exóticas. Siguiendo una ruta parecida, el texto del joven etnomusicólogo austriaco Patrick Eichler analiza las categorías de “tribu” y “tradición”, con las cuales se concibió la historia de la música de Uganda o, más bien dicho, la supuesta ahistoricidad de sus músicas. Haciendo hincapié en la labor etnomusicológica del estudioso alemán Klaus Wachsmann, Eichler repasa la manera concreta como la colonialidad del poder y del saber instauró discursos sobre las músicas del Otro, canonizó formas de ejecución musical o legitimó algunos instrumentos musicales vinculándolos con supuestas grandes civilizaciones del Norte de África. Un espíritu igualmente crítico inspira el texto del etnomusicólogo español Iván Iglesias, quien discute la idea de temporalidad en historia. Valiéndose de la literatura sobre la música popular durante la guerra civil, la dictadura y la transición españolas, Iglesias sugiere un cambio ontológico en las historias de la música para cuestionar las temporalidades únicas y lineales, las cuales —tal es su convicción—, operan como formas de hegemonía epistémica en la escritura de la historia. Iglesias aboga por una además concepción de temporalidades múltiples que nos permita alejarnos de las reminiscencias evolucionistas en el quehacer histórico y abre un camino democrático para pensar y repensar nuestras representaciones del pasado.

Los dos últimos artículos son estudios de caso, pero no por ello, están exentos de una crítica teórica y metodológica. La musicóloga peruana Zoila Vega Salvatierra

emprende un “trabajo de campo” en el pasado, como diría Philip Bohlman, y nos muestra a través de un análisis de una colección del siglo XIX, la colección Kestner de la Biblioteca de Hannover, que algunas danzas populares —“El Cuándo”, “El Chocolate”, “El Mismis” y “La Mariquita”— fueron perdiendo terreno frente a otras llegadas de Europa por ser consideradas inadecuadas para ambientes “decentes” y “modernos” en el marco de la naciente república peruana. Vega Salvatierra nos sugiere con su perspicaz análisis que la escritura de la historia de la música no puede reducirse a cuestiones estilísticas, sino que debe contemplar siempre los aspectos morales vinculados a las prácticas musicales. Por último, el artículo del etnomusicólogo mexicano Juan Bermúdez revisa con delicada pluma y fina ironía la narrativa heroica con que se ha escrito la historia de la marimba en la región chiapaneca de México. Bermúdez pone al descubierto que ese discurso de reivindicación de lo regional va, contradictoriamente, de la mano de una práctica cosmopolita que absorbe diferentes repertorios para integrarlos al mundo local de la marimba chiapaneca y fortalecer así la construcción de una tradición propia. Bermúdez, al recorrer con gesto deconstructivo el discurso histórico nos llama la atención sobre las agendas políticas e ideológicas de quienes escriben la historia de nuestras músicas populares.

Los temas que abarcan una reflexión sobre la construcción de la historia en etnomusicología superan los tratados en este dossier. Podría ahondarse, por ejemplo, en aspectos sobre la filosofía de la historia o sobre la pertinencia o no de perspectivas microhistóricas para escribir la historia de algunos géneros o instrumentos musicales. Del mismo modo, podría ahondarse considerablemente en aspectos que conciernen a la construcción del género, ya sea en la práctica musical o en la etnomusicológica. Todo ello sigue siendo una desiderata. Valga este dossier como un sincero esfuerzo por impulsar nuevas discusiones sobre etnomusicología e historia.

Bibliografía

- Alonso, Marina. *La invención de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial SB, 2008.
- Bithell, Caroline. “The Past in Music”. *Ethnomusicology Forum* 15, nro. 1 (2006): 3-16.
- Blum, Stephen, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds.. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Philip Bohlman. “Fieldwork in the Ethnomusicological Past”. En *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, 139-162. New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.

- “Returning in the Ethnomusicological Past”, en *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, 246-270. New York & Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Hernández Salgar, Óscar. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015.
- Lieth Philipp, Margot. *Ethnomusicology and the historical Dimension*. Ludwigsburg: Philipp Verlag, 1989.
- Lissa, Zofia. “Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik”, *Die Musikforschung* 30, (1977): 141-143.
- Mahling Christoph-Hellmut y Stephan Münch. *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft - Gemeinsame Ziele, gleiche Methode?* Tutzing: Verlag bei Hans Schneider, 1997.
- McCollum, Jonathan y David G. Hebert. “Foundations of Historical Ethnomusicology”. En *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum y David G. Hebert, 1-33. Londres: Lexington Books, 2014.
- Mendívil, Julio. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018.
- Ochoa, Juan Sebastián. “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”. *Revista Musical Chilena* 70, nro. 226 (2016): 31-52.
- Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985 [1951].
- *La música afrocubana*. Madrid: Biblioteca Júcar, 1975.
- Romero, Raúl R. *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2001.
- Spencer, Christian. *iPego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2017.
- Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.
- *Las danzas populares de Argentina*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico E.G.L.H, 1952.
- Wachsmann, Klaus. “Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in the East African Scene”. En *Essays on Music and History in Africa*, 93-135, editado por Klaus Wachsmann, 95-96 (Evaston: Northwestern University Press, 1971).

“Debo citar algunos ejemplos de toda su capacidad de expresión”: Ideas para una historia de la etnomusicología¹

Philip V. Bohlman

Universidad de Chicago

<https://orcid.org/0000-0002-0216-4055>

boh6@uchicago.edu

Resumen

En este artículo Philip V. Bohlman repasa con erudición la historia del acercamiento a culturas musicales lejanas que dio nacimiento a la etnomusicología. Repasando la literatura desde las primeras descripciones de la música del Otro en los albores de la modernidad, Bohlman se pregunta por las formas de representación de lo que él llama una etnomusicología incipiente y reflexiona sobre cómo esas descripciones fueron ganando un sentido más científico en la disciplina que hoy ejercemos. Sin restar peso a las implicancias colonialistas o eurocentristas de las prácticas etnomusicológicas tempranas, Bohlman nos invita a delinear, mediante una lectura crítica del pasado de la disciplina, los elementos que deben nutrir sus prácticas al momento de investigar o transmitir la música de otras culturas en la actualidad.

Palabras clave: Etnomusicología, historia de la etnomusicología, colonialismo, reflexividad.

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip Bohlman, Chicago, University of Chicago Press (1991). Esta versión —corregida y aumentada— fue traducida y preparada especialmente para el presente dossier por Julio Mendivil.



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

"I Must Cite Some Examples of Their Full Capacity for Expression": Thoughts toward the History of Ethnomusicology

Abstract

In this article Philip V. Bohlman reviews the history of the approaches to so-called exotic musical cultures that gave birth to ethnomusicology. Reviewing the literature from the earliest descriptions of the music of the Other at the dawn of modernity, Bohlman discusses the forms of representation of what he calls an incipient ethnomusicology and asks how those descriptions gained more and more a scientific dimension in the discipline. Without downplaying the colonialist or Eurocentric implications of early ethnomusicological practices, Bohlman invites us to delineate, through a critical reading of the discipline's past, the elements that should nurture our practices when we investigate or transmit the music of other cultures in current times.

Keywords: Ethnomusicology, history of ethnomusicology, colonialism, reflexivity.

Imágenes iniciales: de misioneros y Montaigne

Michel de Montaigne (1533-1592) escribió uno de los primeros fragmentos etnomusicológicos de las letras modernas europeas. En su ensayo de 1580, *Des cannibales*, el ensayista francés, ese maravilloso y obsesionado retratista del Otro, comentó la música de los indígenas tupinambá de una isla en la bahía de Río de Janeiro, basado en las observaciones del misionero calvinista suizo Jean de Léry (1536-1613), quien acababa de publicar en 1578 un relato sobre su estancia entre 1557 y 1558 en un asentamiento colonial europeo de lo que sería Brasil:

Tengo una canción compuesta por un prisionero que dirige con ella un desafío a sus captores. Les invita a todos a que se acerquen y comiencen a comer su carne porque así estarían comiendo también la carne de sus propios padres y abuelos, los que lo habían alimentado antes [...]. Verdaderamente hay aquí salvajes reales según nuestros estándares; o ellos deben ser completamente salvajes, o debemos serlo nosotros; hay una distancia asombrosa entre su carácter y el nuestro [...] Para que no imaginen que estos actos son el resultado de una esclavitud a la tradición o de su completa servidumbre ante costumbres ancestrales, una servidumbre que atestigua una falta de razón o de juicio, y porque son tan simples de mente que no tienen otras opciones a su alcance, debo citar algunos ejemplos de toda su capacidad de expresión. Además de esta canción bélica, tengo otra, una canción de amor, que comienza de esta manera: "Adder, quédate; quédate, Adder, para que con tus motivos coloridos mi hermana pueda confeccionar un rico ceñidor que pueda regalarle a mi amor" [...] Estoy lo suficientemente familiarizado con la poesía como para emitir el siguiente juicio: no sólo no hay nada bárbaro en esta canción, sino que es completamente anacreóntica. La lengua de esta gente, además, es una lengua suave, bastante agradable, algo parecida al griego en sus terminaciones.²

Si la capacidad de Montaigne para producir imágenes mordaces del Otro y para acercarnos al mundo más allá del Yo no nos hiciera reflexionar,³ podríamos tildar rápidamente su relato como una observación más de esos viajeros entusiasmados con fantasiosos monstruos musicales que ocupaban los incivilizados reinos de la tierra y producían una música igualmente incivilizada, a pesar de la seducción que

2 Michel de Montaigne, *Essais* (Paris: Editions Garnier Frères, 1952, 242-44). Para el fragmento de Jean de Léry véase Frank Harrison, *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. (Amsterdam: Frits Knuf, 1973, 6-24).

3 Michel de Certeau, "Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of Lafitau", *Yale French Studies* 59 (1986): 37-64.

en ellos despertaba. Los etnomusicólogos y los estudiosos del colonialismo sabemos que la música folclórica no occidental ha despertado, durante mucho tiempo, curiosidad en quienes se enfrentaron a lo desconocido.⁴ La adscripción de características extrañas a los modos, de diferencias climáticas al estilo musical,⁵ o de innumerables etiquetas como las de *carmen barbarum* o *Gassenhawerlin* a canciones folclóricas,⁶ indican un nivel de descripción que, claramente, trasciende la mera curiosidad. Esas transcripciones rudimentarias de música, especialmente de canciones, acompañaban las representaciones escriturales de la creación del Otro musical desde los primeros casos de evangelización y colonización, como en los relatos tupinambá de Jean de Léry (véase la figura 1).

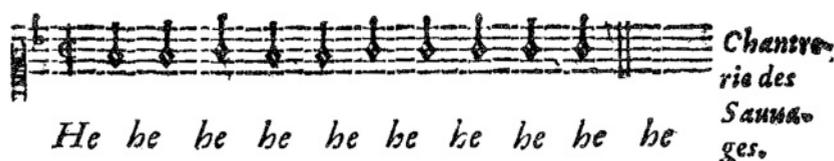


Figura 1. Transcripción de Jean de Léry de una melodía tupinambá (1578). Fuente: Frank Harrison, *Time, Place and Music* (1973: s/p)

Los primeros relatos refieren con frecuencia a contenidos que no eran evidentes para el intruso europeo, como la clasificación de instrumentos musicales o la interpretación de sonidos musicales ajenos a la notación europea.⁷ Ni qué decir que estos actos de reformulación de lo exótico sirvieron en cierta medida para ampliar el poder colonizador. Pero también generaron nuevos medios para representar la música del Otro, forjando un lugar para ella en el pensamiento europeo y dándole poder para subvertir la supremacía hasta entonces incuestionable de una cultura musical que no conocía ninguna otra. Por muy rudimentarios que fueran, estos primeros intentos de notación daban fe de prácticas etnomusicológicas incipientes y de la naciente *poesis* que establecería un lugar para la música no europea en el discurso musical europeo.

4 Véase Frank Harrison, *Time, Place and Music* and Philip V. Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology", *The World of Music* 33, 3 (1988a): 5-27.

5 Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Trans. by Franz Rosenthal. 3 vols. New York: Pantheon (1958 [1377]): 434.

6 Werner Danckert, *Das Volkslied im Abendland* (Bern: Francke, 1966, 5-8).

7 Joep Bor, "The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music 1780-c. 1890", *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 51-73.

Volvamos de nuevo a las imágenes de músicos no occidentales y a la creación musical con las que estamos familiarizados gracias a las miradas —a menudo demasiado fugaces— de la naciente literatura etnomusicológica. ¿Qué reacciones han provocado comúnmente? ¿Cuántas veces nos han hecho reír? ¿De qué manera las hemos descartado por ingenuas o etnocéntricas, por indignas de la rigurosa objetividad que pretende la etnomusicología actual? ¿De qué manera son producto, no de nuestra visión moderna del mundo etnomusicológico, sino de aquella a la que estaba sujeta esa generación? Y, por último, preguntémosnos: ¿cómo pueden pertenecer esas imágenes a una etnomusicología comprometida en cuestionar la larga historia de tergiversación y sufrimiento humano que acompañó las fuerzas del colonialismo que marcaron —demasiado a menudo— lo que entendemos por nuestro campo de acción (véanse las figuras 2-4).⁸



Figura 2. Frontispicio de Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Roma: Francesco Corbellotti, 1650)

8 Por razones legales fue imposible reproducir uno de los gráficos incluidos en la versión original. Se trata de la fotografía contenida en el libro *The Story of Indian Music and Its Instruments*, de Ethel Rosenthal (1929). Remitimos a las personas interesadas en ver la fotografía a la versión original del artículo en Bohlman (1991).



Figura 3. Frontispicio de Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, vol. 1 (Paris: Saugrain et Hochereau, 1724)



Figura 4. Frances Densmore, etnomusicóloga, con Mountain Chief, un nativo americano *Blackfoot*, que interpreta en lengua de signos una canción que suena en un fonógrafo. Por Harris y Ewing, Washington, D.C., 1916. Cortesía de Smithsonian Office of Anthropology

En este artículo repaso varias respuestas a estas preguntas, implícitamente, históricas. No baso esta consideración de la historia de la etnomusicología en modelos historiográficos que insisten en que nuestra disciplina ha estado inmersa en un continuo intento por definir con mayor precisión su objeto de estudio o de comprender otras músicas "en sus propios términos". Tales modelos presuponen que el perfeccionamiento de las técnicas analíticas revelará algún día una realidad objetiva e inexplorable, la "verdadera" comprensión de la música no occidental. Yo propongo, en cambio, que la respuesta satisfactoria a tales interrogantes históricas no reside tanto en los objetos de esas primeras observaciones como en la forma de presentarlos o, para ser más exactos, de representarlos. Estos procesos de representación han formado la literatura que constituye la historia de nuestra disciplina, una literatura cuya riqueza etnográfica empezamos a sondear sólo en este momento actual de la reflexión histórica en etnomusicología.⁹

Las razones que motivaron estos diversos modos de representación fueron múltiples, pero hubo varios que han resultado claramente paradigmáticos, es decir que históricamente han servido para transformar observaciones particulares en datos significativos, teorías e ideas compartidas por una comunidad de etnomusicólogos; ellos constituyen un cuerpo de textos etnomusicológicos que permite a los estudiosos —como los que contribuyen en este número especial de la Revista Argentina de Musicología— a construir una historia alterna de nuestra disciplina.¹⁰ He comenzado con Montaigne y la pequeña galería de imágenes que acompañan este artículo no para sugerir orígenes o límites historiográficos, sino más bien porque la preocupación que estas imágenes demuestran por representar la música no occidental comparte muchas de las prácticas etnomusicológicas que también encontramos en nuestros textos canónicos: acortar la distancia entre la música de una cultura y otra, buscar comparaciones significativas, experimentar con modos de representación y enfoques innovadores de la etnografía musical, comprender otra música examinando primero los propios criterios y las estructuras internas de esa música.¹¹

Montaigne, por ejemplo, basa sus observaciones en una exégesis de los textos de las canciones, concluyendo que la música de los caníbales demuestra que en el fondo no se diferencian mucho de nosotros. No se limita a observar la intención racional del cantante, sino que la valoriza por una posible similitud con la Antigüedad

9 Philip V. Bohlman, *The Cambridge History of World Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

10 Philip V. Bohlman, "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology", *Yearbook for Traditional Music* 20, (1988b): 26–42.

11 Véase George E. Marcus y Michael J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences* (Chicago: University of Chicago Press, 1986, 24–25).

clásica y con una alusión a Anacreonte, el poeta griego conocido por componer canciones de amor y pasión, una decisión seguramente desprendida del Renacimiento europeo. La transcripción de Jean de Léry de una canción tupinambá surge con una notación que evoca la comparación con el canto cristiano, la melodía se mueve entre tonos de recitación. La danza ritual representada en el frontispicio de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher vincula a los intérpretes nativos americanos a la tierra, a la naturaleza, a los orígenes humanos de toda música. Para el clérigo alemán, esta imagen es un gesto de objetivación que da un testimonio visual de una profunda revelación: que no todas las músicas tienen sus raíces en los fundamentos bíblicos del creacionismo cultural. Los querubines de Joseph-François Lafitau acercan los símbolos de los rituales de los nativos americanos al escriba que se dispone a darles una dimensión histórica en el frontispicio de su etnografía de las costumbres de los nativos americanos. De hecho, Lafitau fue un notable precursor de la etnografía musical, y publicó, por ejemplo, diagramas comparativos de instrumentos musicales utilizados por diferentes pueblos indígenas de América del Norte y del Sur, demostrando así que tales instrumentos poseían funciones no menos racionales que instrumentos similares de los griegos, también incluidos en su diagrama.¹² No obstante, el piano y el taburete que enmarcan al violinista, incómodamente encaramado, pretenden reducir la distancia entre él y nosotros. En efecto, en esta representación entra en una arena liminal, una arena especificada por una observación más cercana y la persuasiva afirmación de un parentesco musical. Y, por último, vemos un poco de nosotros mismos en etnomusicólogos como Frances Densmore, quien perfeccionó las prácticas etnomusicológicas mediante el registro científico del texto musical e insistió en considerar el contexto cultural del mismo, por más que la vestimenta tradicional del personaje *Blackfoot* parezca fuera de contexto con la espalda pegada a la silla y frente a las paredes deslucidas del Instituto Smithsonian de Washington, Distrito Federal.¹³

En sus diferentes formas, todas estas representaciones parecen compartir prácticas etnomusicológicas similares. A lo largo de la historia de nuestra disciplina, cada representación añadió algo nuevo al proyecto etnomusicológico y a la comprensión general de la música y su papel como fenómeno expresivo dentro de la

12 Véase Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*. 2 vols (Paris: Saugrain et Hochereau, 1724, 1 y 212). Véase además Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964, 347) y Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries".

13 Bohlman se refiere a la famosa fotografía de Frances Densmore con un indígena en las instalaciones del Instituto Smithsonian, fotografía de sesión que durante muchos años se consideró como realizada en el trabajo de campo. [Nota del editor].

sociedad humana, una tarea que no difiere mucho de aquella que realizamos los etnomusicólogos del siglo XXI.

La naturaleza de la crítica cultural y la representación en etnomusicología

El marco para la historia de la etnomusicología que emplea este ensayo toma como factor unificador la preocupación histórica por la crítica cultural. En otras palabras, abordo aquí la historia de la etnomusicología no fijándome principalmente en lo que estudiaron los especialistas, sino en cómo lo representaron. No pretendo negar que este proceso de representación a menudo acompañó proyectos más amplios impulsados por el colonialismo o el exotismo estético. Incluso dando por sentada la agenda oculta en las misiones de las iglesias cristianas y los proyectos filológicos de gran alcance dedicados a recopilar textos de canciones de tradición oral, tenemos que aceptar igualmente la naturaleza fundamental y la presencia persistente de la crítica cultural en el encuentro con una cultura ajena. Esa es la crítica cultural que ineludiblemente resulta de ir más allá del propio mundo para aprender algo sobre uno mismo observando al Otro. Las historias, sean locales o globales, se fusionan en el encuentro y el intercambio que ocasiona dicha crítica cultural, produciendo lo que Walter Mignolo ha denominado la "colonialidad del saber".¹⁴

Evidentemente, no se trata tanto de los temas comunes en la etnomusicología —la música no occidental, la música folclórica, incluso la música en cultura o como cultura— como de la tradición de escribir sobre esos temas: la etnografía musical. La relación historiográfica en el desarrollo de una escritura etnomusicológica es, por supuesto, mucho más amplia y coherente que ponerse a discernir si las conexiones históricas que uno encuentra permiten definir lo correcto o incorrecto de las descripciones de las diferentes músicas a lo largo del tiempo. De hecho, a pesar de las afirmaciones de uno u otro colega de que estaba registrando "esta vez la música correcta" o "rellenando los vacíos del conocimiento", la historia de la etnomusicología no presenta a menudo declaraciones de que tales programas se hayan realizado, de que se haya cerrado el "libro" sobre un repertorio o una cultura musical en particular. Pocos etnomusicólogos necesitan que se les diga hoy que la etnografía musical es una empresa que se ocupa de la representación de "verdades parciales".¹⁵

14 Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000).

15 James Clifford, "Introduction: Partial Truths", *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford and George E. Marcus (ed.). Berkeley: University of California Press (1986a): 7.

Es en el ámbito historiográfico particular de este ensayo —o si se quiere en esta historia de la etnografía musical—, que se vuelve particularmente llamativa la interacción de prácticas etnomusicológicas específicas y persistentes. Pues, al mismo tiempo que se dedicaban a representar otras músicas en la etnografía musical, nuestros antepasados etnomusicólogos también escribían la historia de su disciplina y la nuestra, produciendo lo que Martin Stokes ha denominado "una musicología mundana".¹⁶

La etnomusicología siempre ha recurrido a diversos medios y técnicas para representar otras músicas y culturas musicales. Lo visual, lo verbal y lo sonoro interactúan en las etnografías musicales, produciendo una historia caracterizada por formas multivalentes de textos y por la representación polisémica del contenido. La transcripción y las meticulosas notas de campo, los estudios melográficos y los cuadros tabulares con familias de melodías, todos participan de esta polisemia, todos nos dicen más sobre la música a la vez que nos revelan lo que todavía no sabemos.¹⁷ Así pues, el intento de encontrar una etnografía musical más poderosa sigue en marcha. La experimentación y la innovación en la etnografía musical reciben un impulso constante debido a la necesidad de representar algo sólo tangencialmente explicado en trabajos anteriores. Al igual que las primeras etnografías musicales utilizaban imágenes visuales para complementar la explicación en sus textos¹⁸, los enfoques experimentales recientes pueden incluir grabaciones digitales en diversos formatos o emplear la estructura del ritual como marco para sus textos.¹⁹ La búsqueda constante de nuevos medios de representación y nuevas formas de plasmarlos para crear un texto coherente y eficaz sigue siendo uno de los rasgos más característicos de la historia de la etnomusicología.²⁰

Los cinco componentes para una práctica etnomusicológica histórica más amplia, que paso a discutir en adelante, abarcan sin duda muchos otros que la mayoría de los etnomusicólogos considerarían esenciales. Al concentrar mis observaciones en

16 Martin Stokes, "Afterword: A Worldly Musicology?", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip V. Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 826–842.

17 Philip V. Bohlman "Music as Representation", *Journal of Musicological Research* 24, 3–4, (2005): 205–26.

18 Véase por ejemplo, Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens et modernes* (Paris: Nyon, 1779).

19 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Urbana: University of Illinois Press, 2004 [1987]).

20 Para los usos históricos de diferentes medios en la representación de las músicas del mundo véase Jonathan Sterne, *MP3: The Meaning of a Format* (Durham, NC: Duke University Press, 2012), Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London: Verso, 2015), Andrea F. Bohlman y Peter McMurray, ed., "Tape", *Special issue of Twentieth-Century Music* 14, 1 (2017).

estos componentes paradigmáticos, no es mi intención excluir un enfoque de investigación o valorizar otro. Más bien, estoy especialmente interesado en estas amplias categorías debido a su interacción en cuanto los etnomusicólogos escriben o transmiten un concepto de música a través de determinados medios de representación. Esta interacción, además, ha cambiado y continúa cambiando durante el curso de la historia de la disciplina. Por extensión, es factible afirmar los patrones de cambio en la interacción de las prácticas etnomusicológicas es una forma de examinar la historia intelectual de la disciplina que ocupa los ensayos de este dossier.

La observación científica

La primera práctica paradigmática se subsume en un enfoque disciplinario increíblemente general: la observación científica. Me refiero, sin embargo, a algo que es bastante más específico, tanto histórica como culturalmente. Mi preocupación aquí es con el aislamiento y especificación de los datos analizables dentro en etnomusicología. La observación científica adopta muchas formas en nuestra historia, sobre todo debido a las diferentes maneras en que hemos participado en los esfuerzos científicos de las ciencias sociales. Athanasius Kircher, al reunir las piezas para su obra sobre la música universal, a mediados del siglo XVII, trató de mostrar gran variedad de ejemplos a sus lectores.²¹ En sus estudios sobre los pueblos indígenas de América, Père Lafitau comparó instrumentos relacionados por su estructura —instrumentos percusivos de mano— y presumiblemente por su función ritual, como muestra la figura 3, en la cual varios de los mismos instrumentos adquieren un significado iconográfico específico.²² Mientras dirigía la Expedición Hemenway en el sudoeste americano, Jesse Walter Fewkes, eligió juiciosamente las ceremonias y cantos que iba a registrar, tomando sus decisiones con antelación para mejor corresponder a los lectores de los escritos que le publicaba regularmente el *Bureau of American Ethnology*²³ Alexander Ellis buscó formas más precisas de describir las notas dividiendo la distancia tonal en cien partes acústicamente mensurables, con los llamados cents, y Charles Seeger trató de emplear el melógrafo

21 Allen, Warren Dwight, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600-1960* (New York: Dover, 1962). Primera publicación en 1939.

22 Véase Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains* y Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries", 6, 8 y 15.

23 Curtis Hinsley, "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893." George W. Stocking, Jr, ed. *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 53-69 (Madison: University of Wisconsin Press, 1983, 65-66).

como una herramienta científica revolucionaria, concebida para la etnomusicología. Ya sea que trabaje en el siglo XVIII o en el XXI, el etnomusicólogo por lo general emprende la observación adaptándola a las técnicas de medición imperantes en las ciencias de su tiempo, lo que muestra los vínculos de nuestra disciplina con las historias de otras ciencias.

La observación científica también es esencial en etnomusicología porque aporta enfoques específicos para la representación y, a menudo, nuevas técnicas de representación. La división de la octava en cents por parte de Ellis constituyó aporte de este tipo;²⁴ también lo hicieron los volúmenes de Densmore repletos de transcripciones de música indígena estadounidense, cada uno de los cuales pretendía representar la totalidad de la música indígena ofreciendo una cantidad de datos impresionante. Los antropólogos y filólogos que estudian la música no están menos preocupados por conseguir datos apropiados que musicólogos o folcloristas, y es precisamente por estas razones que la etnomusicología —como ciencia caracterizada por prácticas de observación particulares— tiene una historia tan singularmente interdisciplinaria.

La experimentación

Las observaciones científicas se prestan necesariamente a una segunda práctica etnomusicológica: la experimentación. La experimentación como componente de la etnomusicología implica la investigación de datos cuantificables para descubrir alguna forma de significado objetivo. Por lo tanto, se basa en formas de representación compartida por una comunidad de estudiosos y que dicha comunidad emplea como moneda estándar para el intercambio de datos coherentes. En algunos casos, la experimentación puede no significar más que la creencia positivista de que los hechos pueden decirnos algo por sí mismos. Como parte de la práctica disciplinaria, la experimentación también puede prescribir el método científico, especialmente cuando se trata de repetir la misma manera de producir datos para producir los resultados ya obtenidos. La atribución de significado a un cent condujo directamente a la experimentación a finales del siglo XIX, como atestiguan los artículos reunidos para el primer volumen de los *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft* (1922), que, dicho sea de paso, contiene una traducción alemana del libro de Ellis *On*

24 Alexander Jr. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Royal Society of Arts* 33 (1885): 485-527.

the *Musical Scales of Various Nations*.²⁵ La musicología comparada centroeuropea de principios del siglo XX se dedicó más a la experimentación que al estudio etnográfico e histórico de las músicas del mundo, que pasaría a hacerse prominente solo a mediados de ese siglo.

Los etnomusicólogos han recurrido sistemáticamente a la tecnología de grabación para encontrar técnicas de experimentación más fiables. En consecuencia, el archivo etnomusicológico surgió como lugar de experimentación. El trabajo pionero del *Phonogramm-Archiv* de Berlín, por ejemplo, se ubicó en el Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, no en un instituto de música.²⁶ A principios del siglo XX, Carl Stumpf (1848-1936) y Erich M. von Hornbostel (1877-1935) habían reconocido el potencial de experimentación que prometían las grabaciones reunidas en el *Phonogramm-Archiv* de Berlín, y hoy en día el archivo de etnomusicología se muestra como un lugar para la experimentación, ya sea dentro de la universidad, en la Academia de Ciencias o el Museo Etnológico o en el Foro Humboldt de Berlín, al cual el *Phonogramm-Archiv* se halla anexo actualmente. La preocupación dieciochesca por dar luces (*lumière*) para que los hechos hablaran más vívidamente proporcionó otra práctica de experimentación para escritores que comentaban la música no occidental, tales como William Jones²⁷ o Joseph-Marie Amiot²⁸. La preocupación central de la experimentación del investigador es, por tanto, cómo va a representar los datos en los que se basa; pues, idealmente, la experimentación conduce a formas de representación que aspiran, por lo menos, a dar una expresión universal del significado.

No es de extrañar que los modos de la etnografía musical hayan sido polisémicos, dadas las formas históricamente polimorfas de la experimentación etnomusicológica. Las distintas disciplinas que han contribuido a y formado en parte la etnomusicología emplean *ipso facto* diferentes tipos de experimentación. Así pues, la historia intelectual de nuestra disciplina arroja abundantes casos de experimentación filológica, psicológica y sociológica, estudios basados en pruebas matemáticas y especulaciones religiosas, modelos biológicos para la historia de la música y estudios acústicos

25 Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel, *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Vol.1 (Munich: Drei Masken Verlag, 1922).

26 Véase Albrecht Schneider, "Psychological Theory and Comparative Musicology", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. Bruno Nettl y Philip V. Bolman (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 293-317 y Sebastian Klotz, ed., "Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns": Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler - Studien und Dokumente (Berlin: Schibri, 1998).

27 William Jones, "On the Modes of the Hindoos", en *Hindu Music from Various Authors* (Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series), 88-112. Publicado originalmente en *Asiatick Researches* (1964 [1784]).

28 Véase Michel de Certeau, "Writing vs. Time".

basados en la física. Examinadas en relación con este ámbito de la práctica etnomusicológica, la transcripción y la clasificación son claramente ejemplos de experimentación científica y de procesamiento del conocimiento, basadas en la repetición y el perfeccionamiento de modelos experimentales. Lo más sorprendente, sin embargo, es que esa diversidad ha producido una unidad histórica en la etnomusicología. Es muy posible que uno de los rasgos más distintivos de la experimentación en nuestra materia sea su capacidad para extraer técnicas de muchos ámbitos científicos diferentes, pero para aplicarlas al problema común de interpretar y representar la música.

El trabajo de campo

Si llego al trabajo de campo sólo como tercer componente de una praxis etnomusicológica más amplia, no es porque su importancia menor que la de los componentes abordados anteriormente. Muy al contrario, es a través de la introducción del trabajo de campo que la etnomusicología se distingue de otros tipos de estudios musicales. Los trabajos de campo son quizá la prueba más clara de la afirmación subyacente en este artículo de que la historia de la etnomusicología no depende de lo que se estudia, sino de cómo se lleva a cabo ese estudio. Un ejemplo: En la década de 1980, los etnomusicólogos comenzaron a dedicarse al estudio de la música artística occidental de manera incisiva, no para aprender más sobre la música en sí, sino para revelar algo más sobre los conceptos y el significado que asisten a todos los fenómenos musicales.²⁹ En el siglo XXI, el estudio etnomusicológico de la música de arte occidental no solo se ha convertido en una práctica etnográfica con su propia teoría y métodos subdisciplinarios, sino que también ha influido significativamente en los enfoques de otros campos de estudio que se dedican principalmente a dicha música.³⁰

A la inversa, también hay que reconocer que el estudio de una música no occidental por parte de uno de sus practicantes no se convierte inmediatamente en

29 Véase Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System* (Philadelphia: Temple University Press, 1988). Ellen Koskoff, "Cognitive Strategies in Rehearsal", en *Selected Reports in Ethnomusicology* 7 (1988), 59-68. Bruno Nettl "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1-16, o *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1995).

30 Véase Laudan Nooshin, ed., *The Ethnomusicological Study of Western Art Music* (New York: Routledge, 2013) y Nicholas Cook, "Western Music as World Music.", Philip V. Bohlman, ed., *The Cambridge History of World Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 75-99.

etnomusicología, una constatación que resulta evidente para quien haya cometido el error de tildar a estudiosos de la música del sur de Asia de etnomusicólogos. Desde este punto de vista y muchos antes que algunos eruditos árabes preocupados en gran medida por digerir la teoría musical de los tratados, el caso más obvio de un "etnomusicólogo" árabe medieval sería Ibn Khaldūn (1332-1406), un etnógrafo empedernido. Cuando se vuelve hacia la etnografía musical en la *Muqaddimah*, su "introducción" a una historia universal (1377), lo verdaderamente innovador de su pensamiento y su metodología se da en los pasajes dedicados a los pueblos no árabes y no islámicos, no en los capítulos dominados por la ortodoxia islámica.³¹ Así como los viajes a tierras ajenas a Europa durante la Era de los Descubrimientos propiciaron el inicio de la antropología moderna, por muy incipiente que haya sido su desarrollo,³² sólo cuando el trabajo de campo se convirtió en una práctica fundamental para el estudio de la música no occidental y folclórica comenzó a formarse la historia de la etnomusicología a partir de la confluencia de cada una de las prácticas analizadas aquí. El trabajo de campo en etnomusicología parece especialmente vinculado a la preocupación ética de cerrar la distancia geográfica y cultural, de ahí su característica distintiva de representar la música del Otro con un nivel verificable de observaciones científicas y en los contextos de la sociedad donde la encuentra.³³

Vernos a nosotros mismos en el Otro y al Otro en nosotros mismos

Aunque a primera vista pueda parecer una práctica que socava la objetividad obtenida mediante el trabajo de campo, el cuarto componente de la práctica etnomusicológica se refiere al atractivo y la práctica de acercar la música del Otro a la propia cultura para mitigar su alteridad. Reflexionando sobre el giro de las ciencias sociales hacia la crítica cultural en las últimas décadas del siglo XX, George Marcus y Michael Fischer consideraron que la reflexividad que permite la etnografía es una de las principales motivaciones de la labor antropológica y que ella, aunque a menudo descuidada, expresa un deseo constante de potenciar la disciplina "para que constituya una forma de crítica cultural hacia nosotros mismos. Al ofrecer retratos de otros modelos culturales que cuestionan nuestras propias costumbres, la antropología

31 Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Traducido por Franz Rosenthal. 3 vols (New York: Pantheon, 1958 [1377]).

32 Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 78-107.

33 Barz, Gregory y Timothy J. Cooley, eds., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2008).

disrumpe el sentido común y nos lleva a reexaminar los supuestos que damos por sobrentendidos".³⁴

La crítica cultural en algunos momentos de la historia de la etnomusicología puede haber sido una promesa aún más convincente de lo que ha sido para la antropología debido a la disponibilidad estética explícita en la música de los Otros. Al menos desde Guillaume Villoteau (1759-1839), que actuó como etnomusicólogo en el equipo de sabios franceses que acompañó la incursión napoleónica en Egipto, la comprensión de la música de los Otros implicaba cierta práctica de interiorización de esa música gracias a la presencia de un músico con fluidez "nativa".³⁵ Este modo de etnografía enfatiza el fuerte contraste entre similitudes y diferencias. Otra cultura musical puede ser ensalzada porque alcanza todos los niveles y grados de sofisticación de la música occidental³⁶ o su integridad puede resultar de su carácter distintivo, del encanto de su diversidad que produce una "poética del desplazamiento".³⁷ Los modos retóricos y las motivaciones etnográficas de la crítica cultural etnomusicológica son múltiples, pero reflejan históricamente las formas cambiantes en que la música del Otro fue abordada y apropiada en nuestra disciplina.

Así, de todas las prácticas etnomusicológicas, la crítica cultural es la que más depende de las elecciones que realizamos durante el proceso de representación. Evidentemente, es una práctica que privilegia la escritura y la perspectiva obtenida a partir de múltiples formas de representación, sobre todo la visual, incluso más que la sonora. Los enfoques comparativos, la búsqueda de universales musicales y la ampliación del papel de la etnomusicología en los sistemas educativos y escolares musicales del siglo XXI dependen en gran medida del ejercicio de diferentes formas de crítica cultural en la etnomusicología. Algunos pueden desdeñar el trabajo de campo en el estudio de la música de los Otros sosteniendo que sólo una distancia objetiva respeta la integridad de músicos diferentes a nosotros, pero el deseo de fusionar el Yo y el Otro rara vez está ausente en las motivaciones etnográficas. La influencia de una teoría crítica en torno al tema de la raza en el pensamiento y la práctica etnomusicológicos después de 2020 es un claro ejemplo del controvertido, aunque persistente, compromiso con la diferencia y la identidad en las sociedades contemporáneas. Después de todo, la mayoría de los etnomusicó-

34 George Marcus y Michel J. Fisher, *Anthropology as Cultural Critique*, 1.

35 Guillaume Villoteau, *Déscription historique, technique et littéraire*.

36 Joseph-Marie Amoit, *Mémoire sur la musique des Chinois*.

37 James Clifford, "A Poetics of Displacement: Victor Segalen", *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, James Clifford, 152-63 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 152.

logos piensan que hay algo importante por qué vincularse con la música que están estudiando.

Las prácticas de la crítica cultural ilustran además la multitud de cuestiones que van más allá de una descripción veraz y objetiva de la música y que son esenciales para un tratamiento completo de la historia intelectual de la disciplina. El colonialismo y la resistencia al mismo, el rescate cultural y la forja de nuevos géneros musicales por movimientos de protesta política, el papel de las identidades de género y la clase en la interpretación del significado musical, la raza y el racismo³⁸, todas estas preocupaciones, históricamente, han formado parte del canon etnomusicológico debido a la presencia persistente de una crítica cultural contundente. No pretendo afirmar que el campo en su conjunto haya manejado bien o mal estas cuestiones, que haya servido mejor al poder colonial o a su subversión, sino más bien que la praxis etnomusicológica, con su voluntad de incluir múltiples formas de representación, ha dado voz históricamente a estas cuestiones más que otros campos.³⁹ A los etnomusicólogos no se les ha pasado por alto que una parte de su práctica tiene que ver con los reprimidos y los desvalidos de este mundo.

Historiografía global de la música

Entre las disciplinas del estudio de la música, la etnomusicología es la más amplia y exhaustivamente histórica. El compromiso con la historia —de los comienzos, del cambio a lo largo del tiempo, del movimiento de la música y la creación musical a través del tiempo y el espacio, de la relación del presente con el pasado— está explícito en los conceptos más básicos de nuestro campo. La búsqueda de los orígenes, tan presente en el método etnomusicológico de sus primeras etapas, es fundamentalmente histórica. Las historias universales de los estudiosos de la música del siglo XIX llevaron la búsqueda de los orígenes varios pasos más adelante, buscando conexiones globales. La musicología comparada surgió a principios del siglo XX, cuando las tecnologías de grabación y el trabajo de campo revelaron que la música cambiaba a lo largo del tiempo y de maneras divergente. La antropología de la música amplió las formas de entender la historia como cambio y proliferación de la diferencia y la distinción. Las prácticas cotidianas y los rituales generaron relatos históricos

38 Véase Ronald Radano y Philip V. Bohlman, ed., *Music and the Racial Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

39 Véase Ronald Radano y Tejumola Olaniyan, ed., *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

por siglos y épocas. La etnomusicología del siglo XXI es inseparable de su praxis historiográfica global, de la "musicología mundana" de la que habla Martin Stokes.⁴⁰

Para una historiografía global de la música es fundamental pensar que la música no separa culturas y naciones debido a su adhesión a tradiciones históricamente delimitadas, sino que la música, los músicos y las prácticas musicales son móviles y, por tanto, cruzan fronteras, vinculando así historias locales con otras globales. Los géneros musicales con raíces culturales o lingüísticas en un lugar sufren una transformación ontológica que se nutren de raíces históricas cuando derivan a otras partes del mundo. Tales transformaciones tuvieron lugar en el siglo XIX en la épica, a pesar de ser un género con narrativas históricas e individuales específicas, y dieron lugar a una proliferación de epopeyas que acompañaron el surgimiento de los Estado-nación. Para la América Latina del siglo XIX, por ejemplo, la era de la épica en Europa se reflejó en el surgimiento de la "épica nacional transatlántica", que creció a partir de las colecciones y el trabajo filológico de estudiosos en Europa y América.⁴¹ Especialmente importante en ambos continentes fue la influencia de la gran epopeya española, el Cid, transmitida en tradiciones orales y escritas desde el siglo XI. Sin embargo, fue a finales del siglo XVIII cuando se publicó la traducción al alemán por Johann Gottfried Herder⁴² que se convirtió en un modelo para las epopeyas nacionales a nivel mundial.⁴³

Hay muchas razones que explican el significado particular del Cid como epopeya transatlántica, entre ellas su rol en el establecimiento del castellano como lengua nacional del colonizador, pero también la influencia de la edición moderna de Herder, cuyo papel en la historia de la etnomusicología como la primera colección de canciones

40 Martin Stokes, "Afterword: A Worldly Musicology?". Véase además para diferentes estudios sobre etnomusicología e historia Philip Bohlman, *The Cambridge History of World Music*; para estudios de una musicología global véase Reinhard Strohm, ed., *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project* (London: Routledge, 2018), Sanela Nicolíć, "Five Claims for Global Musicology", *Acta Musicologica* 92, 2 (2021): 219-35; Daniel K. L. Chua, "Global Musicology: A Keynote without a Key", *Acta Musicologica* 94, 1 (2022): 109-26; Maria Semi, "A (Global) History of What?: Three Challenges in Contemporary Music History Writing", *Acta Musicologica* 94, 2 (2022): 227-44.

41 Nadia R. Altschul, *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic Epic* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

42 Johann Gottfried Herder y Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (Berkeley: University of California Press, 2017), 221-245).

43 Por ejemplo, el Kalevala en Finlandia y el Martín Fierro en Argentina. Para un estudio de la música folclórica y el proyecto nacional argentino véase Bernardo Illari, "A Story with(out) Gauchos: Folk Music in the Building of the Argentine Nation", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip V. Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 371-94.

populares no es insignificante.⁴⁴ A través de su traducción del Cid y sus numerosas traducciones de canciones populares del español, algunas incluso de América Latina —la última canción de la edición de 1807 de *Folk Songs* es una canción de cuna peruana⁴⁵—, Herder se convirtió en un agente activo de las transformaciones desatadas por la colonialidad del saber en América Latina.⁴⁶ Al abrirse la era de la épica para América Latina en el siglo XIX, también se abrió un capítulo en la historia de la etnomusicología, tanto local como global.

* * *

De diferentes maneras, estas cinco prácticas etnomusicológicas han llegado a constituir los procesos de representación fundamentales de la historia de la etnografía musical. Ellos forman una tensión esencial entre la sensibilidad interna hacia otra cultura y su música y el análisis externo desapasionado de la cultura. Proporcionan las conexiones entre los objetos y los sujetos del estudio etnomusicológico. A lo largo de la historia de nuestro campo, estas prácticas etnomusicológicas han generado nuevos modos de representación, nuevos vocabularios etnomusicológicos, nuevos símbolos y nuevas imágenes. Pero sólo juntas sientan las bases de la etnografía musical, la forma en que hoy escribimos sobre otras músicas. Sólo juntas exigen el desarrollo de tecnologías y vocabularios que capten los contenidos de los datos musicales, los sitúen en un marco científico social y humanístico y luego reformulen sus significados para otra cultura. Estos vocabularios son tan variados como las distintas imágenes que ilustran este ensayo, como los interminables intentos de establecer la mejor manera de transcribir la música o como el complejo de gestos retóricos y lenguajes de comunicación que entran en un campo interdisciplinar infinito. Lo que destaca por encima de todo es que estas prácticas diversas hayan funcionado tan a menudo de forma concertada para dar unidad histórica al pasado de la etnomusicología.

Tres momentos históricos, tres procesos de representación etnomusicológica

La forma en que nuestros antepasados disciplinarios se acercaban a la música era, por supuesto, muy diferente a la forma en que nosotros hacemos etnografía

44 Véase Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*. Published as six folios (Leipzig: Weygandsche Buchhandlung, 1778/1779).

45 Johann Gottfried Herder y Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses*, 104.

46 Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs* (2020), Nadia R. Altschul, *Geographies of Philological Knowledge*, 90-108.

musical en el siglo XXI. Muchos de los primeros estudios que nos proporcionan observaciones y datos sobre la música no occidental lo hicieron sin la integración plena de ninguna práctica conscientemente etnomusicológica, ni como las sugeridas en este ensayo ni de ningún otro tipo. Muchos coleccionistas de objetos musicales derivados de viajes o del encuentro colonial⁴⁷ eran aficionados o agentes de las compañías comerciales de los imperios, como las Compañías de las Indias Orientales de Holanda e Inglaterra.⁴⁸ Otros han sido tachados —quizá con demasiada facilidad— de etnólogos de escritorio. Sin embargo, a muchos de ellos también les movía la seriedad de su propósito, la creencia en la ciencia como punto de partida de colecciones y archivos.

Uno de los primeros estudiosos de la música que inició el proceso de representación integrando prácticas claramente diferentes fue Athanasius Kircher (1602-1680), cuya producción enciclopédica de mediados del siglo XVII pretendía reunir un universo de actividades musicales repleto de mensajes musicales y misticismo. Kircher era un coleccionista, un anticuario que exponía las curiosidades que reunía, tanto en los museos que creó para los jesuitas en Roma como en las páginas de sus libros. Leyendo su obra, uno se encuentra con muchas cosas que, al menos a primera vista, parecieran establecerlo como el primer etnomusicólogo europeo. Aborda la esencia de las notas y la estructura interválica de forma sistemática y desde distintas perspectivas, entre las que destaca el análisis de los sistemas de notación judíos y los datos que pudo reunir sobre sistemas teóricos no occidentales.⁴⁹ Escribe extensamente sobre los orígenes de la música en la naturaleza, incorporando largos pasajes sobre la música de los indígenas americanos, o mejor dicho, la música en América, incluso la de algunas de las curiosidades zoológicas abundantes en el Nuevo Mundo.⁵⁰ Su método de etnografía de museo-en-libro parece incluso estar a punto de despegar en la dirección de enfoques etnomusicológicos más recientes, por ejemplo cuando intenta dar cuerpo a la conceptualización de la música ofreciendo listas de "definiciones de la música" o "axiomas y postulados sobre la música".⁵¹ Sus grabados con instrumentos musicales, las tablas de intervalos, las extensas transcripciones melódicas y los diseños matemáticos de estructuras de escalas entrelazadas aportan

47 Vanessa Agnew, *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds* (New York: Oxford University Press, 2008).

48 William Dalrymple, *The Anarchy: The Relentless Rise of the East India Company* (New York: Bloomsbury, 2019) y Amitav Ghosh, *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis* (Chicago: University of Chicago Press, 2021).

49 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 43-79.

50 Ibid. 26-27.

51 Ibid. 81.

diferentes modos de representación al sexto libro de *Musurgia universalis* y revelan un enfoque etnográfico rebosante de fantasía e intención universalista.

Pero, ¿se trata de etnomusicología? ¿Son elementos de la praxis etnomusicológica? No cabe duda de que Kircher intenta explícitamente acercar la música del Otro a un público europeo. Su motivación manifiesta es, por tanto, un tipo de etnografía musical. Hay, por supuesto, una práctica etnomusicológica ausente en su método, a saber, la del trabajo de campo, lo posponía necesariamente la experimentación científica y debilitaba la reducción de la distancia entre el Otro y el europeo del siglo XVII. Su enfoque puede depender del trabajo de campo de otros, pero sólo en la medida en que ello facilita la adquisición de artefactos y los objetivos misioneros de la Iglesia católica. La música de culturas no europeas ocupaba un lugar en el esquema universal de Kircher, pero él se mantuvo lejos de cualquier giro reflexivo sobre lo europeo y sobre sí mismo, con relación a cualquier aspecto de la música no europea.

Que el trabajo de campo tiene el potencial de transformar otros componentes de la praxis etnomusicológica, que los capacita para cohesionarse como crítica cultural etnomusicológica, se convierte en axioma en la disciplina primero durante el siglo XVIII. De hecho, se puede decir que el trabajo de campo fue el catalizador esencial que reformuló las actitudes de la Ilustración hacia la música de otras culturas en una forma sistemática de escribir sobre ella.⁵² Charles Fonton (1725-1793), diplomático y traductor francés, se sirvió de su experiencia directa en el llamado Oriente Próximo, especialmente en sus años de juventud cuando estudiaba en Turquía, para escribir un tratado en el que comparaba la música turca y la europea.⁵³ Su experiencia sobre el terreno le permitió utilizar su *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* no sólo como un relato sobre la música turca, sino como una crítica de las actitudes europeas hacia la música, un gesto retórico audaz y sin precedentes.⁵⁴

Las principales etnografías musicales de finales del siglo XVIII, los ensayos de William Jones (1746-1794) sobre la música india⁵⁵ y la *Mémoire sur la musique des*

52 Para un volumen ya clásico de ensayos sobre el trabajo de campo en etnomusicología, véase Barz y Cooley, *Shadows in the Field*.

53 Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (1751). Véase además Eckhard Neubauer, "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit *Zeichnungen von Adanson*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335-76 y Eckhard Neubauer, ed., "*Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 2 (1985): 225-324.

54 Para la localización de los manuscritos existentes, véase Eckhard Neubauer, "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit *Zeichnungen von Adanson*", *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335-376.

55 William Jones, "On the Modes of the Hindoos".

Chinois de Joseph-Marie Amiot⁵⁶ fueron el resultado de una estadía considerable en el campo. Fue durante su larga carrera como misionero jesuita en Pekín cuando Amiot estudió la música china y descubrió que no se diferenciaba de otras músicas en su complejidad; de hecho, su historia superaba a cualquier otra de Occidente, basándose únicamente en ese criterio. Amiot sugería tácitamente que cualquier cultura capaz de producir una música así era superior a Europa, al menos cuando se la consideraba en su conjunto y a lo largo de toda su historia.⁵⁷

El trabajo de campo en esta época, en particular, tenía motivaciones institucionales que eran colonialistas de una forma u otra, pero fue casi a pesar de ellas que estudios como los volúmenes de Guillaume André Villoteau sobre la música en Egipto llegaron a distinguir la importancia de la observación meticulosa en el propio terreno.⁵⁸ Villoteau era un agente oficial del gobierno francés, pero sus primeras experiencias en el campo le enseñaron la necesidad de encontrar nuevas formas de armar un relato sobre las músicas de Egipto. Además, no se puede descartar la importancia de las conexiones institucionales en el establecimiento de una comunidad de eruditos con intereses etnomusicológicos; los escritos de Villoteau, los dos últimos volúmenes de la producción enciclopédica de la expedición francesa, se leyeron durante todo el siglo XIX y sirvieron como fuente principal para el estudio de la música en Oriente Medio y el norte de África hasta bien entrado el presente siglo.⁵⁹

Justo un siglo más tarde, a principios del siglo XX, fue la formación de instituciones de recopilación e investigación etnológica lo que proporcionó el entorno para la práctica etnomusicológica, que hasta entonces se había quedado rezagada en su desarrollo dentro de la disciplina: la experimentación científica. Estas instituciones no sólo aportaron nuevos enfoques al trabajo de campo y a la experimentación, sino que su papel de intermediarias hizo posibles nuevos modos de etnografía y representación. Para los centroeuropeos, la experimentación se convirtió en una práctica distintiva debido al creciente papel desempeñado por los archivos de fonogramas de Viena (fundado en 1899) y Berlín (fundado en 1900), no por casualidad como institutos anejados a organizaciones académicas y científicas más amplias. La experimentación hizo posible examinar los datos de formas que seguramente se entendieron como

56 Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois*.

57 Ibid. 1-21.

58 Guillaume Villoteau, *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux y De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays* (Paris: C. L. F. Pancroucke, 1826 [1809]).

59 Philip Bohlman, "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History", *The Journal of Musicology* 5, 2 (1987): 147-63.

radicalmente nuevas, ya fuera mediante la reconstrucción de sistemas tonales no occidentales o el uso de técnicas de análisis lingüístico (Viena) y psicológico (Berlín). La experimentación se volcó a las nuevas tecnologías y provocó innovaciones revolucionarias en tareas tradicionales, como la transcripción.⁶⁰

Las etnografías musicales presentaban dichos estudios como un todo, y en las principales publicaciones de las primeras décadas del siglo, los *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, por ejemplo, etnomusicólogos como Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel se movían de colección grabada en colección grabada, ya fuera japonesa, indígena estadounidense o alemana, realizando sus experimentos sistemáticos e insertando sus resultados en diversas formas de etnografía.⁶¹ Las instituciones estadounidenses, por el contrario, hicieron hincapié en el trabajo de campo organizando expediciones y encargando a estudiosos como Jesse Walter Fewkes y Benjamin Ives Gilman la tarea de documentar las tradiciones musicales *in situ*. El campo también se convirtió en un lugar de experimentación. En esta fase de la historia de la etnomusicología llama la atención hasta qué punto los trabajos de campo de un erudito sirvieron de fuente para la experimentación de otro,⁶² lo que indica claramente una institucionalización de la observación científica y de las formas de datos que se empleaba. La preocupación por dividir las labores asociadas a las diferentes prácticas paradigmáticas y luego volver a vincularlas en los nuevos textos que surgían en nuestra área se convirtió así en normativa y sistemática. En la década de 1920 ello dio a diversas prácticas científicas el poder de unificar todo un campo y de dar una voz concertada a las representaciones de la música del Otro.

Hacia una historia intelectual de la práctica etnomusicológica (a manera de conclusiones)

En el transcurso del último medio siglo, a medida que los programas universitarios de estudios etnomusicológicos y el acceso a archivos y recursos discográficos se expandían por todo el mundo, la creciente reflexión de los etnomusicólogos sobre su historia intelectual ha exhibido un tono tanto positivo como otro más crítico. El tono positivo puede deberse, en parte, al brillo inicial que acompaña los descubrimientos:

60 Por ejemplo Benjamin Ives Gilman, "Zuñi Melodies", *A Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891): 63-91.

61 Véase Albrecht Schneider, "Psychological Theory and Comparative Musicology" y Philip Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*. 2nd, revised ed. (Oxford: Oxford University Press, 2020).

62 Véase Carl Stumpf, "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886): 405-26 y "Phonographierte Indianermelodien." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892): 127-44.

la conciencia de que la historia de la disciplina es más compleja de lo que muchos habían supuesto o admitido y de que los primeros escritos etnomusicológicos ofrecen una riqueza de la cual podemos beneficiarnos hoy en día. El tono cada vez más crítico de la reflexión también es fruto de la conciencia histórica, ya sea por la violencia que acompañó la larga historia del colonialismo o por la persistente lucha contra el racismo y los prejuicios religiosos, que no han disminuido en absoluto en el presente. La importancia de una historia más completa de la etnomusicología radica en su compromiso con los discursos tanto positivos como críticos del pasado y del presente. Los historiadores de las ideas de nuestra disciplina se han dedicado a establecer un concepto ampliado de la historia de la etnomusicología como la suma resultante de muchas partes diferentes, todas ellas objetos de reflexión.⁶³

Con el presente artículo he intentado plasmar mis propias intervenciones a lo largo de cuatro décadas en lo que podría denominar una historiografía de la etnomusicología. Una vez más, me encuentro empujando conscientemente el estudio reflexivo de nuestro pasado disciplinar hasta nuevos extremos, extremos cuyos límites quizá no estemos aún preparados para fijar y definir. Más que nunca, estoy sugiriendo aquí que consideremos como etnomusicológicas formas de conocimiento y escritura que puede que nunca antes hayamos visto como parte de nuestra disciplina. En consecuencia, podríamos empezar a tomar en serio algunos de los relatos e imágenes de otras músicas y músicos que hasta ahora pueden haber servido sólo como fuentes de curiosidad o incluso de malentendidos. Pensada deductivamente, la historia de la etnomusicología comprende abundantes empresas individuales. La cantidad de contenidos culturales que se propone descubrir y las diversas formas de etnografía musical con que dicha historia intenta expresar esos contenidos parecen dar testimonio de un posmodernismo y un poscolonialismo *avant la lettre*. Las prácticas individuales y las formas de representación de la etnomusicología se cohesionan de manera tal que sólo ahora estamos empezando a comprenderlas, a medida que tratamos de repensar más activamente su historia intelectual. En gran medida es debido a la persistencia de estas diversas prácticas etnomusicológicas —las que he propuesto en este ensayo y otras que las nuevas generaciones de etnomusicólogos están proponiendo—, que este notable grado de cohesión histórica ha sido posible. Observar el impacto y la interacción de estas prácticas y las cambiantes formas de etnografía musical que han dado forma a la abarcadora disciplina de la etnomusicología no sólo unifica la larga y rica historia de nuestro campo, sino que revela que los enigmas y

63 Véase los ensayos en Philip Bohlman y Bruno Nettl, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, y Philip Bohlman, *The Cambridge History of World Music*.

misterios musicales de etnografías anteriores no eran las meras curiosidades que muchos habían imaginado; más bien, eran esfuerzos pensados por nuestros propios antepasados intelectuales para reducir la distancia entre ellos y las prácticas musicales de otras sociedades, de forma tal que pudieran dotarlas de sentido.

Bibliografía

- Agnew, Vanessa. *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds*. New York: Oxford University Press. 2008.
- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600–1960*. New York: Dover. 1962. First published in 1939.
- Altschul, Nadia R. *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic Epic*. Chicago: University of Chicago Press. 2012.
- Amiot, Joseph-Marie. *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens et modernes*. Paris: Nyon. 1779.
- Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley, eds. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford University Press. 2008.
- Bohlman, Andrea F., and Peter McMurray, eds. *Tape*. Special issue of *Twentieth-Century Music* 14, 1. 2017.
- Bohlman, Philip V. "R. G. Kiesewetter's 'Die Musik der Araber': A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music." *Asian Music* 18, 1(1986): 164–96.
- "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History." *The Journal of Musicology* 5, 2 (1987): 147–63.
- "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology," *The World of Music* 33, 3 (1988a): 5–27.
- "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology." *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988b): 26–42.
- "Music as Representation." *Journal of Musicological Research* 24, 3–4 (2005): 205–26.
- *World Music: A Very Short Introduction*. 2nd, revised ed. Oxford: Oxford University Press. 2020.
- ed. *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.

- Bor, Joep. "The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music 1780–c. 1890." *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 51–73.
- de Certeau, Michel. "Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of La-fitau." *Yale French Studies* 59 (1980): 37–64.
- . *Heterologies: Discourse on the Other*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.
- Chua, Daniel K. L. "Global Musicology: A Keynote without a Key." *Acta Musicologica* 94. 1 (2022): 109–26.
- Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." En James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 126. Berkeley: University of California Press. 1986a.
- . "On Ethnographic Allegory." En James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 98–121. Berkeley: University of California Press. 1986b.
- . "A Poetics of Displacement: Victor Segalen." En *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, editado por James Clifford, 152–63. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Clifford, James y George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press. 1986.
- Dalrymple, William. *The Anarchy: The Relentless Rise of the East India Company*. New York: Bloomsbury. 2019.
- Danckert, Werner. *Das Volkslied im Abendland*. Bern: Francke. 1966.
- Cook, Nicholas. "Western Music as World Music." En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 75–99. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Denning, Michael. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. London: Verso. 2015.
- Ellis, Alexander J. "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Royal Society of Arts* 33 (1885): 485–527.
- Fonton, Charles. *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*. Manuscrito único en Biblioteca Nacional de Francia, París: 1751.
- Ghosh, Amitav. *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. Chicago: University of Chicago Press. 2021.
- Gilman, Benjamin Ives. "Zuñi Melodies." *A Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891): 63–91.

- Harrison, Frank. *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam: Frits Knuf. 1973.
- Herder, Johann Gottfried. *Volkslieder*. Published as six folios. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung. 1778/1779.
- Herder, Johann Gottfried y Philip V. Bohlman. *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*. Berkeley: University of California Press. 2017.
- Hinsley, Curtis. "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893". En *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, editado por George W. Stocking, Jr., 53-69. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Hodgen, Margaret T. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1964.
- Ibn Khaldūn. *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Traducido por Franz Rosenthal. 3 vols. New York: Pantheon. 1958 [1377].
- Illari, Bernardo. "A Story with(out) Gauchos: Folk Music in the Building of the Argentine Nation". En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 371-94. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jones, William. 1964 [1784]. "On the Modes of the Hindoos." En *Hindu Music from Various Authors*, editado por Sourindro Mohun Tagore, 88-112. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 2012. Originally published in *Asiatick Researches*.
- Kingsbury, Henry. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press. 1988.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Rome: Francesco Corbelletti. 1650.
- Klotz, Sebastian, ed. "Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns": Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler – Studien und Dokumente. Berlin: Schibri. 1998.
- Koskoff, Ellen. "Cognitive Strategies in Rehearsal." *Selected Reports in Ethnomusicology* 7 (1988): 59-68.
- Lafitau, Joseph-François. *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*. 2 vols. Paris: Saugrain et Hochereau. 1724.
- de Léry, Jean. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*. La Rochelle: Antoine Chuppin. 1578.
- Marcus, George E. y Michael M. J. Fischer. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press. 1986.

- de Montaigne, Michel. *Essais*. Paris: Editions Garnier Frères. 1952.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2000.
- Nettl, Bruno. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture." *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1–16.
- . *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press. 1995.
- Nettl, Bruno, and Philip V. Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neubauer, Eckhard. "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335–76.
- Neubauer, Eckhard, ed. "*Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 2 (1985): 225–324.
- Nicolíć, Sanela. "Five Claims for Global Musicology." *Acta Musicologica* 92, 2 (2021): 219–35.
- Nooshin, Laudan, ed. *The Ethnomusicological Study of Western Art Music*. New York: Routledge. 2013.
- Radano, Ronald y Philip V. Bohlman, eds. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press. 2000.
- Radano, Ronald y Tejumola Olaniyan, eds. *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique*. Durham, NC: Duke University Press. 2016.
- Rosenthal, Ethel. *The Story of Indian Music and Its Instruments*. London: William Reeves. 1929.
- Schneider, Albrecht. "Psychological Theory and Comparative Musicology." En *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip V. Bolman, 293–317. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press. 2004 [1987].
- Semi, Maria. "A (Global) History of What?: Three Challenges in Contemporary Music History Writing." *Acta Musicologica* 94, 2 (2022): 227–44.
- Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke University Press. 2012.

- Stokes, Martin. "Afterword: A Worldly Musicology?" En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 826–42. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Strohm, Reinhard, ed. *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*. London: Routledge. 2018.
- Stumpf, Carl. "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886): 405–26. Reimpreso en *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* 1:87–103.
- "Phonographierte Indianermelodien." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892): 127–44. Reimpreso en *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* 1: 113–26.
- Stumpf, Carl y Erich M. von Hornbostel, eds. *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Vol.1. Munich: Drei Masken Verlag. 1922.
- Villoteau, Guillaume. *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux*. Paris: C. L. F. Pancroucke. 1823 [1809].
- *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Paris: C. L. F. Pancroucke. 1826 [1809].

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 Baganda 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=Zc00L&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.
- McCullum, 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 Jenss 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).

Hacia otras historias de la música popular: Temporalidades múltiples, discontinuidades y experiencia

Iván Iglesias

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-7041-2973>

ivan.iglesias@uva.es

Resumen

En la última década, el estudio de la música popular ha cambiado significativamente para explorar la relevancia de sus génesis, redes y mediaciones. Sin embargo, este interés por una ontología relacional no se ha traducido en un análisis de las interconexiones temporales que han configurado cotidianamente la experiencia musical. Pareciera que los llamados *popular music studies* hubieran naturalizado el concepto moderno del tiempo como incontrovertible. Este artículo sugiere que un cambio ontológico en las historias de la música debería cuestionar las temporalidades únicas y lineales, que pueden operar como formas de hegemonía epistémica. Para ello, propone trasladar a la historia de la música popular un modo de pensar el tiempo que es característico de la antropología reciente y que desafía las narrativas tradicionales sobre el pasado para concebir la experiencia musical desde la multitemporalidad y la discontinuidad. El objetivo es tender puentes entre ontología y epistemología en los estudios sobre nuestros pasados musicales, con implicaciones tanto historiográficas como éticas.

Palabras clave: Historia; Música Popular; Temporalidades Múltiples; Discontinuidad, Experiencia



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

Toward other histories of popular music: Multiple temporalities, discontinuities, and experience

Abstract

In the last decade, the study of popular music has shifted significantly to explore the relevance of its genesis, networks, and mediations. However, this interest in a relational ontology has not entailed an analysis of the temporal interconnections that have shaped the everyday musical experience. It seems that popular music studies have naturalized the modern concept of time as incontrovertible. This article suggests that an ontological turn in music histories should question single and linear temporalities, which can operate as forms of epistemic hegemony. To this end, it proposes to transfer to the history of popular music a way of thinking about time that is characteristic of recent anthropology and that challenges traditional narratives about the past, conceiving musical experience from multitemporality and discontinuity. The aim is to build bridges between ontology and epistemology in the studies of our musical pasts, with historiographical and ethical implications.

Keywords: History; Popular Music; Multiple Temporalities; Discontinuity; Experience.

En la última década, el estudio de la música popular ha cambiado significativamente para explorar la relevancia de sus génesis, redes y mediaciones.¹ Sin embargo, este interés por una ontología relacional no se ha traducido en un análisis de las interconexiones temporales que han configurado cotidianamente la experiencia musical. Pareciera que los llamados *popular music studies* hubieran naturalizado el concepto moderno del tiempo como incontrovertible, sin tener en cuenta que es un recurso efectivo para incluir todos los eventos en un solo marco cronológico con una noción única de cambio.² Este artículo sugiere que un cambio ontológico real en las historias de la música popular debería cuestionar las temporalidades únicas y lineales, que pueden operar como formas de hegemonía epistémica. Para ello, propone trasladar a la historia de la música popular un modo de pensar el tiempo que es característico de la antropología reciente y que desafía las narrativas tradicionales sobre el pasado. El objetivo es tender puentes entre ontología y epistemología en los estudios sobre nuestro pasado musical, con implicaciones tanto historiográficas como éticas.

Obviaré aquí el tiempo en la propia música, tema que cuenta con una fecunda tradición de trabajos desde el análisis musical y las formas de escucha, y que por tanto requeriría un tipo de enfoque muy distinto al de este dossier. El artículo se divide en dos partes. En la primera, planteo cómo concebir la experiencia del tiempo desde las temporalidades múltiples, a partir de teorías procedentes de la filosofía, la antropología y la arqueología. En la segunda, abordo maneras de escribir historias de la música popular que integren la temporalidad, la discontinuidad y la contingencia, para iluminar las experiencias y aspiraciones de quienes no se han adecuado a los grandes relatos lineales sobre el pasado. Mis ejemplos procederán fundamentalmente de la música popular en España entre 1936 y 1978, un período crítico y traumático que abarca una guerra civil, una dictadura y una transición a la democracia. Las experiencias de quienes vivieron esta época estuvieron marcadas por temporalidades en permanente conflicto e interacción, indispensables para entender las dinámicas de poder y sus construcciones históricas posteriores.

1 Este artículo se enmarca en las actividades de los proyectos I+D+i “Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales” (Referencia: PID2021-1283070B-I00) y “Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)” (Referencia: RTI208-093436-B-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Véase: Dipesh Chakrabarty, “Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference” (New Jersey: Princeton University Press, 2000).

Temporalidades múltiples y experiencia

Desde los seminales trabajos de Charles Seeger, George Herzog, Carlos Vega y Bruno Nettl, hace décadas que la etnomusicología presta debida atención al pasado. Más recientemente, Timothy Rice,³ Kay Kaufman Shelemay,⁴ Anthony Seeger, Christopher Waterman, Stephen Blum, Regula Bruckhardt Qureshi, Thomas Turino,⁵ Philip Bohlman⁶, Ramón Pelinski⁷ y Julio Mendivil⁸, entre otros, han insistido en la necesidad de interrelacionar lo sincrónico y lo diacrónico en una disciplina aún ligada al influyente modelo estructural-funcionalista de Alan Merriam, que “trataba la historia trataba la historia esencialmente como cronología y no como la creación del pasado desde la perspectiva del presente, y la acción en el presente desde la perspectiva creada del pasado”.⁹ Sin embargo, al igual que en la historia de la música, las reflexiones sobre los regímenes y categorías temporales han sido escasas en la etnomusicología hasta muy recientemente, pese a que los debates sobre el tiempo fueron claves para repensar la etnografía en los años ochenta y noventa del siglo XX¹⁰ y han proliferado hasta el punto de convertir la temporalidad y el acontecimiento en categorías habituales de la antropología.

- 3 Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31, nro. 3(1987): 469-488.
- 4 Shelemay, Kay Kaufman. *Music, Ritual, and. Falasha History* (East Lansing: Michigan State University Press, 1986) y “Music, Memory and History”. *Ethnomusicology Forum* 15, nro. 1(2006): 17-37.
- 5 Véanse sus artículos en: Stephen Blum, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds., *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993), una publicación colectiva que marcó un hito en el interés por la dimensión diacrónica en la etnomusicología.
- 6 Philip Bohlman, “Fieldwork in the Ethnomusicological Past” en Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1997), 139-162; “Returning in the Ethnomusicological Past”, en Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008), 246-270; y *Jewish Music and Modernity* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008).
- 7 Ramón Pelinski, *La danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011).
- 8 Julio Mendivil, *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico* (Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018).
- 9 “...treated history largely as chronology and not as the creation of the past from the perspective of the present, and action in the present from the created perspective of the past”. Anthony Seeger, “Do We Need to Remodel Ethnomusicology?”, *Ethnomusicology* 31, nro. 3(1987): 492.
- 10 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 1983); Tim Ingold, *Evolution and Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Alfred Gell, *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images* (Oxford: Berg Books, 1992); Nancy Munn, “The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay”, *Annual Review of Anthropology* 21(1992): 93-123.

En 2003, Timothy Rice publicó un artículo que pretendía situar el análisis de la temporalidad en un primer plano de la etnomusicología, habitualmente organizada “de manera arquetípica alrededor de un punto en el tiempo, el presente etnográfico”.¹¹ Para ello partía del célebre *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, de Mark Slobin, que calificaba como “el más ambicioso intento en la etnomusicología, hasta la fecha, de clarificar de manera general las complejidades de la música”. También sugería que “muchos de los enigmas que Slobin descubre dentro de y entre ‘culturas’ se pueden clarificar e incluso resolver prestando una mayor atención a la temporalidad”.¹² Perspicazmente, Rice se valía de Martin Heidegger para distinguir conceptos del tiempo:

Como mínimo hay ... dos maneras de pensar sobre el tiempo. Una de ellas es cronológica e histórica; la otra es experiencial y fenomenológica. ... Fenomenológicamente, la experiencia musical en el presente está parcialmente condicionada por una inveterada experiencia previa. Alguien que viva en el presente tendrá una experiencia de la música búlgara muy distinta si la ha conocido en el periodo precomunista o si la conoció por primera vez durante los periodos comunista o tardocomunista. El traslado de la experiencia a las historias periodizadas sugiere que el tiempo no pasa simplemente en línea recta y medida, sino que de hecho es un aspecto fundamental de nuestro ser y de nuestra experiencia en el mundo (Heidegger 1962) ... El espacio de la experiencia musical necesita considerar ambas perspectivas sobre el tiempo.¹³

A partir de este planteamiento, Rice analizaba la experiencia musical de Maria Stoyanova, una joven búlgara crecida en la etapa comunista que decidió dedicarse a la gaita cuando dicho instrumento, históricamente exclusivo de los varones en su

11 Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47, nro. 2 (2003): 151-179. Citaré el texto a partir de la excelente traducción al español de Carlos Villar Taboada: “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía”, en *Los últimos diez años de la investigación musical*, coords. Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004). No es casualidad que comience con este artículo tan importante, tanto en la disciplina como en mi propia trayectoria. Antes de publicarlo, Timothy Rice lo presentó en la Universidad de Valladolid en marzo de 2002, cuando yo llevaba solo unos meses estudiando allí Historia y Ciencias de la Música, en un curso titulado “Los últimos diez años de la investigación musical” que reunió además a Leo Treitler, Gary Tomlinson, Eero Tarasti, Fred Lerdahl, Simha Arom, Peter Wicke, Marcel Pérès y Nadja Wallaskzkovits. Aquel evento se debió al esfuerzo coral y denodado de las profesoras y profesores de la Sección Departamental, coordinados por Enrique Cámara de Landa y María Antonia Virgili Blanquet. Nunca les agradeceré lo suficiente aquella oportunidad de debatir con algunas de las principales figuras de la musicología de entonces, que sin duda ha marcado mis inquietudes posteriores.

12 Rice, “Tiempo, lugar y metáfora”, 95-96.

13 *Ibid.*, 105-108.

país, aún era considerado inapropiado para las mujeres. Tras aplicar su modelo tripartito basado en estudiar tiempo, lugar y metáfora, Rice concluía que:

El conflicto o tensión experiencial entre las ideas individuales de Maria sobre la música para gaita como arte y las ideas locales sobre la música para gaita como solo aceptable para hombres se resolvió con el paso del tiempo del tradicionalismo anterior a la guerra a la modernidad comunista de posguerra.¹⁴

Así, para Rice, lo que explicaba el cambio era el paso de un período a otro. Esta idea, deudora del historicismo, contradecía de algún modo la teorización heideggeriana anterior, en tanto el tiempo volvía a ser lineal y único, ya fuera cronológico o periódico. “¿Por qué dos personas que viven en el mismo tiempo y lugar experimentan la misma música de manera tan distinta?”, se preguntaba Rice. La diferencia, parecía deducir, reside únicamente en la metáfora, “las opiniones acerca de la naturaleza de la música”.¹⁵

La primera parte del presente artículo se basa en aquellas reflexiones de Rice, que me gustaría enriquecer y explorar en múltiples direcciones. Ciertamente, dos personas pueden compartir un tiempo cronológico; sin embargo, nunca viven en la misma temporalidad. Heidegger es solo uno de quienes se han declarado insatisfechos por la idea kantiana del tiempo, de raigambre aristotélica, como una secuencia constante de “ahoras” que abolen el pasado y limitan la experiencia al presente. Antes que él, Henri Bergson ya formuló que el tiempo se desdobra a cada instante en presente que pasa y pasado que se conserva, este último una dimensión “virtual” que se actualiza constantemente.¹⁶ En consecuencia, el presente no era para Bergson más que la punta móvil del pasado contraído, su génesis. Con esta idea, cuestionaba el axioma ilustrado del progreso inexorable, base de la historiografía moderna.

Partiendo precisamente de Bergson, Gilles Deleuze planteó que es imposible dar cuenta del paso del presente limitándose a la sucesión, y defendió explorar las relaciones no cronológicas y no causales entre las dimensiones del tiempo.¹⁷ La temporalidad, además, es clave en su pensamiento. Como bien ha señalado David Lapoujade refiriéndose a uno de los conceptos clave del filósofo francés, “en Deleuze, lógica quiere decir génesis”.¹⁸ A pesar de algunas discrepancias que afloran en su

14 Ibid., 115.

15 Ibid., 108.

16 Henri Bergson, *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896]).

17 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987 [1985], 115-116).

18 David Lapoujade, *Deleuze. Los movimientos aberrantes* (Buenos Aires: Cactus, 2016, 121).

obra, particularmente en *Diferencia y repetición*, de 1968, lo fundamental de la teoría temporal de Deleuze es que en ella pasado, presente y futuro no son dimensiones separadas, sino que están constantemente interactuando en formas múltiples y variables.¹⁹ Esto implica que los individuos se encuentran siempre en varias temporalidades a la vez, entreverando pasado, presente y futuro. No se trata de dimensiones independientes ni sucesivas, ni mantienen entre ellas una relación jerárquica o causal: son relacionales y simultáneas, porque la experiencia transforma continuamente el pasado y el futuro al sintetizarlos de nuevas maneras.

Si bien Alfred Gell fue muy beligerante contra la duración bergsoniana en su pionero y admirable libro sobre el tiempo,²⁰ coincido con Matt Hodges en que pensar la experiencia desde la temporalidad múltiple y relacional ofrece una forma alternativa a las limitadas convenciones occidentales, cronológicas y presentistas sobre el tema.²¹ En todo caso, considero que es importante no imponer una teoría fija ni meramente subjetiva de la temporalidad, sino concebirla como plural pero también como mediada por lo social, contingente y disputada.²² Todo análisis histórico de un evento debería incluir cómo le afectaban el pasado y el futuro en ese momento concreto, pero también cómo le afectan en la actualidad. Podemos pensar las relaciones entre dimensiones temporales como una *hauntología* o *fantología* en la que el pasado y sus ambigüedades ontológicas rondan permanentemente el presente o interfieren en él.²³ Sin embargo, esta idea relegaría al futuro como dimensión secundaria de la experiencia, algo que la antropología ha cuestionado desde el innovador artículo sobre el tiempo que Nancy Munn publicó en 1992.²⁴ De hecho, Avery Gordon y David Zeitlyn han abogado por concebir la *hauntología* como temporalmente multidireccional,²⁵ y en

19 James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide* (Edinburgo: Edinburgh University Press, 2011, 9; 16-17; 154).

20 Gell, *The Anthropology of Time*, 317-319.

21 Matt Hodges, "Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time", *Anthropological Theory* 8, nro. 4 (2008): 399-429.

22 Laura Bear, "Doubt, Conflict, Mediation: The Anthropology of Modern Time", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, nro. especial (2014): 3-30; Felix Ringel, "Beyond Temporality: Notes on the Anthropology of Time from a Shrinking Fieldsite", *Anthropological Theory* 16, nro. 4 (2016): 390-412.

23 Como es bien sabido, el término fue acuñado por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993) y traducido de diversas formas al español. Para una aplicación reciente de la *hauntología* a la historia, véase: Ethan Kleinberg, *Haunting History: For a Deconstructive Approach to the Past* (Stanford: Stanford University Press, 2017).

24 Munn, "The Cultural Anthropology of Time".

25 Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, 8-9); David Zeitlyn, "Haunting, Dutching, and Interference: Provocations for the Anthropology of Time", *Current Anthropology* 61, nro. 4 (2020): 495-513.

las últimas dos décadas se ha desarrollado una “antropología del futuro” que analiza cómo la anticipación, la expectativa, la especulación, la esperanza, el destino o el miedo afectan la vida cotidiana.²⁶ Como afirma Marilyn Strathern, los pensamientos y acciones de la gente están informados por mundos posibles que aún no se han hecho realidad.²⁷

Curiosamente, la misma antropología que ha explorado cómo repercuten las esperanzas y expectativas en la vida de las personas, se ha centrado solo en la experiencia subjetiva del presente en relación con el pasado cuando ha analizado casos históricos.²⁸ Sin embargo, lo que Reinhart Koselleck llamó los “futuros pasados” de la historia,²⁹ aquellos porvenires imaginados que condicionaron las decisiones y acciones de quienes nos precedieron, permiten pensar los procesos de diferente manera y desde perspectivas no lineales. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari advierten que a menudo el futuro actúa como un *umbral* o un *grado* contingente antes de ser real, porque:

Conjurar también es anticipar. ... Para dar un sentido positivo a la idea de un “presentimiento” de lo que aún no existe, hay que mostrar cómo lo que no existe ya actúa bajo otra forma que la de su existencia. ... Desde ese punto de vista, es necesario pensar la contemporaneidad o la coexistencia de los dos movimientos inversos, de las dos direcciones del tiempo.³⁰

Los testimonios de músicos y aficionados muestran que el futuro era una perenne preocupación de quienes vivieron en la España de la guerra civil, el franquismo y la transición. Sus opiniones y su música fueron formas de “imaginar la democracia” y

26 Vincent Crapanzano, *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2004); Morten Nielsen, “Futures Within: Reversible Time and House-Building in Maputo, Mozambique”, *Anthropological Theory* 11, nro. 4 (2011): 397-423; Martin Holbraad y Morten A. Pedersen, eds., *Times of Security: Ethnographies of Fear, Protest and the Future* (New York: Routledge, 2013); Daniel M. Knight y Charles Stewart, “Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe”, *History and Anthropology* 27, nro. 1 (2016): 1-18; Rebecca Bryant y Daniel M. Knight, *The Anthropology of the Future* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

27 Marilyn Strathern, *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 51).

28 Stephan Palmié y Charles Stewart, eds., *The Varieties of Historical Experience* (New York: Routledge, 2019, 2).

29 Reinhart Koselleck, *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993 [1979]).

30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2002, 439).

participar en el debate político.³¹ En el caso de la música popular, estas intervenciones en la esfera pública fueron especialmente notorias y, por tanto, reprimidas por la dictadura. Un análisis de la censura de los años sesenta y setenta en España revela que el régimen fue más permisivo con la música que recordaba el pasado (incluso aquella etapa que se había omitido durante sus primeros años, la Segunda República) que con la que imaginaba el futuro.³² De hecho, las opiniones públicas de músicos sobre el porvenir fueron escasas hasta los años sesenta, probablemente por autocensura. Luis Torrego Egido apunta que “las metáforas más abundantes de la canción de autor se relacionan con la esperanza”.³³ No en vano, uno de los himnos populares de la resistencia antifranquista de los años sesenta fue la canción “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Paco Ibáñez, quien puso música al poema homónimo de Gabriel Celaya. Ciertamente, como ha analizado Roberto Torres Blanco, los cantautores más censurados de los años sesenta y setenta en España mostraron una especial inquietud por el porvenir: “De un tiempo que será el nuestro, / de un país que nunca hemos hecho, / canto las esperanzas / y lloro la poca fe”, cantaba Raimon en 1964;³⁴ y más desafiantes incluso sonaban los versos de Pau Riba en 1971, “iSubid a la barca, que naufragarem! / Harem la república conmigo president, / vosotres ministres i el rey nada de nada, / llenándole la bolsa ya lo tendremos contento”.³⁵ Ambas canciones fueron convenientemente calificadas como “no radiables” por la censura franquista.³⁶ Tampoco es casual que la entrevista por la que pocos años después prohibieron actuar al cantautor catalán Jaume Sisa en el festival de música popular más importante del tardofranquismo y la transición, el Canet Rock de 1975, girara en torno al porvenir.³⁷

31 Robert Adlington y Esteban Buch, “Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere”, en *Finding Democracy in Music*, eds. Robert Adlington y Esteban Buch (Londres: Routledge, 2021), 1-18.

32 Aunque en la transición se prohibieron las canciones que mencionaban y por tanto ofendían directamente a Franco o al régimen, también se autorizaron el “Himno de Riego” y “El pendón morado”, símbolos oficiales de la Segunda República, y canciones como “El paso del Ebro”, “Coplas de la defensa de Madrid” o “El trágala”, que habían sido armonizadas por Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga durante la guerra civil y se habían convertido en emblemas republicanos. Dirección General de Cultura Popular, Ministerio de Información y Turismo, 15 de abril de 1977, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 1413-1521/77.

33 Luis Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1999, 109).

34 “D’un temps que serà el nostre, / d’un país que mai no hem fet, / cante les esperances / i plore la poca fe”.

35 “Pugeu a la barca, que naufragarem! / farem la república amb jo president / vosaltres ministres i el rei res de res / omplint-li la bossa ja el tindrem content”.

36 Roberto Torres Blanco, *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España* (Bilbao: Brian’s Records, 2010, 69 y 85).

37 Claudi Montañá, “Sisa: Contra el panfleto”, *Fotogramas* 1395 (11 de julio de 1975): 45-47.

Ahora bien, esos futuros pasados no solo fueron determinantes para quienes anhelaban el fin de la dictadura. Partiendo de la citada idea del futuro como un *umbral* contingente y acechante, se puede concebir la transformación de algunas esferas de poder del régimen franquista desde finales de los años cincuenta no tanto como una supuesta "apertura" desde el férreo control de sus primeros años, en muchos sentidos con pretensiones totalitarias, sino primordialmente como una forma de conjurar su futuro más temido: la democracia. La consecuencia es que el "aperturismo" inevitable de la dictadura pasa a ser una calculada estrategia de prevención. Así, el llamado "segundo franquismo" no debe ser visto solo como el fracaso de la primera fase del régimen, sino también como el éxito de algunas de sus políticas, que dejan de ser inercias para volverse resistencias activas al cambio, y que resultan cruciales para entender la longevidad de la dictadura y sus presencias actuales. Esta mirada a los futuros que el régimen temía permite concebir la cultura, la música y el ocio como claves en su perdurabilidad. Lo advertía ya el escritor Manuel Vázquez Montalbán cuando explicaba la permisividad de la dictadura con las canciones en catalán no como apertura, sino como forma de eludir la democracia.³⁸ También la propaganda franquista hacia el exterior, en la que la música desempeñó un papel capital, o el apoyo oficial a la vanguardia, tanto académica como popular, pueden conceptualizarse como formas de orillar los desafíos futuros que inquietaban al régimen, en lugar de como meras tolerancias inevitables. La censura y la propaganda se convierten así también en tecnologías de persistencia política, y no solo de represión o producción artística. Los futuros pasados evitan también entender todo cambio desde conceptos como el "consentimiento coercitivo", la segunda fase de la revolución pasiva que Antonio Gramsci describió en el cuarto de sus *Cuadernos de la cárcel*, excesivamente dependiente de la clase y reducido a las dimensiones administrativa, económica y política. Por otra parte, esta revolución pasiva o desmovilización puede limitar la agencia al dirigismo del Estado franquista y convertir la cultura popular en mero instrumento de hegemonía, subestimando su capacidad erosiva.³⁹

Conviene aclarar que existe un delicado equilibrio y una diferencia clave entre caer en explicaciones teleológicas en función de lo que sucedió después, aquella falacia denunciada ya por la escolástica bajo la fórmula *post hoc ergo propter hoc* y que

38 Manuel Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana* (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968, 23).

39 Para una aplicación reciente de este concepto a la fase "desarrollista" del franquismo, que en mi opinión infravalora el papel de la cultura popular y el ocio tanto en la legitimación como en el desgaste del régimen, véase: José Luis Villacañas, *La revolución pasiva de Franco: Las entrañas del franquismo y de la transición* (Barcelona: HarperCollins, 2022).

precisamente deriva de una concepción lineal del tiempo, y el análisis de los futuros imaginados, esperados o temidos por los protagonistas y que guiaron pensamientos y acciones. Tampoco deben asimilarse estos futuros anticipados realmente por la gente del pasado a las actuales historias contrafactuales o especulativas, que no hacen sino proyectar temporalidades lineales y causalidades naturalizadas, sin discontinuidad ni azar, adoptando una forma de positivismo revestida de práctica alternativa. No es casual que el reciente interés por la contrafactualidad haya sido capitaneado por historiadores ultraconservadores como Niall Ferguson.

Por otra parte, estas interacciones entre temporalidades subjetivas, culturales y sociales son inseparables de cómo se experimenta el tiempo de la historia material. El olvido de lo no humano, advirtió Bruno Latour, es cosustancial a la modernidad y se ha plasmado en un esquema asimétrico que restringe la historicidad a los sujetos y los separa de los objetos, supuestamente estáticos.⁴⁰ Las ciencias humanas han tendido a reproducir esa dicotomía: si el antievolucionismo está en la base de la etnografía moderna, el construccionismo anuló las dinámicas de la realidad material en su intento de superar el esencialismo. Esto volvió los procesos naturales extraños a los trabajos que entienden el tiempo como construcción simbólica y exclusivamente humana, aún hoy mayoritarios en la antropología. En la práctica, buena parte de la disciplina no solo ha disociado el tiempo del trabajo de campo y el de la escritura etnográfica, como bien objetó Johannes Fabian,⁴¹ sino que también ha desvinculado la experiencia de sus condiciones materiales. La antropología ha privilegiado un presentismo radical y manifiesto incluso en aquellos trabajos, como los de Alfred Gell o Felix Ringel, que reconocen la existencia de un tiempo real, pero lo consideran irrelevante por inaccesible.⁴² Esta idea condiciona nuestra capacidad para pensar las relaciones porque, como señala Latour, una red nunca es meramente espacial, sino también temporal.⁴³

Reconocer, como Bergson y Deleuze, que existe un tiempo más allá de lo subjetivo supone, por un lado y más evidentemente, que dos eventos que se experimentan como sucesivos en el tiempo vivido pueden ser simultáneos en el tiempo físico. Por otro, permite explorar la experiencia como resultado de la interacción de la conciencia con la materia, de lo humano con lo no humano. Como argumenta Gavin Lucas,

40 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1997]).

41 Fabian, *Time and the Other*.

42 Gell, *The Anthropology of Time*, 314; Ringel, "Beyond Temporality", 391.

43 Bruno Latour, *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia* (Barcelona: Gedisa, 2021 [1999], 174-207).

las cosas no solo existen en el tiempo, sino que lo configuran, imponiendo temporalidades propias y diversas a nuestra experiencia.⁴⁴ Es así como la dicotomía entre tiempo físico y tiempo vivido puede, finalmente, disolverse. En la vida cotidiana conciliamos continuamente múltiples tiempos individuales, sociales y no humanos.⁴⁵ No se trata únicamente de las condiciones materiales impuestas por una guerra o por una dictadura, sino también de flujos geológicos, biológicos, lingüísticos, económicos, legales o políticos de duraciones diferentes. Es la confluencia que Koselleck denomina “la contemporaneidad de lo no contemporáneo”.⁴⁶ Estos estratos del tiempo no son meramente acumulativos, estancos e inaccesibles; en palabras de Manuel DeLanda, “cada capa sucesiva no forma un nuevo mundo encerrado en sí mismo, sino que, por el contrario, se resuelve en coexistencias e interacciones de distintos tipos”.⁴⁷ Una historia que obvie este carácter policrónico de nuestra experiencia puede tener catastróficas consecuencias para nuestra comprensión de la humanidad y su lugar en mundo.⁴⁸ Al fin y al cabo, lo que puede emerger del culturalismo, como sentencia Timothy Mitchell, son “formas de vida y pensamiento que tratan la naturaleza como recurso infinito”⁴⁹.

Hacia historias no lineales de la música popular

Los historiadores de la música popular han enfatizado las rupturas y el progreso, un patrón favorecido por el marco cultural de la modernidad. En este esquema, cada evento, cada grabación, cada lucha representa un paso necesario hacia el futuro que clausura el pasado. La realidad histórica es un proceso lineal, una idea reforzada por las principales perspectivas teóricas que han influido en la historiografía reciente de la música popular: la historia social, arraigada en el pensamiento hegeliano del cambio dialéctico; la historia cultural, concebida para explorar la alteridad del pasado; y el interaccionismo simbólico, aplicado al estudio de la música a través de conceptos

44 Gavin Lucas, *Making Time: The Archaeology of Time Revisited* (Londres: Routledge, 2021).

45 Bear, “Doubt, Conflict, Mediation”, 20.

46 Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (Barcelona: Paidós, 2001 [2000], 18).

47 Manuel DeLanda, *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad* (Barcelona: Gedisa, 2012 [1997], 21).

48 Richard D. G. Irvine, *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

49 “...ways of living and thinking that treat nature as an infinite resource”. Timothy Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil* (Londres: Verso, 2011, 231).

influyentes como el *musicking* de Christopher Small.⁵⁰ La conceptualización de la música como un proceso ha sido de extraordinaria ayuda para evitar su cosificación en obras, partituras o grabaciones. Sin embargo, no hay que subestimar la capacidad de lo procesual para domesticar el tiempo. Como ya advirtió Hannah Arendt, puede clausurar el pasado y facilitar que acciones y eventos se expliquen lógicamente y retrospectivamente a partir del resultado final.⁵¹ Se entiende así que sentenciara con escepticismo que “toda historiografía es necesariamente una operación de salvación y, con frecuencia, de justificación”.⁵²

Hace años tuve una conversación con un historiador del jazz, un excelente musicólogo, cuya impresión era que los investigadores habíamos sobredimensionado la presencia del jazz en países como Francia, Alemania, Italia, Portugal o España en el siglo XX. Él, que había rastreado con dificultad la presencia del jazz en París, consideraba que allí la escena había sido modesta, que coríamos el riesgo de convertir París o Berlín en Nueva York, falseando la historia. Puede que tuviera razón. Y también creo que se equivocaba. Un problema es estudiar París o Barcelona *en los mismos términos* que Nueva York, desde unos códigos de la historia del jazz que no se pueden reproducir fuera de Estados Unidos: conceptos como género musical, escena o mundo del jazz remiten a la especialización y autonomía como un estudio evolutivo lógico y necesario de esta música, una culminación natural e ineludible de su génesis. De hecho, los estudiosos del jazz suelen pensar su historia como una progresiva *toma de conciencia* de su valor intrínseco, e incluso como un indicador de la modernidad de un país. Para esto se ha privilegiado la voz de los críticos que anhelaron la autonomía del género y de músicos que vivieron (o intentaron vivir) solo del jazz. Sin embargo, la inmensa mayoría de los compositores, de los músicos y del público francés, alemán, italiano, argentino, chileno o español no necesitaba crear o escuchar *únicamente* jazz, sino que lo concebía como una parte más de su experiencia cotidiana. El problema es, por tanto, que se han naturalizado una linealidad y una causalidad muy restringidas que niegan la coexistencia y la contingencia e incluso pueden llevarnos a errar la pregunta esencial: a quiénes interrogamos.

Claro que esto deriva de las propias convenciones historiográficas, que reducen la explicación del cambio al contexto histórico previo y a la racionalidad humana. A la hora de estudiar las revoluciones, por ejemplo, la historia ha demostrado que depende

50 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998).

51 Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2003 [1958], 320-325).

52 Hannah Arendt, *Ensayos de comprensión, 1930-1954* (Madrid: Caparrós, 2005 [1953], 484).

excesivamente de la consciencia de sus protagonistas y de la causalidad lineal. Charles Péguy expresó con lucidez la complicada percepción del cambio cuando, en algún momento entre 1909 y 1913, ironizó sobre la aparente inmutabilidad de Francia durante la Tercera República:

De repente giramos la espalda. Y el mundo entero ha cambiado de cara. Ya ni se plantean los mismos problemas (se plantearán muchos otros), ni se presentan las mismas dificultades, ni las mismas enfermedades resultan ya considerables. No hubo nada. Y todo es otro. No hubo nada. Y todo es nuevo. No hubo nada. Y todo lo antiguo ya no existe y todo lo antiguo se ha vuelto extraño. ... Uno se pregunta qué se decía. Y ya no lo encuentra.⁵³

El acontecimiento, como escribió Raymond Aron ya en 1961 influido por la teoría de las temporalidades de Fernand Braudel, “nunca es reducible a la coyuntura”.⁵⁴ Por su parte, Deleuze y Foucault no rechazan la causalidad, pero defienden que no da cuenta de la heterogeneidad en lo que ocurre, donde “reina un azar irreductible que no la contradice, sino que la vuelve ontológicamente secundaria”.⁵⁵ Para ellos, como para Péguy y Aron, las revoluciones son irreductibles a las series causales que esgrime la historiografía para restaurar la continuidad, porque se encuentran en ruptura respecto al pasado, “se proyectan en su curso hacia el porvenir (imprevisible) y, por tanto, son anacrónicas, intempestivas por definición, impulsan algo que parecía imposible, inverosímil, fantástico”.⁵⁶

No resulta extraño que fuera un antropólogo, Michel-Rolph Trouillot, quien ejemplificó cómo un acontecimiento imprevisto en su tiempo, “que distorsiona todas las respuestas porque desafía los términos bajo los que se formulan las preguntas”, puede acabar por ello siendo silenciado por la historiografía. Se trata de la Revolución Haitiana de 1791, que:

... no solo era impensable en Occidente y, por tanto, inesperada, sino que también —en gran medida— no fue expresada entre los propios esclavos. Un motivo para ello era que

53 Charles Péguy, *Clío: Diálogo entre la historia y el alma pagana* (Buenos Aires: Cactus, 2009 [1931], 283-284).

54 “...n'est jamais reductible à la conjoncture”. Raymond Aron, “Thucydide et le récit des événements”, *History and Theory* 1, nro. 2 (1961): 116.

55 François Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento* (Buenos Aires: Amorrortu, 2011 [1994], 106). Sobre las confluencias entre el pensamiento de Deleuze y Foucault en este aspecto, véase también: Judith Revel, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2014 [2010]).

56 Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (Valencia: Pre-Textos, 2007 [2003], 213).

la mayoría de los esclavos eran analfabetos y que la palabra escrita no era un medio realista de propaganda en el contexto de una colonia de esclavos. Pero otro motivo es que las reivindicaciones de la revolución eran en realidad demasiado radicales para ser formuladas antes de los hechos. Solo podrían reivindicarse al ser impuestas por los hechos. En ese sentido, la revolución estaba realmente en los límites de lo concebible, incluso en Santo Domingo, incluso entre los esclavos, incluso entre sus propios líderes.⁵⁷

La revolución, por tanto, surge en sus pasados, presentes y futuros entreverados, pero a la vez no puede reducirse a sus condiciones de posibilidad. En palabras del autor que más afanosamente ha conectado antropología e historia, “en el acontecimiento, la cultura no es ni lo que era antes ni lo que podía haber sido”.⁵⁸ Esto tiene consecuencias cruciales para repensar aquellos pasados sobre los que escribimos. La duración de todo acontecimiento deriva de cómo se articulan en él diversas agencias y temporalidades, muchas de las cuales eluden la consciencia y el control humanos y dependen del azar y la contingencia.⁵⁹ Es evidente que la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y la Revolución Neolítica tuvieron duraciones muy dispares, vinculadas a qué se estaba transformando. La linealidad historicista se sustituye así, según la conocida fórmula de Foucault, por una genealogía que intente revelar “todas las discontinuidades que nos atraviesan”.⁶⁰

La propia condición de la historiografía, subraya Laurent Olivier, es trabajar con las presencias del ayer, cada una con un particular modo de persistencia que interconecta pasado, presente y futuro.⁶¹ Esta idea es importante para entender la tradición musical desde una perspectiva alejada de un “anticuarianismo” que solo la preserve como patrimonio.⁶² Por otra parte, también implica que lo que parece lejano en el tiempo puede ser más relevante para conocer un acontecimiento musical y su experiencia que lo más inmediato. Como mostró Ramón Pelinski en el caso de la danza de espadas de Todoella, la etnografía se enriquece al atender a los diversos

57 Michel-Rolph Trouillot, *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia* (Granada: Comares, 2017 [1995], 74).

58 Marshall Sahlins, *Apologies to Thucydides: Understanding History as Culture and Viceversa* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 292).

59 Gary Tomlinson, “Monumental Musicology”, *Journal of the Royal Musical Association* 132, nro. 2 (2007), 372-373.

60 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Valencia: Pre-Textos, 2004 [1971], 68).

61 Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie* (Paris: Seuil, 2008).

62 Tim Ingold, “The Turn of the Present and the Future’s Past”, e-flux Architecture (noviembre de 2022), disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/horizons/491223/the-turn-of-the-present-and-the-future-s-past/>. Último acceso: 14 de septiembre de 2023.

estratos del tiempo que afectan a una comunidad, más allá de la temporalidad consciente de sus miembros.⁶³ Del mismo modo que la historia no puede pensar que todo está en los documentos, una etnomusicología sobre el pasado no debe limitarse a lo que aflora en los testimonios. Hay una parte de la experiencia, por supuesto la que concierne a realidades cuya formación se extiende durante varias generaciones o siglos, pero también la más familiar y rutinaria, que los informantes no necesitan explicar porque la han naturalizado, lo cual no tiene nada que ver con el olvido, el silencio o alguna forma de falsa conciencia.

Atender a temporalidades múltiples requiere una relación diferente con los materiales de la música, pensarlos como parte de los procesos, modificando unos y desencadenando otros, transformándose ellos mismos, en todo caso en función de sus propiedades. La música popular es particularmente inseparable de los procesos desencadenados por el capitalismo y la industrialización que marcan el Antropoceno. Suele pensarse el vinilo como el material que se impuso en la fabricación de discos tras la carestía de goma laca durante la Segunda Guerra Mundial. En un relato convencional sobre el tema, el vinilo es “descubierto” por la industria y no se transforma: es simplemente un “recurso” que media en la producción y el consumo musicales. Sin embargo, el material sufre nuevas síntesis y perfeccionamientos, puebla el mundo, da lugar a otras aplicaciones del PVC, requiere formas de desecho y reciclaje, se vincula con géneros y estilos musicales concretos, y en ese sentido está íntimamente conectado con nuevas emociones y formas de escucha, pero también con la industria petroquímica y el calentamiento global, así como con la alteración del orden colonial (el comercio de goma laca había permanecido bajo control británico) y con el desempleo en la India de los años cincuenta.⁶⁴ No tiene sentido descuidar la historicidad de las cosas, porque algo supuestamente estático como un material está en realidad continuamente transformándose y afecta a otros procesos con sus temporalidades propias.

Por otra parte, la singularidad de los acontecimientos, su permanente confluencia de azares y temporalidades múltiples, puede ocultar una parte de lo que ocurrió. Traducir ese pasado que no se ha ido completamente, pero que hoy permanece velado o parece incomprensible, es la tarea del tipo de historia que defiendo aquí. Uno de sus objetivos podría ser aflorar los sentidos eclipsados por aquellos relatos que han vuelto el pasado inteligible. A menudo, un aparente consenso oculta una historia de conflictos. Ahora bien, en palabras de Trouillot, “no basta con consignar que la historia es el

63 Pelinski, *La danza de Todolella*.

64 Kyle Devine, *Decomposed: The Political Ecology of Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019, 81-112).

relato de los vencedores, sino que hay que mostrar cómo vencieron”.⁶⁵ Para ello resulta clave, como defiende Michele Riot-Sarcey siguiendo a Benjamin y a Foucault, el análisis paralelo de la historia vivida y de la historia construida.⁶⁶ Numerosas ideas minoritarias, elusivas y utópicas, individuales y colectivas, movieron a las gentes del pasado pero fueron veladas entonces por los discursos dominantes y posteriormente por la historiografía. Recuperadas hoy, a través de huellas fragmentarias, muestran experiencias disonantes con el orden restaurado e interpretaciones confiscadas por la posterioridad. No me convence cobijar estas experiencias bajo la “contramemoria”, una categoría que borra las peculiaridades ontológicas del recuerdo y hoy se identifica con las “tradiciones de resistencia a la opresión” desde un rígido binarismo antihegemónico.⁶⁷ Más que focalizarse únicamente en lo subversivo entendido como racional y monolítico, la historia puede iluminar las multiplicidades que dieron sentido al pasado, incluidas las lógicas dominantes ocultas por lo lineal y las temporalidades materiales que han afectado a (y se han visto afectadas por) los acontecimientos. En esa historia nietzscheana o benjaminiana que quiebra las continuidades, lo popular pasa a un primer plano, las temporalidades múltiples se vuelven cruciales y la etnomusicología, como estudio de la experiencia musical otra, tiene mucho que decir.

Esta idea de lo velado por las continuidades históricas es primordial para entender una parte de la música popular de la guerra civil española. Se trata de un período especialmente relevante para pensar las ontologías que han marcado la historia y la historiografía de la cultura de masas, las dificultades para leer sus lógicas y regímenes afectivos, así como las continuidades que ocultan lo heterodoxo. Durante el conflicto, las soluciones al control del ocio fueron muy variables dependiendo de la ciudad. En Barcelona, donde el golpe de estado de julio de 1936 fracasó debido a la iniciativa popular, se declaró una huelga general revolucionaria para apoderarse y reorganizar la industria del entretenimiento. Con ello, el futuro del ocio se proyectó a partir de las que se consideraron principales carencias de la Segunda República. El elevado número de afiliados al sindicato anarcosindicalista CNT-AIT, que era además la única organización obrera con una estructura paramilitar capaz de hacer frente a los sublevados, impuso una hegemonía libertaria en la ciudad e introdujo la

65 Trouillot, *Silenciando el pasado*, 5.

66 Michèle Riot-Sarcey, *Le procès de la liberté: Une histoire souterraine du XIXe en France* (Paris: La Découverte, 2016, 363-421).

67 El término fue acuñado por Foucault en 1971, en su célebre ensayo sobre la genealogía de Nietzsche, y retomado luego con fortuna por George Lipsitz desde una postura sustancialmente distinta, un enfoque neogramsciano que anulaba su sentido paródico original: George Lipsitz, *Times Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, 211-231).

socialización como una nueva forma de entender y utilizar el espectáculo.⁶⁸ La socialización implicó prescindir de los empleadores para que el sindicato controlara la propiedad de los medios de producción. En este sentido, se trataba de un sistema muy disruptivo y diferente a otros procedimientos habituales durante el conflicto, como la colectivización —control por parte de los trabajadores— o la nacionalización —en la que un organismo estatal asumía la propiedad.

Los comités de trabajadores diseñaron las políticas sobre salarios, programación, repertorio y precios de taquilla. Sus motivaciones eran claras y aparecieron en publicaciones anarquistas a partir de agosto de 1936: utilizarían los espectáculos, cuya programación hasta entonces se regía por el lucro sin importar las repercusiones éticas, para erradicar el lujo, el hedonismo, el vicio y la pornografía promovidos por el entretenimiento capitalista. La expansión de la fuerza laboral, el aumento de los salarios y la ampliación de generosos subsidios aumentaron notablemente el gasto en personal. Por el contrario, los salarios de empresarios y artistas, así como los impuestos y alquileres, se redujeron obligatoriamente.⁶⁹

Esta revolución en el entretenimiento ha tenido importantes consecuencias historiográficas. La música popular de Barcelona durante la guerra civil española ha quedado eclipsada por discursos sucesivos y diversos. Por un lado, los periodistas y políticos de la burguesía republicana barcelonesa, que vieron la movilización popular con recelo o pánico, bien en sus relatos contemporáneos o bien en las memorias escritas desde el exilio. En segundo lugar, algunos artistas de renombre, que consideraban la socialización y la consiguiente reducción de sus salarios como una afrenta a su estatus. En tercer lugar, los propagandistas, periodistas, escritores e historiadores de Franco, quienes desde los primeros meses de la guerra intentaron deshumanizar a los colectivos y sindicatos que ocupaban las calles de la ciudad. Por último, los estudios sobre la guerra civil española como un “error colectivo”, que han abordado las iniciativas llevadas a cabo en Barcelona como obra de extremistas irracionales motivados únicamente por instintos primarios y un deseo de venganza. Sin restar valor a los logros de historiadores pioneros de la guerra civil como Gabriel Jackson o Ronald Fraser, hoy sonroja leer cómo trataban las aspiraciones anarquistas, ridiculizándolas como cándidas e ilusas o reduciéndolas al nihilismo y al crimen.⁷⁰

68 José Luis Martín Ramos, *Guerra y Revolución en Cataluña, 1936-1939* (Barcelona: Crítica, 2018, 2-5).

69 Emeterio Díez Puertas, *Arte, espectáculos y propaganda bajo el signo libertario* (Barcelona: Laertes, 2020, 76-77).

70 Gabriel Jackson, *The Spanish Republic and the Civil War, 193-1939* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, 17-20 y 282-292); Ronald Fraser, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros: Historia oral de la guerra civil española* (Barcelona: Crítica, 2019 [1979], 176-201).

La violencia asociada a la revolución, especialmente la anticlerical del verano de 1936, ha mediado en esta idea: impidió el favor de las clases medias, erosionó la imagen internacional de la República y sirvió como propaganda para el bando rebelde franquista. Desde el punto de vista de la memoria y la historiografía, también ha jugado en contra de la revolución a través de la formación de subjetividades, memorias y relatos retrospectivos centrados en esta cuestión. Poco importa que tanto los comités como los militantes más destacados de los sindicatos libertarios condenaran continuamente los asesinatos. La violencia extrema de las autodenominadas “patrullas de control” ha pasado a representar, por sinécdoque, toda la revolución. La suma de estas narrativas ha conformado lo que el historiador Chris Ealham ha llamado “el mito de la muchedumbre enloquecida”, que describe la revolución como “un período de desorden frenético y vandalismo irracional” desprovisto de objetivos políticos concretos.⁷¹ Pero eso no es, desde luego, lo que se desprende de los relatos de muchos de sus protagonistas, que combinan una sorprendente lucidez sobre las carencias de la Segunda República y una esperanza en mejoras concretas.

Otro fenómeno parcialmente velado por las lógicas históricas lineales sobre la música popular en España es la *ona laietana*, una música popular de vanguardia que se desarrolló en Barcelona fundamentalmente entre 1973 y 1978 alrededor de un local, Zeleste, un sello discográfico, Zeleste-Edigsa, y un festival, el Canet Rock. En ella se incluyeron grupos eclécticos y muy variados como la Orquestra Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma, Slo-Blo, Bueyes Madereros, Secta Sònica, Orquestra Plateria, La Rondalla de la Costa, Barcelona Traction, Iceberg, Blay Tritono, Música Urbana, Esqueixada Sniff, Tropopausa, Sardineta o Jazzom, y figuras como Gato Pérez, Pau Riba, Jaume Sisa, Jordi Sabatés, Albert y Jordi Batiste, Oriol Tramvia o Toti Soler.⁷² Fue una música experimental que privilegió lo autóctono, lo híbrido, lo colaborativo y la improvisación.⁷³ Pese a su relevancia en aquel momento, muy pronto fue postergada y solo se ha reivindicado recientemente, por otra parte, desde posturas dispares. El olvido de la *ona laietana*, sobre todo fuera de Cataluña, es una particular

71 Chris Ealham, “El mito de la muchedumbre enloquecida: clase, cultura y espacio en el proyecto urbanístico revolucionario de Barcelona, 1936-1937”, en *España fragmentada: historia cultural y guerra civil española, 1936-1939*, coords. Chris Ealham y Michael Richards (Granada: Comares, 2010 [2005]), 151-180.

72 Salvador Domínguez, *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)* (Madrid, SGAE, 2002, 86-180); Àlex Gómez-Font, *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana* (Lleida, Milenio, 2011).

73 Lo que sigue es una síntesis parcial del artículo: Iván Iglesias, “La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)”, en *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, ed. por Germán Gan Quesada y Belén Vega Pichaco (Granada: Comares, en prensa).

historia de progreso y revolución que muestra su difícil encaje en las narrativas dominantes sobre la música popular en España. Tiene que ver con el establecimiento de un consenso sobre atender primordialmente a una nueva manifestación, primero conocida como Nueva Ola y más tarde como la Movida, que se originó en Madrid a partir de 1978 y que aún hoy no solo encarna la llegada de la modernidad a España, sino que también es la gran metáfora de la transición a la democracia en el país.

Críticos y músicos rearticulaban la música layetana como algo decadente y obsoleto. En este ajuste retrospectivo se sometieron las expresiones de Zeleste a un singular proceso de depuración en el que suprimió todo lo que en ellas había anticipado la Nueva Ola (modernidad, experimentación, alejamiento de la izquierda antifranquista y del nacionalismo, hibridación glocalista, estéticas *kitsch* y *camp*) para reducir las a un eco catalanista del rock progresivo. Con ello, la otrora revolucionaria Zeleste se convertía en retaguardia, en la alteridad necesaria para la construcción de una nueva modernidad musical. En esa reconstrucción coincidieron discursos divergentes, como la genealogía del *rock català* y las construcciones identitarias tanto del punk como de la Movida, que han tenido el mismo efecto: encerrar la música layetana en el pasado (franquista) y desligarla de la transición. Más allá de las dinámicas del campo musical, en el discurso sobre lo layetano se entreveraron una serie de tensiones entre generaciones, entre colectivismo e individualismo, entre lo rural y lo urbano, entre la ciudad de Barcelona y la nueva realidad de las localidades nutridas por la inmigración obrera, entre el discurso centralista madrileño y las reivindicaciones ahora institucionalizadas de los llamados nacionalismos periféricos.

Con aquella reinención histórica, la *ona laietana* quedaba relegada, como otras expresiones musicales del tardofranquismo y la transición, lo que luego impediría establecer continuidades, sincronías y conexiones. Solo vuelve a ser visible e interpretable desde sus lógicas y temporalidades *cepillando a contrapelo* el recurrente esquema de las revoluciones en la música popular en España, que dibuja una sucesión de rupturas radicales en lugar de cismas que ocultan simultaneidades y persistencias. Tras la decadencia de la *ona laietana*, muchos de sus músicos se incorporaron a la docencia en la propia escuela de Zeleste, el Aula de Música Moderna i Jazz o el Taller de Músics, centros fundados en Barcelona entre 1978 y 1979. Aquellos centros fueron los primeros y heterodoxos centros de enseñanza de "música moderna" en España, los que cambiaron una formación hasta entonces dependiente del autodidactismo y la mentoría en locales efímeros. Al rastrear sus efectos, la *ona laietana* recupera un lugar preeminente en la historia de la música popular española.

¿Cómo dar voz a quienes no gozaron del favor de la posterioridad sin exotizarlos, ofreciéndoles un espacio en la actualidad? ¿Cómo lidiar con las presencias del pasado en la experiencia de la música popular sin resignarnos al presentismo como único modo de acercamiento a las fuentes históricas? Conciliar discontinuidad y persistencia quizá exija tomar ligera distancia de la microhistoria y de la historia cultural, cuestionar tanto la necesaria ruptura radical entre pasado y presente que Michel de Certeau erigió en fundamento de la historiografía, como aquella “indescifrabilidad que resiste todo tipo de análisis” reivindicada por Carlo Ginzburg, o una configuración solo humana del tiempo cuya experiencia, según Lynn Hunt, siempre “requiere metáfora”⁷⁴. También demanda poner en duda nuestras lógicas retrospectivas y nuestros criterios de selección, constatar no solo los efectos involuntarios, sino también las esperanzas que no se hicieron realidad, los futuros pasados que nunca se volvieron presentes, al menos, de manera convencional. El estudio histórico puede explorar las presencias, discontinuidades y temporalidades múltiples de lo que nos ha precedido, y con ello subvertir linealidades y causalidades naturalizadas. Atender a esos agregados simbólicos y materiales, humanos y no humanos, no solo nos ofrece una mirada más plural e integradora; también es una forma de compromiso con el pasado, el presente y el futuro.

Bibliografía

- Adam, Barbara E. *Timewatch: social analysis of time*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Adlington, Robert y Esteban Buch. “Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere”. En *Finding Democracy in Music*, eds. Robert Adlington y Esteban Buch, 1-18. Londres: Routledge, 2021.
- Arendt, Hannah. *Ensayos de comprensión, 1930-1954*. Madrid: Caparrós, 2005 [1953].
 ———. *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós, 2003 [1958].
- Aron, Raymond. “Thucydide et le récit des événements”. *History and Theory* 1, nro. 2 (1961): 103-128.
- Bear, Laura. “Doubt, Conflict, Mediation: The Anthropology of Modern Time”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, nro. especial (2014): 3-30.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896].

74 Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México DF: Universidad Iberoamericana, 1994 [1975], 16-25; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Península, 2019 [1976], 31; Lynn Hunt, *Measuring Time, Making History* (Budapest y Nueva York: Central European University Press, 2008, 3-4).

- Blum, Stephen, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds. *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993).
- Bohlman, Philip V. "Fieldwork in the Ethnomusicological Past". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 139-162. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- . "Returning in the Ethnomusicological Past". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 246-270. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Bryant, Rebecca y Daniel M. Knight, *The Anthropology of the Future*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Carr, David. "Reflections on Temporal Perspective: The Use and Abuse of Hindsight". *History and Theory* 56 (2018): 71-80.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1994 [1975].
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Crapanzano, Vincent. *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- DeLanda, Manuel. *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. Barcelona: Gedisa, 2012 [1997].
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987 [1985].
- . *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007 [2003].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Devine, Kyle. *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- Díez Puertas, Emeterio. *Arte, espectáculos y propaganda bajo el signo libertario*. Barcelona: Laertes, 2020.
- Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: SGAE, 2002.
- Ealham, Chris. "El mito de la muchedumbre enloquecida: clase, cultura y espacio en el proyecto urbanístico revolucionario de Barcelona, 1936-1937". En *España*

- fragmentada: historia cultural y guerra civil española, 1936-1939*, coord. por Chris Ealham y Michael Richards, 151-180. Granada: Comares, 2010 [2005].
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1971].
- Fraser, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros: Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica, 2019 [1979].
- Gell, Alfred. *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg Books, 1992.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2019 [1976].
- Gómez-Font, Àlex. *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana*. Lleida: Milenio, 2011.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Hodges, Matt. "Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time". *Anthropological Theory* 8, nro. 4 (2008): 399-429.
- Holbraad, Martin y Morten A. Pedersen, eds., *Times of Security: Ethnographies of Fear, Protest and the Future*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Hunt, Lynn. *Measuring Time, Making History* (Budapest y Nueva York: Central European University Press, 2008).
- Iglesias, Iván. "La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)", en *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, ed. por Germán Gan Quesada y Belén Vega Pichaco (Granada: Comares, en prensa).
- Ingold, Tim. *Evolution and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- . "The Turn of the Present and the Future's Past", *e-flux Architecture* (noviembre de 2022), disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/horizons/491223/the-turn-of-the-present-and-the-future-s-past/>. Último acceso: 14 de septiembre de 2023.
- Irvine, Richard D. G. *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Jackson, Gabriel. *The Spanish Republic and the Civil War, 193-1939*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965.
- Kleinberg, Ethan. *Haunting History: For a Deconstructive Approach to the Past*. Stanford: Stanford University Press, 2017.

- Knight Daniel M. y Charles Stewart. "Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe". *History and Anthropology* 27, nro. 1 (2016): 1-18.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993 [1979].
- . *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001 [2000].
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1997].
- . *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2021 [1999].
- Lipsitz, George. *Times Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Lucas, Gavin. *Making Time: The Archaeology of Time Revisited*. Londres: Routledge, 2021.
- Martín Ramos, José Luis. *Guerra y Revolución en Cataluña, 1936-1939*. Barcelona: Crítica, 2018.
- Mendivil, Julio. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018.
- Mitchell, Timothy. *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*. Londres: Verso, 2011.
- Montañá, Claudi. "Sisa: Contra el panfleto". *Fotogramas* 1395 (11 de julio de 1975): 45-47.
- Munn, Nancy. "The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay". *Annual Review of Anthropology* 21 (1992): 93-123.
- Nielsen, Morten. "Futures Within: Reversible Time and House-Building in Maputo, Mozambique". *Anthropological Theory* 11, nro. 4 (2011): 397-423.
- Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie*. París: Seuil, 2008.
- Palmié, Stephan y Charles Stewart, eds. *The Varieties of Historical Experience*. Nueva York: Routledge, 2019.
- Péguy, Charles. *Clío: Diálogo entre la historia y el alma pagana*. Buenos Aires: Cactus, 2009 [1931].
- Pelinski, Ramón. *La danza de Todoella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011.

- Revel, Judith. *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2014 [2010].
- Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 nro. 3 (1987): 469-488.
- . "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography". *Ethnomusicology* 47, nro. 2 (2003): 151-179.
- . "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía", en *Los últimos diez años de la investigación musical*, coord. por Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada, 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- Ringel, Felix. "Beyond Temporality: Notes on the Anthropology of Time from a Shrinking Fieldsite". *Anthropological Theory* 16, nro. 4 (2016): 390-412.
- Riot-Sarcey, Michèle. *Le procès de la liberté: Une histoire souterraine du XIX^e en France*. París: La Découverte, 2016.
- Sahlins, Marshall. *Apologies to Thucydides: Understanding History as Culture and Vice-versa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Seeger, Anthony. "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?". *Ethnomusicology* 31, nro. 3 (1987): 492.
- Shelemay, Kay Kaufman. "Music, Memory and History". *Ethnomusicology Forum* 15 nro. 1 (2006): 17-37.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
- Strathern, Marilyn. *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Tomlinson, Gary. "Monumental Musicology". *Journal of the Royal Musical Association* 132, nro. 2 (2007), 349-374.
- Torrego Egido, Luis. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- Torres Blanco, Roberto. *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao: Brian's Records, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares, 2017 [1995].
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Antología de la Nova Cançó catalana*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Villacañas, José Luis. *La revolución pasiva de Franco: Las entrañas del franquismo y de la transición*. Barcelona: HarperCollins, 2022.

Williams, James. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgo: Edingburgh University Press, 2011.

Zeitlyn, David. "Haunting, Dutching, and Interference: Provocations for the Anthropology of Time". *Current Anthropology* 61, nro. 4 (2020): 495-513.

Zourabichvili, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011 [1994].

Bailar o no bailar por la patria: la paradoja de las danzas (in) decentes en los albores de la República (Perú, 1825-1860)

Zoila Vega Salvatierra

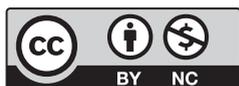
Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

<https://orcid.org/0000-0002-6748-7648>

zvega@unsa.edu.pe

Resumen

Carlos Vega e Isabel Aretz estudiaron con detenimiento la procedencia peruana de algunas danzas de la época de la Independencia y que pervivían en territorio argentino en la primera mitad del siglo XX como *El Cuándo*, *El Chocolate*, *El Mismis* y *La Mariquita*. Sin embargo, se sabe muy poco sobre estas danzas en territorio peruano. El auge que experimentaron estos bailes entre las élites del virreinato peruano y que luego motivaron su rápido desplazamiento hacia países vecinos habla de preferencias por ciertos repertorios con determinadas características textuales, sonoras y coreográficas que las colocaban como representaciones sonoras de la americanidad y por lo tanto portadoras de sentido en torno a la construcción de identidades alternativas a la hispana. Sin embargo, en un plazo de treinta años tales danzas fueron cedieron terreno frente a otras de procedencia europea o nacional y perdieron preponderancia en los salones limeños al ser consideradas incompatibles con las nociones de decencia y modernidad a las que las clases dominantes de la joven república deseaban adscribirse. A través del estudio de ejemplos musicales de la colección Kestner de la Biblioteca de Hannover y de fuentes pri-



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

marías de la época, este trabajo busca establecer nexos entre estas danzas y los discursos e imaginarios asociados a su permanencia y olvido en la sociedad peruana de la primera mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Música peruana del siglo XIX, danzas sesquiáleras, Colección Kestner, danzas peruanas, danzas sudamericanas.

To dance or not to dance for the country: the paradox of (in)decent dances at the dawn of the Republic (Peru, 1825-1860)

Abstract

Carlos Vega and Isabel Aretz carefully studied the Peruvian origin of some dances from the time of Independence and that survived in Argentine territory in the first half of the 20th century such as *El Cuándo*, *El Chocolate*, *El Mismis* and *La Mariquita*. However, very little is known about examples and uses of these dances in Peruvian territory. The boom that these dances experienced among the elites of the Peruvian viceroyalty and that later motivated their fast displacement towards neighboring countries speaks of preferences for certain repertoires with certain textual, sound, and choreographic characteristics that positioned them as sound representations of Americanness and therefore carriers of meaning around the construction of alternative identities to the Hispanic one. However, within a period of thirty years, such dances gave way to others of European or national origin and lost preponderance in Lima's salons as they were considered incompatible with the notions of decency and modernity to which the ruling classes of the young republic they wanted to join. Through the study of musical examples from the Kestner collection of the Hannover Library and primary sources of the time, this work seeks to establish links between these dances and the discourses and imaginaries associated with their permanence and oblivion in Peruvian society of the first half of the tenth century.

Keywords: Peruvian music of the tenth century; sesquialtera dances; Kestner Collection; Peruvian dances, South American dances.

Introducción: Entre bailes hispanos y americanos en la transición de la colonia a la República

Está aún por escribirse una historia razonada y multifocal de las danzas sudamericanas del periodo de transición de la colonia a la república, ya que en este lapso crucial --que va aproximadamente desde 1790 hasta la consumación de la independencia continental en la batalla de Ayacucho en 1824-- se vivió una renovación acelerada del repertorio dancístico. La influencia que la danza francesa tuvo en España se tradujo en el enorme éxito y divulgación que conoció el minueto hasta bien entrado el siglo XIX en los territorios americanos, cuando su equivalente europeo había desaparecido durante la Revolución Francesa. También tenía una enorme difusión la contradanza, en sus versiones inglesa y francesa que dominaba los bailes públicos y de corte de la sociedad española y de sus territorios ultramarinos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.¹ Así mismo, existía un repertorio dancístico español que se bailaba desde el siglo anterior como el bolero, la tirana, el fandango y la seguidilla, que tuvo gran éxito en el Siglo de las Luces gracias a la popularidad de la tonadilla escénica que, muchas veces, ejercía un rol de resistencia de la hispanidad frente a la hegemonía de la ópera italiana y el teatro francés. Todas estas expresiones escénicas familiarizaron al público con bailes europeos en otras lenguas mientras en casas y fiestas se empezó a bailar de forma ecléctica y aún a producir mezclas propias del mundo ibérico como minuetos *afandangados*, contradanzas en compases de tres tiempos y danzas emparentadas con gavotas como la cachucha.

Luego aparecieron variantes regionales en las ciudades americanas que se emplearon para construir identidades alternativas. Si bien está documentada la pervivencia de los bailes españoles como el fandango, el bolero y la seguidilla en los territorios sudamericanos hasta mucho después de producida la independencia, multitud de bailes considerados diferentes de los hispánicos --pero quizás estrechamente relacionados con ellos-- empezaron a utilizarse como símbolos de una naciente 'americanidad' y se difundieron rápidamente. Esta expansión se acentuó con el desplazamiento de los ejércitos independentistas durante las guerras revolucionarias porque se acomodaban mejor a su propaganda política y a sus discursos de fundación de un nuevo mundo diferente del que hasta entonces se había conocido.

1 Además de minueto y contradanza, también se bailaban rondós, gavotas, rigodones y alemandas, todas procedentes de la tradición francesa. Para un estudio profundo sobre la difusión de danzas francesas en España véase Pilar Montoya, "La recepción del estilo francés en los tratados de danza española del siglo XVIII", *Cuadernos Dieciochistas*, 16, (2015): 39-68.

Pero en algún momento, después de concluida la Guerra de Independencia, se inició un lento proceso de erradicación que proscribió a las danzas americanas de ciertos espacios y las confinó a otros donde se transformaron en expresiones todavía más aguzadas de lo marginal y lo inapropiado. En algunos casos desaparecieron tanto de los estratos altos como de los escenarios populares y cayeron en el olvido. Este trabajo se enfoca precisamente en esas danzas, que primero fueron muy exitosas y luego desterradas de los espacios de las élites que las habían cultivado con entusiasmo y que merecen estudiarse como danzas bailadas en un momento crucial de la construcción de la identidad peruana.

Si bien algunos de estos bailes aparecen en la literatura musicológica argentina y chilena, no existen estudios previos para el caso peruano debido a la ausencia de fuentes primarias. Por ello, en este artículo me ocupé de una colección de manuscritos musicales poco estudiada y perteneciente a la Biblioteca de la ciudad de Hannover: la colección Kestner.²

1. Los bailes peruanos de la colección Kestner

Esta colección fue formada por August Kestner (1777-1853), diplomático alemán y coleccionista de arte que durante el transcurso de su carrera reunió un importante acervo. Alrededor de 1831, regaló su colección de música a su sobrino, Hermann Kestner (1810-1890), compositor y coleccionista de partituras de diferentes procedencias que combinó el legado de su tío con sus propias recopilaciones hasta conformar un conjunto de siete mil canciones procedentes de diversas regiones del mundo, incluyendo Hispanoamérica.³ El tomo III, titulado *Spanische, Portugische, Brasilianische, Peruanische und Chilenische Lieder und Tänze Band III*⁴ firmado por Hermann Kestner y fechado en 1842 está compuesto por cuarenta y siete aires de danza y canciones de origen portugués, español, colombiano y peruano, aunque lo único que permite identificar su procedencia es la descripción de los subtítulos (“Modinha de Brazil”, “baile

2 La autora desea agradecer a Pablo Cáceres Aranibar su ayuda y contacto para tener acceso a este fondo documental, así como su constante interés en repertorios históricos sudamericanos que lo han llevado a ofrecer versiones reconstruidas basadas en fuentes musicales de la época de distintas procedencias. Así mismo, desea agradecer a la Stadtbibliothek Hannover el haber compartido los materiales empleados en este trabajo.

3 Estos datos son mencionados en la página de la StadBibliothek de Hannover sobre la colección, disponible en <https://www.hannover.de/Leben-in-der-Region-Hannover/Bildung/Bibliotheken-Archive/Stadtbibliothek-Hannover/Bibliotheken-Öffnungszeiten/Zentralbibliothek/Musikhandschriften-der-Sammlung-Kestner>. Último acceso: 20 de agosto de 2023.

4 Colección Kestner: Stadtbibliothek Hannover Sammlung Kestner N° 101, III.

peruano”, etc.) ya que no llevan ni fecha ni información adicional de dónde y cuándo fueron recopiladas. Luigi Ferdinando Tagliavini dedica un extenso estudio a la colección Kestner y opina que al menos los materiales de los tres primeros folletos fueron recogidos por Augusto Kestner durante al menos veinte años de trabajo y se redactaron cuando Hermann Kestern estuvo en Roma por primera vez, alrededor de 1840.⁵

No hay ninguna referencia que permita afirmar que Augusto o Hermann vivieron en América en algún momento y por la forma cómo está escrito el álbum, en formato apaisado en una pulida caligrafía, es razonable pensar que contaron con informantes que recogieron algunas melodías a las cuales una misma persona se encargó de añadir acompañamientos muy sencillos para piano que constan de una repetición de la melodía y su duplicación en terceras paralelas para la mano derecha y acompañamiento arpegiado para la mano izquierda sobre un esquema armónico básico. Probablemente fue Hermann Kestner quien realizó las armonizaciones gracias a su oficio musical. En algunos textos de las canciones se observan errores de transcripción que podrían deberse a que ni el recolector ni el transcriptor de las melodías hablaban fluidamente el español o estaban familiarizados con giros dialectales sudamericanos.

Este tercer tomo contiene ocho danzas y cuatro canciones al que asigna procedencia peruana. De ellos, los que interesa más estudiar aquí son precisamente las danzas, todas escritas en compás de 6/8 y que poseen características melódicas muy semejantes entre sí: “El Llanto”, “El Siquiminiquí”, “La Perdiz”, “Las Lentejas”, “El Amor en Cuarto”, “La Mariquita”, “El Chocolate” y “El Cuándo”.⁶

Estas danzas comparten varias características melódicas y textuales que les confieren un color particular. Más conocidos como *bailes de la tierra*, son, de acuerdo con Carlos Vega, un conjunto de bailes y canciones picarescos de comienzos del siglo XIX y cuyos textos en muchos casos determinan sus títulos.⁷ Ellos han sido mencionados frecuentemente en fuentes peruanas, chilenas y argentinas, pero también por viajeros alemanes, franceses e ingleses en las primeras décadas del siglo XIX. Herederos de los bailes sesquiálteros españoles, pertenecen a la enorme familia de dan-

5 Luigi Ferdinando Tagliavini “August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d’una raccolta manoscritta Schriftenreihe Analecta musicológica” en *Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, nro. 45, (2011) p. 402.

6 Aparecen también varias cachuchas, dos lundús, tres valsos y un zapateado además de diversas boleros, danzas todas ellas que se bailaban en el virreinato peruano o en la nueva república después de 1825, pero que no consideraré en esta ocasión por la falta de precisión en la procedencia, la que no está consignada en la fuente, y por pertenecer a otras familias dancísticas que no son pertinentes tratar aquí.

7 Carlos Vega, *Bailes tradicionales argentinos: La zamacueca. La zamba antigua* (Buenos Aires: Julio Korn, 1952, 93).

zas hemioladas que han aparecido en todo el continente americano y que también recibieron influencias africanas allí donde los afrodescendientes tenían una presencia importante, como es el caso de las costas del Pacífico sur. Su compás característico les proporciona a estas danzas una personalidad particular y a su vez las distingue de los sencillos esquemas rítmicos de danzas europeas como el minué, la contradanza o la gavota, donde casi nunca se produce la doble acentuación. Por el espacio no es posible citarlos completamente, pero se ofrece un resumen de sus líneas melódicas principales.

1.a. “El Llanto”, baile peruano. (Kestner III, 70-74)

“El Llanto” aparece en diversas fuentes y algunas lo asocian con el Perú. En el teatro de Santiago de Chile en 1835 fue bailado por una actriz “al uso de Lima”,⁸ mientras Francisco Cavadas lo menciona como baile popular en Chiloé a comienzos del siglo XX.⁹ En el ejemplo 1 se observa la línea melódica completa.

El Llanto
Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 70-74

Presto **3**

U-na mu-jer con su llan-to hu-bo de vol-ver-me lo-co ¡Ay! vol-ver-me lo-co

pen-sa-ba-que e-ra por mí y su llan-to e-ra por o-tro ¡ay! e-ra por o-tro Yo llo-ra-ba

ya no llo-ro Yo llo-ra-ba por-que me ha-llo tris-te-y so-lo ¡Ay! tris-te-y so-lo a-sí llo-ra-ba

se la-men-ta-ba a-sí llo-ra-ba se la-men-ta-ba ya no llo-ro yo llo-ra-ba

ya no llo-ro yo llo-ra-ba ya no llo-ro por-que me ha-llo

tris-te-y so-lo ¡ay! tris-te-y so-lo ¡ay! tris-te-y so-lo

Figura 1. “El Llanto, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

8 *El Araucano*, 26 de febrero de 1835, 3.

9 Francisco J. Cavadas. *Chiloé y los Chilotes* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1914, 175).

1.b. "El Siquiminiqui", baile peruano (Kestner III, 75-77)

Con este nombre no se le halla en los testimonios de viajeros ni en los estudios sobre danzas de la época, pero nombres parecidos sí se encuentran en Chile. Cavadas lo escribe como "Siquimiriqui" y lo ubica en Chiloé como baile de pareja,¹⁰ mientras que Samuel Claro lo consigna como "ziquimiriqui".¹¹ En el ejemplo 2 se observa cómo la línea melódica tiene la hemiola más marcada con el patrón de tres negras en lugar de seis corcheas.

El Siquiminiqui

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 75-77

Es po-si-ble Due-ño mí-o que no te has de con-do le-er des-pués de en cen

11 Estribillo
di do el fue-go so-lo me de-jas de ar-der Si-qui-mi-ni-qui sí de dí-a

19
si-qui-mi-ni-qui no de no-che an-da chi-ni-ta an-da mo-re-na que me ro-bas el al-ma

Figura 2. "El Siquiminiqui, baile peruano", línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.c. "La Perdiz", baile peruano (Kestner III, 80-82)

El texto de esta canción tiene la forma poética de la seguidilla y es una canción muy difundida en Perú, Bolivia, Chile y Argentina, países donde se conoció por otros títulos extraídos del texto como "Gato" y "Mis mis", que aluden al felino del texto. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, "mis mis" es una interjección en desuso que se usaba para llamar al gato (como el "michi" moderno). El francés Gabriel Lafond de Lurcy lo escuchó en Arequipa en 1826.¹² William Ruschenberger, marino norteamericano que visitó Sudamérica entre 1829 y 1833, lo presenció en Chile y lo describió como un baile, parecido a "El Cuándo".¹³ El vizconde francés Eugène de Sartiges lo vuelve a ver en Arequipa en 1834.¹⁴

10 Francisco J. Cavadas. *Chiloé y los Chilotes*, 173.

11 Samuel Claro Valdés, "La Vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, 33, nro. 145, 18.

12 Gabriel Lafond de Lurcy, *Voyages autour du monde*, II Tome, (París: Administration de libraire, 1844, 369)

13 William Ruschenberger, *Three Years in the Pacific: Including Notices of Brazil, Chile, Bolivia, and Peru*, (Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834, 103)

14 Eugène de Sartiges, "Arequipa". En *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*, ed. Edgardo Rivera Martínez, (Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente 1996, 275).

Carlos Vega le ha dedicado varios estudios¹⁵ y menciona su procedencia peruana, que llegó a Buenos Aires antes de la independencia de Perú, pero no tuvo arraigo en los salones bonaerenses aunque sí encontró refugio en las zonas rurales donde pervive hasta el presente.¹⁶ Isabel Aretz menciona que “El Gato” se conocía en Perú como “Gato Mismis” en fechas tan tempranas como 1780 aunque no cita la fuente,¹⁷ y estudió sus variantes argentinas con diversos nombres.¹⁸ En sus transcripciones de esta danza de La Rioja, el texto varía notablemente, pero los patrones rítmicos son muy similares.¹⁹ En el ejemplo 3 se observa cómo se privilegia la figuración de corcheas y negras.

La Perdiz
Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 80-82

¿Es po - si - ble bien mí - o que los pas - to - res cri - a - dos en los cam - pos se - pan de a - mo -
Un frai - le con - fe - san - do cua - tro don - ce - llas en la ca - pi - lla pi - lla la me - jor de e
Las mon - jas en el co - ro di - cen can - tan - do Pa - ra tan - tas her - ma - nas no hay un her - ma -
U - na mon - ja y un frai - le dor - mí - an jun - tos por - que te - ní - an mie - do de los di - fun -

11
Estrillillo
res? Ay de la per - diz ma - dre que se la lle - va que se la lle - va el ga - to
llas
no
tos

18
el ga - to mis - mis mis mis ven a - cá ven a - cá mis mis mis mis ven a - cá ven a - cá mis mis

Figura 3. “La Perdiz, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.d. “Las Lentejas” baile peruano (Kestner III, 83-87)

No se ha encontrado ninguna referencia a este nombre en la literatura sobre bailes decimonónicos sudamericanos, pero la cuarteta inicial “Qué poco estimas mi amor” pertenece a la glosa “Qué poca pena te da” del poeta arequipeño Mariano Melgar, fu-

15 Sobre la bibliografía publicada por Carlos Vega, véase Enrique Cámara de Landa, Leandro Donoso y Héctor L. Goyena, “Obras de Carlos Vega”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, ed. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015), 373-430.

16 Carlos Vega, *Música Sudamericana*. (Buenos Aires: Emecé, 1946, 97).

17 Isabel Aretz, *Música y baile en las en la[s] campana[s] de los libertadores*. (Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina), 2003, 70]. Disponible en: <http://archivobiblioteca.untref.edu.ar/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadores;isad> Último acceso: 4 de julio de 2023.

18 Isabel Aretz, *El folklore musical argentino: con 91 ejemplos musicales, 33 esquemas y 8 láminas*, (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, 192-202).

19 Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja*. (Buenos Aires, INIDEF, 1978, 524-533).

silado en Umachiri en 1815.²⁰ Esto ayudaría a datar la danza en los años posteriores a su fallecimiento, cuando mucha de su poesía circulaba en impresos sueltos o se transmitía por vía oral. En el ejemplo 4 puede verse cómo la melodía alterna figuras de 6/8 con 3/4.

Las Lentejas

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 83-87

Vivo $\frac{2}{4}$

Qué po-co po-co es-ti-mas mi a-mor qué po-co po-co es-ti-mas mi a-mor
 con-que con-que des-pre-cios me mi-ras con qué con qué des-pre-cios me mi-ras con
 qué con qué ri-gor te re-ti-ras a cos-ta cos-ta de mi do-lor a cos a
 cos-ta de mi do-lor len-te-jas len-te-jas si es-tás mal-pa-ga-da por-que no lo
 de-jas? tan
 se-ñor co-man-dan-te ¿qué bus ca a-qui? yo bus-co a mi da-ma que a-qui la per-dí.

Figura 4. “Las Lentejas, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.e. “El Amor en cuarto” baile peruano (Kestner III, 88-91)

No ha sido posible hallar referencias en fuentes documentales sobre este baile, pero en 1870, Claudio Rebagliati, director de orquesta italiano afincado en Lima, publicó su *Álbum Sudamericano* donde recogía bailes y canciones peruanas arregladas para piano sin texto. El último baile lleva el título “El amor en cuarto, baile arequipeño” cuya melodía es muy semejante a la que aparece en la colección Kestner. La frase “en cuarto” podría referirse a que se bailaba entre cuatro personas.²¹ En el ejemplo 5, se observa una hemiola bastante marcada.

20 Mariano Melgar, *Poesías* (Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010): 269.

21 Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, Tomo I (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 1952, 302).

El amor en cuarto

baile peruano

Colección Kestner III, pp. 88-91

Que me a-con-se-jas a - mor que ha - ga, pues des - di - cha-do si se ve des - en - ga - ña-do ol
 yer tar - de me di - je - ron queya us - ted no me que - ri - a y se me que dó el pes - cue - zo don
 vi - dar se - rá m - jor_ Es - tas mu - je - res son muy in - fie - les por - que a - pa - ren - tan el que te quie - ren te ha - cen creer vi - ves u -
 de mis - mo lo te - ni - a
 fa - no y el que te quie - re es un en - ga - ño Oi - gan mu - je - res te - ner cons - tan - cia por - que mi a - mor te a - ma con an - sia
 oi - gan mu - je - res te - ner cons - tan - cia por - que mi a - mor te a - ma con an - sia. an - da chi - ni - ta da - le con gra - cia
 an - da chi - ni - ta da - le con gra - cia que me ro - bas el al - ma an - da chi - ni - ta da - le con gra - cia que me ro - bas el al - ma

Figura 5. “El Amor en cuarto, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.f. “El Chocolate” baile peruano (Kestner III, 99-103)

De esta danza, Eugenio Pereira Salas menciona que el comerciante sueco C. E. Bladh la vio en Chile en 1825, y se escandalizó de su excesivo liberalismo.²² Ruschenberger la ve en Lima en 1833, primero en una corrida de toros²³ y luego en una fiesta de afrodescendientes en los alrededores de Lima.²⁴ Posteriormente, Francisco Cavada la describe en Chiloé a principios del siglo XX como un baile de pareja con pañuelo.²⁵ En el ejemplo 6 se observan contratiempos y combinaciones de patrones rítmicos de negra y corchea.

22 Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941, 237).

23 Ruschenberger, *Three years in the Pacific*, 288.

24 Ruschenberger, *Three years in the Pacific*, 302

25 Cavadas, *Chiloé y los Chilotas*, 165-166.

El chocolate

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 99-103

Allegro assai
3

A-llá den-tro de la mar sus - pi- ra-ba u - na ba- lle - na mue-le mue-le la ca-ne - la pa'ba-tir el
11
cho-co-la - te En sus sus-pi - ros de-cí - a can-te-mos el cho-co-la - te mue-le mue-le la ca-ne - la pa'ba-tir el
19
cho-co-la - te Su-car su-car cho-co-la - te su-car su-car cho-co-la - te di-ce la ni-ña cho-co-la - te di-ce la cho-la
27
cho-co - la - te di - ce la zam-ba cho-co - la - te di - ce la ne-gra cho-co - la - te la - la re - o
33
la - la la la la - la - la cho-co-la - te

Figura 6. “El Chocolate, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.g. “La Mariquita” baile peruano (Kestner III, 108-111)

Esta danza aparece frecuentemente tanto en las fuentes primarias como en la literatura musicológica. Aretz le atribuye origen escénico procedente de las tonadillas españolas de fines del siglo XVIII y menciona su presencia en Venezuela en 1830.²⁶ Carlos Vega le ha dedicado un estudio meticuloso.²⁷ Aretz también la encuentra en La Rioja.²⁸ Pereira Salas la menciona en Chile como villancico y como canción bailable,²⁹ pero en ninguna de las recopilaciones aparece el verso partido en latín que significa aproximadamente “a cada quien lo suyo” que contiene la versión Kestner. En el ejemplo 7 se observa que contiene patrones rítmicos muy similares a los de “El Chocolate”.

26 Isabel Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*, 70.

27 Carlos Vega, *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. El Gato (Buenos Aires: SADAIC, 1944).

28 Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja*, 534.

29 Eugenio Pereira Salas. *Los orígenes del arte musical en Chile*, 194-195.

La Mariquita

Baile peruano

Colección Kestner

Allegro
3

Co-mo la ma-ri - po-sa co-mo la ma-ri po-sa co-mo la ma-ri po-sa ten-go mi suer-te ten-go mi

11
suer-te que a-que-llo que más a-mo que a-que-llo que más a-mo que a-que-llo que más a-mo me da la muer-te me da la

19
muer-te va-mo-nos a pa - se-ar vá mo-nos a dor - mir. vá-mo-nos a pa - se-ar Ma-ri-ca que pa-ra di-ver - tir

28
ge-ni - tí - vo cu - jus qui ge-ni - tí - vo cu - jus qui ge-ni - tí - vo cu - jus qui da-ti - vo cui-que da-ti - vo cui-que

36
a - quel que no lo en - tien - de a - quel que no lo en - tien - de

40
a - quel que no lo en - tien - de que te lo ex - pli - que que te lo ex - pli - que

Figura 7. “La Mariquita, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

1.h. “El Cuándo” baile peruano (Kestner III, 112-117)

La más compleja de las danzas de la colección y la única que no proviene del Perú, si no de Argentina, donde se le bailaba en salones y no en espacios populares. Múltiples fuentes de viajeros en Chile la ubican en ese país en la primera mitad del XIX donde llegó a ser considerada baile nacional. José Zapiola señala que llegó con el ejército de San Martín en 1817, procedente de Buenos Aires³⁰ y menciona que tenía dos partes: un aire de minué y una sección más rápida. Vega explica que, al contrario de otros bailes, no se clasifica como danza de chicoteo o picaresca sino como señorial grave que alternaba tiempos lentos con tiempos vivos.³¹ Aretz también la describe en La Rioja³² y consigna ejemplos musicales del siglo XIX.³³ Los textos recopilados por ambos coinciden o son variantes del que se menciona aquí. y lo mismo ocurre con las que presenta Aretz en 1952³⁴ y en

30 José Zapiola, *Recuerdos de Treinta años*, (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1944. 44)

31 Vega, *Las danzas populares argentinas*, 293-322.

32 Aretz, *Música tradicional de La Rioja*, 585-588

33 Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*. 95.

34 Aretz, *El folklore musical argentino*, 245.

2003.³⁵ En el ejemplo 8 se observa que está notado en 6/8 para ambas secciones, pero muestra un claro contraste de velocidad entre la primera y la segunda sección.

El Cuándo

Baile peruano

Colección Kestner, III, pp. 111-117

Andante

Dos e - na - mo - ra - dos ten - go am - bos - me vie - nen a ver - el u - no me o - fre - ce pla - ta el o - tro que - rer - me

Allegro

bien - a la pla - ta me re - mi - to por - que es mu - cha bo - be - ri - a te - ner a - mo - res a se - cas y en a - yu - nas to - do el

dí - a cuan - do cuan - do cuan - do ma - mi - ta cuán - do cuán - do cuán - do cuán - do se - ño - ra cuán - do cuán - do

lle - ga rá e - se dí - a o se - rá por la ma - ña - na que nos trai - gan a los dos - el cho - co - la de a la

ca - ma cuán - do cuán - do cuán - do ma - mi - ta cuán - do cuán - do cuán - do cuán - do se - ño - ra cuán - do

Figura 8. “El Cuándo, baile peruano”, línea melódica y texto. Transcripción de la autora.

Las melodías son bastante sencillas y tienen estructuras muy similares: un tema principal, una sección contrastante y en ocasiones la repetición de primer tema, o una sección donde la tensión rítmica crece, que es donde solía ocurrir el famoso zapateado, durante el cual los bailarines demostraban su pericia con un complicado juego de pies, marcando el clímax del baile. Las danzas guardan una significativa semejanza en los principales motivos rítmicos. El uso consistente del patrón corchea negra y negra corchea y sus variantes, además de la presencia de contratiempos y acentuaciones que oscilan entre el compás de 3/4 y el de 6/8 le añade diversidad e interés a la frase musical y favorecen la integración de la música con el texto ya que los acentos musicales en distintos lugares del compás coinciden con los acentos prosódicos de la letra.

Mientras varias de estas danzas, con excepción de “El Cuándo”, parecían ser consideradas bailes peruanos y se difundieron con mucho éxito en Chile, Bolivia y Argentina, país este último donde lograron perdurar hasta el siglo XX, desaparecieron de su aparente país de origen donde solo se les conoce por menciones en escasas fuentes de la época. Solo la zamacueca, otro baile sesquiáltero, pero de naturaleza

35 Aretz, *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*, 88.

ligeramente diferente en sus patrones rítmicos y su manera de bailar, sobrevivió para convertirse en el antecedente moderno de la marinera limeña.³⁶ ¿Por qué ocurrió esta progresiva desaparición de los bailes de la tierra, tan populares y conocidos en el Perú de la década de 1820, cuyo gusto y naturaleza picante sedujo a tantas provincias y regiones mientras que en otros países continuaron su inusitado éxito? A continuación, se propone una posible respuesta y para ello se recurre a las ideas que la modernidad implantó en América del Sur en cuanto a comportamientos e imaginarios propios de una nación civilizada.

2. Decencia y civilización como imposiciones de la modernidad en el Perú decimonónico

El *Diccionario de la Real Academia Española* define decencia con tres diferentes acepciones, pero solo dos son de interés en este trabajo:

1. Recato, honestidad, modestia.
2. Dignidad en los actos y en las palabras, conforme al estado o calidad de las personas.³⁷

Ambas ayudan a describir la decencia decimonónica como un conjunto de comportamientos con que se esperaba que cierta calidad de personas se condujera para diferenciarse de otros estamentos considerados de menor importancia en la escala social. La decencia, pues, tiene mucho que ver con quién la porta y de quién desea diferenciarse ese portador.

Para Pablo Whipple, el concepto de decencia en el Perú se asentó en las postrimerías de la conquista cuando, a causa de que la separación racial entre indios y españoles se volvió inviable debido al mestizaje y al cruce de castas, se hizo necesario construir otra categoría que distanciara a las élites dominantes de las masas urbanas, que a su vez se volvió más compleja al combinar factores culturales, económicos y raciales que acentuó la dicotomía gente decente/plebe. Más tarde, cuando concluyó la Guerra de Independencia, la idea de decencia sufrió un nuevo ajuste al convertirse en un ideal que debe alcanzarse en bien de la nación y que contiene, y a la vez fo-

36 Para una breve historia del género, véase el trabajo de Rodrigo Chocano, *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera Limeña* (Lima: Ministerio de Cultura, 2012), 76-121.

37 Tomado de *Diccionario de la Real Academia Española*, "decencia", disponible en <https://dle.rae.es/decencia>. Último acceso: 12 de agosto de 2023.

menta, virtud, honor y justicia. Sirve también para separar el tiempo nuevo del antiguo, cuando se identifica el tiempo colonial con la barbarie de la que la nueva concepción republicana de decencia desea alejarse.³⁸ En otro trabajo, el mismo Whipple recurre a la definición de Parker cuando dice que gente decente son “aquellas personas que reunían ciertas cualidades ‘superiores’ de raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida” y por ello las altas clases limeñas siguieron apoyando la idea de la decencia en un distanciamiento racial y de clase o de origen social para imponer su autoridad sobre la plebe a la que consideraba, así mismo, bárbara.³⁹

La dicotomía civilización/barbarie también se halla presente en la forma cómo las élites limeñas practicaron y entendieron la decencia. Marcel Velásquez explica que en el Perú post independiente considerarse civilizado suponía asumir formas sociales y valores practicados en el Viejo Continente, pero que, para alcanzarlos, era necesario deshacerse de las costumbres coloniales “percibidas como bárbaras, irracionales y símbolos del pasado y el atraso”. Para construir una civilidad moderna, se construyeron prácticas sociales que “significan un ataque sistemático a las antiguas formas de sociabilidad”.⁴⁰

Por otro lado, Rolando Rojas determina que durante el siglo XIX se produjo una expansión de las expresiones populares en los espacios públicos que debían ser sometidos a control permanente, por ser consideradas bárbaras y decadentes. No obstante, Rojas señala una gran paradoja: estos discursos que podían encontrarse en obras literarias, dramáticas o en periódicos políticos y culturales no siempre eran cumplidos a rajatabla en la vida real y muchas veces la realidad contradujo flagrantemente estos propósitos civilizadores expresados en la legislación vigente y en los discursos oficiales cuando las élites y la plebe cruzaron en ambos sentidos los límites impuestos por la decencia.⁴¹

Pero, ¿cómo hablaban/pensaban/escribían los viajeros extranjeros y los intelectuales peruanos sobre esta paradoja donde se enfrentaba lo conocido y gustado con lo novedoso y elegante?

38 Pablo Whipple, “¿Apostando por la república? Decencia, apuestas e institucionalidad republicana durante la primera mitad del siglo XIX en Lima”, *A Contracorriente* 6, nro. 3, (2009): 3-5.

39 Pablo Whipple, *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano* (Lima: IEP, 2016, 37).

40 Marcel Velásquez, “Civilización 1750-1850”, en *Las voces de la Modernidad Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y la República*, comp. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velásquez Castro, (2017), 82-94.

41 Rolando Rojas, *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia* (Lima: IEP, 2017, 110-115)

2.1. ¿Nacional o extranjero? El debate sobre cómo ser un mejor peruano

2.1.a. Los extranjeros toman nota

María Graham y Flora Tristán, dos mujeres europeas, visitaron Sudamérica con una década de diferencia, pero observaron un mismo fenómeno: la progresiva sustitución de ciertos bailes y canciones locales por formas dancísticas europeas gracias a una acelerada modernización de la vida social de las clases acomodadas. Mrs. Graham, en 1822, atestigua que “El Cuándo” es danzado en las chinganas chilenas pero que afortunadamente, las clases altas, gracias a su contacto con los extranjeros que llegan por la apertura de los puertos al comercio, han dejado de bailarlo.⁴² Madame Tristán afirma lo mismo en Arequipa, en 1834 cuando menciona que “hoy los bailes franceses sustituyen al fandango al bolero y las danzas del país reprobadas por la decencia”.⁴³ Así mismo, Sartiges, también en Arequipa en 1834, observa que las cuadrillas eran recientes en la ciudad y se lamentaba que su fría monotonía sustituyera a bailes más locales como el londou, el fandango, el mismis y el bolero.⁴⁴

En ese mismo año, William Ruschenberger describe que durante una visita a la pampa de Amancaes el día de San Juan, había visto bailar la zamacueca a una pareja de afrodescendientes con unos movimientos muy provocativos y que las danzas del chocolate y el zapateo tenían movimientos similares y solo diferían en el texto de la canción. Añade que, aunque los extranjeros las juzgaban como indecentes, se bailaban también en los salones de la élite.⁴⁵

2.1.b. Los nacionales escriben

Dos obras de teatro escritas con casi una década de diferencia abordan esta paradoja en que se debatía la sociedad peruana que era, por un lado, heredera de una múltiple tradición proveniente del régimen ibérico y sus complejidades y, por el otro, receptora de un fenómeno acelerado de modernización cultural y tecnológica que la obligaba a abandonar sus costumbres a paso veloz. Se trata de *Los frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga y *La mozamala* de Manuel Asencio Segura.

42 María Graham, *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a voyage from Chile to Brazil in 1823*, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824, 217)

43 Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, (Arequipa: Gobierno Regional, 2010, 179-180).

44 Sartiges, “Arequipa”, 275.

45 Ruschenberger. *Three years in the Pacific*, 302.

Los frutos de la educación, comedia en tres actos y en verso, se estrenó en el Teatro de Lima en 1829. En esta obra, Felipe Pardo alude ya a lo que califica como una concepción infantil de los valores morales de la sociedad limeña. El apego a costumbres que no tienen sentido y que son nocivas, privan a los habitantes de la ciudad de los beneficios de la modernidad que no es siempre bien recibida ni bien mirada por los habitantes herederos de antiguas formas de vida ancladas en la tradición.⁴⁶ En una familia pudiente limeña, los malos negocios del padre, don Feliciano, lo llevan a negociar el matrimonio de su hija Pepita al mejor postor: primero con Bernardo, su pupilo, cuyo peculio ha dilapidado y después con un inglés acaudalado llamado Eduardo, que ha traído a la familia don Manuel, su cuñado, quien ha residido varios años en Europa. Cuando se ha decidido el matrimonio con el extranjero, éste abruptamente lo rompe, mientras Bernardo, por despecho, se fuga para casarse con una mulata con quien tiene tres hijos. Don Manuel consuela a don Feliciano ofreciendo su ayuda económica para paliar el desastre financiero y reconviene a los padres y a Pepita sobre la forma en cómo educaron a ambos muchachos, a la vez que promete hacer que Eduardo reconsidere su decisión. El motivo por el que Eduardo rechaza a Pepita es interesante: ella ha bailado una zamacueca en público, lo que le hace dudar de su pudor, prudencia y recato y no la considere adecuada como esposa. La madre no entiende cómo un baile inocente puede provocar que el pretendiente *civilizado* abandone a su hija, “Sí, bailó la zamacueca hizo muy bien en bailarla, el lundú, el mismís, el llanto y cuanto le dé la gana. ¿Qué motivo hay en esto para tales alharacas?”. Don Manuel le hace notar que las niñas bien criadas no bailan esos bailes por sus “groseras contorsiones” que “ofenden a quien las mira y a quien las hace, rebajan”⁴⁷ y así retrata los choques entre la concepción localista de los bailes y su consideración desde una nueva moralidad basada en el decoro y la decencia. Manuel sentencia: “porque con decencia no hay zamacueca bien bailada”, aunque promete encontrar un nuevo y apropiado pretendiente si la muchacha se “libera de las zamacuecas”.⁴⁸ La moraleja es patente: si la mujer desea hacer un matrimonio ventajoso, debe renunciar a danzas indecentes, pero puede leerse también como una metáfora: si no depuramos costumbres que creemos bonitas, pero en realidad son bárbaras o poco decentes, no alcanzaremos la realiza-

46 Pardo, perteneciente a una familia de la aristocracia limeña colonial, había estudiado en su juventud en el colegio de San Mateo en Madrid donde recibió una formación clásica y a su regreso se hizo cargo de una cuantiosa herencia, además de dedicarse a la literatura y al periodismo. Aunque se le identifica como un escritor costumbrista, en realidad su obra es una crítica a las tradiciones que, según él, impedían a los peruanos integrarse en los mecanismos de la modernidad.

47 Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, 123.

48 Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, 134.

ción de nuestros sueños como nación ni seremos dignos del aprecio de potencias extranjeras con las que deseamos asociarnos para buscar la prosperidad.

Por esta obra Pardo ganó fama de intolerante con las costumbres nacionales, pero es muy posible que su obra reflejara la convicción que empezaba a recorrer cierto sector de las élites que miraba en las costumbres y usos europeos el modelo a seguir para la joven república. Y precisamente lo que causaba más preocupación era la danza, expresión social por naturaleza que estaba presente en un ambiente tan concurrido como la tertulia en el salón doméstico donde se reunían figuras de la política, las artes y el comercio en intercambio permanente de experiencias y opiniones. Lentamente, cuando nuevas formas de vida hacen su ingreso de la mano de culturas foráneas, van construyéndose normativas y modelos de lo que resulta apropiado y decente de aquello que no lo es. El teatro, por ejemplo, sí acepta ciertas danzas —el bolero y la zamacueca— como forma de exhibición artística⁴⁹ pero en las décadas siguientes también el escenario restringe esta modalidad.

Otro escritor, Manuel Ascencio Segura, contemporáneo y en ocasiones rival político y literario de Pardo, menciona la consideración que tenían los diversos bailes en la alta sociedad de Lima y establece dicotomías entre diferentes tipos de danzas. En su sainete en un solo acto *La mozamala*, se desnudan las contradicciones en los discursos referidos a estos bailes condenados en determinados círculos, pero bailados en público y privado. Dos hermanos solterones, doña Lucía y don León, educan a dos sobrinas suyas, Juanita y Panchita. La tía obliga a las niñas a salir de un baile porque han bailado la zamba en público con demasiado entusiasmo lo cual no es propio de su posición social y podría dañar sus posibilidades de casarse con extranjeros. Don León prefiere para ellas maridos locales que sean fieles a las tradiciones y aprueba que bailen danzas de la tierra mientras se burla de la hermana solterona citando danzas de su pasada juventud. “Enséñale el minué, el amable, el abuelito, el rhin, el gallinacito, la Bretaña y el paspié, la soberana la randa, el quema monte, el charrán...” y menciona otras como el Don Mateo, la Alemania, el punto y el agua de nieve, mientras Lucía considera que deben bailar “la contradanza, el ondú, la pieza inglesa o así cualquiera otra pieza seria y digna de alabanza”.⁵⁰

Al mismo tiempo, las sobrinas planean recibir a sus pretendientes, que les traerán serenata y fingen que este gesto musical es para la tía. Emocionada, doña Lucía saca

49 La zamacueca se presentó como baile de exhibición en el teatro limeño en muchas ocasiones. Puede consultarse al respecto a Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas*, Tomo II, 114.

50 Manuel Ascencio Segura, “La Mozamala”, en *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1886, 151).

el licor y se embriaga hasta que deja de lado sus prejuicios y exige que los músicos toquen una zamba y una mozamala,⁵¹ las que baila con frenesí. Su hermano se avergüenza de ver a su hermana en tal estado con dos desconocidos en su casa, aunque pronto le aclaran la situación y se conciertan los matrimonios de las muchachas con los jóvenes mientras la señora sigue repitiendo los versos más escabrosos de la mozamala y pidiendo bailarla a gritos.

Al contrario que Pardo, a Segura no le interesaba moralizar desde el escenario, sino que se sirve de la sátira para criticar las contradicciones de los modos de vida de la capital. El párrafo final en boca de uno de los personajes solo pide “aplausos e indulgencia” mientras cada uno debe juzgar si es decente bailar o no estas danzas desde su propia experiencia.⁵² La hipocresía denunciada en este sainete, el doble rasero con que se juzga la danza y por tanto los comportamientos asociados a ella nos habla de una paradoja palpable para el público de Segura y la sociedad limeña en general que concedía diversas valoraciones para los bailes en distintos estamentos, espacios y ocasiones. Habla también de un progresivo control de los comportamientos y de los cuerpos, especialmente los femeninos en la alta clase limeña. Las mujeres, como portadoras del honor familiar, deben evitar actitudes y conductas que mellen ese honor y la expresión coreográfica del deseo está en contraposición con los principios de la decencia que se asentaban en la Europa post napoleónica.

Esto significa que, como en toda época, existe un repertorio *adecuado, digno* y otro considerado *divertido, sabroso*, pero alejado de los códigos de la corrección social. Es exactamente lo que sucede en *La mozamala*: hay cosas que se bailan cuando se deben y otras que se bailan porque se quieren, aunque no sea correcto admitir en público lo segundo. La clasificación entre lo adecuado y lo deseado supone una estructuración de la fiesta donde primero prima el decoro y luego, cuando el licor suprime las inhibiciones, se echa mano de un repertorio más a tono con la naturalidad y la alegría a la que se está acostumbrado en los círculos limeños.

En estas obras teatrales la presencia del *extranjero* es el detonante del conflicto y es la mujer la que recibe aprobación o censura por aquello que baila. Por el contrario, un hombre no deja de ser decente porque baile una mozamala, antes bien, afianza su nacionalidad y su peruanidad mientras lo hace. Su cuerpo no está sujeto a leyes de censura ni se pone en entredicho su virtud por una danza y el ejercicio de los bailes nacionales no representa una razón de censura social tan grave. Las danzas locales,

51 La mozamala es una danza emparentada con la zamacueca que por su coreografía atrevida causaba furor y escándalo en la Lima de 1840.

52 Segura, op. cit., 160.

por otro lado, no son mal vistas por quienes claman defender la tradición de las modas extranjerizantes, aunque ellas pierdan terreno en los espacios *decentes* y familiares y se desplacen a los *hatos* y escenarios de la fiesta popular.

La estigmatización de estos bailes por la censura y su desplazamiento hacia la marginalidad se tornaron inevitables. En 1860, Manuel Atanasio Fuentes, jurista, periodista y escritor satírico, reafirmaba las convenciones de las altas clases limeñas y explicaba cómo las danzas “decentes” como la polca el vals y la galopa había sustituido a las antiguas como el lundú y la cachucha y a las “indecentes” como la zamacueca, la cual debió refugiarse entre los “sectarios de Baco” y la “gente de buen humor”.⁵³ En otro libro escrito unos años después, el mismo Fuentes ponderaba la necesidad de mantener el control sobre las clases populares ya que sentencia que “el pueblo no puede civilizarse ni moralizarse mientras se fomenten sus malos instintos y se respeten costumbres nacidas en tiempos de la Barbarie”.⁵⁴

Para entonces, la zamacueca y la mozamala, danzas sesquiálteras sobrevivientes, triunfaban en los sectores populares, pero se desterraban lentamente de los salones y sobrevivieron quizás a causa de su excesiva sensualidad que las volvía portadoras de sentido en sectores excluidos que no debían responder a mandato alguno sobre control de cuerpos, decencia o civilización.⁵⁵ Los sectores populares de Lima probablemente encontraron los bailes antiguos como *El Llanto*, *La Perdiz* o *La Mariquita* demasiado ingenuos, refinados o simplemente aburridos y se decantaron por aquellos que les permitieran mayor libertad de movimientos y lucimiento de sus habilidades dancísticas, pero ese proceso pertenece a otra historia.

3. A modo de conclusión

En el primer tercio del siglo XIX existieron varias danzas sesquiálteras a las que se les asignó el título general de “bailes de la tierra” y que ganaron una gran popularidad en los salones peruanos, chilenos, bolivianos y argentinos de la época. Esto su-

53 Manuel Atanasio Fuentes, *Guía Histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*, (Lima: Librería Central, 1860), 265.

54 Manuel Atanasio Fuentes, *Estadística General de Lima*, (Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, 1866, 446)

55 José Zapiola proporciona una posible explicación técnica a la fascinación que la zamacueca ejercía en los públicos peruano y chileno: “Desde entonces [...] Lima nos provenía de sus innumerables y variadas zamacuecas notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música”. Zapiola, *Recuerdos de Treinta años*, 44.

cedió gracias a la extraordinaria movilidad que les proporcionaron los ejércitos liberadores en tránsito por el continente que lo mismo divulgaron danzas provenientes de los salones porteños como de los limeños en un intercambio constante que se debió sobre todo a la necesidad de crear símbolos sonoros de lo americano en contraposición con la hispanidad que se veía como enemiga de la causa americana. Diversos investigadores como Carlos Vega, Eugenio Pereira Salas e Isabel Aretz han estudiado la presencia de estas danzas en Chile y Argentina para los siglos XIX y XX, pero no existían estudios que las abordaran en el Perú debido a la carencia de fuentes. La colección Kestner, que en su tercer tomo presenta una colección de ocho danzas de procedencia peruana nos permite relacionar fuentes musicales con testimoniales y establecer conexiones con otros repertorios semejantes de la región, a la vez que nos lleva a reflexionar por qué en su país de probable origen, estas danzas sesquiálteras desaparecieron en el transcurso del siglo XIX.

Entre 1840 y 1860 se produjo una progresiva sustitución de danzas y canciones locales por modelos foráneos, Tales danzas perdieron el favor de las élites por considerarlas inapropiadas y escandalosas para el estatus de quienes las cultivaban, incompatibles con el proyecto moderno que la vida republicana instalaba en las ciudades. Debían sustituirse por géneros que fomentaran un nuevo tipo de sociabilidad a través del baile, tal y como éste se practicaba en Europa. Este proceso supone la adopción de estrategias de convivencia social que se consideraba mucho más acorde con el ideal modernizador de las artes y el cultivo de las diversiones edificantes en contraposición con la diversión culpable de los estratos sociales menos pudientes.

Por su cuenta, las clases populares no adoptaron inmediatamente lo que las élites dejaron de consumir, sino que favorecieron sus propios modelos de aires y danzas que ocasionalmente recibían apoyo y validación de espacios empleados políticamente como el teatro y la prensa. Eligieron sus propias expresiones dancísticas como la zamacueca y la mozamala y posteriormente la marinera, ya que tales sectores no obedecían a las mismas reglas de decencia y anhelos de ascenso social de las élites. Quizás encontraron las antiguas danzas sesquiálteras de la independencia insuficientes para expresar su idiosincrasia, costumbres e impulsos y produjeron sus propios bailes, independientemente de si estos eran aprobados o no por los círculos de poder. Habría que esperar hasta finales del siglo XIX para que estos últimos aceptaran y aún se apropiaran de estas expresiones en medio de un fenómeno de búsquedas identitarias de lo criollo en contraposición a lo andino, en el marco de las disputas nacionalistas del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino: con 91 ejemplos musicales, 33 esquemas y 8 láminas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- . *Música tradicional de La Rioja*. Buenos Aires: INIDEF, 1978
- . *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*. Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)], 2003.
- Cavadas, Francisco J. *Chiloé y los Chilotes*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1914.
- Chocano, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera Limeña*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.
- Claro, S. (1979). "La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins". *Revista Musical Chilena*, 33(145), 5–24. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/517>. Último acceso: 23 de julio de 2023.
- Cámara de Landa, Enrique, Leandro Donoso y Héctor L. Goyena, "Obras de Carlos Vega", en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, ed. Enrique Cámara de Landa, 373–430. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015.
- Fuentes, Manuel Atanasio. *Guía Histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Lima: Librería Central, 1860.
- Fuentes, *Estadística General de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, 1866.
- Graham, Maria. *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a voyage from Chile to Brazil in 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824.
- Lafond de Lurcy, Gabriel. *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*. Tome II, Paris: Administration de librairie, 1844.
- Melgar, Mariano. *Poesías*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010.
- Montoya, Pilar. "La recepción del estilo francés en los tratados de danza española del siglo XVIII". *Cuadernos dieciochistas*, 16, (2015) 39–68.
- Pardo y Aliaga, Felipe. *Los frutos de la educación*. Lima: EBISA, 2006.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1941.
- Rebagliati, Claudio. *Álbum Sudamericano*. s/l: Filarmonika, 2010.
- Rojas, Rolando. *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: IEP, 2017.

- Ruschenberger, William. *Three Years in the Pacific: Including Notices of Brazil, Chile, Bolivia, and Peru*. Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834.
- Sartiges, Eugène. "Arequipa", en *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*, ed. Edgardo Rivera Martínez (Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 1996), 265-279.
- Segura, Manuel A. "La Mozamala", en *Artículos, poesías y comedias de Manuel Asencio Segura*. Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1886.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. "August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta Schriftenreihe Analecta musicológica". *Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, nro. 45 (2011): 372-451.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una Paria*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010.
- Vega Carlos. "Bailes criollos: el Gato", *La Prensa*, Buenos Aires (11 de marzo de 1934): 2.
- . *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía. El Gato*. Buenos Aires: SADAIC, 1944.
- . *Música Sudamericana*. Buenos Aires: Emecé editores, 1946.
- . *Bailes tradicionales argentinos: La zamacueca. La zamba antigua*. Buenos Aires: Julio Korn, 1952.
- . *Las danzas populares argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 1952.
- Velásquez, Marcel. "Civilización 1750-1850", en *Las voces de la Modernidad Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y la República*, comp. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velásquez Castro, (2017), 88-103.
- Whipple, Pablo. "¿Apostando por la república? Decencia, apuestas e institucionalidad republicana durante la primera mitad del siglo XIX en Lima", *A Contracorriente* 6, nro. 3, (2009):1-35.
- . *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano*. Lima: IEP, 2016.
- Zapiola, José. *Recuerdos de Treinta años*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1944.

Fuentes manuscritas

Colección Kestner: Stadbibliothek Hannover Sammlung Kestner N° 101, III.

Más allá de lo propio y lo otro: Apropiaciones y resignificaciones en las músicas de marimba en Chiapas

Juan Bermúdez

Universidad de Viena

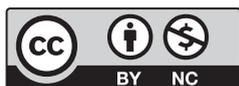
<https://orcid.org/0000-0001-5811-739X>

juan.bermudez@univie.ac.at

Resumen

Las marimbistas en Chiapas han desarrollado una concepción dinámica de su identidad auditiva, convirtiendo la adaptación y resignificación de músicas con orígenes heterogéneos en una práctica común de esta tradición musical. Este artículo busca, a través de un viaje por la historia del mundo marimbístico chiapaneco, hacer visibles los procesos que hicieron posible la negociación de una práctica de apropiación de músicas y formas de ejecución durante el desarrollo marimbístico en Chiapas, la cual permitió que la resignificación de lo *otro* se convirtiera en la base de un conocimiento auditivo *propio*.

Palabras clave: Marimba, identidad, conocimiento auditivo, reconfiguraciones culturales, migraciones



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

Beyond the Self and the Other: Appropriating and Resignifying Practices in Marimba Music in Chiapas

Abstract

Marimbists in Chiapas have developed a dynamic conception of their auditory identity, turning the adaptation and resignificance of music with heterogeneous origins into common practice of this musical tradition. This article seeks, through a journey into the history of the marimba world in Chiapas, to make visible the processes that made possible the negotiation of a praxis of appropriation of music and forms of execution during the development of the marimba in Chiapas, and which would allow the resignificance of the *other* to become the basis of one's own auditory knowledge.

Keywords: Marimba, identity, auditory knowledge, cultural reconfigurations, migrations

Más allá de lo propio y lo otro: Apropiaciones y resignificaciones en las músicas de marimba en Chiapas

Desde pequeñas¹ escuchamos su sonido; vemos su figura. Aquello lo *nuestro*; aquello que nos hace ser un *nosotras*. Lo *propio*; lo más *nuestro*. Lo que nos identifica como chiapanecas. Lo que nos hace *una* y *todas*. *Nuestro* mundo en muchos mundos. Una historia; nuestra historia. Aquella patria *nuestra*, solamente *nuestra*. En Chiapas, México, desde pequeñas escuchamos que *somos* hechas de voz de mujer, de su voz, porque “nunca tuvimos nada más nuestro que la marimba [...],”² ya que, retomando las palabras de Eraclio Zepeda:

[...] con ella nacemos y con ella morimos. Antes de vivir sabemos de su canto en las serenatas de nuestros padres; con ella nos esperan al llegar al mundo, los bautizos [...]. Los primeros bailables y después los bailes, las manitas sudadas de los novios nuevos, las bodas y tornabodas, los hijos esperados, los triunfos y los fracasos contaron con su presencia. Los tristísimos viajes al panteón [...] las luchas populares [...]. Las dianas por encargo para ungir candidatos nefastos y *Las golondrinas* que sellaban nuestra partida en desvencijados autobuses.

Todo viene de allá: del África y los barcos negreros, [...] de los barracones dolidos de los esclavos, del sol nocturno de los incendios de los cañaverales, de la guerra y la paz buscada, de la invención de todo un pueblo para construir un instrumento, su instrumento...³.

Así como las palabras del escritor chiapaneco lo expresan, las marimbas son consideradas el instrumento por excelencia del estado mexicano de Chiapas. Estas son calificadas como símbolo del estado y de su cultura, y para aquellas que visitan Chiapas, su arraigo y representatividad llegan a ser tales que generan la impresión de ser omnipresentes en el paisaje sonoro chiapaneco. Se les escucha tanto en los parques como en la radio; así como en una cantina o en una sala de conciertos. Donde quiera; su sonido, su silueta, su nombre, su historia, parecieran encontrarse presentes.

1 A lo largo de este artículo se usará siempre el femenino genérico. Además, cabe destacar, que escribo este artículo desde mi posición como chiapaneco, portador cultural e investigador de la tradición marimbística chiapaneca.

2 Eraclio Zepeda, *De la marimba al son y otros cuentos: antología* (México: Juan Pablos Editor, 2010, 132).

3 Zepeda, *Ibid.*, 132.

No cabe duda de que la marimba es una parte fundamental de la identidad chiapaneca; sus prácticas actuales oscilan entre performances participativas⁴ y presentacionales⁵ y sus repertorios navegan entre géneros populares, como música ranchera y el bolero, y la música contemporánea, así como el jazz. Lo interesante es que, a pesar de formar parte de mundos musicales muy diferentes, y que su repertorio y performance pueden tener lugar bajo diversos contextos, esta práctica musical es percibida entre la población chiapaneca como una tradición musical única y continua. Una práctica musical que, a pesar de estar plagada de *lo otro*, representa todo *lo propio* de la sociedad chiapaneca.

Al integrar a su performance los diferentes mundos musicales, las marimbistas en Chiapas han creado una práctica musical con una concepción dinámica de su identidad auditiva, de tal manera que la adaptación y resignificación de diversas músicas se ha vuelto una práctica común para ellos. El repertorio “tradicional” y “propio” de la marimba en Chiapas goza de un gran dinamismo y apertura al aceptar y resignificar como *suyo* casi cualquier género musical. Pero, ¿cómo es que estas prácticas musicales, con contextos performativos tan heterogéneos y un repertorio extenso y dinámico, son percibidas como una tradición unificada? Y, ¿cómo estas prácticas performativas de orígenes diversos, formaron y siguen formando parte de la negociación de una identidad auditiva chiapaneca? Este artículo busca, a través de un peregrinaje a lo largo de la historia de los mundos marimbísticos en Chiapas, hacer visibles los diferentes procesos histórico-sociales que facilitaron la apropiación y resignificación de músicas y formas de ejecución durante el desarrollo del conocimiento auditivo de la tradición marimbística chiapaneca. Además, busca explorar cómo estos procesos llevaron a convertir la práctica de apropiación de músicas y contextos performativos en la base de la construcción de un conocimiento auditivo *propio*.

4 Según Thomas Turino una performance participativa es “[...] a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most importantly as heightened social interaction. In participatory music making one’s primary attention is on the activity, on *the doing*, and on the other participants, rather on an end product that results from the activity. Although the quality of sound and motion is very important for the success of a participatory performance, it is important because it inspires greater participation among those present, and the quality of the performance is ultimately judged on the level of participation achieved”. Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008, 28-29).

5 Una performance presentacional, a decir de Thomas Turino, es en cambio “[...] a field involving one group of people (the artists) providing music for another (the audience) in which there is pronounced artist-audience separation within face-to-face situations. [...] Participatory music is *not for listening apart from doing*; presentational music is prepared by musicians for other to listen to [...]”. Turino, *Music as Social Life*, 51-52.

Antecedentes históricos

Desde su llegada a las Américas, las marimbas se han vuelto una parte inseparable de algunas de las diversas culturas musicales latinoamericanas nacientes. Como las fuentes nos muestran,⁶ este instrumento, o más bien la *idea* básica del mismo, llegó a diferentes partes del continente a través de las esclavas africanas llevadas a estas tierras entre los siglos XVI y XIX.⁷ A lo largo del tiempo las marimbas latinoamericanas se propagaron por diversas regiones y se adaptaron a los diferentes contextos socioculturales reinantes, existiendo hoy en día tradiciones marimbísticas independientes entre sí en México, Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Ecuador y Brasil.⁸

En el contexto centroamericano la mención más antigua de la existencia y el uso de una *marimba* se da en la descripción hecha por Diego Félix de Carranza y Córdova, sacerdote de Jutiapa, de la inauguración en 1680 de la Catedral de Santiago de los Caballeros, Guatemala. En esta crónica, Diego Félix de Carranza y Córdova da cuenta de una procesión donde “[...] iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, marimbas y todos los instrumentos de que usan los indios: éstos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbra en sus bailes [...]”.⁹ En el caso mexicano, sin embargo, es apenas en 1863, cuando nos encontramos con la primera fuente escrita¹⁰ que menciona la existencia del instrumento en Chiapas. No obstante,

6 Para más información, así como para una visión comparativa sobre las diversas teorías sobre el origen de la marimba en Latinoamérica ver: Helmut Brenner, *Marimbas in Lateinamerika: Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007, 77-125). Para más información sobre teorías latinoamericanistas ver: Marcial Armas Lara, *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba* (Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra-Ministerio de Educación Pública, 1964); Marcial Armas Lara, *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1970); Carlos Asturias, *Evolución de los instrumentos musicales mayas (evolución de la marimba americana)* (Guatemala: s. e., 1983); Carlos Asturias, *Verdadera evolución de la marimbah maya* (Guatemala: Artemis-Edinter, 1994); Lester Godínez, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio organológico y cultural* (Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2002); y Lester Godínez, *La Marimba: Un estudio organológico y cultural* (Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2015).

7 Ver Félix Rodríguez, *La marimba en Chiapas: Motivos para una africanía* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2006); y Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 77-192.

8 Para más información sobre la historia de las diversas tradiciones marimbísticas en Latinoamérica ver: Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

9 Domingo Juárez, *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*. Tomo 2 (Guatemala: Imp. Luna, 1857, 362).

10 Amador Hernández señala el documento *La cristianización de los indios de Sta. Lucía 1545* escrito por Pedro Gentil de Bustamante, según el escritor, compañero del conquistador de Yucatán, Francisco Montejo,

esto no significaría que la marimba no haya existido antes en la región; para estas fechas, y como el texto mismo muestra, la marimba ya se había vuelto un elemento constante de las expresiones culturales de algunos grupos sociales chiapanecos. En su libro *Cités et ruines américaines*¹¹ Claude Joseph Désiré Charnay, explorador, arqueólogo y fotógrafo francés, narra sus experiencias vividas durante su estancia en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas, aproximadamente en el año de 1858.¹² Ahí Désiré Charnay cuenta que:

[...] por la noche, luego de la *oración*, cuando han llegado los servidores que ya han recibido las órdenes del amo para el día siguiente y habiendo deseado a éste (sic) las buenas noches, los indios, reunidos en el amplio patio, descansan de sus trabajos por medio de extraños cantos, de ritmo entrecortado, jadeante, que recuerda al galope del caballo persiguiendo al ganado en los bosques, los gritos y los mugidos.

El cantante se acompaña de la *marimba*, una especie de piano formado por teclas de madera sonora de diferentes dimensiones; tubos del mismo material responden a las teclas para dar más fuerza a los sonidos, algunas poseen cuatro octavas.

Dos indios, provistos de unas pequeñas baquetas terminadas en bolas de goma arrancan armonías primitivas a este instrumento; sus melodías, no muy numerosas, se parecen a los cantos de las aves que son siempre los mismos y cuyas armonías no son más variadas

como la fuente más antigua que menciona una marimba. El documento habla de un instrumento llamado "Yolotli" en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas y que por la descripción ahí hecha no deja duda de ser una marimba. El documento original, sin embargo, se encuentra desaparecido, existiendo únicamente una copia hecha en 1926 por Pomposo Hernández (tío de Amador Hernández), y certificada de autenticidad por Eduardo Rabasa, presidente municipal de Jiquipilas (Amador Hernández, *El origen de la marimba* [México: s. e., 1975, 3-7]; entre otros también citado en César Pineda, *Fogarada: Antología de la marimba* [Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990]; César Pineda, *Antología de la marimba en América* [Guatemala: Artemis-Edinter, 1994, 22-29]; y Laurence Kaptain, *Marimbas que cantan* [Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1991, 38]). Esta fuente, sin embargo, está rodeada de muchas interrogantes e inconsistencias, las cuales la han hecho objeto de fuerte crítica, especialmente debido a la inexistencia del original, aunado a la extraña situación en torno a su transmisión y desaparición, así como a las innumerables inconsistencias históricas y lingüísticas de la copia existente (ver Gustavo Montiel, comp. *Investigando el origen de la marimba* (México: s. e., 1985); Kaptain, *Marimbas que cantan*; Brenner, *Marimbas in Latinamerika*; Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-UNICACH, 2019). Por dichos motivos, mientras no se cuente con el original, es aconsejable contemplar con recelo esta fuente. Si se llegase a encontrar el documento original y fuera datado en 1545, estaríamos ante la mención más antigua de un xilófono en Latinoamérica.

11 Claude Joseph Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal* (Paris: Gide Editeur-A. Morel et C., 1863).

12 La experiencia narrada por Désiré Charnay data de su viaje a México entre los años de 1857 y 1858. Aunque él no escribe la fecha exacta de estos acontecimientos, nos es posible reconstruir, siguiendo el itinerario de su viaje, que esta tuvo que haber acontecido en el año de 1958.

y encantadoras; como ellas, los sonidos de la marimba, débiles cuando se les escucha de cerca, se oyen a distancias considerables, más armoniosos, más suaves y más poéticos.¹³

Después de su establecimiento en Chiapas, la marimba se había ido incorporando lentamente a diferentes cohortes¹⁴ como una parte permanente de sus expresiones culturales. La existencia de otros materiales para su construcción, así como de nuevos contextos socioculturales para su performance, propiciaron su resignificación bajo el contexto chiapaneco, permitiendo un sinnúmero de negociaciones que cambiaron su aspecto y tamaño a lo largo del tiempo.¹⁵ El proceso decisivo que las llevó a formar parte del imaginario colectivo chiapaneco se desarrolló, sin embargo, muchos años después.

Ya para el siglo XIX, tiempo después de su llegada y establecimiento en la región centroamericana, las marimbas en Chiapas habían tenido, como las fuentes iconográficas nos muestran, una forma muy semejante a la de alguna de las actuales *marimbas de arco* latinoamericanas.¹⁶ Encontrándose estas marimbas principalmente

13 "Le soir, après l'oración, et lorsque les serviteurs sont venus, en lui souhaitant une nuit heureuse, prendre pour le lendemain les ordres du maître, les Indiens, réunis dans la vaste cour, se reposent de leurs travaux par des chants bizarres; la mesure saccadée, pressée, haletante, rappelle le galop du coursier à la poursuite du bétail dans les bois, les éclats de voix et les mugissements. Le chanteur s'accompagne sur la *marimba*, espèce de piano composé de touches de bois sonore de différentes grandeurs; des tuyaux du même bois résonnent aux touches pour donner aux sons plus de force; quelques-uns possèdent quatre octaves. // Deux Indiens, munis de petites baguettes armées de boules de gutta, arrachent de cet instrument de primitives harmonies; leurs airs, peu nombreux, ressemblent aux chants des oiseaux qui sont toujours les mêmes et qui n'en sont pas moins variés et charmants; comme eux aussi, les sons de la *marimba*, faibles quand on les écoute de près, s'entendent à des distances considérables, plus harmonieux, plus doux et plus poétiques". *Cursivas en el original. Charnay, Cités et ruines américaines, 495-497. Traducción al español por Germán Rueda en Moreno, La marimba en Chiapas, 103-104.*

14 Thomas Turino define *cultural cohorts* como "social groupings that form along the lines of specific constellations of shared habit based in similarities of part of the self". Turino, *Music as Social Life*, 111.

15 Para más información sobre la historia de la tradición marimbística en Chiapas ver Kaptain, *Marimbas que cantan*; Pineda, *Fogarada*; Pineda, *Antología de la marimba en América*; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*; Israel Moreno, "The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation" (tesis de doctorado, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, 2016); Moreno, *La marimba en Chiapas*.

16 La fuente iconográfica más antigua conocida hasta el momento de una marimba en Chiapas es una fotografía tomada por Désiré Charnay durante su estancia en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas. Aunque esta fotografía se encuentra marcada en el archivo de la American Philosophical Society (APS) con el nombre de "Joueurs de Marimba tenorique - Tabasco" haciendo clara referencia al poblado de Tenosique en Tabasco, es posible, gracias a las narraciones del propio Désiré Charnay, afirmar que la fotografía fue tomada en la Hacienda de Santa Lucía en Chiapas y no en Tenosique, Tabasco. Ver: Désiré Charnay. Aprox. 1882. "Joueurs de Marimba tenorique - Tabasco". American Philosophical Society (APS), APSimg5271. La imagen puede consultarse en: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/joueurs-de-marimba-tenorique-tabasco>. Último acceso: 1 de noviembre de 2023.

presentes entre comunidades esclavas indígenas y africanas, y contando estos instrumentos con una baja visibilidad fuera de estos grupos sociales.¹⁷

Con el tiempo, sin embargo, miembros de otros sectores sociales llevaron las marimbas fuera de ese espacio cultural, ampliando progresivamente su visibilidad más allá de sus contextos performativos habituales. No pasó mucho tiempo, entonces, para que la marimba fuera apropiada y recontextualizada por un nuevo segmento de la población chiapaneca; la población *mestiza* de los centros urbanos. El uso de nuevos materiales, de otras técnicas de construcción, así como de concepciones estéticas diferentes, llevaron a estas nuevas portadoras culturales a producir otra versión del instrumento (fig. 1). Proceso que a cierta literatura de corte evolucionista le ha gustado retratar como el de un “proceso de civilización.”¹⁸



Figura 1. Marimba diatónica (sencilla) de Eduardo Esponda. Fuente: Archivo personal de Carlos Nandayapa, México.

Esta nueva marimba (*sencilla*) entró en un nuevo entorno cultural; cambiando su espacio performativo del campo a los pequeños centros urbanos en Chiapas; encontrando ahí nuevas portadoras culturales entre la población mestiza. Pobladoras de las ciudades pasaron a tomar parte activa en la performance de la marimba, llegando incluso a formar sus propios grupos, los cuales, recién constituidos, intentaron establecerse económi-

17 Ver Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 109-115.

18 Ver Godínez, *La Marimba*, 119-125; Roberto López, *Entre el invento y el “origen”: La marimba* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA–El ala de la iguana, 2016).

camente y posicionar sus performances en festividades religiosas y seculares. Sin embargo, al ser esta marimba un instrumento diatónico, las músicas se vieron confrontadas con diversos problemas durante la ejecución del repertorio esperado durante estas fiestas; lo cual las llevó a desarrollar diversas estrategias para superar estas dificultades. Una muestra de esto es la técnica que fue utilizada para alterar provisionalmente la afinación de alguna de las teclas de estas marimbas. Para ello se utilizaban pequeñas bolitas de *cera de Campeche*, las cuales eran pegadas en la parte inferior de la tecla para bajarle así, al ser necesario, medio tono en la afinación.¹⁹ Lo que permitía cambiar de tonalidad al instrumento y así tocar otros repertorios. Esta técnica resultaba ser un quehacer bastante laborioso, requiriendo de una gran destreza por parte de las marimbistas, quienes debían de colocar o quitar aquellas bolitas de cera según lo necesitaran durante la ejecución de alguna pieza musical. No paso mucho tiempo antes de que las marimbas fueran sometidas de nuevo a un cambio morfológico.

Como hemos venido observando, desde su llegada a Chiapas, la marimba se fue incorporando lentamente a diferentes grupos sociales como una parte permanente de sus expresiones culturales. Si bien, su forma había superado numerosas transformaciones influenciadas por diversas cuestiones ecológicas y socioculturales,²⁰ el cambio morfológico más grande que ésta atravesó había llegado, allá alrededor de 1897,²¹ de la mano de Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien le agregó a ésta una segunda fila de teclas; convirtiéndola con ello en un instrumento cromático (fig. 2). Este nuevo instrumento sería llamado *marimba doble* o *marimba cuacha*.²² Las marimbas diatónicas antes existentes, fueron llamadas a partir de ese momento *marimbas sencillas*.²³

19 Kaptain, *Marimbas que cantan*, 38.

20 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

21 Entre algunas investigadoras aún no hay consenso sobre la fecha exacta de la *invención* de la *marimba doble*. Según la autora citada esta puede ubicarse en 1892 (Mario García Soto, "San Bartolome de los Llanos", en *Investigando el origen de la marimba*, ed. Gustavo Montiel (México: s. e., 1985, 19), 1895 (María del Carmen Sordo, "La marimba", *Heterofonia* 22, nro. 4 (1972): 27-30), 1896 (César Pineda, *Programa de mano del Primer Concurso Estatal de Marimba* (Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1984); Jaime Rodas, *La marimba: su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos* (México: Secretaría de Educación Pública, 1971, 35-36); Kaptain, *Marimbas que cantan*, 43) y 1897 (Hernández, *El origen de la marimba*, 60; Juan María Morales, *San Bartolomé de los Llanos* (Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, 261-62); Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 116; López, *Entre el invento y el "origen"*, 73-74; Moreno, "The Marimba in Mexico and Guatemala", 153); sin embargo, esta última aparece como la más factible.

22 *Cuachi* es un adjetivo usado en Chiapas para referirse a gemelos.

23 Para más información acerca de la *marimba sencilla* en Chiapas ver: Helmut Brenner, Israel Moreno y Juan Bermúdez, comps., *Voces de la Sierra: Marimbas sencillas en Chiapas* (Graz-Tuxtla Gutiérrez: KUG - UNICACH, 2014); Juan Bermúdez, *Echoes of the Past: The Marimba Sencilla in Chiapas. An Exploratory Study of a Diatonic Marimba Tradition* (Wien: Praesens, 2021).



Figura 2. Marimba cromática (doble) de Corazón de Jesús Borraz Moreno (de pie).

Fuente: Archivo personal de Fernán Pavía Farrera, México.

Durante las primeras décadas después del desarrollo de la *marimba doble* ambos tipos de marimba (*sencilla* y *doble*) convivieron paralelamente en diversas regiones de Chiapas. Sin embargo, mientras que la *marimba doble* gozó de una creciente popularidad tanto en zonas rurales como en los crecientes centros urbanos de Chiapas, lo que la llevaba a formar parte de diversos mundos musicales, con el paso de los años la presencia de la *marimba sencilla* se redujo a pequeñas regiones en zonas rurales cada vez más alejadas de los principales centros urbanos del estado, mermando su visibilidad a tal grado que hoy en día esta tradición musical es considerada como extinta por una amplia sección de la población.²⁴ La *marimba doble*, en cambio, se volvió con los años el símbolo cultural del estado de Chiapas. Estatus que su contraparte diatónica se vio incapacitada de obtener. Con la innovación morfológica hecha a la marimba sencilla, Corazón de Jesús desató, tal vez sin saber, un proceso cultural que llevó a estos nuevos instrumentos a formar parte de grupos culturales, así como mundos musicales, sumamente diversos. A partir de ese momento comenzó en esta tradición marimbística un nuevo proceso de apropiación y resignificación que permitiría que diferentes repertorios y contextos performativos fueran percibidos como propios de esta práctica musical.

24 Ver Brenner, Moreno y Bermúdez, *Voces de la Sierra*; Bermúdez, *Echoes of the Past*.

Apropiando y resignificando repertorios

A fines del siglo XIX, una vez desarrollada su versión cromática, la marimba doble se hizo de un pequeño nicho en las clases medias-altas de los crecientes centros urbanos en Chiapas. Esto la llevó a confrontarse a un nuevo mundo musical, el de la así llamada “música clásica”, el cual ejerció una gran influencia en la tradición marimbística, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Algunas músicas de la época empezaron a tocar la marimba doble y con el tiempo, ésta empezó a formar parte de la vida social de estos grupos. A su vez, el hecho de que este instrumento fuera más barata y fácil de adquirir, llevó a que en algunas familias de las clases medias-altas chiapanecas la marimba empezara a sustituir al piano como instrumento de salón.²⁵

Con ello, empezó en la tradición marimbística chiapaneca un proceso de apropiación y resignificación de este mundo musical, y ya para 1908, once años después de la creación de la *marimba doble* cromática, nos es posible corroborar la existencia de cuartetos concertantes de marimba bien establecidos tocando repertorios de la así llamada “música clásica” dentro y fuera de Chiapas. Uno de estos ensambles es el *Cuarteto de los Hermanos Solís*, quienes después de una gira por diferentes estados de la República Mexicana y los Estados Unidos, dieron un concierto el 19 de julio de 1908 en el Teatro del Estado en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Encontrándose entre el repertorio interpretado en aquel concierto obras como las oberturas de *El barbero de Sevilla* (1816), *Semiramis* (1823) y *Guillermo Tell* (1829) todas de Gioachino Rossini; *Poeta y campesino* (1846) de Franz von Suppé; una fantasía sobre la ópera *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi; el vals *Noche apacible* de Abundio Martínez; el intermezzo de *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni; *Coro de los repatriados* de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* (1898) de Miguel Echegaray y Eizaguirre; y la *danza* de *Chin chun chán* (1904) de Luis Gonzaga Jordá.²⁶ Carlos Cuartero, director de la Banda del Estado, comentaría respecto a ese concierto:

[...] Ellos han sabido encontrar en el rudo instrumento lo que los artistas saben para hacer más suave [...] Yo me temía no salieran airosos por las dificultades de un instrumento tan reducido y aún tan deficiente como es la marimba. [...] Parece increíble que de un instrumento tan rudimentario y escaso de los elementos que abundan en un piano, puedan sacarle todos los hermosos efectos que nos hicieron escuchar los hermanos Solís; [...] Se hacen a un lado los defectos del instrumento. [...] Toca a nuestros constructores de marimbas, estudiar la manera de hacer desaparecer esos defectos y

25 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 54-58.

26 Carlos Cuartero, “El Cuartete ‘Solís’”. *El Eco*, Tuxtla Gutiérrez (23 de julio de 1908): 2.

si alguno tuviera la fortuna de llegar a lograrlo, desde ahora le aconsejo que patentice el perfeccionamiento y no malogre su trabajo como Corazón Borraz, el inventor del doble teclado en las marimbas, hijo de San Bartolomé [...]»²⁷

Gracias a estos cuartetos, y especialmente al grupo *Cuarteto Hermanos Gómez*, la marimba cromática asumió un mayor prestigio y una mayor aceptación entre el resto de la población urbana del estado, lo que sentó las bases para el establecimiento y el desarrollo de la tradición marimbística chiapaneca tal y como la conocemos actualmente.²⁸ Esta creciente visibilidad y aceptación del instrumento permitió, no solo la creación de más cuartetos de *marimba doble*, sino también del establecimiento de grupos mucho más grandes. Particularmente influyente en este proceso fue la aportación de Francisco Borraz, quien en 1916 agregó una segunda *marimba doble* –más pequeña– a su ensamble, la *marimba requinta*, dando origen al primer ensamble de marimbas con siete marimbistas,²⁹ repartidos en dos marimbas y otros instrumentos como batería y trompeta en su formación.³⁰ Esta alineación se volvió estándar para grupos futuros (fig. 3).



Figura 3. Marimba orquesta El Águila de México. Fuente: Archivo personal de Fernán Pavía Farrera, México.

27 Cuartero, "El Cuartete 'Solís'", 2.

28 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 102-110; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 119-20.

29 S.a., "Francisco Santiago Borraz, innovador de la marimba", *Chiapas: Suplemento Cultural*, Tuxtla Gutiérrez (1 de julio de 1951): 1.

30 José Gustavo Trujillo, *Marimbas de mi tierra* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2010, 76)

Algunas de estas recién creadas *marimbas orquestas* fueron apoyadas por varias instituciones estatales, reemplazando con el tiempo a las bandas de viento civiles y militares en Chiapas. A través de sus presentaciones cada vez más regulares en las plazas públicas y en las celebraciones estatales, la marimba adquirió un papel esencial en la clase media de los centros urbanos de Chiapas.³¹ Esta creciente popularidad se vio acompañada de la apropiación y resignificación de otros mundos musicales. Por un lado, diversas formas de música “popular” ingresaron al repertorio. Por el otro, la *marimba doble*, así como la música de marimba, se volvieron parte de un movimiento político: el *nacionalismo cultural*.

En primer lugar, en su lenta conquista de los eventos de baile a lo largo de la primera mitad del siglo XX, los grupos de marimba adaptaron el repertorio de baile popular de las clases medias y medias-bajas de aquella época. Músicas como zapateados, marchas, polcas, valeses, danzones y habaneras fueron apropiadas y pasaron a formar parte del repertorio marimbístico. La subsistencia de los grupos de marimba, bajo este contexto performativo, dependió en gran medida de su capacidad de acceder y adaptar las músicas de moda rápidamente a su repertorio. La llegada de la radio a Chiapas, así como la práctica de musicalización del cine mudo con marimba,³² influyeron en el proceso de aprendizaje de la tradición marimbística chiapaneca. Israel Moreno menciona que, aunque quizás de una manera un poco idealizada, los grupos marimbísticos en aquella época, en sus esfuerzos por mantener constantemente actualizado su repertorio:

se reunían sentados en el exterior de la casa de alguna familia que tenía radio y cada integrante del grupo se concentraba en memorizar de una sola vez su parte a ejecutar; es decir, el de la armonía de la marimba se concentraba en los acordes, los de las primeras y segundas voces en las melodías correspondientes y, si había alguien que ejecutara instrumento de aliento, en las posibles variantes o adornos. En cuanto la canción terminaba corrían al lugar de ensayos, generalmente era la casa del director musical, y empezaban a recordar lo escuchado. Una hora más tarde de que la canción fuese escuchada en la radio, el grupo ya tenía una nueva pieza en su repertorio.³³

Este proceso de resignificación y la apropiación de músicas, como el bolero y el swing, se vieron particularmente reforzados por la constante migración de diversos ma-

31 Ver Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”, 171-176.

32 Ver Óscar Mota, “Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz”, *Revista Vimos*: 23-25; Fernando Castañón, *Historia del Teatro Emilio Rabasa* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1947); Gustavo Montiel, *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos* (México: Costa-Amic, 1980).

33 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 141.

rimbistas a la Ciudad de México y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX,³⁴ así como por la creciente influencia de la industria de la radio y el cine a partir de los años treinta. Particularmente influyentes durante este proceso fueron los Hermanos Domínguez; Abel, Alberto, Armando, Ernesto, Francisco, Gustavo y Ramiro, músicos y marimbistas chiapanecos, quienes migraron en 1921 a la Ciudad de México. De manera individual, tres de ellos, Abel, Alberto y Armando, después de realizar estudios de música en el Conservatorio Nacional, alcanzaron un alto prestigio en la escena musical mexicana, teniendo carreras musicales prolíferas, tanto como compositores de música académica y popular, así como ejecutantes y directores de diversas formaciones.³⁵

Ya como grupo, los Hermanos Domínguez influyeron particularmente en la tradición marimbística chiapaneca al adaptar varios de estos repertorios e introducirlos a través de su mediatización en esta tradición musical. Ellos trabajaron, entre 1939 y 1958, para la XEW, una de las radiodifusoras latinoamericanas más grandes e importantes de la época.³⁶ Ya con el nombre de *Lira de San Cristóbal* los Hermanos Domínguez tocaron frecuentemente durante la programación de la XEW, dando a conocer tanto composiciones propias, como *Perfidia* y *Frenesí*, ambas de Alberto Domínguez, así como arreglos de otros géneros musicales en la marimba. Esto les permitió alcanzar una amplia visibilidad y reconocimiento internacional, lo que los llevó a realizar las primeras grabaciones comerciales de música de marimba.³⁷ Debido a su importante presencia en el programa de radio XEW, así como por su participación en algunas películas durante los años cuarenta, este grupo no solo aumentó la visibilidad de la marimba dentro y fuera de Chiapas, sino que también se convirtió en el modelo musical a seguir de otros ensambles de marimba.³⁸

Por otro lado, la marimba formó parte del nacionalismo cultural. Este movimiento buscaba formar una identidad pan-mexicana resaltando una cultura mestiza, con un doble pasado glorioso, por encima de las culturas indígenas, las cuales debían adaptarse a la cultura moderna y positivista del "México moderno".³⁹ Apoyadas por el go-

34 Para más información biográfica acerca de las marimbistas, así como sus aportes a la tradición marimbística en Chiapas ver: Kaptain, *Marimbas que cantan*, 102-114; Raúl Mendoza, *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980* (Tuxtla Gutiérrez: H. Ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez-CONECULTA, 2015); Moreno, *La marimba en Chiapas*, 275-317.

35 Elisa Robledo, *Eternamente los Hermanos Domínguez* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2014), 68.

36 Robledo, *Eternamente los Hermanos Domínguez*, 68.

37 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 133.

38 Ver Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 120-122.

39 Ver Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX* (México: El Colegio de México, 2010, 114-123); Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014, 185-197).

bierno mexicano, las marimbas orquestas desempeñaron un papel especial en este movimiento en Chiapas. Ya que debido a su versatilidad musical no solo podían tocar los repertorios “necesarios” para fomentar esta naciente “identidad mexicana”, sino que también, se convirtieron en vehículos para la enseñanza e institucionalización de estos repertorios “pan-mexicanos”.

La versatilidad musical que los grupos de marimba venían practicando les permitió, en primer lugar, tocar un repertorio “propio”. Cada vez más marimbistas componían músicas para marimba cromática en géneros tan diversos como los mundos musicales de los que ellas formaban parte, esto aunado a la creciente apropiación y resignificación de otros mundos musicales por parte de las portadoras culturales de la tradición marimbística. Géneros como el son y el zapateado eran parte autóctona de este repertorio, pero también un creciente número de boleros, valsos, pasos dobles y otros géneros musicales formaban parte ya de este repertorio que empezaba a considerarse como “propio” de la marimba.

Por otra parte, estos ensambles podían interpretar músicas de otras tradiciones locales chiapanecas. Piezas musicales como el *Bolonchón* (del tzotzil “Bolom chon”), propia de diversos grupos tzotziles, o *Los Parachicos*, basada en la música de la celebración de la fiesta tradicional de enero en Chiapa de Corzo, se volverían parte del repertorio de los grupos marimbísticos. A su vez, estos ensambles fueron capaces de interpretar la creciente “música tradicional” del México moderno. Piezas musicales como *Guadalajara* y *El Jarabe Tapatio*, no tardaron mucho en formar parte de la performance de los grupos de marimba chiapanecos. Esta variedad musical, que incluía músicas “clásicas”, “populares” y “tradicionales”, les permitió a las orquestas de marimba disfrutar de una creciente popularidad dentro de diferentes grupos culturales. Con todo, estos mundos musicales heterogéneos no solo influyeron en el repertorio, sino también, en el contexto performativo de esta tradición marimbística.

Apropiando y resignificando contextos performativos⁴⁰

Como es posible rescatar de las investigaciones históricas de Helmut Brenner⁴¹ e Israel Moreno,⁴² al igual que había pasado con el repertorio, los ensambles de ma-

40 Las informaciones que enmarcan esta sección han sido rescatadas especialmente de los trabajos históricos de Helmut Brenner (*Marimbas in Lateinamerika*) e Israel Moreno (“The Marimba in Mexico and Guatemala” y *La marimba en Chiapas*), además de mis propias observaciones y vivencias, así como de informaciones que me fueron compartidas por diferentes actores de la tradición marimbística chiapaneca a lo largo de los últimos años.

41 Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

rimba se fueron apropiando a lo largo de la primera mitad del siglo XX de diversos espacios y contextos performativos. Por un lado, las *marimbas orquestas* fueron desplazando cada vez más a las bandas y otros conjuntos de los eventos de baile. Por el otro, debido a la creciente institucionalización de las *marimbas orquestas*, se produjeron cada vez más actuaciones de tipo concertante. Hasta ese momento había dos formas diferentes de performances en la tradición marimbística chiapaneca coexistiendo una al lado de la otra: por una parte, performances participativos con repertorios “populares” y “tradicionales”; entiéndase fiestas, con repertorios ejecutados especialmente para ser bailados. Y por el otro, performances presentacionales con repertorios “clásicos” y nuevas obras “tradicionales” concertantes; entiéndase conciertos, así como la musicalización del cine mudo,⁴³ con repertorios ejecutados para ser escuchados. Este panorama cambió en los años cincuenta, cuando diferentes procesos socioculturales hicieron posible la fusión de estos tipos de performances.

Entre los años cincuenta y hasta finales de los años setenta, las *marimbas orquestas* experimentaron su época dorada. En Chiapas la popularidad de estos conjuntos llegó a ser tan grande que virtualmente cada evento público y privado era acompañado musicalmente por estas; cumpleaños, bodas y bautizos, pero también otros eventos políticos y religiosos. Esta gran popularidad, aunada a su resultante estabilidad económica, permitió el desarrollo de varios procesos que fueron transformado estos diferentes contextos performativos y su repertorio en una nueva forma híbrida.

Primeramente, la versatilidad musical de los ensambles de marimba despertó en los años cuarenta una creciente atención de las representantes de la industria musical de la Ciudad de México, quienes vieron en esta una posibilidad para expandir sus intereses comerciales. Al darse cuenta del potencial económico de las *marimbas orquestas*, la industria musical posicionó a la marimba en esta escena musical mediatizada y ejerció presión sobre el repertorio que los grupos por ellos representados debían de tocar.⁴⁴ La industria decidió qué repertorio y en qué cantidad sería grabado; orientando a las músicas de marimba a las necesidades del mercado musical latinoamericano.⁴⁵ Las grandes *marimbas orquestas* de la época conquistaron este pa-

42 Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”; Moreno, *La marimba en Chiapas*.

43 Ver Mota, “Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz”, 23-25; Castañón, *Historia del Teatro Emilio Rabasa*; Montiel, *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos*.

44 Los derechos de autor de la mayoría de las grabaciones realizadas en aquellos años son propiedad de las compañías disqueras. Las regalías generadas por la venta de estas grabaciones nunca llegaron a las manos de las marimbistas (ver Moreno, *La marimba en Chiapas*, 156).

45 Para más información acerca de la escena musical marimbística en la Ciudad de México ver: Theodore Solís, “Muñecas de Chiapaneco: The Economic Importance of Self-Image in the World of Mexican Marimba”, *Latin American Music Review* 1, nro. 1(1980): 34-46; y Theodore Solís, “The Marimba in Mexico

norama musical mediatizado y se convirtieron en modelos y fuentes de inspiración musical para las músicas jóvenes en Chiapas. La música⁴⁶ de estas *marimbas orquestas* devino en poco tiempo en el repertorio estándar de los grupos de marimba emergentes y aún no establecidos.

Sumado a esto, y debido a la creciente popularidad de estos grupos, surgieron nuevas posibilidades de performance. Las orquestas de *marimba doble* conquistaron los eventos de baile, casinos y cabarés, pero también ferias y fiestas religiosas. Fue, sin embargo, en las grandes ferias del estado que nació un nuevo contexto performativo: el así llamado *mano a mano*. Este nuevo tipo de evento enfrentaba alternadamente a dos marimbas orquestas. Un “duelo de marimbas”, por decirlo de otra manera. En estos bailes, las *marimbas orquestas*, especialmente aquellas de alto prestigio, tocaban alternadamente toda la noche. Conforme iba avanzando el evento, estos ensambles debían demostrar no solo el tener un repertorio muy amplio y variado; sino también un virtuosismo predominante. Al final del baile, estos grupos ponían a prueba su virtuosismo tocando una pieza musical a manera de duelo contra el otro ensamble de marimba. El público decidía entonces al triunfador de la noche; quien no solo ganaba (aún más) prestigio, sino también alguna remuneración económica.⁴⁷ Esto condujo rápidamente a una creciente adaptación e inclusión de piezas y/o arreglos concertantes en el “repertorio de baile” estándar de estos grupos; repertorio que no dejó de formar parte de sus producciones discográficas.

Finalmente, el mercado musical en Chiapas alcanzó su punto máximo en la década de 1960. Las estaciones de radio regionales transmitieron constantemente en sus programas las nuevas producciones discográficas de las *marimbas orquestas*, tanto de la Ciudad de México como de Chiapas, y pusieron esta música al alcance de toda la población. La música de marimba aumentó su presencia en la vida secular y religiosa de las chiapanecas de tal forma que casi todas las situaciones cotidianas estaban acompañadas con música de marimba. Estos ensambles tocaban las fiestas y ferias patronales. Su sonido se oyó en bodas, cumpleaños y bautizos. Y a través de la radio, dieron música al día a día de los hogares chiapanecos. Esta situación se ve reflejada en las palabras de Eraclio Zepeda al inicio del texto; la marimba se escuchaba todos los días en casa, y su voz acompañaba tanto alegrías como tristezas. Tanto en

City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble” (tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983).

46 Para un recuento completo de la producción discográfica de la marimba en Chiapas ver Moreno, *La marimba en Chiapas*.

47 Ver Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”, 177-178.

el nacimiento, así como en “los tristísimos viajes al panteón”.⁴⁸ De esta manera, las marimbas y sus músicas se consolidaron como un elemento fundamental de la vida diaria y de la formación identitaria de las chiapanecas.

Con la aceptación y apropiación de un repertorio versátil por las portadoras culturales de la tradición de la marimba, así como por la adaptación de diversas formas de ejecución a una nueva forma híbrida, se sentaron las bases para la percepción de los diferentes mundos musicales de la marimba como una sola tradición. Esto crearía una práctica musical en la que cualquier música puede ser parte de su repertorio y la cual tiene una actitud abierta hacia las diferentes formas performativas del continuo entre performances participativos y presentacionales. A partir de ese momento, la negociación de una identidad auditiva chiapaneca se llevó a cabo en un péndulo dinámico a través de mundos musicales y performativos fusionados. En un mundo performativo; que puede navegar en un entrelazado entre una performance “para bailar” y una performance “para escuchar”.

Nuevos contextos de performance

Las *marimbas orquestas* disfrutaron de una gran popularidad hasta los años ochenta y, por lo tanto, también de una estabilidad económica. Sus diferentes mundos musicales vivieron en los años siguientes uno al lado del otro y en algunos contextos performativos también entrelazados entre sí. Sin embargo, este escenario cambió a principios de los años ochenta. El llamado “milagro mexicano” llegaba a su fin y el país entraba en una fuerte crisis económica. La contratación de grandes grupos de música se volvió inasequible para el público en general y, con esto, la época dorada de las *marimbas orquestas* llegó rápidamente a su fin. Bajo esta amenazante situación económica, el gobierno estatal intervino para favorecer la conservación de la marimba. Después de todo, la marimba se había establecido ya como *el* instrumento tradicional y *el* símbolo cultural de Chiapas.

Por un lado, el gobierno de Chiapas creó un concurso de marimba para preservar esta tradición marimbística: *El Concurso Estatal de Marimba*, el cual se desarrolló anualmente entre los años 1984 y 2007.⁴⁹ Este, además de otros objetivos económicos, buscaba inspirar a las jóvenes músicas a iniciarse y/o seguir desarrollándose en la práctica marimbística.⁵⁰ Los grupos de marimba participantes adaptaron su for-

48 Zepeda, *De la marimba al son y otros cuentos*, 132.

49 Tres años después, en el 2010, se realizaría el último de estos concursos.

50 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 59-67; Hilario Cigarroa, “Los Concursos Estatales de Marimba: Su

mación e hicieron arreglos de música “clásica”, “popular” y “tradicional” para estos concursos. Llevando a la tradición marimbística a “revalorar la música de marimba y las agrupaciones sin instrumentos adicionales, [...] de esta forma los septetos cobraron renovado impulso y fue replanteada la exploración melódica, armónica y de distribución de voces en la marimba grande y la marimba requinta.”⁵¹ Con ello, las grandes piezas *tradicionales* de concierto como la *Rapsodia chiapaneca El Grijalva* de René Ruíz Nandayapa ganaron nueva popularidad. Este mundo concertante, el cual fue bien recibido por el público, trajo consigo nuevas posibilidades performativas para las marimbistas y promovió el resurgimiento de ensambles marimbísticos concertantes.

Por otro lado, la hoy Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) jugó un papel importante en la profesionalización e institucionalización de la enseñanza de la *marimba doble* en Chiapas. Ya para los años noventa, las *marimbas orquestas* habían sido reemplazadas casi por completo en los eventos de baile por otros conjuntos musicales y las performances de la tradición marimbística chiapaneca fueron desarrolladas cada vez más en contextos concertantes. Esto promovió a su vez que la práctica marimbística fuera pasando de una práctica familiar heredada durante generaciones a una práctica musical institucionalizada. Entonces se convirtió paulatinamente en una actividad adicional de la educación infantil de las chiapanecas. Esta situación fomentó que durante los años ochenta la Facultad de Música se sumara a la enseñanza profesional de la marimba. La instauración de este y otros sistemas institucionalizados de enseñanza, como las Casas de la Cultura, permitió que músicas ajenas a los sistemas de transmisión tradicionales pudieran adentrarse en el aprendizaje de esta tradición musical.⁵²

Los esfuerzos de una nueva generación de marimbistas para fortalecer la tradición marimbística chiapaneca, así como su pensamiento cosmopolita, llevó a la marimba a conocer nuevos mundos musicales. Ya para 1997, se instauraron las bases de la enseñanza académica de la marimba en Chiapas, al fundarse la Licenciatura en Marimba en esta casa de estudios.⁵³ Ahí no solo se enseñaba la práctica musical tra-

historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas” (tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018).

51 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 165.

52 Ejemplos de este sistema institucionalizado de enseñanza pueden ser también observados en la tradición de la marimba sencilla en Chiapas (ver Bermúdez, *Echoes of the Past*).

53 Estos esfuerzos se han seguido manteniendo y en la actualidad la Academia de Marimba y Percusiones de la Facultad de Música de la UNICACH cuenta no solo con una maestría en marimba tradicional y contemporánea, sino que, gracias al creciente nivel performativo de sus docentes y alumnas, ha alcanzado un alto prestigio internacional.

dicional, sino también un mundo musical que apenas se empezaba a conocer en Chiapas: la *marimba solista*. Este nuevo mundo musical concertante solista fue visto y desarrollado por una nueva generación de músicas como su propia forma de expresión. Y gracias a la creación y anexión del Festival Internacional de Marimbistas al Concurso Estatal de Marimba, este mundo musical se fue integrando a los procesos de apropiación y resignificación de las portadoras de la tradición marimbística chiapaneca.

La ambición artística de esta generación le dio a la tradición de la *marimba doble* un nuevo ímpetu;⁵⁴ poniéndola en contacto y experimentación con un sinnúmero de nuevos mundos musicales. Particularmente influyente desde su creación ha sido el grupo *Na'rimbo*.⁵⁵ Formado en 1998 por músicas de una amplia trayectoria tanto en la escena musical contemporánea, como en la tradición marimbística chiapaneca, *Na'rimbo* ha llevado a la música *tradicional* chiapaneca a explorar nuevos lenguajes musicales, fusionando a las músicas de marimba con músicas como el jazz y el rock, alcanzando un alto reconocimiento nacional e internacional y llevando su propuesta musical a escenarios internacionales como el Lincoln Center de Nueva York, el Kennedy Center en Washington DC, al Duke Ellington Jazz Festival, así como al Percussion Arts Society PASIC en 2008, además de un largo número de festivales en México, Colombia, Estados Unidos, Francia, China, España, Sudáfrica, Países Bajos, Corea, entre otros. La aceptación de su proyecto por parte de las músicas, así como de otras portadoras culturales de la tradición marimbística chiapaneca, no solo se ve reflejada en el alto reconocimiento y prestigio social que gozan sus músicas, sino también en la cantidad de grupos marimbísticos que han seguido su propuesta musical. Grupos como *Pañuelo Rojo* y *K'aay Project* son una muestra de ello.

El proyecto generado por *Na'rimbo* no fue la única fuente de exploración musical en la tradición marimbística en los últimos años, otros ensambles como la marimba *Hermanos y Hermanas Díaz*⁵⁶ y el ensamble *Escucha Chiapas*, exploraron una visión diferente a la presentada por *Na'rimbo*, reinterpretando músicas como el jazz, rock y *new age* en la marimba, propuestas musicales que, sin embargo, han gozado de un

54 Después de la instauración del Festival Internacional de Marimbistas, fueron creándose diversos concursos enfocados en el mundo musical de la *marimba solo*. Sumado a estos concursos, en Chiapas se han realizado numerosas ediciones del Festival Internacional de Marimbistas, del Concurso Estatal de Marimba, del Concurso Nacional de Marimba y del Concurso Latinoamericano de Marimbistas.

55 No cabe duda de que *Na'rimbo* se ha establecido como el ensamble de marimba de mayor repercusión en la tradición marimbística de los últimos años. El camino marcado por el ensamble se ha vuelto uno de los motores de innovación de mayor fuerza en la tradición marimbística actual.

56 La marimba *Hermanos y Hermanas Díaz* también se hacen llamar *El Corazón del Cielo*.

menor reconocimiento e impacto en la escena marimbística chiapaneca. Además de estas exploraciones musicales, se han venido haciendo algunas iniciativas para la exploración morfológica del instrumento. En razón a las necesidades estéticas del mundo musical de la *marimba solista*, varios constructores de *marimbas dobles* han hecho modificaciones a sus instrumentos,⁵⁷ construyendo “marimbas de concierto” al estilo de las marimbas Yamaha. Un cambio morfológico más radical lo podemos encontrar en la *marimba podolaria*. Marimba diseñada en 2009 por Alexis Díaz, director de la marimba *Hermanos y Hermanas Díaz*, con el propósito de ser tocada con los pies. Estas y otras visiones, tanto musicales como organológicas, abrieron y seguirán abriendo nuevos caminos en la tradición marimbística chiapaneca; nuevos caminos de apropiación y resignificación.

Conclusión

Desde su llegada a Chiapas, la marimba fue adaptada a diferentes contextos ecológicos y socioculturales, los cuales influenciarían su aspecto y tamaño, el cual fue cambiando a lo largo del tiempo. A fines del siglo XIX, especialmente con el desarrollo de la marimba cromática, el instrumento ha sido incorporado lentamente a las prácticas culturales de diferentes grupos sociales entrando en contacto con mundos musicales sumamente diversos. En aquel momento comenzó en esta tradición marimbística un proceso de apropiación y resignificación de repertorios y contextos performativos venidos de estos diferentes mundos musicales heterogéneos. Al performar tanto en bailes como en conciertos, la marimba se convirtió en una parte del imaginario cultural de diversos grupos sociales chiapanecos. Esto llevó a que diferentes repertorios y contextos performativos fueran percibidos como propios de esta práctica musical.

Con la aceptación y apropiación de un repertorio versátil por las portadoras culturales de la tradición de la marimba, así como por la adaptación de diversas formas de ejecución a una nueva forma híbrida, se sentaron las bases para la percepción de los diferentes mundos musicales del instrumento como pertenecientes a una tradición única y continua. Para las marimbistas chiapanecas, la apropiación de repertorios, así como de formas y contextos de performance se ha convertido en una parte común de la tradición marimbística. Así también para su público, quienes esperan

57 Especialmente la omisión de la *cachimba* (membrana colocada en los resonadores y la cual le otorga el sonido característico a la marimba), la afinación a tres armónicos, el registro, el tamaño de las teclas y la estética de construcción.

escuchar repertorios tan variados y cambiantes como sus realidades sociales. La negociación de una identidad auditiva marimbística chiapaneca se lleva a cabo desde entonces en un péndulo dinámico a través de mundos musicales y performativos fusionados. Las nuevas generaciones de portadoras culturales crecieron bajo esta concepción musical dinámica; aprendiendo, experimentando y reinterpretando músicas y contextos performativos como parte de su identidad auditiva. Queda claro que este proceso de apropiación y resignificación de la tradición marimbística en Chiapas está lejos de haber terminado. No solo se siguen adaptando nuevas músicas populares; piezas musicales como *Amorcito corazón*, *La vida es un carnaval* y *Despacito* forman parte del repertorio marimbístico, sino que también piezas musicales como *Parachico metalero* nos muestran la continua apropiación y resignificación de nuevos mundos musicales.

Referencias bibliográficas

- Armas Lara, Marcial. *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*. Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra–Ministerio de Educación Pública, 1964.
- . *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1970.
- Asturias, Carlos. *Evolución de los instrumentos musicales mayas (evolución de la marimba americana)*. Guatemala: s. e., 1983.
- . *Verdadera evolución de la marimbah maya*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- Bermúdez, Juan. *Echoes of the Past: The Marimba Sencilla in Chiapas. An Exploratory Study of a Di-atonic Marimba Tradition (=Investigaciones: Forschungen zu Lateinamerika 30)*, Wien: Praesens, 2021.
- Brenner, Helmut, Israel Moreno y Juan Bermúdez, comps. *Voces de la Sierra: Marimbas sencillas en Chiapas*. Graz-Tuxtla Gutiérrez: KUG – UNICACH, 2014.
- Brenner, Helmut. *Marimbas in Lateinamerika: Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007.
- Castañón, Fernando. *Historia del Teatro Emilio Rabasa*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1947.
- Charnay, Désiré. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal*. Paris: Gide Editeur-A. Morel et C., 1863.

- Cigarroa, Hilario. "Los Concursos Estatales de Marimba: Su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas". Tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018.
- García Soto, Mario. "San Bartolome de los Llanos". En *Investigando el origen de la marimba*, ed. Gustavo Montiel (México: s. e., 1985), 17-20.
- Godínez, Lester. *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio organológico y cultural*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La Marimba: Un estudio organológico y cultural*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Hernández, Amador. *El origen de la marimba*, México: s. e., 1975.
- Juárros, Domingo. *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*. Tomo 2. Guatemala: Imp. Luna, 1857.
- Kaptain, Laurence. *Marimbas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1991.
- López, Roberto. *Entre el invento y el "origen": La marimba*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-El ala de la iguana, 2016.
- Mendoza, Raúl. *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980*. Tuxtla Gutiérrez: H. Ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez-CONECULTA, 2015.
- Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- Montiel, Gustavo. *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos*. México: Costa-Amic, 1980.
- Morales, Juan María. *San Bartolomé de los Llanos*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.
- Moreno, Israel. "The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation". Tesis de doctorado, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, 2016.
- . *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-UNICACH, 2019.
- Pineda, César. *Programa de mano del Primer Concurso Estatal de Marimba*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1984.
- . *Fogarada: Antología de la marimba*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990.
- . *Antología de la marimba en América*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- Robledo, Elisa. *Eternamente los Hermanos Domínguez*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2004.

- Rodas, Jaime. *La marimba: su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1971.
- Rodríguez, Félix. *La marimba en Chiapas: Motivos para una africanía*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2006.
- Solis, Theodore. "Muñecas de Chiapaneco: The Economic Importance of Self-Image in the World of Mexican Marimba". *Latin American Music Review* 1, nro. 1(1980): 34-46.
- . "The Marimba in Mexico City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble". Tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983.
- Sordo, María del Carmen. "La marimba". *Heterofonía* 22, nro. 4 (1972): 27-30.
- Trujillo, José Gustavo. *Marimbas de mi tierra*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2010.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Zepeda, Eraclio. *De la marimba al son y otros cuentos: antología*. México: Juan Pablos Editor, 2010.

Fuentes de prensa

- "Francisco Santiago Borraz, innovador de la marimba". 1951. Chiapas: Suplemento Cultural, 1 de julio, 1.
- Cartero, Carlos. 1908. "El Cuartete 'Solís'". *El Eco*, 23 de julio, 2.
- Mota, Óscar. S. a. "Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz". *Revista Vimos*, 23-25.



Artículos libres

RAM

A través del nudo. Material, sonido, gesto y notación en la creación musical.¹

Luis Menacho

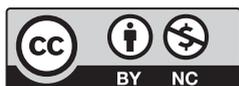
Universidad Nacional de La Plata
menacho.luis@gmail.com

Resumen

El descubrimiento del Inconsciente por Sigmund Freud constituyó una herida narcisista en la cultura al cuestionar radicalmente el lugar del sujeto en el mundo. Como sostiene Althusser (1988) esta herida fue sometida a numerosas asepsias para neutralizar sus alcances. La relectura de la prosa freudiana por Jacques Lacan elaboró su lógica subyacente definiendo al inconsciente como *efecto del Significante* y *estructurado como un lenguaje*. Hoy, se trata aún de comprender y seguir las consecuencias epistemológicas trazadas por ambos autores. Asumiendo el estatuto del sujeto del inconsciente, intentaremos aplicar un conjunto de conceptos en la reflexión sobre la creación musical. Aportar a la teoría de la práctica artística un cruce entre Psicoanálisis y música, delineado desde la topología lacaniana y desde los estudios precedentes de Betteo Berberis (2010) y Guzmán (2020) para desplegar los componentes que se encuentran involucrados en la creación y los alcances que proyectan en su praxis.

Palabras clave: composición, interpretación, Psicoanálisis, material, discurso musical

1 Este escrito toma como punto de partida una conferencia dictada en la Semana de las Artes de la Escuela de Arte «República de Italia». Florencio Varela. Buenos Aires. Octubre de 2021 y pertenece al Proyecto de investigación homónimo del Programa de Investigación Bianaual de Arte (PIBA) en la Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. (FDA-UNLP).



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

Through the knot. Material, sound, gesture and notation in musical creation

Abstract

Sigmund Freud's discovery of the Unconscious constituted a narcissistic wound in culture by radically questioning the place of the subject in the world. As Althusser (1988) argues, this wound was subjected to numerous asepsis in order to neutralise its scope. Jacques Lacan's re-reading of Freudian prose elaborated its underlying logic by defining the unconscious as an *effect of the Signifier* and *structured as a language*. Today, it is still a question of understanding and following the epistemological consequences traced by both authors. Assuming the status of the subject of the unconscious, we will try to apply a set of concepts to the reflection on musical creation. To bring to the theory of artistic practice a cross between Psychoanalysis and music, delineated from Lacanian topology and from the preceding studies of Betteo Berberis (2010) and Guzmán (2020) to unfold the components that are involved in creation and the scopes that they project in their praxis.

Keywords: composition, interpretation, Psychoanalysis, material, musical discourse.

Un punto de mira

Hacia mediados de la década del setenta, en las últimas enseñanzas que dictó en sus célebres Seminarios, Jacques Lacan describió con el *nudo borromeo* la formalización de los tres registros del Real (R), el Imaginario (I) y el Simbólico (S), los cuales muestran los tres campos que otorgan consistencia al sujeto.² En una primera aproximación a este esquema del nudo podemos apuntar algunas de sus cualidades. En primer lugar, este *nudo* se encuentra compuesto por tres anillos enlazados de tal manera que si uno de los anillos se separa todo el nudo se deshace; en rigor, el nudo es una cadena con un tercer elemento que los une.³ En segundo lugar, como podemos notar, los anillos establecen campos comunes entre sí, pero ninguno cubre por completo al otro. En el centro de este nudo, Lacan coloca al *Objeto a*, el enigmático objeto que es *causa* del deseo humano. Como observamos en la figura 1, el nudo borromeo con los tres campos RSI:

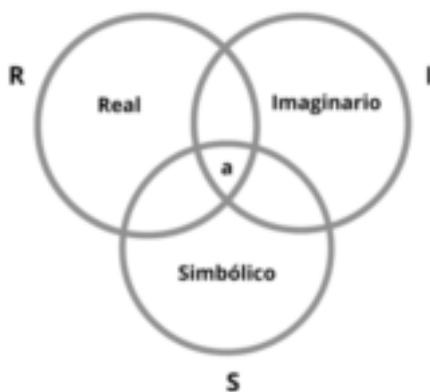


Figura 1

- 2 Lacan en el Seminario de los años 1975-76 elabora las diferentes posibilidades del nudo, incluso la variante con un cuarto anillo, eje de todo ese Seminario. Jacques Lacan. *Seminario 23. El Sinthome* (Buenos Aires. Paidós. 2021).
- 3 El nudo como cadena de tres solo es posible a partir del tercer elemento que los anuda. Como ocurre en la serie de Fibonacci, una progresión que se da a partir de la suma de los dos números precedentes siendo así 1, 1, 2..., es el tercer elemento el que revela la progresión numérica. Algo similar ocurre con la formalización de los grados funcionales de la tonalidad. Si tenemos dos acordes por caso Do y Fa, no podemos inferir cuál es la tónica ya que necesariamente es preciso disponer de un tercer elemento —que complete el marco heptafónico— para poder determinar el orden de relaciones de la tónica, la subdominante y la dominante.

De acuerdo con los tres campos, tres registros definidos: el Real (R) es lo que escapa a todo lenguaje y es en tanto tal, aquel campo que se resiste a toda simbolización, es la radical sustracción. Es el lugar de la *Vida* y su impenetrabilidad última, la vida como el enigma de “ese conjunto de fuerzas que resisten a la muerte” en la célebre definición de Bichat;⁴ la vida en el registro de lo Real es aquello con lo que nos encontramos a cada paso, siempre *en el mismo lugar*, en el asombro de lo que pulula por el mundo y en el misterio de la vida que es nuestro propio cuerpo. Ese *núcleo* al mismo tiempo inaccesible e imposible de comprender y abarcar, lo Real es aquello que no posee concepto que lo nombre. En suma, lo Real no se puede decir.

El Imaginario (I) es aquel registro que se encuentra en primer lugar vinculado con la *imagen* e implica diversas acepciones.⁵ Desde la intrasubjetividad, la criatura humana establece una relación narcisista consigo mismo, recordemos el mito de Narciso, en una primaria indistinción entre su yo y el entorno. Desde el punto intersubjetivo una relación dual marcada por el semejante. En sus primeros tiempos de vida, esta criatura depende por completo de un otro. Se le presenta a la mirada la imagen de un semejante a partir del cual forma su yo de manera especular. Esto tiene como consecuencia una primera *alienación* al otro que pone en juego la identificación, como sostiene Lacan “el yo es originalmente otro”.⁶ Además, este registro conlleva la paulatina organización del mundo circundante del sujeto [*Umwelt*], y la separación entre sujeto y objeto como fundante de la estructura de la psique humana.

Lacan elaboró uno de los pilares teóricos de este registro a partir del texto que describe el llamado Estadio del espejo,⁷ donde muestra el momento en que el niño reconoce su propia imagen en la aparente totalidad de su propio cuerpo que le devuelve la mirada ante el espejo. Este momento es crucial para el desarrollo del pequeño y la constitución de su yo, que le permitirá concebir su cuerpo como unidad y estableciendo la crucial distinción entre sujeto y los objetos. La organización de partes fragmentarias de su cuerpo se unen en el reconocimiento de una totalidad como imagen pero que a la vez resulta engañosa⁸ puesto que lo que el pequeño ve

4 Marie François Xavier Bichat (1771-1802) fue un médico y fisiólogo francés.

5 Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2016, 190-191).

6 Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 191.

7 Jacques Lacan. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Jacques Lacan (Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2003, 86-93).

8 Para Lacan la mirada será finalmente una de las formas del *Objeto a* como causa del deseo del sujeto, el cual simboliza una pérdida, aquella que recubre y le impide ver lo que se encuentra tras la apariencia: he aquí el estatuto de lo Imaginario como fundamentalmente engañoso. “En la medida en que la mirada, en tanto objeto *a*, puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración,

no es su yo completo, sino tan solo la imagen, separada, que le devuelve el espejo.

Por último y desde el punto de vista de la formación de las representaciones vinculadas a la imagen, notemos la importancia del encuentro con un semejante como la madre, de quien recibe el lenguaje, esto es la lengua materna, además del afecto y los cuidados de su cuerpo, la nutrición y el sentimiento de protección con toda una serie de consecuencias en el orden de la organización de los significantes y el sentido para la vida del sujeto.

Por último, el registro Simbólico (S) refiere a los lenguajes formalizados, al lenguaje y la palabra en tanto modelan un modo de vinculación con el Real. Lacan coloca allí la palabra *Muerte*, en tanto lo simbólico busca hacer un *hueco* en el Real e intenta formalizarlo con una estructura, como ocurre con la matemática o con el lenguaje musical por caso. El registro de lo simbólico codifica, ordena y clasifica modos de operar con el Real.

Hemos visto como Lacan coloca la palabra *Vida* en el campo de lo Real. Colocar la palabra *Muerte* en el registro del Simbólico (S) no refiere a la muerte en oposición a la Vida. Observemos lo siguiente, Freud escribió que en el Inconsciente no hay una *Vorstellung*, [representación] de la propia muerte, ya que para Freud la representación siempre es un *Wiederzufinden* [reencuentro]; en otras palabras, la representación es una repetición de algo alguna vez percibido por el sujeto y vuelto a encontrar en una nueva ocasión con el objeto.

¿Cómo se da esto? Ante un objeto nuevo el sujeto se encuentra en la disyuntiva de "lo como o lo escupo", en otras palabras, se pregunta *si es bueno o malo para mí*; la representación será posible a partir del *resto* de ese primer encuentro. En esto consiste la representación para Freud, en un *reencuentro* con algo ya experimentado por el sujeto como "bueno o malo". La representación será así definida por Freud como un *pálido resto de goce* de ese encuentro y reconocida en tanto tal en un nuevo encuentro entre sujeto y objeto.⁹ Por esta razón, el sujeto no

y en que, por su índole propia, es un objeto *a* reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia - esa ignorancia tan característica de todo el progreso del pensamiento en esa vía constituida por la investigación filosófica. Jacques Lacan, *La esquizia entre el ojo y la mirada. Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2007, 75-85).

9 Si nos detenemos en este punto, vemos que Freud propone que los Juicios de atribución sobre un objeto preceden al juicio sobre su existencia. Este es uno de los más innovadores aportes de la metapsicología de Freud a la lógica. Véase el diálogo entre los comentarios de Jean Hyppolite y Jacques Lacan a propósito de la *Verneinung* [Negación] de Freud. Jacques Lacan. *Introducción y respuesta al comentario de Jean Hippolite a la Verneinung de Freud*. En *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003, 354-383).

puede tener la representación de algo jamás experimentado, es decir, su propia muerte.

Como nos apunta el psicoanalista argentino Isidoro Vegh, aquí la palabra Muerte sólo cobra sentido a partir del lenguaje. Sabemos acerca de la Muerte a partir del discurso, del lenguaje. "Se trata de otra muerte"¹⁰ y nos apunta que "Muerte" equivale aquí a *castración*. En otras palabras la Muerte en lo Simbólico no es la Muerte en lo Real. Es definir un sujeto habitado por el lenguaje y que es, en tanto tal, un sujeto de la *falta*, barrado (\$) ¹¹

Mediante el lenguaje el sujeto (\$) intenta captar algo del Real, como vemos en la aclaración de esa intersección del nudo borromeo hecha por Vegh.¹²

Vida y lenguaje. ¿Sabemos de qué hablamos cuando decimos vida y lenguaje? Los que han leído a Saussure, recordarán que no habla de lenguaje, sino de la lengua como un sistema de signos. ¿Por qué Lacan dijo que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y no como una lengua? ¿Qué quiere decir para nosotros vida? ¿es la vida del médico, es la vida del biólogo? ¹³

Adentrémonos un poco más en estos dos conceptos de vida y muerte. Vayamos al fundamental texto freudiano *Más allá del principio del placer*, el autor aquí señala la relación que existe entre el *Trieb*, la [pulsión] y la repetición. Freud escribe "El instinto reprimido no cesa nunca de aspirar a su total satisfacción, que consistiría en la repetición de un satisfactorio suceso primario".¹⁴

El sujeto busca repetir¹⁵ aquello que le otorgó placer una vez, el *Lust* [placer] y alejarse del *Unlust* [displacer]. Esta repetición nos indica ese núcleo que está en el orden de la pulsión y que es aquello que Freud delimitará en dos tipos: pulsión de vida, vinculada al Eros, a la creación, la unificación y conservación y por otro lado la pulsión de muerte, con su tendencia a lo inorgánico.

10 Isidoro Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones* (Buenos Aires: Paidós, 2015).

11 Léase la barra que tacha la S.

12 Isidoro Vegh nos aclara que el *nudo* se puede disponer de diversos modos. En sintonía con esta lectura propone su "Diagrama de flujo" como integración de estos elementos pero con el centro en el Inconsciente en lugar del *Objeto a*. Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 65.

13 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 70.

14 Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*. Obras completas. Tomo 3 (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017).

15 Aclaremos que la compulsión a la repetición no necesariamente es hacia aquello que ha provocado placer alguna vez, sino que el sujeto también lo hace con los recuerdos desagradables que pudieron originar un trauma. Como Freud lo pudo constatar con los soldados que volvían de la Primera guerra.

Como sostiene Vegh, el organismo frente a esta búsqueda de satisfacción total de la pulsión tiende a mantener el punto de tensión mínima, es decir el grado cero de energía que le permite la conservación de la vida y el funcionamiento del organismo. Esto conlleva a la diferencia que tendremos entre ambas pulsiones respecto a la forma de alcanzar dicho grado. Mientras la pulsión de vida retarda la llegada al cero estableciendo gradaciones, la pulsión de muerte trata de alcanzar el cero lo más rápido posible, razón por lo cual ambas establecen una relación diferencial frente a la conservación de la vida.

Las pulsiones de vida aceptan recorrer todas las estaciones que la especie le marca, retardando el encuentro con el cero, según las marcas específicas. La pulsión de muerte está constituida por las mismas pulsiones que las de la vida, pero cortocircuitan el camino, buscan el cero de modo inmediato.¹⁶

Remarcamos las palabras de Vegh; las pulsiones de muerte están constituidas por "las mismas pulsiones que las de la vida" esto es muy importante puesto que como vemos, y en aras a la satisfacción de ese suceso primario que dice Freud, la diferencia es la temporalidad con la cual el sujeto busca llegar al cero de la tensión como producto de la satisfacción. La pulsión de muerte genera una suerte de *by pass* para llegar más rápido eludiendo las estaciones que la especie le marca, es decir la gradualidad propia de los procesos fisiológicos del cuerpo.

Pulsión de vida, de pronto aumenta la energía. Y puede aumentar a un grado que signifique la muerte. Pero puede ocurrir que no llegue a ese nivel, sino que, enganchada a la pulsión de muerte —lo que se llama intrincamiento de las pulsiones—, permita lo que llamamos goce, hasta que vuelve a recuperar la homeostasis del placer. Tiempo de *Más allá del principio del placer*, si hay un buen intrincamiento entre pulsión de vida y pulsión de muerte, permite el goce que no lleva a la muerte. Pero la pulsión de vida desenlazada puede llevar a la muerte. Y la pulsión de muerte sostener el goce de la vida si está bien anudada.¹⁷

De este modo se conectan en el campo de lo Real y lo simbólico muerte y vida, las pulsiones con la regulación y la pulsión de muerte como aquella que puede permitir el goce del objeto y sostener la vida. En otras palabras, no es lo mismo tomarse en

16 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 71.

17 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 72.

soledad una botella de vino en el desayuno que haberlo hecho unas pocas horas antes en una cena con amigos. El dejarse llevar por un "impulso dionisiaco" podría operar en ambos casos y puede entenderse en términos de pulsión de vida, pero es la pulsión de muerte la que regula *el marco espacio temporal*. De aquí que, entre pulsión de vida y pulsión de muerte haya una diferencia de tiempo lógico;¹⁸ la pulsión de muerte busca el camino más corto para el momento de concluir, es decir la satisfacción de la pulsión.

Esta diferencia en los tiempos lógicos operantes en las pulsiones de vida y de muerte son muy importantes al momento de pensar el concepto de *sublimación* y su forma de desviar hacia formas socialmente aceptadas la energía libidinal como es el caso del arte. Así, sublimar es aceptar las gradaciones que implica la temporalidad necesaria en el aprendizaje de una técnica como también la que conlleva la creación artística hacia la constitución de un objeto estético.

¿Qué ocurre con el lenguaje? Desde la aparición de la Lingüística en la perspectiva de Ferdinand de Saussure se hace una distinción entre lengua y lenguaje. La lengua para Saussure es el objeto propio de la Lingüística y se define como un producto social de una facultad del lenguaje. Podríamos decir que la lengua actualiza mediante sus convenciones la posibilidad del ejercicio del lenguaje en una comunidad. El lenguaje frente a la lengua aparece así no solo como condición de existencia de la lengua sino a la vez como un fondo oscuro, un lugar heteróclito y perteneciente a dominios muy disímiles, *a la vez físico, fisiológico y psíquico*. Esa dimensión del lenguaje no se deja clasificar en ninguna de las categorías de nuestro pensamiento, tal es, *el Real* del lenguaje, en tanto *huella*, es el lenguaje que atrapa al sujeto y lo funda como *parlêtre*, como un [serhablante], y que es la singular criatura que habla.

La vinculación entre la muerte y el lenguaje en el nudo la podemos precisar en tanto no se trata de la muerte en el Real, la muerte concreta, singular y única de la cual no tenemos representación alguna como hemos señalado, sino que es una muerte mediada por el discurso, es decir, por la palabra. Aquella muerte de la que leemos y oímos hablar, la muerte que podemos presenciar pero que es siempre una *otra* muerte. El lenguaje aquí se nos muestra como función de fonación y representada como (Φ), es decir como el lugar desde donde elaboramos nuestro discurso, pero al mismo tiempo como la *marca* que el Otro nos imprime en la constitución de nuestro aparato fonador singular: por ej. los argentinos del Río de la Plata decimos

18 Jacques Lacan, "El tiempo lógico y el aserto de la certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma", en Jacques Lacan. *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003), 187-203.

ye por lle, decimos che en lugar de vos y tantas otras por caso... La manera de *decir*, de *hablar*, está relacionada con una gestualidad, un sonido y en suma, una *manière* [manera] de utilizar los elementos del aparato vocal. Consonantes sublinguales, palatales, fricativas, interdentes, etc. y todo lo que la fonología estudia, constituyen un repertorio de sonoridades posibles para constituir el universo sonoro de una lengua singular, esa *constelación sonora significativa*.

Esta *constelación* será aquella que *habla* a través nuestro, lo que quiere decir que somos *hablados* por el lenguaje el cual, en tanto Orden simbólico nos fue dado por el otro como lengua materna en nuestra infancia... junto a su deseo. Palabras llenas de goce que modelan nuestro acercamiento al mundo y configuran nuestro deseo bajo la forma del *Objeto a* como su enigmática causa.¹⁹ Por eso Lacan dice que *el deseo humano es el deseo del otro*.

El correlato es una anatomía y una fisiología que se *moldea* y se *marca* a partir la captación del cuerpo por el lenguaje. Aquí no hay genes, como podemos observar, puesto que un chino y un mexicano tienen la misma anatomía, el mismo código genético. Lo determinante de la adquisición de una lengua materna y su vocalidad en tanto Φ es sólo posible a partir del encuentro con el Otro y la determinación de un repertorio sonoro disponible. Esto constituirá en el sujeto el universo de la *phoné* como lengua materna y determinará tanto la adquisición de cierta *forma* de pronunciar un fonema y a la vez la *exclusión* de pronunciar otros. Esta exclusión, en términos de la imposibilidad de tener la totalidad del repertorio vocal y lingüístico, y por caso, pronunciar una lengua extranjera como un hablante nativo, es lo que se denomina *castración simbólica*. Es por esto que constituirnos como sujetos es ser capturados por Φ , el discurso del otro que marca nuestro cuerpo con la *castración simbólica* del lenguaje.

Estar adscripto a una lengua, por lo tanto, a un conjunto finito de fonemas, es perder la posibilidad infinita, ilimitada, -dentro de lo que la especie permite- de todos los otros fonemas que constituyen otras lenguas y dialectos. Quedamos marcados en el cuerpo. Función de fonación que implica una pérdida: A esa pérdida Lacan la llamó «muerte» en el campo de lo Simbólico.²⁰

19 Frente al enigma que es el deseo del Otro, el sujeto se interroga: *Chez voi?* [¿Qué quieres?] ¿Qué quiere el otro de mí? ¿Cuál es su deseo? La respuesta que da a esa enigmática pregunta es el fantasma, entendido como la pantalla que tamiza y a la vez deforma, cual una lente, el encuentro del sujeto con lo Real. Lacan toma este *Chez voi?* de la novela *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte (1720-1792).

20 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 76.

Esta castración simbólica ocurre en todo *sujeto* indistintamente del sexo en tanto tal y es el alcance novedoso del sujeto lacaniano. Ser un sujeto es inscribirse bajo la forma de esta *muerte* hecha al ingresar al Orden simbólico, la *falta en ser* que nos define como *parl/être*. Observemos la forma en que lo escribe Lacan, el ser hablante tiene esa barra que separa el *ser* del *hablar* marcando que ambos términos se encuentran escindidos. En otras palabras, el lenguaje nos separa, nos escinde.

La castración simbólica es así el efecto que ocurre en todo sujeto al habitar una lengua en particular; haber *perdido* la totalidad del ser del lenguaje: el Real. Como afirma Vegh "Constituir un lenguaje es ganar un lenguaje a cambio de perder a los demás".²¹

Si escuchamos las performances de poesía sonora del compositor suizo Jacques Demierre, oímos cómo ponen en primer plano la *phoné*, la potencialidad del significante vocal en tanto Φ . A mitad de camino entre el habla y la música, Demierre descubre ese espacio intersticial donde el sonido vocal es materia prima para una lengua ficcional. Como si se tratara del ensayo de una vocalidad posible futura, explora el sonido potencial del fonema. De allí cierta *monstruosidad* que se revela en el ensayo del fonema, ya que alude al momento en que míticamente podría desprenderse una proyección fonética del lenguaje. Demierre nos descubre así cierto aspecto Real del fonema, lo que Lacan llamó *lalangue* [lalengua].

Esta *lalangue* como lenguaje lleno de goce, lo encontramos en los continuos ensayos que realiza el niño en su encuentro con los significantes y la vocalidad en tanto Φ . Recuerdo cómo mi hijo pequeño, momentos antes de comenzar a hablar pasaba largos períodos de tiempo diciendo rrrrr, o bbb y otras cosas similares. Probaba y ensayaba la vocalidad, gesticulando cosas que en primer lugar parecían sin sentido, aunque en realidad exploraba el universo sonoro del lenguaje encontrando placer en sus continuos entrenamientos y repeticiones. Estas *performances* tenían por objetivo probar las posibilidades del aparato fonador, afinarlo y explorar la proyección acústica de esos fonemas. Estos ensayos con la *phoné* son cruciales para el dominio anatómico fisiológico del lenguaje. Vemos así que el dominio del aparato fonador se realiza mediante las continuas repeticiones de *patterns* sonoros y que es un comportamiento que compartimos con otras especies, aunque no pasa mucho tiempo hasta que esos fonemas comienzan a articularse bajo la forma de palabras abriendo así el mundo de la significación. Sin embargo, esa dimensión Real del lenguaje como *lalangue* siempre deja cierto *resto*, algo permanece encendido en el sujeto. Volvemos sobre este concepto en su relación con la música.

21 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 83.

Bajo el prisma de lo Real

Si observamos la dimensión Real del lenguaje bajo el concepto de *lalangue*, encontramos un indicio acerca de la importancia del enfoque lacaniano en torno del Real. El filósofo esloveno Slavoj Žižek ha señalado que, en su última etapa, Lacan centró sus desarrollos teóricos en torno al Real, entendiéndolo no solo como el campo que resiste a toda simbolización, en su definición más ortodoxa, sino también en el alcance que implica el desglose de lo Real en conjunción con el Imaginario y el Simbólico: los espacios interseccionales como campos de cruce entre los registros. Žižek desarrolla este enfoque centrado en el Real y muestra con numerosos ejemplos la forma en que se entretajan los tres términos de RSI. Toda la triada se refleja en cada uno de ellos, es así como

Hay tres modalidades de lo Real: lo "Real real" (La Cosa terrorífica, desde la garganta de Irma al Extraterrestre), lo "Real simbólico" (Lo real como consistencia: el significante reducido a una fórmula sin sentido, como las fórmulas de la física cuántica que ya no pueden ser traducidas a la experiencia cotidiana de nuestras vidas o relacionada con ella), y lo "Real imaginario" (el misterioso *Je ne sais quoi*), el "algo" cuya dimensión sublime brilla en un objeto ordinario). Lo Real es así, efectivamente, las tres dimensiones a la vez: el vórtice abisal que arruina toda estructura consistente de la realidad, la matematizada estructura consistente de la realidad, la pura apariencia frágil.²²

Lo Real real en tanto "cosa terrorífica" es aquella dimensión que se vislumbra en el acontecer de un *resto insondable*. Como lo sugiere tantas veces en sus películas David Lynch, la oreja cortada en *Blue Velvet* o el vagabundo en *Mulholland Drive* son la marca de algo siniestro y a la vez insoportable, es el *resto* de un *goce obscuro*. La cosa como *resto insondable* ha sido abordada en el cine de ciencia ficción con numerosos seres pero también como el *objeto misterioso*, por ejemplo en la extraña cosa blanca que emerge de la tierra en el filme clase B *The stuff*; vale señalar su título: *La cosa*. Observemos que en el cine de Lynch, la oreja cortada en *Blue Velvet* es a la vez el *Objeto parcial*, la emergencia de un *órgano sin cuerpo* cuya génesis es misteriosa e inimaginable, una presencia repulsiva e insondable.

El Real simbólico como podemos ver apunta a la ciencia. Es ese real como consistencia que matematiza la realidad en fórmulas. En la música, lo encontramos en la matriz serial, el conjunto de combinaciones derivadas de una serie de alturas y tra-

22 Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias* (Barcelona: Pre-textos, 2006, 124).

ducida a números que ya no representan notas, sino cualquier elemento *combinable* como puro significante. Esta matriz es completamente *independiente de toda música* y pareciera cumplir la paradójica idea borgeana de que la música para existir no necesita sonar. Si bien la matriz no es una música, hay en ella la potencialidad de un material codificado que la haría posible; pero que, a la vez, en tanto cuadro, es una fórmula sin sentido.

Lo real como imaginario lo encontramos especialmente en el arte. ¿No es ese *Je ne sais quoi* [No se qué] el límite irreductible de toda experiencia estética? Luego del desglose de una obra de arte siempre queda un *resto* incomprensible, algo que se nos escapa, del cual nada sabemos. Un núcleo duro impenetrable, una singularidad que se sustrae, es ese *no sé qué*, y que es aquello que se muestra en la frágil apariencia que brilla, en el *rostro* que amamos, en ese pasaje de *esa* pieza musical, *esa* mirada, ese color, ese trazo o ese acorde, todos ellos: *affetti*.

Topología y música

Desglosar los registros del nudo borromeo nos permite identificar los trazos que definen cada campo y *mutatis mutandi* acercarnos a una caracterización de los elementos intervinientes en la creación y la interpretación musical. Llegados a este punto podemos observar el nudo en una organización que configura tres espacios autónomos y a la vez en conexión entre sí.



Figura 2: Nudo musical

Ubicado en el campo del Real el sonido es aquello que se da como presencia plena pero que a la vez se sustrae a una completa determinación simbólica. El sonido es; y en su acontecer se nos muestra como autorreferencial, estando ahí; lo escuchamos y solo podemos acceder a él en tanto *algo sensible*. La audición implica siempre un recorte de lo Real, ya que solo podemos escuchar dentro de una cierta franja, más allá de este umbral,²³ se encuentra el sonido como el borde abisal inaccesible a toda experiencia.

Una nota tenida de un corno que crece poco a poco en intensidad hasta romper en un *sforzatisimo*; no hay palabra aquí, hay solo *significante como phoné*, [sonido] que se abre a la escucha y se cierra sobre sí mismo en la imposibilidad de su determinación completa. Por esto el sonido como Real solo puede ser agujereado por una *escritura*. Bordeando una porción del Real, algo de él es capturando. Por eso Lacan cuando habla de la escritura dice que ésta es litoral al Real.²⁴

Lo Real Simbólico en su intersección nos muestra el lugar de la escritura, la cual no debe confundirse con la notación ya que ésta pertenece al campo de lo simbólico. La notación se define por el conjunto de los significantes musicales en lo que de ordinario llamamos lenguaje musical, esto es: las convenciones y reglas que hacen de la música un lenguaje formalizado. Estos significantes musicales determinan un aspecto del Real del sonido, lo fijan, y así producen un *saber*. La notación agujerea el Real del sonido para *cifrarlo*, de aquí que la notación siempre será incompleta, inconclusa y parcial. La notación siempre es *un decir a medias*.²⁵

El sonido como Real se muestra en la forma de la voz como *objeto a* cuando escuchamos obras como el *Chant de les oiseaux* [El canto de los pájaros] (1528) de Clement Janequin o la *Secuencia III per voce* [Secuencia III para voz] (1965) de Luciano Berio. En ambas hay una fiesta que se convoca con esos sonidos provenientes de la voz, devenires animales, juegos vocales y artificios tímbricos que celebran la potencia de la *phoné*, la enorme variabilidad de la emisión vocal y su celebración gozosa en la naturaleza que imita. Es *lalangue*, aquella que nos permite retornar en el gesto vocal a

23 Como bien saben los ingenieros de sonido, lo que se encuentra por fuera de nuestro umbral de percepción no obstante tiene efectos en lo que sí escuchamos. Esto es un caso a lo que Lacan alude acerca de que, si bien el Real es inabarcable, a la vez todo el tiempo produce efectos en el sujeto.

24 Jacques Lacan, *Lituratierra*. En *Otros Escritos* (Buenos Aires. Paidós. 2012, 19-29).

25 Si bien como apunta Boulez la notación ha permitido imaginar nuevas posibilidades sonoras en la manipulación del material, como ha ocurrido con la polifonía y todos los recursos que la composición despliega gracias al artificio de la notación, no obstante, nos señala Oviedo, los modos de cifrar el sonido capturan e inmovilizan el gesto fragmentando el fluir de su movimiento en la duración. Pierre Boulez, "Tiempo notación y código", en *Puntos de referencia*, Pierre Boulez (Barcelona: Gedisa, 1996). Álvaro Oviedo, "Sonido, gesto, sensación", *Revista Argentina de Musicología*, nro. 20 (2019): 81-99.

una dimensión del lenguaje que por debajo del orden simbólico descubre las “brasas encendidas” del lenguaje en el sujeto.²⁶ La música vocal reencuentra esa inscripción materna del lenguaje en el cuerpo hacia su proyección sonora en el espacio acústico. Es aquí que aquello que funda la voz como objeto, puede situar a la música en el plano de la forma sonora de una pérdida, ya no solo desde la genealogía que reconoce Barthes en la música,²⁷ sino desde la específica castración simbólica que funda al sujeto como una criatura que habla.

Pero en la música lo Real no sólo lo vemos en el despliegue del sonido y su proyección sino también en sus formas de representar y cifrarlo como una estrategia lúdica. Observemos sino las llamadas partituras gráficas y analógicas, en el sostenido intento de la generación de la segunda posguerra por liberar a la notación de las convenciones asentadas desde el barroco. El novedoso esfuerzo de las vanguardias de la segunda posguerra por adentrarse en lo Real del trazo indagó en una grafía liberada de las convenciones luego de las pioneras experiencias hechas por los *Da-daiístas* a comienzos del siglo XX.²⁸ Hoy vemos sus alcances en las interfaces digitales que encontramos en las *tablets* y los *smartphones* como modeladores gráficos del gesto sonoro.

Aquí es donde emerge ese concepto de *letra*, en tanto elemento *material* del significante y donde Lacan delinea una estética posible en la mano que escribe. Como lo encontramos en la caligrafía oriental, el *trazo*, ese *gesto* que la escritura encuentra en el rasgo singular desde la proyección de lo universal del significante, “...impronta única, signos irrepetibles se diseñan sobre la tierra en el límite —en el litoral— entre significado y goce”.²⁹

Cabe aclarar que hablar de signos en el campo de la notación no nos circunscribe sólo al dominio de lo escrito, es decir a aquél perteneciente a una tradición escrita con los conocidos dispositivos llamados partituras. El desarrollo de nuevos métodos y tecnologías de registro, hacia el descubrimiento de la posibilidad de recolección, creación y manipulación en la composición de nuevos materiales sonoros, ha permi-

26 Massimo Recalcati, *La hora de la clase. Por una erótica de la enseñanza* (Barcelona: Anagrama, 2016, 89).

27 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Paidós, 1986, 262-271).

28 En un artículo dedicado a la espacialización de la música, Gianmario Borio ubica en los escritos de T.W. Adorno una aguda caracterización de su origen. Adorno entiende ese proceso como resultado de una identificación con la pintura, producida hacia comienzos del siglo XX”. Pablo Fessel, “La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas”, *Revista Argentina de Musicología*. nro. 20 (2019): 39-58

29 Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)* (Buenos Aires: Del cifrado, 2006, 28).

tido también avizorar y adentrarnos en los contornos de aquella *frontera con la tierra fértil*.³⁰ Esa línea, abrumadoramente actual que vislumbró en los tiempos heroicos de la música electrónica Pierre Boulez, ya resulta tierra conocida.

En la notación se trata siempre del asunto de la *Vorstellung* [representación], tanto el tradicional soporte papel como también las numerosas interfaces digitales que con las que se trabaja electrónicamente el sonido.³¹ ¿Acaso aquellas no nos muestran al sonido en la interfaz como una *mancha*? no en vano es justamente la *mancha* una de las acepciones del *notar* de donde deriva la palabra notación. Estos dispositivos permiten manipular el material sonoro como el Real que intentan capturar al tiempo que modelan nuestro pensamiento en la forma en que tratamos con él. Éste es el alcance que le damos a la notación, como precisó décadas atrás Morton Feldman al considerarla justamente como un *parámetro* y que nosotros podríamos decir mejor: *dimensión del sonido*, junto a las restantes conocidas de la altura, timbre, intensidad, duración y que no son otra cosa que los aspectos que agujerean ese Real.³²

El gesto, situado en el registro de lo Imaginario es aquello que se constituye a partir del cuerpo y el semblante y erige una *imago acústica*, es decir, la proyección de una *aparente totalidad* que se muestra ante nuestra percepción. Decimos aparente totalidad, subrayando el aspecto distorsivo de la apariencia, puesto que la formamos cuando fuimos infantes mediante la mirada que nos devolvió una vez el espejo. La totalidad de nuestro cuerpo no es otra cosa que una mera superficie ante el espejo.

El gesto musical como lo entiende Robert Hatten³³ si bien es un concepto complejo puede considerarse a la vez una categoría básica. Como sostiene Álvaro Oviedo

30 Pierre Boulez, *En las fronteras de la tierra fértil*. En *¿Qué es la música electrónica?* (Buenos Aires: Nueva visión, 1973, 103-121)

31 Resulta notorio destacar las diferentes posiciones respecto a las notaciones simbólicas y analógicas durante la segunda posguerra. Compositores como Boulez señalaban a la notación analógica como un retroceso ante la precisa notación simbólica. Pierre Boulez, *"Tiempo notación y código"*, en *Puntos de referencia*, Pierre Boulez (Barcelona: Gedisa, 1996), 68- 73. Mientras que los compositores de la Escuela de Nueva York —nucleados alrededor de la figura de John Cage como Earle Brown o Morton Feldman— indagaron en nuevas grafías en búsqueda de liberar lo Real del trazo, una estética de la Letra en el sentido lacaniano. Como señala Peter Weibel, este antecedente sirvió como modelo para los desarrollos de las interfaces digitales desde el Upic de Iannis Xenakis a nuestras interfaces digitales portátiles actuales. Peter, Weibel, *"The road to the Upic. From graphic notation to graphic user interface"*, en *From Xenakis's Upic to graphic notation today*, Hatje Cantz Verlag (Berlin, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe: 2020), 486-527.

32 Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver y oír lo que se oculta detrás. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996, 9) Las comillas son de los autores.

33 Robert S. Hatten. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. (Bloomington: Indiana University Press, 2004, 108)

el gesto en primer lugar se define como movimiento, como cuerpo que vibra y produce mediante su energía, un sonido.

Todo es movimiento en el sonido y en primer lugar el gesto que lo produce al poner en vibración un cuerpo, vibración que se transmite al aire y que afecta el oído. Si es posible hablar en términos de “materia” sonora en relación con algo que en realidad es inmaterial, es porque el sonido transmite la huella concreta y energética de su producción; el sonido es la expresión del gesto que lo produce, de su materialidad, de su energía.³⁴

Pero a la vez el gesto se define como lo *heterócrono*, la multiplicidad de seres diferentes que se muestran en el devenir de la *duración*. El gesto revela la “pura diferencia” como acto del cuerpo sonoro. Como lo ilustra con la obra de Helmut Lachenmann:

En *Pression*, para cello, Lachenmann trabaja, como lo indica el título de la pieza, sobre la variación de la fuerza de las acciones del músico sobre las diferentes partes del instrumento (las cuerdas, la caja, el puente, las clavijas, el arco...). Es la variación de la fuerza la que determina el carácter de las acciones del intérprete (rozar, acariciar, deslizar, rascar, frotar, aplastar, hacer rebotar, golpear, pellizcar...). Es el tipo de gesto y su fuerza el que, condicionando el timbre, determina la composición. Esto supone la renovación radical de las técnicas instrumentales y la creación de un cuerpo musical inédito, partiendo de gestos que rompen con la retórica tonal, construyendo un oído sensible a estas nuevas dimensiones del sonido.³⁵

Cuerpo sonoro inédito, he allí el diseño de la creación de nuevos gestos por los compositores. En tanto movimiento significativo, el gesto es el signo de una *encarnación* del sonido. En palabras de Hatten

... la interpretación del gesto musical permite comprender la notable integración de la expresión, la subjetividad, el discurso musical y la forma expresiva resultante de una composición. El gesto no es simplemente el nivel de interpretación por defecto ... se manifiesta, se encarna y se compromete en todos los niveles del estilo y la interpretación.³⁶

³⁴ Oviedo, *Sonido, gesto, sensación*, 91.

³⁵ Oviedo, *Sonido, gesto, sensación*, 92.

³⁶ Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 287. La traducción es propia.

Lo Imaginario simbólico se encuentra en la intersección entre los significantes musicales y el gesto, donde se sitúa ese *plano de convergencia* que definimos como composición, la obra musical entendida como una *superficie* donde se reúnen los materiales sonoros organizados, los significantes que se traducen en un gesto. Es aquí donde podemos inferir que aprender a componer, de ser esto posible, no es otra cosa que aprender a *escribir* el modelado de una forma sonora que ocurre en el tiempo.

Como emergente del cuerpo, el gesto se sitúa en torno a un *habitus* y se vincula con lo Real del cuerpo, su corporalidad. Lo Imaginario Real se define en la obra que, mediante la ejecución, retorna a lo Real del sonido como *proyección*.³⁷ Música que involucra la presencia del *cuerpo* del intérprete, su corporalidad, y que hace nacer el sonido en un nuevo espacio sonoro.

¿Qué es un material?

El material musical sólo es posible a partir de la constitución de este nudo y su caracterización distintiva: la interconexión y necesaria participación de los tres campos para que el nudo no se desarme. En otras palabras, un material es algo en primer lugar *enlazado, anudado*.³⁸ No hay unívoca progresión, no hay ordenamiento a priori que prescribirían cada uno de estos campos, sino antes un movimiento dialéctico que implica progresiones y regresiones en una *espiral creativa* hacia una obra. Este movimiento espiralado reconfigura y resignifica el material desde su propia gestación. Decimos *espiral creativa* en tanto motor de la *praxis artística*: ya una obra puede comenzar por una escritura y de allí proyectarse en la notación y el modelado de un gesto, como también partir de la ejecución de un gesto que se traduce en una escritura abriendo el campo hacia su elaboración ulterior. Como escribió Mariano Etkin acerca de la relación entre los materiales y el compositor

37 Según la pianista argentina Haydée Schwartz en la ejecución de la música de tradición escrita se distinguen tres instancias, a saber: la lectura, la interpretación y la proyección como tiempos lógicos que recorre el intérprete en su labor. Haydée Schwartz. *La ejecución musical. Lectura, interpretación y proyección*. Conferencia en Micro [forum], Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. 24 de octubre de 2020. Esta secuencia podemos claramente reconocerla en la correlación con los campos de lo Simbólico (lectura de una partitura como código), lo Imaginario (interpretación) y lo Real (proyección del sonido en un espacio acústico).

38 Este nudo concebido como un "hecho lógico" no es lejano a lo que alguna vez escribió Arnold Schoenberg "el espacio de dos o más dimensiones donde las ideas musicales representan una unidad". Arnold Schönberg, *El estilo y la idea* (Madrid: Taurus, 1963, 151)

Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexa entre las escalas extremas es uno mismo.³⁹

En la praxis compositiva la curva que hace posible la *espiral* da un proceso que se traduce en avances y retrocesos, detenciones, bifurcaciones y vueltas alrededor de un centro enigmático, ombligo de la obra de arte, como *objeto a*. En torno a él orbitamos en la creación *dándole todo el tiempo vueltas a la cosa, vale decir, a nuestro asunto*, no sin atender a la satisfactoria consecución pasajera de una finalidad que espera alcanzar el objeto en tanto obra artística; pero que a diferencia de otros objetos del mundo producidos por el hombre, los hallamos dispensados de una utilidad y un fin.

El acercamiento al concepto de material desde su raíz etimológica nos permite detectar algunos matices que esclarecen no pocas lagunas. Así, descubrimos que la palabra material en primer lugar no sólo refiere a la materia, sino que especifica aquello que es *grosero sin agudeza y opuesto a lo espiritual*, tal y como se adelanta a definir la Real Academia. Otras acepciones nos dicen que viene del latín *materialis* y que se conecta con el concepto de *ingrediente*, abriendo un campo conceptual muy interesante donde se engloban otros términos como *Mater*, de donde derivan las palabras *madre*, *matriz* además de *material* y por supuesto *materia*.

Otra línea de la palabra conduce hacia el concepto de *causa* y nos lleva al concepto de *causa material* como una de las cuatro causas que fuera desarrolladas por Aristóteles en la Física con el conocido ejemplo de: el bronce de la estatua.⁴⁰ De aquí que podríamos precisar una acepción de material en tanto *primeridad* respecto a algo a producir, aquello de lo que *está hecho* un objeto, en suma, su materia prima.

Aristóteles además aclara la distinción entre la causa de movimiento y la causa material.⁴¹ El artista es aquél que mediante su labor [*poiesis*], produce la estatua. De

39 Mariano Etkin, "Alrededor del tiempo", *Revista Lulú*, nro.2, (1991): 17 - 18.

40 Aristóteles, *Física* (Madrid: Gredos, 2015, 106-108).

41 Hacemos notar que el análisis de la función de la causa es la *via regia* que toma Lacan en su Seminario del año 1964 cuando desarrolla el concepto de Inconsciente. Jacques Lacan, *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2007, 29-31). Lacan demuestra cómo en la función de la causa, hay algo que siempre *cojea*, algo que *falla* en la unión de la causa con su efecto. Lo que muestra es la irrupción del hallazgo, la hiancia, fisura o escisión [*spaltung*] como irrumpe en el lapsus o el acto fallido del sujeto y que es esa ranura donde el Inconsciente se muestra.

esta forma hay dos causas en la producción de la estatua, una causa como movimiento en tanto *labor* para la producción del objeto y una causa material en tanto *materia* que en manos del escultor se convierte en obra.

Así las dos causas aristotélicas se vinculan en la labor del artista poniéndose en relación no solo en tanto materia y tarea, causa material y causa de movimiento. Ahora bien, ¿En qué consiste esta primeridad del material? Cuando intentamos definir el material de una obra musical no nos referimos a algo que sea el *sonido en crudo*, es decir el sonido en tanto Real. Nada puede componerse con un sonido que ocurre en el mundo sin un dispositivo que permita su manipulación. El sonido en el *umwelt* [mundo circundante] es el sonido como Real y como tal es inaccesible, no es algo con lo cual pueda construirse una obra musical, en tanto el Real es aquello que cesa de *no inscribirse*, es lo indeterminable e indecible. El sonido para poder ser objeto de una composición, debe ser *capturado* por algo que dé lugar a un *Zuhandenheit*,⁴² un estar [a la mano] en el sentido heideggeriano del término: el sonido en tanto *ente* que, habitando la espacialidad, abra un mundo.⁴³ Un solfeo, una escritura, un registro magnético o digital no son otra cosa más que dispositivos que permiten capturar una porción de ese Real que es aquello que suena y que se me presenta, se coloca ante mí para producir un objeto como *stellen* [emplazamiento].⁴⁴ El material es aquello que ocurre frente a mi percepción y que podríamos nombrar parafraseando a Heidegger como un ente que *está al oído*, es decir, al alcance de mi percepción y que puedo modelar. Para un compositor, un sonido es definido como aquel ente que se presenta a la escucha y se proyecta como posible de ser cifrado y modelado en una forma sonora, como el alfarero que con sus manos da forma a una vasija como describe Heidegger. Es en este momento donde la creación del útil y la música comparten ese gestarse desde una mano que sabe: *mano habilis* que es solidaria de una escucha atenta. Olivier Messiaen paseando por la campiña francesa es la clásica figura del compositor que ante el mundo se dispone como quien escucha y toma nota del *Umwelt* sonoro [mundo circundante], los pájaros que cantan con los que elabora sus motivos. En suma, el compositor diagnostica un estado del mundo mediante la escucha.

Las dimensiones del sonido se encuentran definidas como las diversas modalidades que presenta el sonido como fenómeno. Aquellos aspectos intervinientes en su constitución como objeto, que como bien ha señalado Federico

42 Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencia* (Barcelona: Ed. Pre-textos, 2006, 47).

43 Martin Heidegger, *El Ser y el tiempo* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007, 116-117).

44 Martin Heidegger, "La cosa", en *Conferencias y artículos*, Martin Heidegger (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 9-37.

Monjeau, no se pueden percibir aisladamente.⁴⁵ Estas dimensiones⁴⁶ son las elementales *condiciones de posibilidad* de todo material sonoro. Tendremos así

Timbre/ Espectro / Espacio
 Duración- tempo- ritmo
 Altura ordenamiento en

{ sucesión:
 (linealidad- melodía)
 simultaneidad:
 (verticalidad-polifonía-armonía)
 oblicuidad (diagonal)

Intensidad
 Articulación/ Modo de ataque
 Carácter

Un sonido en tanto fenómeno siendo capturado por lo simbólico, es delineado en un gesto y hace *nudo*, permitiendo construirlo como un material para la composición. De igual manera un gesto sonoro tocado por un instrumento es registrado por una escritura gráfica o digital y organizado de esta forma como material, se anuda; en suma, se hace nudo siempre.

Enlazar el nudo es darle consistencia a un cuerpo sonoro, construir un material. Decir que todo sonido tiene cuerpo no es otra cosa que señalar la *proyección* de ese sonido en un espacio acústico determinado. Gustavo Basso, basándose en las investigaciones de Lothar Cremer⁴⁷, precisa que todo instrumento musical es en realidad un *instrumento ampliado*. Nos dice que si imaginamos a Yo Yo Ma tocando el violonchelo en tres espacios acústicos diferentes: una estación de subterráneo, la sala grande del Teatro Colón o la vía pública en la intersección de las avenidas Corrientes y Callao, si bien se trata siempre del mismo instrumento y *performer*, los resultados

45 Federico Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl* (Buenos Aires. Gourmet musical: 2021, 75).

46 Esto es un resabio de los estudios realizados sobre sonido en los comienzos de la música electrónica. El concepto de parámetro resulta problemático puesto que cuantifica a priori cada elemento interviniente. Si bien esto es posible con el instrumental en un laboratorio, con la escucha del sonido en un concierto nos encontramos que el grado de discrecionalidad en la altura es muy diferente a lo que ocurre con la intensidad, por no hablar acerca del carácter, más cercano al gesto y por lo tanto al cuerpo del ejecutante.

47 Lothar Cremer, *Physik der Geige. Der Streichvorgang. Der Instrumentenkörper. Der abgestrahlte Schall* (Stuttgart: Ed. S. Hirzel, 1981).

sonoros no pueden ser más distintos.⁴⁸ Como lo atestiguan las obras de compositores como Giovanni Gabrielli en San Marco, Richard Wagner en Bayreuth o Luigi Nono en San Lorenzo, el espacio no solo es material en la composición, sino también es el que define la singular configuración y proyección del cuerpo sonoro.⁴⁹ En suma: el compositor siempre escribe para un espacio acústico singular.

Material y construcción. La cuestión de la forma

El cambio de perspectiva lo anuncia Theodor W. Adorno en su *Estética*⁵⁰. La crítica de la forma burguesa entendida como a priori, forma impuesta por la tradición que hacia el siglo XX las vanguardias ponen en entredicho. En lugar de forma, Adorno propone el concepto de construcción y entiende al material como algo socialmente preformado por la conciencia de los hombres, como espíritu sedimentado,⁵¹ en otras palabras descubre la *historicidad* que el material trae consigo y que dialoga actualizado con el compositor.

Este carácter de lo preformado, como espíritu sedimentado, no es sino aquello recibido socialmente por el compositor con lo cual se constituye el nudo entre sonido, gesto y notación y erige el material para la construcción musical. Es ésta, la primaridad del material, en tanto materia, la cual no es una unidad simple, ya que por el contrario y como sostiene Althusser (1999)

No existe una esencia originaria, sino algo siempre ya dado, por muy lejos que el conocimiento remonte en su pasado. No existe la unidad simple, sino una unidad compleja estructurada.⁵²

Esto resulta clave puesto que implica reconocer la existencia de la estructura compleja de todo *objeto* concreto como una *unidad siempre ya dada*. Esta estructura es la que "dirige tanto el desarrollo del objeto como el desarrollo de la práctica teórica que

48 Gustavo Basso. *El instrumento musical ampliado*. Ponencia en el Simposio «El instrumento musical ampliado. Cruces entre acústica, tecnología y música» en el Segundo Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. (CIEPAAL) 26 de octubre de 2023. Centro de Arte y Posgrado. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Inédito.

49 Esto es válido también para la música electrónica, que, si bien prescinde del instrumentista no lo hace del cuerpo, esto es la *corporalidad* de los altavoces y el diseño sonoro en el espacio acústico.

50 Theodor Adorno, *Estética* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, 191-197).

51 Theodor Adorno. *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

52 Louis Althusser, "Sobre la dialéctica materialista". En Louis Althusser. *La revolución teórica de Marx* (Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1999, 162-164)

produce su conocimiento” Althusser (1999). En suma, lo que el compositor toma como materia en su *primeridad* es ya una unidad estructurada y compleja, que trae consigo todas sus dimensiones sonoras, acústicas y perceptuales, pero también los distintos estratos que denota su historicidad. No hay una materia prima simple sino un *complejo estructurado ya dado* con el cual el compositor erige su propio material. De allí construye la forma siguiendo las propias líneas del desarrollo que proyecta ese objeto y que, a la vez, permite su conocimiento; es decir, abre la vía del análisis musical.

Una vez constituido el material comienza un proceso de acuerdo a su propia lógica⁵³ en lo que definimos como un movimiento espiralado de diálogo, y que Adorno denominó como la “interacción inmanente entre compositor y material”.⁵⁴

Félix Wörner expone la crítica adorniana del concepto de tradicional de forma, y alude a que la noción de forma y contenido concebidos como opuestos —desde la tradición aristotélica— resulta ya insostenible⁵⁵ puesto que no existe una forma a la que haya que llenarla de contenido. Por el contrario, forma y contenido se encuentran al mismo nivel de gestación, es la articulación de algo que crece *a partir de la cosa misma*. En suma, Adorno, en oposición a Aristóteles, delinea la concepción de un *proceso materialista de la construcción musical* que será un concepto clave en la composición de la nueva música desde el siglo XX.

Esto es, creo, lo decisivo— no es de un tipo de dominio que, de algún modo, se impone al material como algo extraño, por medio de restricciones, voluntad de estilo, o cualquier cosa de esta índole, sino de una articulación, que crece a partir de la cosa misma —si ustedes quieren, incluso, a partir de la misma lógica del material.⁵⁶

Y nos aclara respecto a la relación entre el material y la construcción en la experiencia de las vanguardias frente a las caducas formas del pasado⁵⁷

53 Siguiendo la lógica freudiana de la incompletud elaborada por Lacan, vemos que el material se constituye como el significante S1 en tanto “marca” que da lugar al vacío que mueve la cadena significante y lo coloca en el plano de convergencia que es toda obra de arte en tanto creación humana. Aquel lugar donde Boulez encontraba “lo contingente que se torna necesario”, apuntándonos cómo, con cada eslabón nuevo —esto es, cada ocurrencia de un nuevo elemento— se delimita el azar tornándose siempre en necesidad.

54 Adorno, *Filosofía de la nueva música*, 39.

55 Félix Wörner, *Konzeptualisierung vom form in musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21 Jahrhundert* (Basel: Schwabe Verlag, 2022, 49).

56 Adorno, *Estética* 193.

57 Es de destacar el hecho de que Adorno no llegó a ver que las propias formas caducas del pasado, es decir las formas burguesas pueden ser ya no un continente a ser llenado, sino el propio material en tanto estructura cargada de una historicidad. Si bien son formas ya perimidas, no obstante algo de

... construcción no es más que el esfuerzo de extraer puramente de la cosa y puramente de los postulados de la cosa, pero a través de todos los esfuerzos de la conciencia artística organizadora -justamente esa objetividad que antes estaba garantizada por las formas válidas fijadas para los artistas... construcción significa que el sujeto tienen que realizar, construyendo, la organización del material, en contraposición al concepto de forma, que supone esta operación dogmática como operación consumada.⁵⁸

Adorno encuentra indicios de este enfoque en la obra de Mahler y en el uso que realiza de la variación con los temas, donde el procedimiento en realidad es el prototipo de la forma misma

La técnica de la variación estimula el decurso formal; pero a la vez ella, la variación, es el prototipo de la forma misma ... Es muy difícil señalar el núcleo fijo e idéntico ... Ningún tema está ahí de modo positivo, inequívoco; ninguno se convierte en algo fijo, definitivo. Los temas emergen en el *continuum* temporal y se sumergen en él.⁵⁹

No hay forma impuesta a ser llenada con el material, por el contrario, durante el siglo XX y más allá de las diferentes tendencias como es sabido, fuertemente diferenciadas por el estatuto del material sonoro, varios compositores adscribieron al enfoque que postulaba Adorno sobre la gestación de un nuevo concepto de forma como construcción. Karlheinz Stockhausen en sus investigaciones acerca de la "Forma Momento" como asimismo en las formas derivadas tanto del serialismo integral como de la llamada "Música intuitiva" señalaba críticamente a las formas del pasado como un problema a resolver por la nueva música. La herencia de la expresión dramática de la Tragedia griega, con sus personajes, conflictos y resoluciones se trasladaron, nos dice Stockhausen directamente a la música europea con la exposición temática, el desarrollo y la reexposición donde "al final, volvía el tema muy optimista, incluso después de los pasajes más desgarradores, recomenzando el todo, como si todo fuera perfecto en este mundo".⁶⁰

Lo que denominamos forma sonora es la resultante de la puesta en el espacio acústico de la construcción musical. Pierre Boulez ya había escrito en los sesentas

ellas del orden de lo *aurático* permanece, su *constelación significativa*, la cual es un punto de partida para una nueva creación, como ocurre con las Sonatas de Gerardo Gandini o bien sus *Postangos*.

58 Adorno, Estética, 194.

59 Theodor Adorno, *Mahler* (Barcelona: Península, 1987, 192-193).

60 Karlheinz Stockhausen, Entrevista de Pierre Kister, en *La música contemporánea*, vol 22. Biblioteca Salvat (Barcelona. 1973, 8-35).

sobre la forma en la nueva música precisando que “cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su contenido”.⁶¹ En la misma línea se expresó John Cage

La estructura en música es su divisibilidad en partes sucesivas, de frases a largas secciones. La forma es el contenido, la continuidad. El método es el medio de controlar la continuidad de nota a nota. El material de la música es el sonido y el silencio. Integrarlos es componer⁶²

No queremos dejar de hacer notar que las nuevas posibilidades formales en la nueva música fueron posibles gracias a dos experiencias cruciales: la indeterminación y la electrónica. La resistencia a un “final”, a la forma teleológica y cerrada, encontró un eco en la indeterminación tanto en la escuela de Nueva York, vía Cage, como en las experiencias de formas abiertas en “Música intuitiva” en los sesentas. Decía Stockhausen. “Yo mismo he escrito muchas composiciones totalmente abiertas, en las que los giros finales estaban hechos como si fuera a empezar una nueva pieza”.⁶³

Ante la disolución de la tonalidad y las formas clásicas burguesas como las define Adorno, la otra vía que permitió vislumbrar un modo de construcción sonora sin tener en primer plano la altura y la tematicidad fue la experiencia electroacústica. Ésta permitió descubrir que el “sonido [lo que nosotros aquí llamamos material] es función estructural en sí”.⁶⁴

En la música electroacústica, a diferencia de la instrumental, el sonido es “portador” de otra cosa; que es la estructura basada en alturas y ritmos. En la música electroacústica se dice que la materia es función estructural en sí. En muchos casos esta noción generalizada conlleva una desjerarquización de la altura. Es decir que la materia en sí supuestamente es suficientemente rica en su transformación, puede funcionar por sí misma sin jerarquizar la altura. Generalmente la música electroacústica es como hacer una escultura sonora, una estructura que evolucione en el tiempo, y es una materia que uno oye con una tridimensionalidad fuerte en esa esculturalización del sonido, escuchar un devenir formal coherente.⁶⁵

61 Boulez, Puntos de referencia, 74.

62 John Cage en Ulrich Mosch *Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen*. En Jörn Peter Hiekel y Christian Utz: *Lexikon neuen musik*. (J.B. Metzler Verlag GmbH. 2016, 5).

63 Stockhausen. Entrevista, 25.

64 Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 39.

65 Monjeau. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 34-35.

La experiencia electroacústica impactó notablemente en la escritura de la música instrumental de la generación de los sesentas. Como lo observamos en *Distancias* del año 1968 compuesta por el compositor Mariano Etkin y escrita luego de sus estudios de música electrónica en Holanda. Si bien en esa pieza para piano persiste una forma sonora ternaria, la construcción evolutiva de la textura se da a partir de una sola nota en *sforzatisimo* y sus consecutivas resonancias armónicas. Además la organización de los registros por sobre la altura y su concepción de un tiempo casi “objetivo”, similar al tiempo cronométrico de la música electrónica, resultan en una escritura instrumental por completo novedosa.

A comienzos del siglo XX y como afirma Francisco Kröpfl, el atonalismo libre encontró una lógica constructiva a partir de la elaboración motivica derivada de la red interválica mientras que el serialismo, es consecuencia directa del atematismo.⁶⁶ Esta tesis coloca el punto nodal de una articulación histórica sobre la concepción del material en la música. Motivo, célula, frase, sujeto, tema, entre otros términos que elaboró la Modernidad en torno al material se cristalizaron como los únicos soportes materiales en la red interválica hacia comienzos del Novecientos. En ocasiones auxiliado por un texto, fueron el único elemento que permitió garantizar una unidad formal ante la disolución de la tonalidad. El paso hacia el atematismo trajo como consecuencia una disolución de la cualidad diferenciadora del intervalo y su perfil distintivo hasta entonces. El producto de la superposición de las series trajo consigo la pérdida de validez de los criterios de consonancia y disonancia, vigentes incluso en la segunda Escuela de Viena.⁶⁷ En el serialismo, si pensamos en las *Structures* de Boulez (1952) o las *Klavierstücke I-IV* (1952) de Stockhausen, el atematismo recaló en un trabajo sobre densidades⁶⁸ y cúmulos sonoros tendientes a una gran homogeneidad. Esto lo señala György Ligeti en su escrito *Metamorfosis* (1960),⁶⁹ citado por Pablo Fessel en su estudio sobre la textura en dos compositores de la segunda generación de Darmstadt, (Ligeti y Lachenmann). La focalización en la estructura y la textura, concebida como materiales por estos compositores, implicó una novedosa perspectiva en la forma musical luego de la segunda posguerra.

66 Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 23-24.

67 Si pensamos en el caso de la construcción de series por superposición de terceras, como el caso del *Concierto para Violín* de Alban Berg.

68 Stockhausen en sus años de formación en los tempranos cincuentas, asistió a un Seminario en la Universidad de Bonn sobre Fonética Teoría de la comunicación con Werner Meyer-Eppler donde estudio Estadística y Matemáticas.

69 György, Ligeti, *Wandlungen der musikalischer Form, die Reihe 7* [Metamorfosis de la forma musical] La Serie nro. 7 (1960), 5-19 Citado por Fessel, Pablo. *Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical en György Ligeti y Helmut Lachenmann*. Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica musical. México, 2007.

Centrarse en el atematismo implicó dejar atrás aquello que organizaba el decurso formal mediante la constitución de temas, melodías o modulaciones y a la vez se modificó el concepto de textura, ya no se trataría de planos sonoros en función de la presencia de una jerarquía entre ellos como ocurría en el pasado con los conocidos conceptos de monodía, polifonía, etc. sino que la textura será ahora la “condición situada en tiempo y espacio precisos del material musical”. En otras palabras, la configuración concreta del plano de convergencia que el compositor erige como obra.

En este punto Pablo Fessel cita la diferencia que establece György Ligeti entre *estructura* y *textura*, siendo la primera un “entramado [Gefüge] cuyos elementos constitutivos son distinguibles y que se conforman por las interrelaciones entre aquéllos” mientras que la textura “es un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos”.⁷⁰ No es casual que estas definiciones las dé Ligeti en paralelo a la composición de *Apparitions* (1958-59), pero además como antesala a todo un célebre conjunto de piezas como *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967) y *Ramifications* (1968-69) entre otras, donde explora los “Tone clusters” en la transformación de un material que es la textura y sus diversas sonoridades producto de la variación tímbrica y las densidades vocales o instrumentales. “Se trata de la masa sonora”⁷¹ producto de la variabilidad del timbre, las duraciones y los modos de ataque. El intervalo no vuelve a una configuración motivica sino que, por el contrario, se funde en un entramado de densidades diferenciales que se despliegan en el tiempo.

La estructura nos dice Fessel apunta a los *componentes*, mientras que la textura lo hace con las *densidades*. Esta distinción crucial puede constatarse no solo en la obra de György Ligeti de los sesentas sino también curiosamente en piezas como en la temprana *Kreuzspiel* (1951) de Karlheinz Stockhausen. Allí nos encontramos una macro estructura ternaria, con una introducción y dos “intermezzi conectores” entre ellas.⁷² Cada sección de la pieza, de marcadas identidades definidas por la disposición tímbrica, puede concebirse como los “estados” y “acontecimientos” que el propio Ligeti define en su concepción de la textura como material. La diferencia entre ambos se encuentra en torno a la duración: mientras el “estado” es el despliegue temporal de un estatismo aparente generalmente producido por un coeficiente de cambio perceptible como lento, el “acontecimiento” es la emergencia en un punto

70 Fessel, “Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical”, 56.

71 Ibid.

72 Cabe destacar que la estructura se despliega tanto en lo micro con la elaboración de un pattern móvil en su configuración duracional en la línea de la percusión —bongoes— como en el cruce (Kreuz: cruz) de la serie a lo largo de la textura construida por los instrumentos de altura determinada.

estratégico de la diferencia en la textura, como las “astillas” que sugiere Ligeti. Esta distinción se puede encontrar claramente esbozada en la escritura orquestal del número IV de *El Canto sospeso* (1956) de Luigi Nono.

En suma, lo que quisiéramos destacar es que la textura como concepto general del material se encontró prefigurado en algunas obras del serialismo compuestas en los cincuentas y que intentaron explorar la “estructura en sí” que portaba el material, el dato fenoménico que entregó la música electrónica en la determinación del sonido y que permitió consecutivamente en la segunda generación (György Ligeti, Helmut Lachenmann o Morton Feldman pero también algunos compositores sudamericanos como Mariano Etkin) la construcción materialista de la música como sugería T. W. Adorno. Una obra donde “elementos extrínsecos” no suprimen las directrices emergentes del material mismo, ni pretenden “abolir al sujeto” como lo hicieran en el pasado las formas burguesas impuestas por la tradición pero también el serialismo. La posibilidad de explorar estructuras como un nuevo entramado y una sonoridad nueva prescindiendo de elaboraciones motivicas propias del desarrollo temático, finalmente hicieron énfasis en el concepto de “proceso” y de “transición”, concibiéndola a esta última como el procedimiento que, en lugar de hacer foco en un decurso teleológico del material, atiende a los disímiles gradientes de la diferencia.

Veamos algunos estos conceptos desarrollados por tres compositores cuyas estéticas no pueden ser más diferentes entre sí, pero que se acercan en los enfoques teóricos. En palabras de Francisco Kröpfl, Mauricio Kagel y Morton Feldman.

... no se puede hablar de un trabajo motivico en un sentido tradicional. Son mas bien campos de similitud. Tengo una constante que es la noción de estructura, es decir, un conjunto de rasgos distintivos que retornan ya sea por el registro, por la textura, por la interválica, pero sin una línea rítmico-melódica que se asemeje. No uso la idea de elaboración motivica en el sentido de una melodía con ritmo que retorne en las mismas condiciones, aunque sean variadas. No hay variación motivica pero sí variación de estructura.⁷³

La forma musical no es la mera sucesión de partes sino que en cada uno de sus instantes salen al encuentro la diversidad, el intercambio, el conflicto. Las transiciones aparecen una y otra vez.⁷⁴

73 Monjeau. Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl. 65.

74 Mauricio Kagel, “De la forma musical”, en Palimpsestos, Mauricio Kagel (Buenos Aires: Caja Negra, 2012, 119-128).

El hecho de que hombres como Boulez y Cage representan opuestos en la metodología no es lo interesante. Lo interesante es su semejanza. (...) En la música de estos dos hombres lo que se distingue es su proceso. De hecho podría decirse que el proceso es el *zeitgeist* [Espíritu de la época] de nuestro tiempo.⁷⁵

Las numerosas experiencias con la electrónica, las grafías analógicas, las formas abiertas e indeterminadas, la improvisación... permitieron en los sesentas explorar la estructura y la textura como material posible hacia el plano de convergencia. En paralelo, permitieron abrir un campo donde la forma sonora ya no es algo cerrado y *a priori*. Comienza a cobrar relieve la transición como procedimiento que se desprende del material "en sí", que deviene de esta manera una *otredad*, principio dialéctico entre artista y material en una creación musical concebida como un proceso. Para la nueva música, ya no serían necesarios los sistemas o las técnicas que garanticen la constancia de una disonancia liberada.

En suma, la textura concebida como material es el gran aporte de la generación de los sesentas, la del postserialismo, en el intento de trascender un principio de organización extrínseco y cerrado como es la matriz serial. Desde ese enfoque y época inaugural, la textura pasará a ser el campo de labores de la llamada música contemporánea; componer será posible ya sin la necesidad de un sistema que garantice un ordenamiento férreo *a priori*, al tiempo que permitirá comenzar a prestar atención a los elementos fenoménicos del sonido y su posibilidad de construcción.

En el nudo, para nosotros, ubicar la textura en el *plano de convergencia* quiere decir que el material no es algo que sólo se defina por *lo escribible*. Veamos sino el caso de piezas como *Corporel* (1985) de Vinko Globocar, *SHIII* (2019) de Yiran Zhao, o varias de las obras emergentes del teatro instrumental inaugurado por Mauricio Kagel como *Eine Brise. Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer* [Una brisa, acción pasajera para 111 ciclistas] (1996). En estas piezas, el material no es algo reducible a una estructura o una textura sino que solo puede ser concebido como lo anudado entre los tres campos en conexión. Así como Adorno señaló el acercamiento de la música a las artes visuales, hacia los setentas se acercó al teatro y por consiguiente al cuerpo y su *performance*, esto trajo consecuencias en el concepto de material musical. La cuestión queda abierta.

75 Morton, Feldman, "Un problema de composición", en *Pensamientos verticales*. Morton Feldman (Buenos Aires. Caja Negra, 2012, 139-142).

Sonido y silencio

Trato de decir que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber–hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla–bla–bla. Esto no es decir que eso se haga por cualquier vía. Y no es preverbal – es un verbal a la segunda potencia.

Jacques Lacan: 1976–77⁷⁶

Quisiéramos para concluir convocar dos escenas. Ambas ocurren en escenarios opuestos, una sala de conciertos y el exterior de una nave espacial, en el espacio cósmico. La primera ocurrió en Estados Unidos en 1952, la segunda es ficcional. Ambas aluden a lo mismo, a los diferentes modos que nos permiten centrarnos en ese registro de lo Real en la música, el anillo donde hemos escrito aquello que llamamos sonido. Ese enigmático sonido como materia de la música que se revela indeterminable e indecible; el sonido como aquello pleno que se ofrece a nuestra experiencia en la música, pero también en el mundo mediante la escucha. Sólo el Orden simbólico, en tanto captura una porción de ese Real, permitirá constituirlo como material manipulable y de allí construir una forma sonora hacia ese objeto que llamamos obra. En otras palabras, un material es un *goce* producto del encuentro con el Real del sonido que se desvía mediante un lenguaje, inaugurando un mundo, un *Ars*. En esto consiste la sublimación.

El silencio, envés del sonido, ausencia de la presencia sonora, cesura y pausa en el discurso se opone a él en esa dualidad inaugural. Pero esto ocurre sólo en una primera lectura. Silencio y sonido en un antagonismo no es más que afirmar algo que acontece dentro del Orden simbólico: escribo una nota o un silencio, se desenvuelve una melodía ligada o se articula una cesura. En el registro de lo Real, el silencio es solidario al sonido, es su *aspiración* podríamos decir, la música aspira al silencio en tanto ambos revelan un indecible, cuya forma la da el silencio. “*La música, presencia sonora, es, ella misma, una forma de silencio*”, escribe Vladimir Jankélevitch.⁷⁷ El silencio como la forma de lo indecible es aquello a lo que aspira la música. Aquí es

76 Lacan, Jacques. *Seminario 24. “L’Insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre”* [Lo no sabido que sabe de la, una equivocación, se ampara en la morra] 1976–77. Disponible en <https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/29-seminario-24.pdf> Último acceso: 16 de diciembre de 2023. El juego de palabras es algo muy usual en las escrituras lacanianas. Un desglose que explica el título de este Seminario puede encontrarse en las notas que acompañan esta edición on line.

77 Santiago Kovadloff, “El silencio musical”. En *El silencio primordial* (Buenos Aires: Emecé, 1993, 59–92).

donde, en el plano de lo Real, en tanto su indecibilidad y radical sustracción, que sonido y silencio se revelan como equivalentes, indeterminables en el núcleo duro de un goce imposible de simbolizar.

Pero el silencio a diferencia del sonido, en tanto Real real, es distinto, es la absoluta negatividad y sustracción, en otras palabras es la *nada abisal*. Vayamos a la sala de conciertos y prestemos atención a la pieza de John Cage 4:33, la pieza silenciosa⁷⁸ cuya importancia nunca nos cansamos de destacar. El pianista –David Tudor en su estreno– abre el piano, coloca la partitura y no toca nada, para sorpresa del público. No obstante, ocurren sonidos, se revela el paisaje sonoro, se abre el telón del fondo acústico que serviría de soporte espacio-temporal a una música posible. En otras palabras emerge la *superficie* de la música. Cage hace posible un discurso sonoro producto de la contingencia en la sala, deja que los sonidos allí, *séan*.

Cage descubre así no solo la emergencia del paisaje sonoro como escucha sino también la superficie de la música, ese plano de ilusión donde el compositor coloca los sonidos, aquello concreto que el compositor despliega y organiza en el tiempo.⁷⁹ El silencio es aquí metáfora, la obra silenciosa que es 4:33 en realidad está llena de sonidos.

Y es entonces que la equivalencia entre sonido y silencio como Real encuentra su límite, puesto que esta pieza pone en obra el fracaso de la experiencia del silencio como Real accesible al sujeto. El silencio como radical sustracción, como pura negatividad, no es una empiricidad posible. El silencio como Real no nos es dado a la experiencia. Algo tan claro, es inverosímil que nadie lo haya destacado antes que John Cage. Éste es quizá uno de los pocos fructíferos encuentros entre el Arte y la ciencia que se pueden destacar en la Historia reciente.

No ser dado a la experiencia es ir más allá del enigma y lo impenetrable Real del sonido como efecto en el mundo hacia la nada, a la negación radical, pura sustracción. La única opción posible, es acercarse a él mediante la metáfora, como lo hizo Cage. Veamos la segunda escena, pertenece al film *2001 una Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, una obra cinematográfica que atiende a ciertos *a priori* de lo que ocurre realmente en el espacio con el vacío y la ausencia de aire que permita la transmisión del sonido. Cuando el protagonista debe salir al exterior a

78 John Cage visitó la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951 esperando encontrarse con el silencio absoluto pero para su sorpresa comprobó que aún allí escuchaba: un sonido agudo y uno grave, a saber su sistema respiratorio y su sistema circulatorio. Aunque en realidad el agudo es el sonido conocido como *tinnitus*. Poco después compuso una partitura donde un pianista, durante la performance, no debe producir ningún sonido.

79 Feldman, "Entre categorías", 111.

reparar una falla en la nave principal la banda sonora nos hace escuchar el único sonido posible en esa escena, la respiración en el casco del astronauta. Es el sonido del único lugar donde hay aire. En el espacio exterior está el vacío, la ausencia de oxígeno y vida, solo el silencio como abismo y la negación de su experiencia de escucha.

El silencio es, como metáfora de lo indecible, aquella aspiración de la música en su plenitud sonora, en su desenvolverse en el tiempo resonando en el espacio arquitectónico. El sonido en tanto Real, es lo que acontece ante nuestra escucha y se da al mismo tiempo como fenómeno en que se sustrae en tanto Real a toda determinación unívoca y definitiva. Esta sustracción del sonido, como escribe Heidegger constituye un *evento*, es decir, aquello que podemos constatar como lo que hace patente el problema del pensar. El filósofo lo define así "El evento de ese sustraerse podría ser lo más presente en todo lo ahora presente y así superar infinitamente la actualidad de todo lo actual."⁸⁰ Ante el avance de la tecnología la *mano habilis* es siempre una singularidad, el pensamiento no es la inteligencia. Puesto que como dice Luigi Nono "la música no es sólo composición, no es artesanía, no es oficio, la música es pensamiento".⁸¹ Componer es pensar, dar forma con aquello que se da al mismo tiempo en que se sustrae.

La notación en tanto cifra es para el compositor *algo que queda* de ese encuentro con lo Real del sonido, aquél resto de goce de una relación con el mundo, ese *evento*. De allí se hace un nudo que configura el material para un compositor. En cada material habita su singularidad, su estilo, su *sinthome*.

Con estas escrituras seguimos intentando un modo de acercarnos a aquello que determinamos como materia de la música, como el objeto que echa a andar nuestro deseo de componer, ese enigmático verbal a la segunda potencia como dice Lacan. Escribimos sonidos pero también hablamos acerca de esta práctica, puesto que no hay otra manera posible de decirlo sino con las palabras, a aquello que queda y que llamamos representaciones.

En la vacilación de dos lenguajes que abren mundos navegamos. Es aquí donde nuestra proa no apunta a develar un secreto sino, antes bien, bordear el misterio.

80 Martin Heidegger, ¿Qué significa pensar? (Madrid: Trotta, 1997, 20).

81 Luigi Nono, La nostalgia del futuro. Scritti scelti. 1948-1986 (Milano: Il Saggiatore, 2007). La traducción es propia.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Estética*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- . *Mahler*. Barcelona: Península, 1987.
- Althusser, Louis. *Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.
- . *Sobre la dialéctica materialista*. En Louis Althusser. *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1999
- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 2015.
- Betto Berberis, Mario. *El soportable horror de la música. Ensayos en torno al signifi-
cante y el cuerpo sonoro*. Buenos Aires: Letra viva, 2010
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós,
1986.
- Borio, Gianmario. "Morton Feldman and Abstract Expressionism. Time and sound
construction in his piano miniatures of the 1950s and 1960s". En *Musikalische
Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, 146-167. Laa-
ber Verlag, 1993.
- Boulez, Pierre. *La escritura del gesto*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- . "Necesidad de una orientación estética. Tiempo notación y código y Forma".
En *Puntos de referencia*, Pierre Boulez, 48- 65. Barcelona: Gedisa, 1996.
- . "En las fronteras de la tierra fértil". En *¿Qué es la música electrónica?*, Pierre
Boulez, 103-121. Buenos Aires: Nueva visión, 1973.
- Corominas, Joan. [1961] *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid:
Biblioteca Románica Hispánica. Gredos, 1987.
- Cremer, Lothar. *Physik der Geige. Der Streichvorgang. Der Instrumentenkörper. Der
abgestrahlte Schall*, Stuttgart: Ed. S. Hirzel, 1981.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Etkin, Mariano. "Alrededor del tiempo". *Revista Lulú*, nro. 2 (1991): 17- 18. Disponible en
[https://6notas.wordpress.com/2014/03/17/mariano-etkin-alrededor-del-
tiempo/#more-425](https://6notas.wordpress.com/2014/03/17/mariano-etkin-alrededor-del-tiempo/#more-425) Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Fessel, Pablo. "Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical en
György Ligeti y Helmut Lachenmann". En *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica
musical*, nro. 26 (2007): 53-66. Disponible en [https://www.academia.edu/
50916128/Textura_y_postserialismo_la_discusi%C3%B3n_sobre_el_material_musi-
cal_en_Gy%C3%B3rgy_Ligeti_y_Helmut_Lachenmann](https://www.academia.edu/50916128/Textura_y_postserialismo_la_discusi%C3%B3n_sobre_el_material_musical_en_Gy%C3%B3rgy_Ligeti_y_Helmut_Lachenmann) Último acceso: 16 de diciembre
de 2023

- "La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas". *Revista Argentina de Musicología* (20) (2019): 40-58. Disponible en Último acceso: 16 de diciembre de 2023
- Feldman, Morton. *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja negra, 2012.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer. Obras completas. Tomo 3*. Madrid: Biblioteca nueva, 2017.
- Guzmán, Édgar. *Música y psicoanálisis: Un ensayo de palabra*. Disponible en <https://sensemaya.online/musica-y-psicoanalisis-un-ensayo-de-la-palabra/> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Hatten, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Heidegger, Martin. "La cosa". En *Conferencias y artículos*, Martin Heidegger, 9-37. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- *El Ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.
- *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 1997.
- Kagel, Mauricio. *Palimpsestos*. Buenos Aires. Caja Negra, 2012.
- Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- Lacan, Jacques. El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia *psicoanalítica*. En *Escritos I*, Lacan Jacques, 86-93. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- Seminario 7. *La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2017
- Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- *Del sujeto al fin cuestionado*. En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 219-226. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "Introducción y respuesta al comentario de Jean Hippolitte a la Verneinung de Freud". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 354-383. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "El tiempo lógico y el aserto de la certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 187-203. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "La instancia de la letra o la razón en Freud". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 473-509 Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- *Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2019.
- *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- *Lituriaterra*. En *Otros Escritos*. Jacques Lacan. P19-29. Buenos Aires: Paidós. 2012.

- *Seminario 23. El Sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- *Seminario 24. "L'Insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre"* (lo no sabido que sabe de la una equivocación, se ampara en la morra) Disponible en <https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/29-seminario-24.pdf> 1976-77. Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Monjeau, Federico. *Viaje al centro de la música moderna*. Conversaciones con Francisco Kröpfl. Buenos Aires: Gourmet musical, 2021.
- Mosch, Ulrich. "Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen". En Jörn Peter Hiekel y Christian Utz.: *Lexikon neuen musik*. J.B. Metzler Verlag GmbH, 2016.
- Nasio, Juan David. *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Nono, Luigi. *La nostalgia del futuro. Scritti scelti*. 1948-1986. Milán: Il Saggiatore, 2007.
- Oviedo, Álvaro. "Sonido, gesto, sensación". *Revista Argentina de Musicología*, nro. 20 (2019): 82-99. Disponible en <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/287/307> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Recalcati, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Del cifrado, 2006.
- *La hora de la clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Schoenberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- Stockhausen, Karleheinz. Entrevista de Pierre Kister. En *La música contemporánea* 22, 9-35. Biblioteca Salvat. Barcelona, 1973.
- Schvartz, Haydee. *La ejecución musical. Lectura, interpretación y proyección*. Conferencia en Micro [forum], Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. 24 de octubre de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0EJNGKkiftA> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Vegh, Isidoro. *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- *Retorno a Lacan. Una clínica del sujeto*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Weibel, Peter. *The road to the Upic. From graphic notation to graphic user interface*. En *From Xenakis's Upic to graphic notation today*. Hatje Cantz Verlag, Berlin, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe Disponible en: www.zkm.de/upic Último acceso: 16 de diciembre de 2023.

Wörner, Félix. *Konzeptualisierung vom form in musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21 Jahrhundert*. Basel: Schwabe Verlag, 2022.

Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Barcelona: Pre-textos, 2006.

———. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

La recepción de los conciertos de Guilhermina Suggia en España

Marina Barba Dávalos

Universidad de Alcalá
marina.barba@uah.es

Resumen

Guilhermina Suggia (1885-1950) es la imagen de la mujer que rompió con el modelo tradicional de feminidad: ocupó un espacio en la vida pública, desarrolló un trabajo intelectual y artístico con el que irrumpió en la esfera cultural consagrada al patriarcado, viajó, cambió de residencia, de ciudad e incluso de país y se mantuvo soltera por elección durante gran parte de su vida; en definitiva, una persona autónoma. A partir de los discursos sobre música publicados en la prensa se va a reconstruir la gira de conciertos de Guilhermina Suggia en España y se va a estudiar su recepción en un país en el que una minoría de mujeres compartía su grado de emancipación profesional y personal y donde la crítica musical era una profesión mayoritariamente masculinizada.

Palabras clave: Guilhermina Suggia, Pau Casals, crítica musical, asociaciones musicales

Reception of Guilhermina Suggia's concerts in Spain

Abstract

Guilhermina Suggia (1885-1950) is the image of a woman who broke with the traditional model of femininity: she occupied a space in public life, developed an intellectual and artistic work



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

with which she broke into the cultural sphere consecrated to patriarchy, she traveled, she changed residence, city and even country and remained single by choice for much of her life; in short, an autonomous person. Based on the musical discourses published in the press, Guilhermina Suggia's concert tour in Spain will be reconstructed as well as her reception in a country where a minority of women shared her degree of professional and personal emancipation and where music critic was a largely masculinized profession.

Keywords: Guilhermina Suggia, Pau Casals, music critic, musical associations

Introducción

Guilhermina Suggia nació en Oporto (Portugal) en 1885. Recibió las primeras lecciones de su padre y, gracias a la protección de los reyes portugueses, don Carlos y doña Amelia, completó su educación artística en Leipzig (Alemania), con el profesor Julius Klengel. A los 17 años debutó en los conciertos de la Gewandhaus, íncipit de lo que sería su exitosa carrera. Tras una malograda relación profesional y sentimental con Pablo Casals, se trasladó a Inglaterra a principios de 1914 y, sorprendentemente, en el momento en que se desataba una guerra que habría reducido sus oportunidades de actuación, la violonchelista se convirtió en una de las mujeres más famosas del país. A finales de la segunda década del siglo XX contrajo matrimonio con el radiólogo José Mena y se estableció de nuevo en su Oporto natal. Su actividad como concertista únicamente se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, aunque tras la finalización del conflicto bélico no le restaban muchos años de vida. Su último recital fue en la ciudad portuguesa de Aveiro el 31 de mayo de 1950, y dos meses más tarde falleció de cáncer.¹

La gira española de Suggia comenzaría en 1923 y hasta 1928 ofrecería, cada primavera, una serie de conciertos organizados por las distintas Sociedades Filarmónicas de Madrid, Valencia, Gijón, Oviedo, Avilés, Vigo, Coruña, Pontevedra, Sevilla y Córdoba.² Habría que esperar hasta 1945 para volver a escucharla en el Teatro Albéniz de Madrid, su último concierto en España.

La *tournee* de la violonchelista prácticamente coincidió con los años de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en España. En este período de entreguerras se instalaron en Europa gobiernos de carácter autoritario, que en algunos casos, como el español, fueron dirigidos por militares como consecuencia de la debilidad de los sistemas democráticos para responder a los problemas manifiestos tras la Primera Guerra Mundial.³ La dictadura de Primo de Rivera supuso un continuismo del movimiento emancipador de la mujer en pro de la lucha sufragista al establecerse el marco legal necesario para que las mujeres en España pudieran ejercer su derecho al voto y optar a cargos electivos.⁴

1 Una biografía completa sobre Guilhermina Suggia se encuentra en: Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre* (Matosinhos: Edições Afrontamento, 1996).

2 Los primeros conciertos que ofreció Guilhermina Suggia en Madrid en 1923 y los suspendidos de 1933 fueron organizados por la Sociedad Filarmónica, mientras que los que brindó en 1928 los dispondría la Asociación de Cultura Musical.

3 Carmen González Martínez, "La Dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis", *Anales de Historia Contemporánea* 16 (2000): 337-408.

4 La concesión del voto femenino no tuvo un efecto práctico ya que no se llegaron a celebrar elecciones, pero la renovación de cargos institucionales permitió a la mujer ocupar puestos de concejales, tenientes

Durante este periodo, en el que se alcanzaron modestos progresos en el desarrollo del feminismo, quedaron aún varias cuestiones a revisar como la independencia económica de la mujer, su estatus dentro del matrimonio, la adecuación de leyes reguladoras que permitieran el acceso al mundo laboral en igualdad de condiciones o la facilitación de una formación cultural e intelectual superior. En este contexto previo a la instauración de la Segunda República Española, que definirían su trayectoria, se desarrolló la gira de conciertos de Guilhermina Suggia.

El objeto del presente artículo es, a partir de los discursos sobre música publicados en la prensa periódica de temática general, reconstruir la *tournee* de la violonchelista y estudiar su recepción en un país en el que una minoría de mujeres compartía su grado de emancipación tanto profesional como personal, y donde la crítica musical era una profesión mayoritariamente masculinizada.

La prensa es una fuente indispensable para la musicología y los estudios de género enriquecida por el papel del crítico quien, como intermediario, como receptor y por extensión, creador de significados, permite una mayor aproximación a los valores culturales, sociales y musicales del momento. El crítico acostumbra a emitir juicios subjetivos a los que otorga la potestad de universales, que la historiografía posterior debe cuestionar para no legitimar como verdades absolutas. Los textos que definen los roles de los hombres y mujeres de una época deben someterse a un análisis profundo antes de asumir que reflejan fielmente prácticas y comportamientos en función del género.⁵ En este sentido, se pretende detectar en las fuentes la presencia de estereotipos de género explícitos o latentes tales como: referencias al aspecto físico, comentarios que infantilicen a la artista, alusiones a figuras masculinas cercanas para acreditar su valía y adjetivaciones sobre la interpretación asociadas frecuentemente al género femenino.

A lo largo de los siglos se ha presentado el binomio música y feminidad insinuando un vínculo entre la belleza pura y el peligroso deseo.⁶ La interpretación musical en público conlleva una exhibición corporal que se recibe de manera asimétrica dependiendo del sexo de quien se exhibe.⁷ Este hecho ha inducido a muchos críticos a incluir en sus crónicas comentarios acerca de las mujeres músicas que aluden a su actitud en el escenario, sus gestos, miradas, belleza, indumentaria o incluso defec-

de alcalde y alcaldesas. Paloma Díaz Fernández, "La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005): 175-90.

5 María Palacios, "Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 11-23.

6 Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001, 14).

7 *Ibid.*, 34.

tos.⁸ Además de las referencias al aspecto físico es frecuente encontrar expresiones que infantilizan a la artista mencionando su juventud o su pequeña altura,⁹ ineludiblemente ligadas a cuestionar su capacidad profesional, ya que tocar un instrumento implica un vínculo con la tecnología y por tanto con la razón, propia de los hombres.¹⁰

En relación con este último aspecto, se examinará si se cuestiona la capacidad intelectual o el vigor de Suggia para interpretar un instrumento de carácter solista, virtuoso y catalogado como masculino —el violonchelo— como advierte Powell se objetaba a las violinistas inglesas. Además, siendo la primera mujer que lo sujetó entre las piernas, se comprobará si se encuentran referencias específicas a este problema estético, como señala Powell que existían en Inglaterra relativas a la postura poco atractiva de una mujer al sostener con el mentón el violín.¹¹

Asimismo, se pretende determinar si perdura la relación decimonónica entre las obras que conformaban los programas de concierto y el sexo de los intérpretes, tal y como señala Ellis que ocurría entre los pianistas franceses. La autora expone cómo los críticos definieron el género del repertorio sometiendo a las intérpretes a numerosas restricciones: si una mujer se limitaba a tocar el repertorio femenino se consideraba peor pianista, si abordaba el masculino, o bien se criticaba su falta de energía o, si poseía el vigor considerado apropiado para esas obras, se denunciaba su falta de delicadeza, y si interpretaba el repertorio masculino desde su feminidad se le acusaba de deteriorar la música.¹² Además de la feminización de ciertos géneros musicales, que suelen considerarse menores y estar fuera del canon, la crítica musical ha contribuido a perpetuar el mundo sexista con sus adjetivaciones diferenciadoras calificando una interpretación como blanda, propia del sexo sentimental,¹³ o elogiando el vigor de una instrumentista en términos como “energía masculina”.¹⁴

8 Sobre la arpista Teresa Roaldés se puede leer cómo, aunque se le reconozca su talento, se la considera “sumamente fea”. Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* (Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2019, 192).

9 Green muestra algunos ejemplos: “... esta chiquilla y esta enorme batería... se sentó tras ella y la tocó, ¡y, además, lo hizo muy bien!”; “... no hay instrumento lo bastante grande para que [ellas] se asusten”. Green, *Música, género y educación*, 61 y 70, nota al pie 6.

10 *Ibid.*, 59.

11 Bella Powell, “Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as forbidden instrument in early-mid nineteenth-century England”, en *The Routledge Handbook of Women’s Work in Music*, ed. Rhiannon Matthias (London, New York: Routledge, 2022), 241-249.

12 Katharine Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris”, *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997): 353-385.

13 Pilar Ramos, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003, 103 y 107).

14 Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX*, nota 8.

Para este estudio se ha realizado un vaciado de las informaciones referentes a los conciertos de Guilhermina Suggia en la prensa periódica de temática general custodiada en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. No ha sido necesario un análisis sistemático de las fuentes ya que, dada la escasez de referencias, se ha utilizado todo el material publicado. Únicamente se han descartado los anuncios de los lugares y fechas de las actuaciones que no iban acompañados de una crónica cuando esos datos ya figuraban en otro diario. Si no era el caso, la información ha sido igualmente de utilidad para la reconstrucción de la gira.

Temporada 1923

Las primeras apariciones de Guilhermina Suggia en España, organizadas por la Sociedad Filarmónica de Madrid, tuvieron lugar en el Teatro de la Comedia de aquella ciudad en abril de 1923.¹⁵ Matilde Muñoz,¹⁶ en su reseña al recital con piano titulada *Porcelana antigua*, recurre a estereotipos de género para definir la interpretación de Suggia.¹⁷ A semeja a la violonchelista con una figura de porcelana salida de un paisaje bucólico, símil que difícilmente pronunciaría si el intérprete hubiera sido masculino. *Porcelana antigua* aparece plagado de referencias al físico de Suggia: "... los brazos y el cuello de la artista tienen la delicadeza marfilina del caolín esmaltado; el cabello negro, peinado hacia atrás"; y a su vestuario: "... el delicado azul de la falda pomposa, salpicada de rosas".¹⁸ Tales observaciones estéticas se apuntan frecuentemente en la prensa cuando las crónicas musicales están dedicadas a intérpretes femeninas,

15 No se pueden concretar las fechas por falta de referencias explícitas en la prensa. Tampoco se precisan los días de los conciertos en el anuncio de la programación de la temporada 1923-1924 de la Sociedad Filarmónica de Madrid, tal como se puede leer en: Gemma Pérez Zalduendo, "Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)", *Anuario Musical* 51 (1996): 203-216.

16 Actualmente, se considera a Matilde Muñoz la primera mujer en escribir crítica musical en España. No obstante, como advierte María Palacios, futuras investigaciones podrían desmentir tal afirmación si se descubrieran otras féminas que ejercieron profesionalmente la crítica musical en periodos anteriores. María Palacios, "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*, coord. Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008), 75-90. La aparición en *El Imparcial* de la primera crítica musical de Matilde Muñoz provocó una fuerte reacción. Mariano de Cavia tuvo que justificar su valía respaldándola en la figura de su padre, el periodista Eduardo Muñoz García, aludiendo que al fallecer el progenitor la hija habría ocupado su espacio. Susan Campos, "Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?", en *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan (Sevilla: Editorial Doble J, 2013), 31-53.

17 Matilde Muñoz, "Porcelana antigua", *El Imparcial*, Madrid (27 de abril de 1923): 3.

18 *Ibidem*.

pero resultan mucho menos delicadas y sutiles cuando su autoría es masculina. Un ejemplo es el de la crítica firmada por el señor Narcís, en el semanario de arte y humor que lleva su nombre, con motivo del concierto ofrecido por la violonchelista Bokor. La presentación musical se desarrolló el 23 de octubre de 1924 en el Teatro Principal de Girona. Organizado por la Asociación de Música, contó con la participación de Ricard Vives, pianista del *Trío Barcelona*. El redactor hace una referencia al aspecto físico de la violonchelista autocensurándose, según afirma, para no molestar:

El pasado concierto de la Asociación de Música fue un formidable éxito. Estos conciertos van a convertirse, poco a poco, en la *bon boniere* de las elegancias gerundenses: guirnaldas de caras bonitas y escotes mareantes y brazos divinamente torneados... no queremos pasar por alto la exquisita hermosura de la violoncellista Judith Bokor. Belleza evocadora de dulzuras bíblicas. Figura moldeada según la concepción clásica. Elogiaría su escote y sus brazos que al mover el arco poseen la voluptuosidad de las serpientes, tentadora y cruel. Pero en la sala había quien no permite en su casa el más pequeño inicio de escote, bajo el más formidable anatema: ahora nos preguntamos, señores, ¿por qué queréis contemplar los brazos desnudos y serpenteantes de la hermosa Judith Bokor?¹⁹

Como se puede comprobar, al señor Narcís poco le importa la calidad musical de las intérpretes dando prioridad al placer visual, al erotismo de la mujer en escena, denigrando de esta manera su desempeño profesional. En la misma línea, pero resultando aún más lacerante, es la crítica musical emitida por J. J. en referencia al concierto celebrado en el Teatro Principal de Alicante el 20 de febrero de 1929, en el que se da a entender que se ha invitado a Bokor, más que por sus cualidades como instrumentista, por ser húngara y representante de la belleza de las mujeres de ese país, ya que no han podido traer a la recién elegida Miss Hungría. Explícito resulta el carácter humillante y vejatorio de la frase con la que concluye el texto por lo que, debido a su interés, se incluye la reseña completa:

La tradicional belleza de las mujeres húngaras ha saltado ahora a un primer plano con motivo de la reciente elevación al trono europeo de la belleza, de una muchacha magyar. La Asociación de Cultura Musical ha percibido esa palpitación producida por el triunfo de "Miss Hungría", y en la imposibilidad de traernos a la auténtica Reina, nos ha proporcionado la ocasión de apreciar las características de la belleza húngara en una compatriota suya. El público quedó unánimemente satisfecho de la prueba, y elogió

19 *El Senyor Narcís: setmanari d'art i humor*, Girona (8 de noviembre de 1924): 7.

sin reservas la delicada belleza y distinción de la Srta. Judith Bokor, digna también como su conterránea, del cetro europeo. La señorita Bokor, tocó, además, algunas obras en su violonchelo.²⁰

Otra referencia a los primeros conciertos de la gira española de Suggia realizados en el Teatro de la Comedia de Madrid en abril de 1923 es la publicada por Vicente Arregui. Su relación personal con Pablo Casals fue utilizada por el crítico para cobijar a la violonchelista a la sombra de un gran maestro, de una figura masculina, para justificar su éxito profesional: “Casada con el rey de los concertistas hoy en carrera, nuestro gran Pablo Casals, tal vez deba a él algo y aún algos del magistral dominio que posee”.²¹

Suggia y Casals mantuvieron una relación profesional y amorosa entre 1907 y 1913.²² La primera vez que se cruzaron sus caminos fue en Espinho, en 1898, cuando Guilhermina tenía trece años y su padre la llevó a dar clase con un joven Pablo Casals de veintidós años que se iniciaba como concertista. Las clases ocuparon tres semanas, por lo que sería más acertado atribuir el magistral dominio del violonchelo logrado por Guilhermina a las enseñanzas de su padre, Augusto, quien la formó en sus primeros años o a Julius Klengel, con quien continuó sus estudios en el conservatorio de Leipzig. También podría atribuirse su dominio del instrumento al propio talento de la violonchelista, pero no al que fue su maestro durante un periodo de tiempo tan breve, tal como sugiere Arregui.

La gira de Suggia continuó el 30 de abril de 1923 en el Teatro Principal de Valencia. En la crítica publicada en *Las Provincias* se observa cómo se recurre de nuevo a Casals para acreditar a la violonchelista en los siguientes términos: “... no en balde fue su personalidad musical unida mucho tiempo a la de la primera figura mundial en el violonchelo”.²³ Este afán por respaldar la valía de Suggia con la figura de Casals destila un matiz protector y paternalista que emerge recurrentemente en las crónicas musicales referidas a intérpretes femeninas.²⁴

20 J. J., “Judith Bokor en la A. de Cultura Musical”, *Diario de Alicante*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.

21 Vicente Arregui, “Teatro de la Comedia. Ópera de cámara”, *El Debate*, Madrid (30 de abril de 1923): 2.

22 Anita Mercier, “Guilhermina Suggia”, (1995), disponible en: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>. Último acceso: 12 de julio de 2023.

23 “Concierto Guillermina Suggia”, *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 4.

24 Anteriormente ya se ha comentado el caso de Matilde Muñoz como ejemplo de la necesidad de acreditar la profesionalización de las mujeres mediante figuras masculinas de proximidad, en este caso, su padre. Entre otras dependencias de las mujeres respecto a varones cercanos en el mundo de la música, es preciso considerar que, durante muchos años, los instrumentistas se dedicaron a difundir la obra de sus maridos: Clara Schumann (Robert Schumann), Yvonne Loriod (Olivier Messiaen), Johanna Harris (Roy Harris), Lotte Lenya (Richard Siemanowski), Ditta Pásztory-Bartók (Béla Bartók). Ramos,

Si bien la tutela de Suggia se atribuye a quien fuera su pareja sentimental, a otras violonchelistas, son los propios críticos los que se otorgan la potestad de hacerles recomendaciones de cómo evolucionar en sus carreras profesionales descubriéndose cierta condescendencia e infantilismo incluso a la hora de presentarlas. En la crónica dedicada a la violonchelista Garbousova, tras el concierto ofrecido en el Teatro Principal de Valencia, se introduce a la instrumentista como: "Joven, con aspecto de adolescente, rubia y bonita".²⁵ En el diario *Las Provincias* el crítico Eduardus comienza su discurso musical describiendo las sensaciones que le produjo la violonchelista: una joven "... graciosa, elegante, inspirada, chiquita" junto a la que su violonchelo parecía gigantesco y que despertó el instinto paternal de los asistentes.²⁶ Asimismo, se encuentran este tipo de expresiones en la crítica al recital de Garbousova ofrecido en Oviedo: "... ha sabido sentir con su almita de muñeca" o "... esta joven, tan nena y risueña";²⁷ junto al vaticinio y la recomendación emitida por el crítico Bradomín, un año después, quien considera que posee un gran temperamento pero que aún está por consolidarse cuando mejore su técnica de arco y adquiera mayor volumen de sonido.²⁸ Tampoco a la violonchelista Bokor la eximieron de asesoramiento profesional desde la crítica instándola a estudiar más para mejorar el sonido y la afinación.²⁹

En otra de las crónicas del concierto de Guilhermina Suggia en el Teatro Principal de Valencia publicada en el *Diario de Valencia*, tras resaltar su maestría técnica y su talento, se avalan los roles de género enalteciendo la sensibilidad, gracia y elegancia interpretativa de un estilo musical normalmente asociado a la mujer, el galante-rococó; mientras que se adjetiva de "inteligente" y "segura" la interpretación del pianista acompañante:

Alcanzó en todas las interpretaciones el mejor éxito Guilhermina Suggia; pero donde pareció encontrar su temperamento un motivo más adecuado para revelar un estilo y una sensibilidad peculiares, fue en las Sonatas de los maestros italianos antiguos Boc-

Feminismo y música, 77. Op. Cit. nota al pie 13. Asimismo, y en otro orden de magnitud, cantantes, bailarinas e instrumentistas han estado protegidas por hombres estableciendo una asociación entre prostitución y música. Pilar Ramos, "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Brocar* 37, (2013): 207-223.

25 "Raya Garbousova", *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 1.

26 Eduardus, "En la filarmónica", *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 3.

27 *La Voz de Asturias*, Oviedo (20 de febrero de 1927): 2.

28 Bradomín, "Concierto de Raya Garbousova", *La Voz de Asturias*, Oviedo (1 de abril de 1928): 8.

29 Ranch, "La violoncellista Judith Bokor en la Filarmónica", *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (18 de febrero de 1929): 5.

cherini y Valentini, cuya gracia elegante supo traducir Guilhermina Suggia de la manera más gentil... Acompañó inteligentemente a la violonchelista, con toda seguridad y eficacia, el distinguido pianista José Balsa.³⁰

Esta omisión a la convicción y firmeza al actuar ante el público de una mujer es una evidente discriminación de los críticos ya que, no dudan en resaltar las ocasiones en las que intérpretes femeninas se muestran inseguras. Por ejemplo, J. F. T. acusó el nerviosismo de la violonchelista Bokor en el concierto ofrecido en el Teatro Principal de Alicante.³¹ De la misma manera, en la crónica del recital realizado por Garbousova en el Teatro Principal de Valencia se denuncia el exceso de tensión y desasosiego de la violonchelista.³² En la crítica de Gynt, refiriéndose a la actuación de Guilhermina Suggia en el Teatro Principal de Valencia publicada en *La Correspondencia de Valencia*, sí que se destaca su seguridad interpretativa, pero se objeta que su fraseo resulta algo monótono. Esta uniformidad sonora es una cuestión de técnica del arco en el que se abusa del *detaché* y se rehúye al empleo de golpes más definidos, marcados y acentuados. Es decir, es un problema de falta de articulación y no de fuerza como se desprende de la expresión utilizada por el articulista al catalogar el arco de Suggia como "blando", una referencia que se podría interpretar como falta de la potencia usualmente atribuida a la interpretación masculina³³: "El arco es un poco blando, razón por la cual ofrece la audición cierta monotonía de sonoridades".³⁴

Temporada 1924

En 1924 la gira empezó en Asturias con un concierto en el Teatro Jovellanos de Gijón, el 10 de abril, acompañada al piano por George Reeves. La crítica que le dedica *La Voz de Asturias* es sucinta, lacónica y errada ya que habla de la "violinista" y se limita a exponer que "... el programa, muy atractivo, fue maravillosamente interpre-

30 Gomá, "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista José Balsa", *Diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 5.

31 J. F. T., "Judith Bokor", *El Luchador*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.

32 *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 2.

33 Hernández-Romero muestra, por inusual, la crítica emitida hacia la pianista María Concepción Ginot y Riera en la que se señala "como cualidad poco común en la mujer pianista" la fuerza de pulsación, tanto en pasajes rápidos, como en aquellos que "exigen soltura de muñeca", así como la capacidad para solventar dificultades técnicas, reiterando al final la expresión "poco común en su sexo". Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX*, 305 y 528, nota 8.

34 Gynt, "Guilhermina Suggia", *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (2 de mayo de 1923): 1.

tado”, sin entrar en apreciaciones más insignes.³⁵ Al día siguiente el dúo repetiría el programa en el Teatro Campoamor de Oviedo. En esta ocasión, el crítico Bradomín describe la imagen de Guilhermina en escena, acontecimiento que se va a enfatizar recurrentemente en la prensa española por la fuerza que transmitía, por el efecto que causaba en la audiencia: “... parece que toca para sí misma. Se abraza a su instrumento, lo funde en su propio ser, cierra los ojos, y todo lo demás lo deja a su temperamento”.³⁶

Tras el concierto de Oviedo, el dúo Suggia-Reeves viajaría a Vigo para actuar los días 14 y 15 de abril en el Teatro Odeón. *El Pueblo Gallego* anunció los conciertos en los siguientes términos: “la inmensa violoncellista Guilhermina Suggia, sólo comparable con Casals, el único e indiscutible”.³⁷ Un año después, tras el éxito obtenido en su primera aparición en la ciudad de Vigo, desde el mismo periódico al anunciar su próximo concierto en la temporada de 1925 se añadiría “si no le supera”: “... la sin par Guilhermina Suggia, que rivaliza con Casals, si no le supera”.³⁸ Al fin, no se aprecia en esta alusión a Casals ninguna cuestión proteccionista sino una rivalidad entre dos violonchelistas profesionales que aspiran a estar en la cúspide.

Una semana después la gira continuó en el Gran Teatro de Córdoba con un recital del dúo el 23 de abril. La crónica musical publicada tras el concierto por Fernando Vázquez en el *Diario de Córdoba* resalta de nuevo la imagen de Guilhermina sobre el escenario, pero lejos de limitarse a comentar frívolamente su atractivo físico, valora, por encima de lo visual, su interpretación musical:

Si fuera posible verla tocar, abrazada a su violonchelo, sin oírla, al observar sus ademanes de silenciosa pasión, sus profundos gestos de recogimiento y embeleso, sus sonrisas de encantamiento se afirmarí que era una mujer enferma de genialidad. Escuchándola luego, la impresión de prodigio quedaría comprobada.³⁹

Comenta asimismo de Suggia “que posee una maravillosa inteligencia musical; que conoce todos los secretos del instrumento; que es fuerte y femenina”.⁴⁰ Como se puede observar, Vázquez sí que señala la inteligencia de Suggia, característica

35 *La Voz de Asturias*, Gijón (11 de abril de 1924): 4.

36 Bradomín, “El concierto de la violoncellista Guillermina Suggia”, *La Voz de Asturias*, Oviedo (12 de abril de 1924): 1.

37 *El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de abril de 1924): 5.

38 *El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de noviembre de 1924): 7.

39 Fernando Vázquez, “Guilhermina Suggia”, *Diario de Córdoba*, Córdoba (24 de abril de 1924): 2.

40 *Ibidem*.

que, como se ha visto con anterioridad, parecía únicamente destinada al sexo masculino. También habla de su fuerza y feminidad, binomio que en otras crónicas musicales aparece enfrentado. En la reseña al concierto publicada en *La Voz: diario gráfico de información* se enaltece a Suggia con elogios como “encantadoramente culta”,⁴¹ de lo que se infiere que su erudición no llega a molestar en las esferas patriarcales del saber; y se precisa su condición de “mujer-artista” por desacostumbrada. El autor de la crónica parece haber quedado tan maravillado que hasta se declara feminista:

Tanto se ha discutido y se ha hablado del feminismo que ante un valor como el de esta mujer, no hay más que declararse francamente feminista en razón a la afirmación rotunda de todo el potencial de genio que el alma femenina encierra en ciertos valores indiscutibles, como el de esta concertista única o inolvidable.⁴²

El último concierto del año 1924 se celebró en el Teatro Principal de Valencia dos días después del de Córdoba y de nuevo resurge en las críticas su atractivo físico y su feminidad. En la nota publicada en *Las Provincias: diario de Valencia* se relata cómo la violonchelista tuvo que emplear su temperamento para hacer callar al ruidoso público valenciano: “En la Suggia hay un complejo atractivo: el de gran artista, mujer hermosa y original, temperamento, nervios... Bien lo demostró ayer; pidiendo terminantemente silencio para que la dejasen oír. ¡Es mal inveterado en la ciudad del Turia!”⁴³

En la reseña al concierto que destinó *El Pueblo: diario republicano de Valencia* encontramos otra expresión ambigua que destila condescendencia ya que no entraña un gran mérito el enumerar para el público las obras que van a conformar el programa de concierto. El enunciado cuestionable reza: “El recital celebrado ayer estaba integrado por obras de verdadero empeño, que la simpática artista dijo de modo insuperable”.⁴⁴ El adjetivo que precede a la artista raramente se reproduciría si fuera un intérprete masculino, así como tampoco se consideraría una hazaña insuperable digna de mencionar en una crónica musical el trasladar al público verbalmente el contenido del concierto. Gomá, desde el *Diario de Valencia*, se hizo eco del recital e introduce el artículo con una reflexión sobre la incidencia del físico y la presencia

41 “El concierto de ayer en el Gran Teatro”, *La Voz: diario gráfico de información*, Córdoba (24 de abril de 1924): 16.

42 Ibidem.

43 *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 4.

44 “Guilhermina Suggia”, *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.

escénica de Suggia en su éxito, aclarando que, en su opinión, su imagen es un valor añadido a su inteligencia y sensibilidad:

La sugestiva feminidad de Guilhermina Suggia podrá parecer a algunos que interviene, en cierto modo, para el éxito que la artista alcanza. Pero no se ha de recurrir a esta especial circunstancia para justificar, de una manera rotunda y absoluta, el prestigio de Guilhermina Suggia. Sus méritos como violonchelista, méritos raros y notabilísimos, son los que en realidad han compuesto su distinguida categoría artística. Porque Guilhermina Suggia posee una técnica de verdadero valor y es además una intérprete inteligente y sensible de la música que toca.⁴⁵

Temporada 1925

La gira de conciertos del año 1925 del dúo Suggia-Reeves comenzaría en la ciudad de Vigo con dos conciertos, los días 14 y 15 de abril, en el Teatro Odeón. Como se ha comentado con anterioridad, a la violonchelista en esta ocasión ya no se le subordina a la figura de Casals, sino que incluso se plantea su superioridad. Los conciertos en el Teatro Odeón de Vigo reafirmaron el prestigio de Suggia, según se reflejó en la crítica: "... se nos ofrece más artista, más perfecta, en una mayor plenitud de facultades, que llega ya a los límites de la suma perfección".⁴⁶ En la crónica del segundo de los dos conciertos difundida en *Galicia: diario de Vigo*, se aprecia que el repertorio más valorado por el articulista es aquel que resulta más afable y deleitoso destacando la interpretación del *Chant Populaire* de Dupuis: "La fina sensibilidad de esta gran artista cautiva siempre, pero sobre todo en la versión de aquellas partituras cuya nota preponderante es la gracia".⁴⁷ Contrastante es la opinión que se expresa en la crónica en *El Pueblo Gallego*, que considera que "donde hizo un verdadero alarde musical, fue en la Sonata en Fa de Brahms",⁴⁸ obra enérgica y vigorosa que dista mucho de requerir una interpretación dulce.

Al día siguiente, el dúo Suggia-Reeves se trasladó a la ciudad de Pontevedra para el concierto en el Teatro Principal. En la crítica presentada en el semanario *El Progreso* se ensalza la exquisita técnica y sensibilidad de Guilhermina Suggia y se hace una referencia al pianista Reeves como "... el más adecuado colaborador de su com-

45 Gomá, "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista George Reeves", *Diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.

46 Alsí, "Los conciertos de La Filarmónica", *El Pueblo Gallego*, Vigo (15 de abril de 1925): 1.

47 "Guilhermina Suggia. El segundo concierto", *Galicia: diario de Vigo*, Vigo (16 de abril de 1925): 1.

48 Alsí, "Guilhermina Suggia", *El Pueblo Gallego*, Vigo (16 de abril de 1925): 2.

pañera en la ovación”,⁴⁹ dando a entender que ambos son dos colegas sobre el escenario sin condescendencias ni preferencias.

A partir de la crónica aparecida en *El Diario de Pontevedra* se infiere que es la primera vez que se escucha una obra para violonchelo solo en la ciudad: la *Suite n.3 en do mayor* de Bach. Se reincide, asimismo, en los estereotipos musicales que asignan a la mujer la ternura y la sensibilidad, y al género masculino, la energía y el vigor; mas, en esta ocasión, se le atribuyen todas las cualidades a la intérprete:

... evidenció, en efecto, la prodigiosa concertista toda la flexibilidad de su temperamento, pues si en ellas asomaron delicadeza y ternura extremas, consecuentes con su sensibilidad de mujer, no dejaron de acusarse, además, una energía y un vigor, tan apasionados y poderosos, como no es frecuente advertir, aún en ejecutantes masculinos.⁵⁰

La gira gallega continuó al día siguiente en el Teatro Rosalía de Castro de la ciudad de La Coruña. *El Orzán*, al anunciar el concierto, recoge unas palabras del violinista gallego Manuel Quiroga donde se aprecia la admiración hacia su colega:

Y es que el elogio —agregaba Quiroga— carece de formas ante artistas de la categoría de Guilhermina Suggia. Un arte profundo, selecto, exquisito; un temperamento admirable, que consigue interpretaciones espirituales, de sorprendente emoción, son cualidades que destacan a través de su limpio y claro mecanismo, dando al instrumento sonidos de una ternura y una profundidad portentosas.⁵¹

La crítica al concierto, que se pudo leer en este mismo medio, reafirmó las palabras del violinista y, olvidando giros relacionados con su feminidad y sensibilidad a la hora de calificar su gran musicalidad, consolidó a Suggia como una de las cumbres de la expresión musical por su buena comprensión de las obras:

Esta mujer asombrosa lo tiene todo: una digitación justa y ágil, un arco elegantísimo, con tono amplio, de sonoridad extraordinaria y, por encima de todo esto, que a la postre lo tienen otros artistas, un temperamento exquisitamente refinado; una comprensión e interpretación de las obras que la hace ser una de las cumbres de la expresión musical.⁵²

49 “Guilhermina Suggia”, *El Progreso*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 2.

50 “Guilhermina Suggia”, *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 3.

51 *El Orzán*, Coruña (12 de abril de 1925): 1.

52 “Guilhermina Suggia”, *El Orzán*, Coruña (18 de abril de 1925): 1.

Tras un descanso de tres días, la gira se reanudó en la ciudad de Oviedo con dos conciertos en el Teatro Campoamor, los días 20 y 21 de abril. El diario la *Región*, además de una excelente crítica al concierto, recoge una pequeña entrevista que le hicieron a Suggia en la que se comenta su dominio del español y el catalán, por haber residido en Barcelona siete años, pero en la que no se hace ninguna referencia a Pablo Casals, responsable de su estancia en tierras catalanas.⁵³ En cambio, Bradomín, en su crítica musical de *La Voz de Asturias*, sí que recuerda al que fuera su pareja equiparando a ambos violonchelistas y valora, asimismo, la elección de un programa serio y alejado del aplauso fácil que considera común en otras mujeres:

En la [Filarmónica] de Oviedo hemos oído buenos violoncellistas. Empezando por el rey de todos ellos, Pablo Casals ... A la altura del mejor de ellos queda Guilhermina Suggia, mujer genial que ha hecho del instrumento su *alter ego*, y con él sufre y ríe y llora, haciéndole vibrar al unísono de su sensibilidad exquisita. Observemos también que no se entrega a los alardes de un aparatoso virtuosismo. Sus programas son serios ... Esta severidad de elección es digna del más alto elogio, que queda doblemente valorado por ser el artista una mujer, en la que lo frecuente es buscar fácilmente el aplauso del auditorio con concesiones no siempre del mejor gusto.⁵⁴

El programa ofrecido en el Teatro Campoamor estuvo conformado por el *Aria* de Bach, el *Allegro spiritoso* de Senaillié, el *Adagio y allegro* de la *Sonata en la mayor* de Boccherini, la *Sonata en mi menor n. 1 op. 38* de Brahms, el *Rondó en sol menor op. 94* y *Waldesruhe n. 5 op. 68* de Dvorák y finalizó con el *Vito* de Popper.⁵⁵ Para determinar si existe relación entre las obras que conformaban los programas de concierto y el sexo de los intérpretes, como sugería el articulista, se va a comparar el repertorio interpretado por Suggia con el de otros y otras violonchelistas que ofrecían recitales en España durante el mismo periodo: Gregor Piatigorsky, Emanuel Feuermann, Raya Garbousova y Judith Bokor.

Piatigorsky (1903-1976), en el concierto representado el 6 de febrero de 1928 en el Teatro Principal de Valencia, interpretó la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles, la *Toccata* de Frescobaldi-Cassadó, la *Suite n. 3 en do mayor* de Johann Sebastian Bach, el *Intermezzo de Goyescas* de Enrique Granados, el *Ensueño, Exótica* de Mainardi y las

53 "Guilhermina Suggia", *Región*, Oviedo (21 de abril de 1925): 6.

54 Bradomín, "Conciertos de Guilhermina Suggia", *La Voz de Asturias*, Oviedo (22 de abril de 1925): 1.

55 "El concierto de mañana en la Filarmónica", *Región*, Oviedo (19 de abril de 1925): 6.

Variaciones sobre un tema Rococó de Peter Tchaikovsky.⁵⁶ El programa presentado por el violonchelista austríaco Feuermann (1902-1942) en el Teatro Cervantes de Almería el 14 de mayo de 1925 estuvo conformado por la *Sonata en re mayor* de Pietro Locatelli, las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Tartini–Feuermann, el *Concierto para violonchelo y orquesta* en versión reducida con acompañamiento de piano de Édouard Lalo, el *Aria* de Bach, *Los Querubines* de François Couperin y los *Aires bohemios* de Sarasate–Feuermann.⁵⁷

La violonchelista de origen georgiano, Raya Garbousova (1909-1997), en el concierto que ofreció junto a su hermana la pianista Lydia en el Teatro de la Comedia de Madrid el 21 de febrero de 1927, interpretó la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles, las *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Ludwig van Beethoven, las *Piezas* de François Couperin, el *Adagio* de Johann Sebastian Bach, el *Scherzo* de Dittersdorf, las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Peter Tchaikovsky, la *Danza española* de David Popper, el *Vocalise op. 39* de Serguéi Rachmaninoff y la *Danza Capricho* de Anton Arensky.⁵⁸

Mientras que en la actuación de la violonchelista húngara alumna de David Popper y Hugo Becker, Judith Bokor (1899-1972), en el Teatro Principal de la ciudad de Girona el 23 de octubre de 1924, se pudieron escuchar la *II Suite en re menor* de Johann Sebastian Bach, la *Sonata en sol menor n. 2 op. 5* de Ludwig van Beethoven, el *Adagio* de Giovanni Battista Grazioli, el *Minueto* de Joseph Haydn, la *Elegía* de Gabriel Fauré, la *Danza española n. 5* de Enrique Granados, el *Arabesque* de Claude Debussy y las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Tartini–Stutschewsky.⁵⁹

Como se puede observar, todos los programas siguen la misma pauta que los de Guilhermina Suggia. Sonatas barrocas que exigen agilidad y velocidad de la mano izquierda, una afinación precisa para ejecutar los pasajes en tesitura aguda, un sonido puro y nítido a la vez que rotundo y una técnica de la mano derecha que permita realizar golpes de arco de cierta complejidad: *staccato*, *staccato volante*, *bariolage* o *sautillé*.⁶⁰ Piezas breves —bien del repertorio barroco o de los compositores italianos del siglo XVIII—, o pequeñas piezas románticas que requieren recursos expresivos musicales: grandes fraseos, *legato* del arco y vibrato. Obras virtuosas de compositores contemporáneos —en ocasiones con arreglos de los propios intérpretes como

56 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (2 de febrero de 1928): 8.

57 *La Independencia*, Almería (13 de mayo de 1925): 2.

58 *La Libertad*, Madrid (18 de febrero de 1927): 3.

59 *El Eco de Gerona*, Girona (18 de octubre de 1924): 3.

60 No se refleja en este programa, pero Suggia solía interpretar en su repertorio la *Sonata en mi mayor n. 10* de Valentini: *La Voz de Asturias*, Oviedo (9 de abril de 1924): 4; o la *Sonata en sol mayor n. 3 op. 1* de Sammartini: *Las Provincias: diario de Valencia*, 4. *Op. Cit.* nota al pie 44.

en el caso de Emanuel Feuermann—, alguna sonata de mayor envergadura del clasicismo o romanticismo y unas variaciones, bien sean las de Boëllmann,⁶¹ Beethoven, Tchaikovsky, o las de Tartini adaptadas al violonchelo por el compositor y chelista austríaco Joachim Stutschewsky. De la misma manera que Suggia en otros conciertos anteriormente relatados, aunque los recitales fueran a dúo, Piatigorsky y Bokor interpretan como parte del programa una suite para cello solo de Bach. Por lo tanto, no se aprecian diferencias por cuestiones de género en los programas de conciertos ofrecidos en España en esos años por distintos violonchelistas para poder aseverar que los interpretados por mujeres carecían de interés y buscaban el aplauso fácil abusando del virtuosismo, como afirmaba Bradomín.

El siguiente concierto de Guilhermina Suggia en la región de Asturias aconteció el 22 de abril en el Teatro Jovellanos de la ciudad de Gijón del que únicamente se hizo eco *La Voz de Asturias* con una breve nota en la que se destaca la ovación que el público dedicó a ambos intérpretes.⁶² La crónica musical relativa al siguiente recital, el 23 de abril en el Teatro Iris de la localidad de Avilés, señala dos singularidades de la artista que le otorgan una indiscutible maestría: “seguridad en la propia potencia artística y una espiritualidad muy honda animando los prodigios de la técnica”.⁶³

Temporada 1926

La gira por España de Guilhermina Suggia continuaría un año después con dos únicos conciertos en el Teatro Odeón de Vigo los días 18 y 20 de mayo de 1926. El primero fue un recital con piano y en el segundo la violonchelista interpretó el *Concierto en si menor op. 104* de Antonín Dvorák con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós, aunque inicialmente estaba programado el *Concierto en re mayor* de Joseph Haydn. Si el año anterior, con motivo del concierto de Guilhermina en el Teatro Principal de Pontevedra, se advertía por la prensa que era la primera vez que se escuchaba una obra para violonchelo solo en esa ciudad gallega, la *Suite n.3 en do mayor* de Bach, en esta ocasión, según se recoge en *El Pueblo Gallego*, la primicia es un concierto para orquesta con violonchelo solista. En este mismo diario se puede leer una breve mención a la interpretación de Suggia del concierto de Dvorák en el que se dice que aportó “... el sello de su exquisita personalidad”.⁶⁴

61 Aunque no se incluye en este concierto, Suggia interpretaba frecuentemente las *Variaciones sinfónicas* de Boëllmann. Véase, por ejemplo, *La Voz de Asturias*, 4. Op. Cit. nota al pie 61.

62 *La Voz de Asturias*, Gijón (23 de abril de 1925): 4.

63 “Concierto de Guilhermina Suggia”, *Región*, Avilés (24 de abril de 1925): 5.

64 *El Pueblo Gallego*, Vigo (21 de mayo de 1926): 6.

Últimos conciertos en Madrid: 1928 y 1945

Las últimas apariciones en España de Guilhermina Suggia tendrían todas lugar en Madrid. En 1928 ofrecería dos conciertos, 6 y 8 de junio, en el Teatro de la Zarzuela, organizados por la Asociación de Cultura Musical. Para los días 29 y 31 de marzo de 1933, Suggia tenía previstos dos recitales, también en el Teatro de la Zarzuela ante los afiliados de dicha Asociación, que suspendió por encontrarse enferma.⁶⁵ La última ocasión para escucharla sería los días 28 y 29 de abril de 1945, en el Teatro Albéniz.

En la crónica musical que dedica *La Voz* al primero de los conciertos ofrecidos en el Teatro de la Zarzuela, el 6 de junio de 1928, se alude al volumen de sonido de Suggia equiparándolo al de los hombres: "Su violoncelo difícilmente podrá ser superado, a un volumen de sonido, nada despreciable, sobre todo para una mujer, una la más tibia y bella sonoridad. Sonoridad femenina, y esto lo decimos en su honor".⁶⁶

La cantidad y la calidad del sonido de Suggia, aspecto que nada tiene que ver con la fuerza del intérprete sino con la correcta técnica de supinación y pronación de la mano derecha, el punto de contacto del arco con las cuerdas, la flexibilidad del pulgar y el adecuado ángulo entre la dirección trazada por el arco y las cuerdas, fueron siempre elogiadas y ensalzadas por la prensa. Sin embargo, es un aspecto técnico que suele subrayarse negativamente en otras violonchelistas. Respecto al sonido de Bokor no se encuentran referencias de que no fuera potente, sino que se señala que no era muy puro.⁶⁷ Sobre la emisión y producción sonora de Garbousova se enjuicia su falta de calidad y cantidad,⁶⁸ "un sonido frecuentemente sin color y falto de pureza"⁶⁹ y se insiste en que el sonido en los *fortes* no es siempre claro y límpido.⁷⁰

En el artículo de Mercier se puede leer una anécdota protagonizada por Feuermann y Suggia. Feuermann insistía en que las mujeres carecían de la fuerza física necesaria para producir un gran sonido y en un encuentro con Guilhermina le hizo tocar uno por uno sus violonchelos y, en cada ocasión, él se lo arrebataba para demostrar que podía obtener el doble de sonido.⁷¹ Feuermann podría sentirse inseguro al leer

65 *La Nación*, Madrid (24 de abril de 1933): 11.

66 B., "Guilhermina Suggia en la A. C. M.", *La Voz*, Madrid (9 de junio de 1928): 2.

67 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (16 de febrero de 1929): 1.

68 "Raya Garbousova", 1, nota 26.

69 "Raya Garbousova", *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (23 de noviembre de 1929): 7.

70 *La Nostra Terra*, Palma de Mallorca (diciembre de 1929): 106.

71 Mercier, "Guilhermina" <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm> *Op. Cit.* nota al pie 23.

comentarios emitidos en la prensa relacionados con su proyección de sonido como el que se recoge en el *Heraldo Alavés*: “Se echaba de menos al artista del instrumento viril y apasionado de recio timbre”⁷² de donde se entiende su necesidad de compararse con Suggia.

Adame Martínez firmó la crítica al segundo de los conciertos ofrecidos en el Teatro de la Zarzuela, el 8 de junio de 1928, que publicó *La Nación*. Según el autor, Suggia aún en su virtuosismo una técnica impecable y un temperamento de gran artista, si bien alude a los años que pasó junto a Casals no para atenuar su valía sino para encumbrarla junto a él en la cúspide de los mejores chelistas:

Para cerrar su curso actual, la Asociación de Cultura Musical presentó a sus asociados —reunidos en pleno en la Zarzuela— a la eminente violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia, que compartió varios años de su vida con nuestro insigne Casals, y actualmente ostenta con él el cetro del arte del difícil instrumento. La señora Suggia es una artista de verdadero temperamento. No hay que elogiar su técnica irreprochable, que se puede y debe dar por descontada previamente; lo que destaca de esta ‘virtuosa’ es la flexibilidad, la emoción que —en expansivo modo— transmite al oyente, subyugado por las excelencias de la intérprete.⁷³

Los últimos conciertos de Suggia en España en el Teatro Albéniz de Madrid, 28 y 29 de abril de 1945, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Lisboa dirigida por Pedro de Freitas Branco fueron acogidos con el máximo respeto y deferencia desde la crítica emitida por Antonio Iglesias en la revista musical *Ritmo*:

Guilhermina Suggia, la eminente violoncelista, a través de sus insuperables interpretaciones de los *Conciertos*, de Dvorak y Saint-Saëns, y de las *Variaciones sinfónicas*, de Boëllmann, nos hizo vivir momentos que, en verdad, han de ser imborrables en nuestro recuerdo; ¡qué calidad de sonido, qué seguridad en su técnica, qué potencia emocional y qué pasión la suya! En justicia, es considerada como una de las artistas mejores del mundo.⁷⁴

Una crítica redonda para finalizar su paso por los auditorios españoles reconociéndola como una de las mejores artistas del mundo.

72 C. S., “Feuermann–Jinkertz”, *Heraldo Alavés*, Vitoria (29 de mayo de 1925): 4.

73 Adame Martínez, “La violoncellista Guilhermina Suggia”, *La Nación*, Madrid (9 de junio de 1928): 4.

74 Antonio Iglesias, “Actividad musical en Madrid”, *Ritmo*, Madrid (1 de mayo de 1945): 12.

Conclusiones

Como se ha podido apreciar a lo largo de este artículo, los discursos sobre música plagados de tópicos y estereotipos sexistas perduraron en España durante el primer tercio del siglo XX. Puede observarse la necesidad de cobijar a las intérpretes bajo una figura masculina, con una fuerte dosis de paternalismo y condescendencia. De esa manera se recurrió a la infantilización de la mujer, la infravaloración profesional, remarcando una supuesta falta de seguridad. Sin embargo, aunque se recogen algunas observaciones que cuestionan la capacidad física de una mujer para obtener un buen sonido, no se les discapacita directamente para tocar un instrumento de carácter solista, vigoroso y catalogado como masculino, como el caso del violonchelo. Tampoco el repertorio se diferencia por géneros entre los violonchelistas, aunque se puedan insinuar desde la prensa algunas objeciones o intentos de perseverar en su distinción.

Asimismo, el artículo pone de manifiesto cómo se desvanece la actitud de superioridad de los críticos cuando la fama y el reconocimiento acreditan indiscutiblemente a la intérprete. Según fueron pasando los años y se fue reafirmando la preeminencia artística de Guilhermina Suggia, desaparece de las críticas la sombra de Pablo Casals, las referencias a que su gran musicalidad se debe a su sensibilidad y delicadeza femenina y las declaraciones que afirman que el repertorio donde más brilla es el de las piezas de estilo galante y gracioso. Su apariencia física deja de ser un reclamo para convertirse en un atributo más añadido a su inteligencia y expresividad musical.

Se puede concluir que Guilhermina Suggia influyó con su exitosa carrera en el devenir de la crítica musical masculina que se rindió ante ella, mas no consiguió que esta consideración se hiciera extensible a otras violonchelistas con sus carreras aún poco consolidadas objeto de comentarios por parte de los críticos en los que prevalecía su belleza relegando su calidad interpretativa a un plano secundario. Por su cercanía en el tiempo y por su situación semejante de artista extranjera, se puede afirmar que existen similitudes en la acogida por los medios escritos españoles entre Guilhermina Suggia y Wanda Landowska. La relación con la prensa de la pianista y clavecinista polaca se podría desglosar en dos etapas. Aunque venía refrendada por su éxito parisino, en sus primeros conciertos en Madrid la crítica adjetivó su interpretación como femenina tanto por el repertorio escogido como por la sonoridad ligera y delicada del clave. Sin embargo, la recepción de la crítica barcelonesa, que encontró una estrecha relación entre la recuperación historicista de la música antigua y las inquietudes nacionalistas

del catalanismo musical, eximió a Landowska de cualquier discurso vinculado al género.⁷⁵ Su rápida aceptación en Barcelona autorizó su opinión sobre aspectos musicales en la prensa española desde donde se publicaron artículos que divulgaron su magisterio, llegando a considerarse las teorías de Landowska manuales prácticos de interpretación de la música antigua.⁷⁶ Esta variación en la posición de los críticos no se hizo extensible a su discípula Amparo Garrigues ni a otras intérpretes españolas como Carmen Pérez, Amparo Iturbi o Carmen Álvarez, quienes siguieron sujetas a alusiones a sus atributos físicos y tópicos sexistas relacionados con la calidad y potencia de su sonido.⁷⁷ A lo largo de esta contribución se ha podido observar cómo la relación de Suggia con la crítica española varió a lo largo de los años en los que discurrió su gira, y que, tal y como sucedió con Landowska, cuando su talento resultó indiscutible recibió un trato más considerado y distinguido que otras violonchelistas.

Referencias bibliográficas

- Alsi. "Los conciertos de La Filarmónica". *El Pueblo Gallego*, Vigo (15 de abril de 1925): 1.
 ——— "Guilhermina Suggia". *El Pueblo Gallego*, Vigo (16 de abril de 1925): 2.
 Arregui, Vicente. "Teatro de la Comedia. Ópera de cámara". *El Debate*, Madrid (30 de abril de 1923): 2.
 B. "Guilhermina Suggia en la A. C. M.". *La Voz*, Madrid (9 de junio de 1928): 2.
 Bradomín. "El concierto de la violoncellista Guillermina Suggia". *La Voz de Asturias*, Oviedo (12 de abril de 1924): 1.
 ——— "Conciertos de Guillermina Suggia". *La Voz de Asturias*, Oviedo (22 de abril de 1925): 1.
 ——— "Concierto de Raya Garbousova". *La Voz de Asturias*, Oviedo (1 de abril de 1928): 8.
 Campos, Susan. "Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?". En *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan, 31-53. Sevilla: Editorial Doble J, 2013.

75 Sonia Gonzalo Delgado, "Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones". La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912), *Artígrama* 27 (2012): 589-607.

76 Elena Torres Clemente, "La huella de Wanda Landowska en España: 'camínos en la sombra que nos separa del pasado'", en *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, ed. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013): 415-440.

77 Emma Virginia García Gutiérrez, "Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti", *Quadrivium* 5 (2014), disponible en: <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/>, Último acceso: 27 de noviembre de 2023.

- "Concierto de Guilhermina Suggia". *Región*, Avilés (24 de abril de 1925): 5.
- "Concierto Guilhermina Suggia". *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 4.
- C. S. "Feuermann-Jinkertz". *Heraldo Alavés*, Vitoria (29 de mayo de 1925): 4.
- Díaz Fernández, Paloma. "La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005): 175-190.
- Eduardus. "En la filarmónica". *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 3.
- "El concierto de ayer en el Gran Teatro". *La Voz: diario gráfico de información*, Córdoba (24 de abril de 1924): 16.
- "El concierto de mañana en la Filarmónica". *Región*, Oviedo (19 de abril de 1925): 6.
- El Eco de Gerona*, Girona (18 de octubre de 1924): 3.
- El Orzán*, Coruña (12 de abril de 1925): 1.
- El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (2 de febrero de 1928): 8.
- El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (16 de febrero de 1929): 1.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de abril de 1924): 5.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de noviembre de 1924): 7.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (21 de mayo de 1926): 6.
- El Senyor Narcís: setmanari d'art i humor*, Girona (8 de noviembre de 1924): 7.
- Ellis, Katharine. "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris". *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997): 353-385.
- García Gutiérrez, Emma Virginia. "Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti". *Quadrivium* 5 (2014). Disponible en: <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/>. Último acceso: 27 de noviembre de 2023.
- Gomá. "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista José Balsa". *Diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 5.
- . "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista George Reeves". *Diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.
- González Martínez, Carmen. "La Dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis". *Anales de Historia Contemporánea* 16 (2000): 337-408.
- Gonzalo Delgado, Sonia. "Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones". *La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)*. *Ar-tigrama* 27 (2012): 589-607.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.

- "Guilhermina Suggia". *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.
- "Guilhermina Suggia. El segundo concierto". *Galicia: diario de Vigo*, Vigo (16 de abril de 1925): 1.
- "Guilhermina Suggia". *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 3.
- "Guilhermina Suggia". *El Progreso*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 2.
- "Guilhermina Suggia". *El Orzán*, Coruña (18 de abril de 1925): 1.
- "Guilhermina Suggia". *Región*, Oviedo (21 de abril de 1925): 6.
- Gynt. "Guilhermina Suggia". *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (2 de mayo de 1923): 1.
- Hernández-Romero, Nieves. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2019.
- Iglesias, Antonio. "Actividad musical en Madrid". *Ritmo*, Madrid (1 de mayo de 1945): 12.
- J. F. T. "Judith Bokor". *El Luchador*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.
- J. J. "Judith Bokor en la A. de Cultura Musical". *Diario de Alicante*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.
- La Correspondencia de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 2.
- La Independencia*, Almería (13 de mayo de 1925): 2.
- La Libertad*, Madrid (18 de febrero de 1927): 3.
- La Nación*, Madrid (24 de abril de 1933): 11.
- La Nostra Terra*, Palma de Mallorca (diciembre de 1929): 106.
- La Voz de Asturias*, Gijón (11 de abril de 1924): 4.
- La Voz de Asturias*, Gijón (23 de abril de 1925): 4.
- La Voz de Asturias*, Oviedo (9 de abril de 1924): 4.
- La Voz de Asturias*, Oviedo (20 de febrero de 1927): 2.
- Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 4.
- Martínez, Adame. "La violoncellista Guilhermina Suggia". *La Nación*, Madrid (9 de junio de 1928): 4.
- Mercier, Anita. "Guilhermina Suggia". Disponible en: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>. Último acceso: 12 de julio de 2023.
- Muñoz, Matilde. "Porcelana antigua". *El Imparcial*, Madrid (27 de abril de 1923): 3.
- Palacios, María. "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)". En *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*, coordinado por Antonio Álvarez Cañibano, 75-90. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008.

- . “Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 11-23.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)”. *Anuario Musical* 51 (1996): 203-216.
- Pombo, Fátima. *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre*. Matosinhos: Edições Afrontamento, 1996.
- Powell, Bella. “Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as forbidden instrument in early-mid nineteenth-century England”. En *The Routledge Handbook of Women’s Work in Music*, editado por Rhiannon Matthias, 241-249. London, New York: Routledge, 2022.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.
- . “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”. *Brocar* 37, (2013): 207-223.
- Ranch. “La violoncellista Judith Bokor en la Filarmónica”. *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (18 de febrero de 1929): 5.
- “Raya Garbousova”. *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 1.
- “Raya Garbousova”. *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (23 de noviembre de 1929): 7.
- Torres Clemente, Elena. “La huella de Wanda Landowska en España: ‘camino en la sombra que nos separa del pasado’”. En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 415-440. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Vázquez, Fernando. “Guilhermina Suggia”. *Diario de Córdoba*, Córdoba (24 de abril de 1924): 2.

The logo graphic for RAM, consisting of a white square on the left with three horizontal lines extending from its bottom edge.

Reseñas

RAM

Esteban Buch

Playlist. Música y sexualidad

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
2023, 313 páginas. ISBN: 978-987-719-405-0

Silvia Lobato

Universidad Nacional de Quilmes
sblobato@gmail.com

Música, sexualidad y éxtasis sonoros

¿Cómo se escribe un libro como *Playlist. Música y sexualidad*? ¿Cuándo se escribe un libro como este? Sumergirnos en su lectura multiplica nuestras preguntas: ¿fue escrito capítulo por capítulo?, ¿ordenados, en paralelo, superpuestos, yuxtapuestos o de algún otro modo que podamos imaginar? Cada uno de sus dieciséis capítulos es un mundo textual, sonoro, visual y táctil, de afectos y emociones, de memoria, de vida cotidiana, de recuerdos —amorosos, alegres y tristes—, de presencias y ausencias. Es así que cada capítulo invita a leer, escuchar, ver y palpar los textos, canciones, películas, óperas, obras instrumentales, pinturas, frescos, fotogramas o videoclips incluidos, de todas las épocas, de todos los géneros, de todos los estilos referidos en el libro. Avanzando en su lectura, no hay campos disciplinares, lenguajes, perspectivas teóricas, tradiciones históricas e historiográficas que conserven su es-



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

pecificidad pero, en todo caso, poco importa. Cada lectora y lector tendrá que encontrar un ritmo propio para leerlo, sin urgencias, sin ansiedades. Cada capítulo es inagotable por lo que abre hacia una dimensión interpretativa que parece inabarcable y a la que cada lectora y lector le sumará muchas otras capas de sentidos. Al mismo tiempo, se produce un espacio de clausura: qué más se puede decir o escribir sobre los temas tratados que no haya dicho o escrito Buch.

La presente edición, en castellano, es traducción del autor del libro escrito y publicado en francés en 2022, resultado de una investigación realizada en París entre 2016 y 2020, en el marco del seminario que dicta en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).¹ En este caso, incluye una serie de *playlists* de música a las que se accede escaneando los códigos QR que aparecen en la tapa y en el inicio de cada sección (9-10).

En el inicial "Playas" (11-26) Buch nos plantea que los capítulos que conforman el libro son "un flujo de variaciones sobre la música y la sexualidad, distribuido según el pliegue que une y distingue la música en las prácticas sexuales, y el sexo en las prácticas musicales" (11). De aquí en adelante, nos embarcamos en textos que indagan en las músicas que la gente escucha —o no escucha— durante el sexo, y otros en los que el autor pone en acto el proyecto —¿inconcluso?— de Susan McClary y de otras/os musicólogas y musicólogos feministas, consistente en analizar la sexualidad en las narrativas musicales.

En *Playlist* tienen lugar tanto las canciones como las músicas instrumentales, experimentales, electrónicas, para cine, para escena, sitios en Internet y otras, casi infinitas. Estas sonoridades se entretajan sobre "un hilo teórico, alimentado por el feminismo y la teoría *queer*" que retoma la crítica marxista del fetichismo de la mercancía y convoca a Theodor Adorno, —y entre tantos otros, a Aldous Huxley, Pier Paolo Pasolini y Guy Debord— a esta trama que resulta cada vez más densa y tensa, a medida que avanzamos en la lectura (12). Buch se propone contribuir a una "historia sonora de la sexualidad" o, sugiere con ironía, a lo que podría llamarse: los *sex sound studies* (12-13). La referencia inmediata a *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault —obra en varios volúmenes publicada desde la década de 1970 y póstumamente a la

1 Esteban Buch, *Playlist. Musique et sexualité* (París: Éditions MF, 2022).

muerte del filósofo, en 1984— permite pensar en un proyecto ambicioso, deseable; tanto el de la conformación de un campo de estudios reciente como el de la posibilidad de nuevos episodios de *Playlist*.

En este capítulo el autor afirma: “El sexo y el sonido se unen a menudo en el amor, la felicidad, el placer, el encuentro de cuerpos sensibles, el abandono de uno a la escucha del otro” (14) y más adelante, alerta: “Sin embargo, los sonidos también tienen que ver con la soledad, el desamor, la mercantilización de los cuerpos, con la violencia contra las mujeres, con la muerte pequeña y grande, y con censuras de todo tipo, que rompen el flujo sensual y musical sobre los escollos de la dificultad de vivir y la injusticia del mundo” (15). De todos estos temas tratan los dieciséis capítulos de *Playlist* que pueden leerse en el orden en que aparecen, desde el inicio al final, u optar por una lectura aleatoria, desordenada, entrando y saliendo por cualquiera de ellos —o siguiendo las referencias en las que se reenvían unos a otros—. El autor posibilita su lectura “al azar, según la ocasión o el deseo” (11), en un guiño a Cortázar y al modo en que nos propuso leer *Rayuela*. En clave contemporánea, esta lógica de la aleatoriedad es también la que imponen *Spotify*, *Youtube* u otras plataformas, y que modelan a diario nuestras formas de escucha.

Leer, escuchar, ir y volver del texto al sonido; del texto y el sonido a las imágenes fijas, al audiovisual y regresar, nuevamente, al texto. La lectura de *Playlist* resulta una experiencia potente, emocional, multimodal, expansiva y corporeizada. La corporeidad es central en las páginas que tratan sobre el “uso farmacéutico” de la música como un modo de ingerir “gotas emocionales” para sentir un determinado afecto o emoción, favorecidas por las *playlists*. Conviven las neurociencias —que explican cómo la escucha de música favorece la producción y circulación de serotonina, dopamina, oxitocina, opioides, cannabinoideos, entre otras sustancias—, las teorías sobre la cognición, la escucha corporeizada y la noción de afordancia —en el sentido de las “ecologías sonoras” (293)² y su ampliación a la idea de “atmósferas sonoras” (23)— con las teorías de la recepción, los abordajes sociológicos, estéticos, los estudios culturales, entre otras perspectivas (21–24). Buch retoma estas ideas para hacer un planteo crítico acerca de dichos usos cuando expresa: “hasta qué punto la *playlist*

2 Erik F. Clarke, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

puede ser una herramienta de adaptación a las normas emocionales del capitalismo”, para finalizar afirmando que la *music for sex* sería un afrodisíaco sumado a un ansiolítico (23).

La trama, como dijimos, se torna cada vez más amplia y compleja en relación con los textos teóricos y literarios, las obras musicales y las imágenes a los que refiere y que conforman un “atlas de todas las músicas”, rememorando de algún modo los proyectos que llevaron a cabo el etnomusicólogo Alan Lomax y el historiador Aby Warburg, reuniendo la mayor colección de sonidos e imágenes del mundo —respectivamente— en la primera mitad del siglo pasado. Se citan trabajos propios desde 2008 en adelante,³ además de una cantidad y diversidad de fuentes de distintas tradiciones disciplinares que sostienen cada sección del libro, desde Marx, Adorno, Goethe, Platón, San Agustín, Horkheimer, Benjamin hasta McClary, Illouz, Sacks, DeNora y Cusick, solo para mencionar los citados en el primer capítulo.

Las músicas que se incluyen en *Playlist* nos revelan, al mismo tiempo, todas aquellas a las que rememoran por fuera del corpus que el autor definió. Ahí están, para ser evocadas por cada lectora o lector. Cada canción, cada obra, cada tema, da cuenta de una totalidad que está incluida en ellos, aunque el autor afirme lo contrario en el final del prólogo: “La *playlist* de *Playlist* no fue pensada ni como un modelo ni como un sextoy, sino más bien como un carnet de notas o un diario de viaje, necesariamente incompleto y extáticamente sonoro” (10).

En el cuarto capítulo (63–78), “Monique y Rémy y Robert y Tom y Elena”, se presentan testimonios recogidos en entrevistas realizadas entre 2016 y 2019 a personas anónimas residentes en París, en las que indaga acerca del lugar que ocupa la música en sus prácticas sexuales con otras personas o consigo mismas, o —en sentido más amplio— en sus relaciones sexo-afectivas con otros. Afirma que el libro es, entre otras cosas, una investigación sobre la sexualidad de personas reales, idea inspirada en investigaciones anteriores llevadas a cabo por Pier Paolo Pasolini y Tia DeNora (25).⁴ Leer relatos en primera persona sobre el vínculo entre la música y la propia se-

3 Esteban Buch, *Historia de un secreto. Sobre la Suite Lírica de Alban Berg* (Buenos Aires: Interzona, 2008), entre otros, y el artículo más reciente: Esteban Buch, “Climax as Orgasm: On Debussy’s ‘L’isle Joyeuse””, *Music and Letters*, 2019, 100 (1), pp.24–60, ff10.1093/ml/gcz001ff. ffaal-02954014.

4 Pier Paolo Pasolini, *Comizi d’amore* (film, 1964); Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2000).

xualidad, escuchar lo que las personas entrevistadas dicen —con palabras más o menos explícitas— hacen que el libro “se torne cuerpo”. Hay cuerpos en un espacio común y presente, en la situación de entrevista. Hay cuerpos rememorados por las y los entrevistados que “muestran las huellas singulares que la música conocida y menos conocida deja en la vida íntima de los individuos” (25). Si nos permitimos formularnos las mismas preguntas, seguramente daremos lugar al recuerdo de sonoridades, imágenes, negociaciones, concesiones o negativas, que vinculan la música y el sexo en cada historia de vida.

Si de música y sexualidad se trata, el tango —tanto una música de baile como un tipo de canción (191)— no podía estar ausente en la *playlist* de *Playlist*. El capítulo diez “Tangos cultos” (173-193) sobrevuela desde *El tango del arcángel* (1922-1935), cuadro de Kees van Dongen pintado en París en los años de entreguerras;⁵ el *Tango perpétuel* (1914) de Erik Satie; los dos pasajes “*in tempo di tango*” de *Der Wein* (1929), obra dodecafónica para soprano y orquesta de Alban Berg; la *Ópera de dos centavos* (1928), compuesta por Bertolt Brecht y Elizabeth Hauptmann con música de Kurt Weill, hasta Carlos Gardel y el inicio “mítico” del tango-canción con la grabación de *Mi noche triste* en 1917.

El estudio iconográfico de la imagen que muestra una pareja enlazada en un abrazo tanguero —la mujer, desnuda, y el varón, con traje y alas— en la tradición teológica de la Anunciación a María, le permite afirmar:

...Dado lo poco que se sabe sobre el sexo de los ángeles, es difícil decir si la criatura alada llega al orgasmo al final de la pieza, o si su goce queda latente en un tiempo liso y sin límites. Pero el gesto viril del arcángel resume a la perfección, que es una perfección kitsch, el turbio poder de irradiación sensual y mística de la ‘odiosa danza a la moda’ salida de ‘los tugurios de Buenos Aires’, como decían los obispos franceses en vísperas de la Primera Guerra Mundial. La música, por su parte, es el tercero sónico que en el cuadro permanece literalmente sobreentendido, mientras abraza con sus sonidos virtuales a los dos cuerpos imaginarios en una estasis de placer. (174)

5 El título del capítulo remite a publicaciones anteriores del autor: Esteban Buch, comp., *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), que incluye capítulos de su autoría; Esteban Buch, “La censura del tango por la iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie)”, *Revista Argentina de Musicología* nro. 15-16 (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2014-2015), 79-102.

En este párrafo, retomamos lo expresado acerca de la apertura ilimitada de sentidos que el autor propone y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que sea dicho con otras palabras. La idea del triángulo reaparece en varios tramos del libro, entre ellos “Triángulo en Pompeya” (131-146) que reconstruye la erótica sonora de la ciudad romana del primer siglo de la era cristiana y el último capítulo “Remedio para la melancolía” (285-303), en los que la presencia virtual del artista o de la música misma se suman como el tercer integrante a una relación de pareja (23). Para el estudio de los tangos “cultos” se expresa: “En el flujo triangular del abrazo, ensamblaje de dos seres humanos y una música, la marcha de la existencia puede cual pieza de encaje abolirse en una estasis de placer” (193).

El decimocuarto capítulo “*Je t’aime, etc.*” (245-259) conforma uno de los dos polos del libro, según lo expresa el autor (11) que, junto con el cuarto “Monique y Rémy y ...”, son *playlists* en sí mismos, desde los retratos de personas anónimas al análisis de canciones icónicas, transitando el pasaje —presente en otros tantos capítulos— entre la sociología de la música y la musicología. La lista incluye el clásico de Serge Gainsbourg *Je t’aime moi non plus* —canción prohibida por el Vaticano en 1969, por su “obsenidad en treinta y tres revoluciones” (245)— y un análisis que vincula el entramado entre la representación explícita del goce femenino a partir de los gemidos de Jane Birkin, el texto, la narrativa musical y el contrapunto de dos sonoridades de la época, el sintetizador y las cuerdas, remedando un encuentro amoroso —¿o sexual?— entre dos actores no humanos. Sigue con *L’importante e finire*, la canción grabada por Mina en 1975, de la que se afirma:

Lo importante es que, al final, estos tres minutos y medio encapsulan la dramaturgia patética del sexo conyugal, y que la música ambienta la escena, ordena el movimiento imaginario de los cuerpos y, cuando llega el momento, se lleva la palma del goce. Es el goce de una mujer que controla la erotización de su propia desesperanza. (249)

El capítulo también incluye *Erotica* (1992) de Madonna, *Erotica* (1950) de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, *The great gig in the sky* (1973) de Pink Floyd y *Liebesode* (1907, 1928) de Alban Berg. Su contenido se despliega desde el análisis musical de la repetición, las sonoridades agudas y graves de las voces, la manipulación del sonido en

el estudio de grabación hasta las ideas acerca de los cuerpos y el goce del Marqués de Sade, la inspiración improvisatoria de Claire Torry y su nueva “técnica del gemido” —tal como se le reconoce en su carácter de autora, por parte de un tribunal inglés en 2005— y el entramado entre texto, música y significación para el sexto de los siete *Lieder de juventud* de Berg y su relación con Marcel Proust y Walter Benjamin. Dicho capítulo puede tomarse como modelo acerca de cómo escribir sobre música y desentrañarla profundamente, sin utilizar la partitura tradicional sino a partir de una escritura que permite construir una imagen mental e imaginar su sonoridad.

Quedan pendientes para futuros comentarios capítulos imperdibles como el dedicado al film de Pasolini e *Il Don Giovanni* de Mozart (43-61); “Dadá e Isolda”(147-171) sobre la *Sonata Erotica* de Erwin Schulhoff y *Tristán e Isolda* de Richard Wagner; “Pornofonía de Estado” (195-210) acerca de *Lady Macbeth* de Shostakovich y su censura por Stalin, entre otros.

Surge el interrogante acerca de si estas “músicas para el sexo” o si “la sexualidad en la música” funcionan más allá de su condición de situadas, superando las diferencias de género, clase, etnia, grupo etario o cualquier otra condición particular de individuos o comunidades. Inquieta que los afectos y emociones que las músicas que conforman la *playlist* de *Playlist* generan, pudieran prescindir de esas diferencias y vincularse inmediatamente a la sexualidad, la sensualidad, lo erótico y el encuentro sexual.

La experiencia de lectura multidimensionada por las imágenes literarias, visuales y la escucha en tiempo real provocan disfrute. El texto no solo indaga en el vínculo entre la música, la sexualidad, la sensualidad, el deseo y el placer sino que se constituye, asimismo, en la relación entre escritura y sexualidad. Es una escritura sexuada y erótica. Es uno y múltiples libros que requiere muchos momentos de lectura y escucha. Cada lectora y cada lector armará su propia *playlist* con la expectativa de recuperar esa experiencia “extáticamente sonora” a la que el autor invita.

José Manuel Izquierdo König

Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies

Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 66 páginas. DOI:

<https://doi.org/10.1017/9781009223027>

Yanet Hebe Gericó

Universidad Nacional de San Juan

CONICET

yanetgerico@gmail.com

José Manuel Izquierdo König es musicólogo y profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde también se desempeña como director de investigación y estudios de posgrado. Sus búsquedas, centradas principalmente en la ópera y la música latinoamericana del siglo XIX, son respaldadas por un amplio trabajo realizado en archivos de la región andina que posibilitó la recuperación de manuscritos antiguos y músicas olvidadas. Con el propósito de profundizar en el género lírico, el autor se dedicó a estudiar su circulación por Ecuador, Perú, Bolivia y Chile en la década de 1840. Como resultado publicó su nuevo libro en un entorno digital con el formato *Cambridge Elements*.

Izquierdo focaliza su atención en los factores que posibilitaron la consolidación de un circuito operístico entre 1840 y 1850 en los países de la región andina, territorio poco explorado por otros investigadores enfocados en estudiar las relaciones entre



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

Europa y el Caribe o los países de la costa atlántica de América del Sur —Argentina, Brasil y Uruguay—. Como uno de los mayores aportes de esta publicación, el autor propone desterrar las visiones que consideraron al afianzamiento de la ópera en Latinoamérica como un proceso que se llevó a cabo sin tensiones y mediante una apropiación pasiva y acrítica por parte de los agentes locales. En su lugar, promueve un estudio de la historia de su recepción que visibilice las complejidades que se debieron afrontar y las acciones humanas que, sumadas a las adaptaciones que sufrió el género, posibilitaron su asentamiento en estas ciudades. De esta manera, el investigador evade la tendencia de pensar este proceso como una imposición europea en la cual no tenían injerencia las decisiones locales, sino que lo considera como un intercambio.

Para llevar su pesquisa a cabo, el musicólogo chileno empleó fuentes inéditas e inexploradas que recopiló a través de una ardua tarea realizada en archivos, bibliotecas, conservatorios y museos ubicados en Chile, Perú, Bolivia, Ecuador e Italia. Entre ellas se pueden mencionar: relatos de viajeros europeos, cartas enviadas por los operadores de las compañías, memorias de músicos de la orquesta, contratos, reglamentos de teatros, carteles y folletines que difundían los abonos, libretos con anotaciones, partituras manuscritas y artículos publicados en la prensa periódica de la época.

Escrito en inglés, el libro emplea un tipo de redacción que permite una lectura ágil y fluida y posibilita el acercamiento de una amplia gama de lectores. En el pie de página de la primera hoja de la Introducción se ofrece un link que dirige a un sitio web donde se publicó un recurso complementario interactivo que permite acompañar la lectura de un modo muy ilustrativo.

En cuanto a su distribución, el libro contiene una introducción, seis capítulos y un epílogo. En la sección introductoria el autor nos ubica en la temática a tratar y especifica cuáles serán las aristas desde las cuales la va a abordar. Su estudio recorta temporalmente la década de 1840 y se ubica espacialmente en los países de los Andes: Ecuador, Perú, Bolivia y Chile. Su recorrido comienza con la llegada a Lima en 1840 de la compañía de los Pantanelli, posibilitada por los cambios tecnológicos y las nuevas conexiones entre países facilitadas por el barco a vapor. Este suceso es entendido —por Izquierdo— como el puntapié que permitió asentar las bases para el comercio operístico en la región.

En este apartado, el musicólogo expone cuáles serán los alcances de un análisis centrado en el proceso de recepción de la ópera italiana en los ya mencionados países de la costa pacífica. Sus esfuerzos se enfocan en evidenciar cuáles fueron las accio-

nes humanas que permitieron que el género se canonizara por fuera de su contexto de creación, cómo impactaron los avances tecnológicos en la conformación de una red comercial en la región de los Andes y qué características tuvo este circuito. A su vez, indaga en el efecto que este proceso tuvo en cada una de las sociedades receptoras, profundiza en la interacción de la ópera con las formas de entretenimiento existentes y analiza cuáles fueron las adaptaciones que sufrió el género lírico para atender a los requerimientos de cada público, así como las adecuaciones que se realizaron en los teatros para responder a las exigencias del nuevo modelo comercial.

Asimismo, Izquierdo plasma desde estas líneas iniciales cuál es su particular mirada del proceso, constituyendo este —desde mi opinión—uno de los aportes más sustanciales de su propuesta para trabajos venideros. El autor expresa que, si bien suele considerarse a la ópera como un género que en Latinoamérica fue aceptado sin resistencias, desde su visión el proceso de recepción debería estudiarse como un intercambio en el cual las sociedades receptoras no actuaron de manera pasiva, sino que dio lugar a negociaciones. Esta postura atraviesa todo su estudio y constituye un elemento medular al analizar la agencia de cada uno de los actores que participaron —cantantes, instrumentistas, empresarios, críticos, audiencia—, los conflictos que surgieron ligados a los distintos intereses de las audiencias locales y las tensiones que se generaron con otras formas de entretenimiento vigentes en cada ciudad.

En el capítulo número uno, “Music and Theatre in the Andes Around 1840” [Música y Teatro en los Andes hacia 1840], el autor revisa los eventos a través de los cuales la sociedad limeña tuvo los primeros contactos con el género operístico y con cantantes profesionales. Hasta la llegada de la compañía de Pantanelli en la década de 1840, la ópera circuló gracias a la visita esporádica y aislada de algunos cantantes italianos —los primeros llegaron en 1812 y luego hay registros de representaciones en 1830—. Otros canales que permitieron su difusión fueron las partituras vocales y los arreglos instrumentales que ejecutaban las bandas militares, así como la interpretación de algunas arias de Rossini por actores y actrices locales entre los actos o para sus beneficios. Izquierdo subraya en este apartado que, si bien la ópera representaba un emblema de modernidad, civilización y progreso, su aceptación fue ardua y paulatina para la élite local. El género tuvo que enfrentarse a costumbres locales arraigadas y a la infraestructura que sostenía esas prácticas, reconfigurando modos de hacer y gustos que se encontraban ligados a un pasado colonial.

El segundo capítulo titulado “The Frameworks for Italian Opera” [Los marcos de la ópera italiana] se centra en el marco que posibilitó la creación y consolidación de una escena teatral andina interconectada. Por un lado, focaliza en la llegada a la re-

gión de los barcos a vapor como el factor que permitió la concreción de temporadas viables. Por otro, remarca la estabilidad del contexto económico y político del momento que conllevó a grandes cambios sociales, donde las innovaciones tecnológicas y la ópera eran considerados símbolos de progreso que conectaban a los países andinos con el resto del mundo. Estos aspectos favorecieron la conformación de una red que posibilitaba a las compañías emprender un circuito rentable al ofrecer el mismo repertorio y elenco a distintos públicos en varias ciudades.

A su vez, el autor resalta que la conexión entre localidades impactó al interior de cada una las ciudades. Esto se vio reflejado, por ejemplo, en la remodelación de una gran cantidad de teatros —muchos de ellos construidos en la época colonial— y en la edificación de muchos otros. Izquierdo enlista cuáles fueron estas salas y qué compañías participaron en sus inauguraciones. Finalmente, explicita el surgimiento de plazas secundarias en otras ciudades lo que motivó la actuación de varias compañías a la vez.

El aspecto logístico de este proceso se plantea en el apartado número tres, “A Disruptive Form of Business” [Una forma de negocio disruptiva]. Izquierdo describe cómo funcionaban estas compañías, quiénes eran los empresarios a cargo y cómo conducían el negocio de la ópera en la región. El autor diferencia dos tipos de modelos empresariales en este circuito: uno que consistió en conformar pequeños elencos con cantantes que ya estaban actuando en la Habana y otro que implicaba viajar a Italia para contratar a los intérpretes. En ambos casos los contratos tenían una duración de dos años.

El musicólogo identifica seis momentos en la década en estudio en base a los seis elencos que se conformaron durante este período y enumera a los operadores que los integraron. En cuanto a su conformación señala que, al ajustarse a las características de este incipiente circuito, no superaban la cantidad de ocho cantantes —dos sopranos, una contralto, dos tenores, un barítono y un bajo profundo, más el empresario—. A su vez, hace referencia al tiempo que solían estar en cada ciudad y al promedio de óperas que llevaban a escena.

Izquierdo posiciona a los propietarios y gestores de los teatros como agentes importantes en el negocio de la ópera. Dedicar algunas páginas a nombrar y describir a los más representativos de cada país y da cuenta del diálogo que tenían entre ellos como un aspecto que dio bases sólidas a esta red comercial, y a otras, ya que esta organización permitía a las compañías operar en teatros de varias ciudades de manera coordinada, en un circuito circular.

En lo que refiere al capítulo número cuatro “Repertoires of Italian Opera” [Repertorios de la ópera italiana], el musicólogo se detiene en el repertorio musical que se

interpretaba en las *tournée*, cuáles eran las preferencias del público y cómo eran las representaciones. Sostiene que la elección de las óperas se realizaba por la disponibilidad del material y por el talento de los músicos disponibles para cada temporada. A través de los trabajos de otros investigadores, sabemos que estos factores fueron condicionantes que se repitieron en otros países de Latinoamérica.

Si bien pueden establecerse diferencias sutiles entre las preferencias de las audiencias de cada ciudad —ligadas al consumo de diversos géneros y a costumbres arraigadas—, el repertorio central estaba integrado por óperas de Bellini, Donizetti y Rossini. Al igual que en Brasil, Uruguay y Argentina, la llegada de las óperas de Verdi se dio unos años después. En este sentido, el autor analiza el exhaustivo trabajo de mediación realizado por la prensa periódica para acompañar la recepción de óperas nuevas. Focaliza en el caso de la revista *El Mensajero del Teatro Victoria*, una publicación que desplegó una amplia labor educativa al difundir nuevos títulos, analizar sus libretos y técnicas compositivas.

En cuanto a las características de las representaciones el investigador chileno concluye, luego del estudio de una colección de partituras orquestales que halló en la Biblioteca Nacional del Perú, que generalmente las obras originales se sometían a una gran cantidad de cambios para poder ser interpretadas en estos nuevos contextos. Estas modificaciones, según su análisis, estaban relacionadas con diferencias estructurales, cortes de secciones y cambios en la instrumentación. Izquierdo asume que esto pudo haber sucedido por motivos económicos, por la falta de partituras y músicos y por la incapacidad de ciertos intérpretes para ejecutar las partes originales. Otra fuente que utilizó para estudiar los cortes y cambios fueron las anotaciones que encontró en los libretos.

Para finalizar esta sección hace un breve recorrido por las óperas escritas por autores locales. Si bien ninguno de estos proyectos se puso en escena, describe los intentos realizados durante la década de 1840.

En el capítulo número cinco “The Limits of Italian Opera” [Los límites de la ópera italiana], aborda algunos aspectos que el género tuvo que afrontar: la puja con otras formas de entretenimiento ya arraigadas —como la tonadilla y las corridas de toros— y la resistencia de las compañías de teatro locales que consideraban que peligraba su actividad a partir del asentamiento del género lírico. A su vez, se detiene en la llegada de la zarzuela y la ópera francesa en las décadas posteriores como géneros que cuestionaron el protagonismo de la ópera en la escena teatral andina, situación similar a la estudiada por distintos investigadores en otros países latinoamericanos. En esta parte también analiza la conformación del público que asistía al espectáculo

lirico, integrado por la elite en algunas ciudades como Valparaíso y por las clases medias en Santiago y Lima.

En el último apartado de esta publicación “A Very Personal Journey” [Un viaje muy personal], los cantantes pasan al centro de la escena. Izquierdo los posiciona como agentes que no solo resultaron centrales para el éxito de la ópera en la década de 1840 en los Andes, sino que también su acción en este proceso —encuadrado en el tránsito de sociedades coloniales a independientes— tuvo un impacto cultural a largo plazo. El autor describe el recorrido realizado por diversos intérpretes vocales para quienes la llegada a estos países representó, por un lado, una buena oportunidad económica y artística que les brindó reconocimiento y fama que no podrían haber obtenido en Italia y, por otro lado, les significó enfrentar peligrosos viajes, robos, enfermedades y asumir riesgos económicos. Con estos factores presentes muchos de ellos decidieron asentarse en estos nuevos destinos, convirtiéndose en emigrantes que realizaron grandes aportes a las escenas culturales locales al desempeñarse como intérpretes, profesores y empresarios.

El apartado final “The Long Impact of Opera” [El largo impacto de la ópera], presentado a modo de epílogo, revalida a la ópera como un espectáculo teatral ya consolidado en las grandes ciudades andinas para la década de 1850. Menciona el impacto que tuvo en la vida teatral y en otros ámbitos —iglesia católica, bandas militares y hasta en la celebración de eventos patrióticos—, su influencia en los demás lenguajes artísticos y su participación, cada vez más frondosa, en críticas publicadas en periódicos locales.

Para finalizar, refuerza la idea central que enhebra todo el escrito. El estudio de la ópera en Latinoamérica debe realizarse desde una visión que comprenda el papel de las agencias de los actores que participan y que contemple las apropiaciones y transformaciones del género en función de las necesidades locales específicas para lograr una exitosa recepción, abandonando la concepción de la ópera como “un artefacto europeo para ser consumido acríticamente por una otredad global abstracta”.

En suma, el autor estudia, a través de una gran cantidad de fuentes inexploradas, un circuito operístico poco abordado hasta el momento por otros investigadores. A su vez, su trabajo establece relaciones no vistas antes y plantea una particular visión para analizar la historia del género en nuestro continente que sin dudas será de gran utilidad para los próximos estudios sobre la temática.