

# Alejandro Vera

averamus@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Alejandro Vera, "Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 109-122.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.114358>

## RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana como campo unificado. Primeramente, demuestra que los especialistas suelen caracterizarla por la escasez de recursos, su aparición tardía y los grandes vacíos que presenta en términos de conocimiento. Luego, plantea que, sin perjuicio de su validez parcial, estas creencias implican devaluar el trabajo empírico y reproducir el mito del perpetuo vacío cultural americano, entre otros inconvenientes. Finalmente, propone alternativas para lidiar con el problema de la diferencia, siempre presente en cualquier discusión sobre música o musicología latinoamericana.

## KEY WORDS

Musicología latinoamericana, mito del perpetuo vacío cultural americano, problema de la diferencia, performance.

## TÍTULO

*About the existence, or not, of a Latin American musicology*

## ABSTRACT

This paper reflects on the existence or not of Latin American musicology as a unified field. Firstly, it shows that specialists tend to characterize it by the scarcity of resources, its late appearance, and its significant gaps in terms of knowledge. Then, it argues that, without prejudice to their partial validity, these beliefs imply devaluing empirical work and reproducing the myth of the perpetual American cultural vacuum, among other drawbacks. Finally, it proposes alternatives to deal with the problem of difference, which is always present in any discussion about Latin American music or musicology.

## KEY WORDS

Latin American musicology, myth of the perpetual American cultural vacuum, problem of difference, performance.

Alejandro Vera es Profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha investigado la vida musical de los siglos XVII y XVIII en Hispanoamérica y España. Es autor de numerosos artículos publicados en prestigiosas revistas y varios libros. De estos, los más recientes son *The Sweet Penance of Music. Musical Life in Colonial Santiago de Chile* (Oxford University Press, 2020) y *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo* (Sociedad Española de Musicología, 2022, en coautoría con David Andrés Fernández). Desde 2013 dirige la revista *Resonancias*. Entre sus distinciones, sobresalen el Premio de Musicología "Casa de las Américas" (2018) y el Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society (2022).

Recibido 20 de mayo de 2023  
Aceptado 21 de julio de 2023

# Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana<sup>1</sup>

Alejandro Vera

Este ensayo aborda la existencia o no de una musicología latinoamericana como campo unificado, sus posibles especificidades y algunos de los problemas que emergen al reflexionar sobre ello. El tema no es nuevo, pues ha sido tratado con mayor o menor extensión por diferentes autores. Uno de ellos es Leonardo Waisman, quien se planteó la misma pregunta en un artículo publicado hace casi veinte años. Su respuesta fue más bien escéptica:

No cabe duda de que, en un sentido lato, la respuesta es afirmativa. [...] Pero si por la referencia geográfica se entiende algo más que la mera existencia de una práctica dentro del continente, o sea, si se pretende hablar de una disciplina de alguna manera enraizada en su territorio, o una manera de practicar la musicología que es específica de nuestros países, la respuesta ya se hace dudosa. Es muy cierto que existen algunas valiosas tradiciones locales, señaladas por pioneros como Vega, Saldívar, o Ayestarán; pero la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana, inglesa o francesa desde Iberoamérica. Tanto la teoría como los métodos son, en general, incorporados sin verdadera crítica desde los centros referidos, y si hay algún denominador común

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este ensayo fue presentada como conferencia en el marco de la Cátedra Jesús C. Romero del CENIDIM, impartida por el autor con el título *Musicología histórica en una era post-histórica. Experiencias, debates, propuestas*, en el Centro Nacional de las Artes, México D. F., del 5 al 9 de noviembre de 2018. Agradezco a la entonces directora del CENIDIM, Yael Bitrán Goren, su amable invitación a compartirla.

que nos abarca y nos distingue de aquellos, es la penuria de medios en que nos desenvolvemos y el ser ignorados por nuestras respectivas sociedades ...<sup>2</sup>.

Aunque Waisman lo mencione al pasar, la escasez de recursos constituye una de las dos características atribuidas con mayor frecuencia a la musicología latinoamericana por sus propios representantes. La otra es su origen relativamente reciente en comparación con la musicología del primer mundo. Ambos factores explicarían que existan en nuestro medio enormes vacíos y que, a causa de esto, sea necesario partir desde la base, es decir, por el trabajo empírico. Omar Corrado lo afirma respecto a la Argentina, pero lo considera aplicable a otros países de la región:

no disponemos siquiera de un repertorio de publicaciones musicales que existieron; nadie pudo armar todavía un listado de los conciertos colectivos históricos fundamentales como la Agrupación Nueva Música ni del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. No hay análisis sólidos que demuestren en los hechos la asimilación de las técnicas franckianas en la música de Alberto Williams, ni expongan los recursos musicales específicos que caracterizan al “rock nacional” en determinados momentos de su historia, aunque de estos temas se habla en escritos, reuniones y cursos. Los catálogos de obras están en muchos casos plagados de incertidumbres [...]. Negar la importancia de los esfuerzos tendientes a suministrar herramientas de trabajo rigurosas y confiables o a cubrir estas lagunas de conocimiento en nombre de la obsolescencia de la musicología positivista es condenarnos a naufragar en interpretaciones sofisticadas y atractivas, pero que soslayan la base empírica<sup>3</sup>.

En el mismo sentido, Juan Francisco Sans señala que “dado el estado de desarrollo en que se halla la disciplina en el continente, nos vemos obligados a recolectar, ordenar, catalogar, transcribir, recuperar, conservar, etc., una abrumadora cantidad de datos y documentos...”<sup>4</sup>. Algo similar ha afirmado más recientemente José Manuel Izquierdo:

Si bien mucho ha sido escrito en la musicología anglófona sobre el uso y abuso de las biografías de compositores y el análisis musical, argumentaría que hay una urgente necesidad de dichos acercamientos, realizados de maneras nuevas e imaginativas, en relación con el estudio de los repertorios históricos latinoamericanos<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Leonardo Waisman, “Haciendo un balance: ¿existe una musicología iberoamericana?”, *Resonancias*, 15 (2004), p. 47.

<sup>3</sup> Omar Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004-2005), p. 36.

<sup>4</sup> Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las ‘sonatas’ del Archivo de Música de la Catedral de México”, *Heterofonía*, 138-139 (2008), p. 131.

<sup>5</sup> José Manuel Izquierdo, “Being a Composer in the Andres during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado”, Tesis doctoral, University of Cambridge, 2017, p. 14 (traducción del autor).

A primera vista, es difícil no coincidir con estas afirmaciones. Toda investigación necesita algún tipo de material al cual interrogar (o con el cual dialogar), y también es efectivo que la musicología se desarrolló en Latinoamérica más tardíamente que en países como Alemania, Francia o Estados Unidos. Sin embargo, no quiero dejar de advertir los efectos colaterales que tales aseveraciones pueden conllevar.

Primero, reproducen la concepción del trabajo empírico como una suerte de mal necesario o al menos de paso previo, que nos veríamos “obligados” a realizar porque no ha sido realizado antes, pero no tanto porque tenga valor en sí mismo. Esta premisa mantiene la dicotomía entre descripción e interpretación característica de la así llamada “nueva musicología” y reproduce la organización piramidal propuesta por Joseph Kerman hace más de medio siglo, con el trabajo empírico en la base y la interpretación en la cúspide<sup>6</sup>. Además, implica una concepción acrítica del trabajo empírico, al entenderlo como una descripción objetiva, en lugar de una interpretación susceptible de ser revisada. Un ejemplo que he citado en otros trabajos bastará para ilustrar el punto. El historiador Alfredo Jocelyn Holt afirma en uno de sus libros que la música en el Chile del siglo XVII era “pueblerina” y estaba fuera de todos los circuitos, ya que hubo que esperar hasta comienzos de la centuria siguiente para escuchar un clave y cuatro violines<sup>7</sup>. Este dato empírico, que en apariencia da sustento a su interpretación, proviene del libro clásico de Eugenio Pereira Salas, quien afirma que dichos instrumentos llegaron a Chile en 1707 en el equipaje del gobernador Francisco Ibáñez y Peralta<sup>8</sup>. Sin embargo, estudios más recientes han demostrado que el clave era conocido en Chile ya en el siglo XVI y que el empeño de Pereira Salas en fijar su llegada a inicios del XVIII podría explicarse tanto por un trabajo de archivo insuficiente como por su tendencia a interpretar el cambio de dinastía ocurrido en 1700 como el inicio de un progreso cultural<sup>9</sup>. En consecuencia, al dar por válido el dato, Jocelyn Holt valida también esta interpretación. Si, como afirma Corrado, “toda recopilación está regida por una teoría, y responde a las preguntas que formulemos”<sup>10</sup>, entonces el trabajo de archivo, el análisis formal y cualquier otro tipo de trabajo empírico debería entenderse como parte

---

<sup>6</sup> Véase Joseph Kerman, “A Profile for American Musicology”, *Journal of the American Musicological Society*, 18, 1 (1965), pp. 61-69; y la correspondiente crítica de Edward E. Lowinski, “Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society* 18, 2 (1965), pp. 222-234.

<sup>7</sup> Alfredo Jocelyn-Holt, *Historia general de Chile, Los Césares perdidos*, Santiago: Editorial Sudamericana, vol. 2, 2004, p. 282.

<sup>8</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941, pp. 28-29.

<sup>9</sup> Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31, 1 (2010), pp. 1-39 (p. 4).

<sup>10</sup> Corrado, p. 36.

del proceso de interpretación o crítica y como una instancia valiosa para nuestro campo, independientemente de su estado de avance<sup>11</sup>.

Segundo, las afirmaciones citadas tienden a reproducir al menos dos mitos interconectados: el del perpetuo vacío cultural americano y el de América como tierra del futuro. El primero fue instituido durante el período de conquista, cuando las primeras narraciones sobre el continente lo describían como un territorio de exuberante belleza natural, pero habitado por pueblos sin cultura<sup>12</sup>; con posterioridad, un sinnúmero de relatos ha continuado reciclando esta imagen mítica hasta nuestros días, no solo en el mundo académico<sup>13</sup>, sino también en la cultura popular<sup>14</sup>. Probablemente, este supuesto vacío cultural tenga mucho que ver con la tendencia a caracterizar la musicología latinoamericana a partir de sus carencias con respecto al primer mundo. Esta es, de hecho, la operación que realiza Colón cuando llega al Caribe y constata que los sujetos que encuentra no eran como los que habían descrito Marco Polo, Aylli y otros autores. Entonces comienza a caracterizarlos por defecto: los indígenas del Caribe no van vestidos, no son ricos, no poseen armas y no son comerciantes —es decir, no son civilizados—. Pero, si en apariencia el referente para la comparación es Oriente, Colón ha seleccionado de las crónicas solo aquellos pueblos o rasgos orientales más afines con la cultura europea. El referente de fondo, por tanto, es siempre Europa<sup>15</sup>.

El segundo mito, América como tierra del futuro, estrechamente ligado al anterior, fue instaurado por Hegel a inicios del siglo XIX y a primera vista implica una imagen positiva. Sin embargo, lleva implícita una connotación despectiva que ha sido señalada

---

<sup>11</sup> Aunque sea paradójico, la propia nueva musicología estadounidense ofrece argumentos para ello al entender todo trabajo musicológico como un acto de interpretación. Véase, entre otros, Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge MA y London: Harvard University Press, 1989, p. 92; y Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea S. A., 2003, p. 36.

<sup>12</sup> Véase al respecto Tzvetan Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, México: Siglo XXI, 1987, pp. 44-45; Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988, p. 44; y Alicia Mayer, *El descubrimiento de América en la historiografía norteamericana (siglos XVII al XX)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 21.

<sup>13</sup> He escrito algo acerca de su relación con la música en mi artículo “Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History”, *Advances in Historical Studies*, 3, 5 (2014), pp. 298-312.

<sup>14</sup> “Todo un inmenso jardín, eso es América”, dice la célebre canción “América”, compuesta por José Luis Armenteros y Pablo Herrero, y popularizada en los setenta por el cantante español Nino Bravo. Véase, entre otros, <https://www.youtube.com/watch?v=7sUvASlQjAM> (consultado el 07-07-2023).

<sup>15</sup> Pastor, pp. 37, 46.

por Dussel: si América es la tierra del futuro, no puede tener valor en el presente<sup>16</sup>. En el mismo sentido, una atención excesiva a lo mucho que nos queda por hacer conlleva el riesgo de desatender el presente de la musicología latinoamericana y desaprovechar así el continuo flujo de nuevos trabajos de interés que se observa año a año en países como Argentina, Brasil, Chile o México.

La posible relación que planteo entre mitos antiguos sobre la identidad americana y discursos actuales sobre la identidad de la musicología puede vincularse con un mito más reciente: el del *eterno retorno*, acuñado por Mircea Eliade. Según este autor, las culturas que él llama “arcaicas” o “tradicionales” tienden a perpetuar un tiempo mítico o divino mediante la continua repetición de relatos arquetípicos y gestos paradigmáticos, que remiten a un momento originario o fundacional. En las sociedades “modernas”, en cambio, tendería a prevalecer una visión lineal de la historia que concibe el tiempo como un continuo progreso. Sin embargo, reconoce que aun en estas sociedades persisten tendencias arcaicas y añade que, en los últimos años (la edición original de su libro es de 1949), se observa un retorno a las concepciones cíclicas del tiempo.<sup>17</sup> A mi juicio, trabajos posteriores como los de Hayden White proporcionan argumentos suficientes para sostener que la tendencia a reproducir relatos arquetípicos se da incluso en el ámbito de la investigación histórica. A semejanza del sujeto “tradicional” estudiado por Eliade, el historiador suele completar, inconscientemente, los vacíos que presentan los documentos a partir de relatos que ya conoce y son, con frecuencia, de carácter mítico —la peregrinación hacia la ciudad de Dios, la utopía de una sociedad sin castas o clases, mitos trágicos sobre la caída de las civilizaciones, etc.—<sup>18</sup>. De modo que, si estoy en lo cierto, el relato sobre la precariedad actual de la musicología latinoamericana podría continuar reproduciéndose *ad infinitum*, por cuanto no depende tanto del estado efectivo de desarrollo del campo como de las ideas previas que tenemos sobre Latinoamérica como un territorio que en su esencia carece de ciertas cualidades propias del primer mundo.

La tendencia a caracterizar a América y sus habitantes por defecto podría explicar, igualmente, la imagen de Latinoamérica como la tierra de la diferencia, que ha sido con-

---

<sup>16</sup> Enrique Dussel, 1492: *el encubrimiento del otro (hacia el origen del mito de la modernidad)*, Madrid: Nueva Utopía, 1992, p. 22. En efecto, Hegel descarta a América como objeto de reflexión afirmando que “el filósofo no hace profecías”. Cf. Beatriz Fernández Herrero, *La utopía de América: teoría, leyes, experimentos*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 93.

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, París: Gallimard, 1949 pp. 63-80, 209-226. Ver Fernanda Vera, “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”, Tesis de maestría, Universidad de Chile, p. 41.

<sup>18</sup> Hayden White, “Interpretation in History”, *New Literary History*, 4, 2 (1973), pp. 288-290.

vincentemente desmontada por José Manuel Izquierdo<sup>19</sup>. Como argumenta este autor, se trata de una idea emanada de Europa que resulta muy discutible, pues la música y la cultura latinoamericana no son un todo homogéneo y, aun si poseen ciertas características comunes, esto no las hace más diferentes o diversas que cualquier otra cultura musical del mundo – incluida la europea—. Pero, contradictoriamente, dicha idea ha facilitado la incorporación de la música latinoamericana en el discurso canónico, que mantiene aún algunas tendencias etnocéntricas del pasado y a veces parece más dispuesto a acoger las expresiones musicales foráneas en la medida que permitan, por oposición, afirmar su propia identidad. Desde esta perspectiva, por ejemplo, un *yaraví* de comienzos del siglo XIX, o cualquier otro género que parezca exótico desde una perspectiva europea, tendría más posibilidades de ser incorporado en una historia “universal” de la música que una sinfonía escrita por un peruano en la misma época. En no pocos casos, esto ha llevado a los propios músicos latinoamericanos a procesos de auto-exotización: estudios sobre el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, por ejemplo, sugieren que asumió las tendencias nacionalistas durante su estadía en París en la década de 1920, porque de esa forma tenía más posibilidades de éxito que si mantenía su estilo modernista<sup>20</sup>. Pese a todo ello, la musicología latinoamericana tiende a validar la estética de la diferencia, quizá sin percatarse de los problemas que puede conllevar.

En realidad, la crítica de Izquierdo se asemeja a la que Geoffrey Baker ha dirigido a los intérpretes de música antigua, por su tendencia a ejecutar el repertorio de la América colonial, y especialmente los “villancicos de negros”, de un modo que enfatiza sus aparentes rasgos populares y africanos (percusiones, guitarras rasgueadas, etc.). Para Baker, esta tendencia refleja más el multiculturalismo actual y su reivindicación de la diferencia que el pensamiento colonial, pues este valoraba más la semejanza. Los músicos afrodescendientes e indígenas del período, afirma, estaban mucho más preocupados de aprender la música europea como lo hacía cualquier español o criollo que de crear fusiones musicales como las que promueven hoy en día algunos intérpretes, influidos por la industria de la *world music*; pero no lo hacían como asimilación pasiva de una cultura ajena, sino porque era un instrumento que les permitía ascender socialmente y escapar de la condición subalterna que en teoría les correspondía dentro del sistema<sup>21</sup>. Contra lo que suele pensarse actualmente, la semejanza no era en la época un signo de sumisión, sino de resistencia.

<sup>19</sup> José Manuel Izquierdo, “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, 20, 38 (2016), pp. 95-116.

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo, Rodolfo Coelho de Souza, “Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos”, *Ictus*, 11, 2 (2010), pp. 151-199.

<sup>21</sup> Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?”, *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-48. Véase un planteamiento similar en Drew E. Davies, “Convidando está la noche y la grabación del Latin Baroque”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 8 (2017), pp. 16-31.

En términos generales coincido con las perspectivas de ambos autores, que me parecen útiles y necesarias para pensar más críticamente nuestra propia actividad. Sin embargo, y como he expresado en otro lugar<sup>22</sup>, la cultura musical del período colonial ofrece ejemplos que nos muestran la otra cara de la moneda. Uno de ellos tiene que ver con la instalación, en diversas ciudades, de capillas musicales formadas por músicos afrodescendientes que competían con la capilla catedralicia. El testimonio más conocido proviene de México y data de 1651, cuando el maestro de capilla, Fabián Pérez Ximeno, solicitó al cabildo eclesiástico suprimir la agrupación que había formado un “negro” llamado Antonio Rivas, por su “indecencia” y “disparates” al cantar y porque su competencia aminoraba los ingresos de los músicos de la catedral<sup>23</sup>. Otro testimonio, similar, aunque muy posterior, es una petición de 1797 dirigida al virrey del Perú por el músico de la catedral de Lima Manuel Ávalos, en la que solicita que no se enseñe ni se permita ejecutar música en los templos y otros lugares públicos a los “individuos de color”, porque su ignorancia de la lengua latina e incapacidad para leer el castellano los lleva a cometer en sus ejecuciones “innumerables barbarismos que excitan la risa de los oyentes y perturban la devoción de los templos”<sup>24</sup>. Siguiendo la premisa de que los juicios despectivos hacia la música del otro no son evidencia de su inferioridad sino de su diferencia, podemos asumir que los grupos de músicos afrodescendientes interpretaban la música religiosa de un modo distinto al de las capillas tradicionales y que esto divertía al auditorio, lo que podría explicar, en parte, el éxito que tenían. En otras palabras, eran capaces de aprovechar la diferencia a su favor para competir con agrupaciones que en teoría les aventajaban.

Otro caso interesante es el de las danzas de *indios* o *negros* que solían ejecutarse en las fiestas coloniales. Durante mucho tiempo fueron entendidas como un signo de tolerancia hacia la cultura del otro y como una expresión del carácter multicultural de la sociedad colonial, hasta que trabajos más actuales, como los del propio Baker o Kydalla Young, propusieron una interpretación alternativa: se trataba, en realidad, de una práctica impuesta por las autoridades, que imitaba la antigua tradición romana de hacer desfilar ante el emperador a los pueblos sometidos y permitía reforzar la imagen de los indígenas o afrodescendientes

<sup>22</sup> Alejandro Vera, “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”, en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, La música en el siglo XVII*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, vol. 3, 2016, pp. 668-670.

<sup>23</sup> Robert Stevenson, “La música en la América española colonial”, en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, Barcelona: Crítica/Cambridge University Press, 1990, p. 19; y Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, p. 159.

<sup>24</sup> Archivo General de la Nación del Perú, Cabildo, CA-GC 3, Legajo 28, Expediente 88, fols. 15v-16. También hay datos relacionados con el mismo asunto en el libro de Andrés Sas, *La música en la Catedral de Lima, Historia general*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, parte 1, 1970-1971, pp. 89-92.



como sujetos diferentes y por tanto indignos de acceder a los privilegios que correspondían a los españoles y criollos<sup>25</sup>. Pero el punto puede discutirse o al menos matizarse a la luz de dos ejemplos de interés. El primero, data de 1750, cuando, tras haberse abortado una rebelión en la provincia de Huarochirí, el virrey informó al rey que tres de los cabecillas de la revuelta habían participado dos años antes en la jura de Fernando VI vestidos de reyes incas, como era costumbre en ese tipo de actos. Pero, durante la ceremonia, al momento de “poner las reales insignias”, uno de ellos rompió en llanto a causa del dolor que sentía por verse obligado a jurar lealtad ante un rey ajeno. Se trataba, pues, de una costumbre potencialmente peligrosa, que el virrey recomendaba abolir en futuras proclamaciones<sup>26</sup>. Aun si era en parte impuesto por los dominadores, el uso de vestimentas tradicionales podía despertar o reforzar sentimientos de identidad entre los dominados.

El otro ejemplo proviene de Santiago de Chile y data de 1789, cuando se llevó a cabo la jura de Carlos IV. Este acto incluyó una procesión en la que participaron miembros de los cuatro *butalmapus* mapuches con sus vestimentas y músicas tradicionales. La descripción menciona incluso un instrumento mapuche, la *pifilca*, y otros en apariencia de origen europeo como el “clarinete” y el “clarín”, pero que podrían corresponder igualmente a instrumentos autóctonos que se designan de esa forma para facilitar la comprensión a los lectores españoles<sup>27</sup>. En este caso, parece más claro que la participación indígena representaba un acto de sumisión antes que de resistencia. Sin embargo, los mismos líderes de los *butalmapus* que intervinieron en dicha ceremonia iban a participar cuatro años después en el Parlamento de Negrete, donde, luego de negociar con el gobernador O’Higgins, aseguraron mantener la posesión de sus tierras y ser reconocidos por España prácticamente como

<sup>25</sup> Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham/London: Duke University Press, 2008, pp. 44-57; y Kydalla Etheyo Young, “Colonial music, confraternities, and power in the archdiocese of Lima”, Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010, pp. 179-180. Ver Susana Antón, “El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal”, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 151-170.

<sup>26</sup> María José de la Torre Molina, “Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de proclamación real (1747-1790)”, en María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 245.

<sup>27</sup> Jaime Valenzuela, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*, Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2014, pp. 389-390; y Malucha Subiabre, “La música en las fiestas del Santiago de Chile colonial (siglos XVII-XVIII): tres ejemplos para una primera aproximación”, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, p. 62. Discuto el caso más ampliamente en mi libro *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*, La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Ediciones UC, 2020, pp. 496-499.

una nación, con la cual debían pactarse acuerdos, en lugar de imponerse leyes<sup>28</sup>. Por tanto, su participación en la jura de Carlos IV tal y como prescribía la etiqueta hispana pudo ser parte de una estrategia cuyo objetivo a largo plazo era mantener el estatus privilegiado que tenían con relación a otros pueblos originarios.

A mi juicio, la lección que puede extraerse de los ejemplos citados es esta: en una sociedad compleja como la colonial, tanto la semejanza como la diferencia podían constituir herramientas útiles para que sujetos en principio subalternos pudieran ascender socialmente u obtener otros tipos de beneficio. La necesaria conciencia crítica respecto a la *estética de la diferencia* no debería llevarnos a concentrar la atención sólo en las semejanzas ni a simplificar procesos que eran con frecuencia duales o contradictorios. En este sentido, considero pertinentes las palabras del historiador John Elliot en su libro sobre la América española y británica, cuando afirma que lo que él llama la “historia comparativa”—es decir, aquella que considera contextos culturales diferentes dentro de un universo a gran escala—debería ocuparse:

tanto de similitudes como de diferencias, y es poco probable que una comparación histórica y cultural de organismos políticos grandes y complicados, que culmine con una serie de marcadas dicotomías, haga justicia a las complejidades del pasado. De igual modo, una insistencia en la semejanza a expensas de la diferencia es susceptible de ser igualmente reduccionista, pues tiende a ocultar la diversidad debajo de una unidad artificial. Un acercamiento comparativo a la historia de la colonización requiere la identificación en igual grado de los puntos de similitud y contraste, y un intento de explicación y análisis que haga justicia a ambos<sup>29</sup>.

Pero, ¿a qué viene esta digresión sobre la *música* latinoamericana en un ensayo sobre la *musicología* que allí se practica? La respuesta es que con frecuencia se intenta perfilar la segunda a partir de rasgos que se atribuyen a la primera. En otras palabras, una música diferente, diversa y ágrafa debería dar lugar a una musicología con las mismas características. Un ejemplo se halla en el libro de Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina*:

Debido a la presencia continua a lo largo de la historia de pueblos y culturas nativas con diferentes grados de mestizaje, América Latina ha sido un campo especialmente rico para la etnomusicología y la etnografía en general. Además, a las evidencias etnográficas sociales, culturales y musicales de dichos pueblos, se suman evidencias arqueológicas e históricas que constituyen fuentes que permiten levantar problemas de investigación etnohistóricos propios de la región<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Véase Marisol Videla, “Los parlamentos mapuches de la frontera de Chile (1793-1825)”, Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2011, pp. 63-75.

<sup>29</sup> John H. Elliott: *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. xvi.

<sup>30</sup> Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*, Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 50.

El auge de la etnomusicología en Latinoamérica se debería pues al mestizaje característico de su cultura; afirmación que se complementa con otra de Waisman, cuando señala que una característica común a toda la música latinoamericana es la ausencia de un repertorio clásico canonizado, que sirva como antecedente para los nuevos creadores locales.<sup>31</sup> Tendríamos así un territorio con una rica tradición oral, pero sin una tradición escrita de la misma envergadura.

Sin disentir por completo de estas afirmaciones, pienso que deben mirarse con cautela, no tanto por suponer que la musicología constituye una prolongación de la música —esta misma idea ha sido planteada antes de forma convincente—,<sup>32</sup> sino por reproducir la dicotomía entre una Europa letrada y una América ágrafa. Como es sabido, la escritura y la oralidad fueron utilizadas por la *musicología comparada* de inicios del siglo XX para reafirmar la dicotomía entre Europa y el resto del mundo, con excepciones como algunos pueblos de Oriente que se consideraron a medio camino entre ambos. Desde la lógica del evolucionismo predominante en la época, las culturas no europeas fueron conceptualizadas como “primitivas” y sus músicas, entendidas como reflejo de lo que podría haber sido la música europea décadas o siglos antes de su actual estadio evolutivo<sup>33</sup>. Pero esta creencia era inconsistente con la propia evidencia empírica que dichos estudiosos habían recopilado a través del fonógrafo, algo que salta a la vista —o mejor dicho al oído— al revisar una aplicación multimedia que ha desarrollado el Archivo de Fonogramas del Museo Etnográfico de Berlín. Esta aplicación —desafortunadamente no disponible en línea— hace posible escuchar algunas de las grabaciones realizadas por Hornbostel en la forma de un mapamundi sonoro de comienzos del siglo pasado y desplazarse entre los distintos continentes y zonas geográficas<sup>34</sup>. Quien tenga la posibilidad de consultarla puede realizar

---

<sup>31</sup> Waisman, p. 48.

<sup>32</sup> Antoine Hennion, “D’une distribution fâcheuse: Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes”, *Musurgia*, 5, 2 (1998), p. 17.

<sup>33</sup> Carole Pegg, Philip V. Bohlman, Helen Myers y Martin Stokes, “Ethnomusicology”, en *Grove Music Online* (consultado el 07-07-2023). Cabe señalar, no obstante, que estas creencias comenzaron a ser cuestionadas tempranamente por los propios representantes del campo. Hornbostel, por ejemplo, decía en un artículo de 1905: “Con una cierta prudencia podemos establecer paralelismos entre la situación de los pueblos ‘primitivos’ y los estadios evolutivos anteriores de nuestra propia cultura. [...] No obstante, no debemos olvidar que también a la cultura actual más primitiva le precede un largo desarrollo, y que cuando se ve o, mejor dicho, se escucha la sofisticación dentro de la monofonía de una pieza musical japonesa, india o árabe, hay que reconocer la presencia de un arte altamente desarrollado, que aunque poseyendo quizás los mismos orígenes que los nuestros, ha evolucionado en ambientes y hacia direcciones totalmente diferentes”. Erich M. von Hornbostel, “Los problemas de la musicología comparada”, en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, 2001, pp. 41-57 (p. 56).

<sup>34</sup> *MusikWeltKarte: der Edison-Phonograph und die musikalische Kartographie der Erde*. Berlín: Ethnologisches Museum, 2007. Agradezco a Miguel García la posibilidad de haberla consultado.

un pequeño experimento: escuchar la grabación de un canto de Tierra del Fuego que la aplicación incluye e intentar imaginar luego lo que pudo parecer este canto a los musicólogos de comienzos del siglo XX. Como afirma Miguel García, los sujetos de aquella época estaban lejos de la corrección política actual y expresaban con relativa transparencia sus juicios estéticos sobre las músicas que oían<sup>35</sup>. Gracias a ello podemos saber, leyendo sus testimonios, que les parecía una música “primitiva”, “monótona” y “lúgubre” en comparación con la música de arte europea. Casualmente, estas impresiones encajaban a la perfección con las hipótesis de Darwin acerca de los fueguinos como el pueblo más atrasado en la escala evolutiva<sup>36</sup>. El sonido venía así a confirmar las ideas que estos sujetos ya tenían en su mente respecto a dicha cultura.

Ahora bien, si el usuario o usuaria abre nuevamente dicha aplicación y se dirige a Europa, podrá escuchar una grabación que Hornbostel realizó en Alemania en 1907. Seguramente se preguntará qué diferencia tanto esta sencilla melodía de los cantos tradicionales de otros pueblos que fueron recopilados en la época. Desde luego, el contraste será menor que si compara el canto fueguino ya mencionado, por ejemplo, con una sinfonía de Beethoven, pues en este caso se trataría de dos expresiones musicales demasiado diferentes. Así, el método de la comparación, que nos parece hoy tan discutible en el campo de la cultura, presentaba aún más problemas en la época de Hornbostel por el hecho de que solían compararse peras con manzanas. Si, por el contrario, se hubiese comparado la música tradicional de Europa con la de otros territorios, la existencia de una diferencia radical entre ambas habría sido más difícil de sostener. Por lo tanto, la preferencia por estudiar músicas de tradición oral de Sudamérica o África no se debía ni a su superabundancia ni a la ausencia de música escrita en dichos lugares, sino más bien a una voluntad consciente o inconsciente de reafirmar las dicotomías señaladas. Pienso que este ejemplo y los textos críticos que he venido citando invitan a tener cuidado para no reproducir tales dicotomías en nuestros escritos musicológicos, riesgo que enfrentamos a diario todos los que participamos de este campo —y obviamente me incluyo entre quienes concierne esta advertencia—.

Si una escucha crítica y atenta de la música puede llevarnos a revisar algunos de nuestros preconceptos sobre la musicología latinoamericana, será conveniente tratar un ámbito que hasta ahora no he considerado, pero cuya importancia resulta evidente en los ejemplos anteriores: el de la ejecución o *performance*. Los cantos de Tierra del Fuego y Alemania presentan variaciones de altura y ritmo que serían difíciles de representar en una partitura, y el modo en el que llegan a nuestros oídos está fuertemente mediado por la tecnología empleada para su grabación. Sobre esto último, García aporta un ejemplo de gran interés.

---

<sup>35</sup> Miguel García, *Etnografías del encuentro. Relatos y saberes sobre otras músicas*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012, pp. 85-87.

<sup>36</sup> García, pp. 87-93.

Durante sus trabajos en la Argentina, efectuados en 1906, el etnólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche se sintió perturbado por los fuertes contrastes de dinámica que presentaban los cantos shamánicos toba, por lo cual diseñó un dispositivo rudimentario que le permitía alejar el fonógrafo en los *fortissimo* y acercarlo en los *pianissimo*<sup>37</sup>. Considerando que los datos acerca del contexto de estas grabaciones tempranas suelen ser escasos, es muy probable que otros cantos se hayan visto afectados por acciones similares sin que tengamos noticia de ello.

El concepto de *performance* permite responder, en parte, a las dudas que algunos de mis estudiantes suelen plantear respecto al interés que tiene estudiar música “extranjera” cultivada en Latinoamérica. Primero, todo proceso de recepción y apropiación de una expresión musical en principio ajena implica algún grado de transformación de aquello que es apropiado<sup>38</sup>. Y segundo, aun si no hubiese transformación alguna, algo muy difícil, el sentido que adquiere una misma música en dos contextos culturales diferentes puede variar grandemente, como nos viene advirtiendo la etnomusicología desde los años sesenta<sup>39</sup>.

Un ejemplo concreto proviene de Santiago de Chile. Estaban de moda allí, a fines del siglo XVIII, las contradanzas europeas, que solían ejecutarse en fiestas públicas y privadas. Aunque casi no se han conservado ejemplos escritos, he podido documentar la presencia en la ciudad de las *Reglas y advertencias generales* de Pablo Minguet e Yrol, uno de cuyos cuadernos incluye cinco contradanzas, las violentas para el invierno, las alegres para la primavera y las fáciles para el verano “por no calorarse”, según dice el autor<sup>40</sup>. Pero, en compensación, se conocen testimonios históricos sobre el uso frecuente del género. Uno de ellos es el del viajero inglés George Vancouver, quien en 1795 participó en una de las tertulias que organizaba un acaudalado comerciante y aficionado a la música, llamado Manuel Pérez Cotapos. Según Vancouver:

Las diversiones de la velada consistieron en un concierto y baile, en los cuales hacían los principales papeles las damas y parecían tener gran placer; las mujeres fueron los únicos músicos; una de ellas tocaba el piano y las otras el violín, la flauta o el arpa. La ejecución nos pareció muy buena y nos dio una especie de distracción a la cual éramos estraños desde largo tiempo.

---

<sup>37</sup> García, pp. 68-69.

<sup>38</sup> Katharine Ellis, “The sociology of music”, en J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson (eds.), *An introduction to music studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 47, 58.

<sup>39</sup> Decía Blacking en 1966 que las “estructuras musicales” de una cultura determinada no podían compararse con estructuras similares de otra cultura, a menos que supiéramos que ambas derivaban de “conceptos y comportamientos similares” —citado por Alan P. Merriam, “Definiciones de ‘musicología comparada’ y ‘etnomusicología’: una perspectiva histórico-teórica”, en Cruces (ed.), pp. 59-78 (p. 65).

<sup>40</sup> Pablo Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*, Madrid: Imprenta de Pablo Minguet, 1774 (edición original de 1752-1754), f. 22.

Habríamos querido ceder a las instancias del señor Cotapos reuniéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa<sup>41</sup>.

En otras palabras, aun si las contradanzas eran similares a las que Vancouver presenciaba en Inglaterra, su coreografía (las “figuras”) era diferente e imposibilitó que el viajero pudiera corresponder a la cortesía del anfitrión como hubiese deseado.

Es posible hallar numerosos ejemplos de este tipo en la historia de la música latinoamericana —y de otras partes del mundo—. Ya he sugerido que las capillas musicales de afrodescendientes establecidas en México y Lima pudieron ejecutar la música de un modo distinto al de las capillas oficiales y que esto pudo contribuir al éxito que tuvieron en ciertos períodos. En el mismo sentido, Waisman sugiere que lo poco que sabemos sobre la práctica musical del período colonial apunta a que “la música que se ejecutaba era estilísticamente igual o muy similar a la europea, pero el modo en que se la tocaba era probablemente diferente”<sup>42</sup>. Y Gabriel Castillo, desde el campo de la estética, expresa algo similar en relación con Calibán, esclavo de *La tempestad* de Shakespeare que con frecuencia ha sido usado para representar al ser latinoamericano. Calibán, dice Castillo, no puede tener un idioma propio, porque se lo ha enseñado su captor, pero “puede hablar de otro modo el idioma del que lo nombra, creando así un espacio de resistencia simbólica”<sup>43</sup>.

Nuevamente es posible extraer de esto lecciones para la musicología latinoamericana. Primero, el concepto de ejecución o performance hace posible, para una misma expresión musical, estudiar simultáneamente su semejanza y su diferencia con los modelos foráneos. Segundo, demuestra que incluso una estética de la diferencia no tiene por qué concentrarse únicamente en las expresiones musicales que parecen más exóticas desde una perspectiva eurocéntrica, ni rechazar aquellas de origen europeo como si fueran ajenas a la cultura latinoamericana.<sup>44</sup> Tercero, puede ser cierto, como afirma Waisman en el texto citado al inicio, que “la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana,

---

<sup>41</sup> Citado por Pereira Salas, pp. 42-43. Cito, sin embargo, por Jorje Vancouver, *Viaje a Valparaíso i Santiago*, Nicolás Peña (trad.), Santiago de Chile: Imprenta Mejía, 1902, pp. 61-62.

<sup>42</sup> Waisman, p. 50.

<sup>43</sup> Gabriel Castillo, *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 190-191.

<sup>44</sup> Ya decía Stevenson, a propósito de los manuscritos musicales de Guatemala hoy conservados en Bloomington, Indiana, que la tendencia de algunos folcloristas de su tiempo a “dicotomizar la herencia indígena guatemalteca y la tradición europea, y enfrentarlos como opuestos irreconciliables, traiciona[ba] a la historia”, porque desde un comienzo los indios habían apreciado e intentado aprender la música polifónica traída de Europa. Robert Stevenson, “European Music in 16th-Century Guatemala”, *The Musical Quarterly*, 50, 3 (1964), p. 352.

inglesa o francesa desde Iberoamérica”. Pero tanto su significado como su forma de aplicación se ven necesariamente modificados cuando se encuentran con un territorio diferente como el latinoamericano. En este sentido, resulta extrapolable al campo musicológico otra reflexión de Castillo. Enfrentado al dilema de conciliar los principios de la filosofía “universal” con una posible estética americana, el autor recurre al pensamiento de José Ortega y Gasset para sostener como principio fundamental el *circunstancialismo*. El ser humano “no es sin sus circunstancias ya que la razón que permite su conocimiento es una razón histórica”. Este principio, pese a su simplicidad, permite una articulación armoniosa de lo particular y lo universal, en la que es posible reconocer la existencia de una tradición filosófica común y comprensible para todos, pero que “puede y debe ejercer este conocimiento sobre objetos en sí específicos, por su sujeción a condiciones de ocurrencia histórica –circunstancias— particulares”<sup>45</sup>. El paralelismo con las disyuntivas que enfrenta hoy la musicología latinoamericana es evidente.

Volviendo pues a la pregunta inicial sobre su posible existencia y especificidades, y asumiendo que el tema conlleva más dudas que certezas, me atrevo a concluir planteando que puede ser productivo definir sus objetos de estudio desde una perspectiva que considere tanto sus diferencias como sus semejanzas frente a sus posibles referentes; que tenga en cuenta su rica tradición oral sin por ello descuidar su no menos interesante tradición escrita ni reproducir, aunque sea involuntariamente, la dicotomía entre una Europa letrada y una América ágrafa que fue instituida en el momento mismo del “Descubrimiento”; que preste atención al modo de ejecución o *performance* tanto de la música como de la propia musicología, sin que esto implique convertir al concepto en una condición *sine qua non* para que un trabajo musicológico pueda ser considerado digno de interés; y que evite, en lo posible, la tendencia a caracterizar la musicología latinoamericana y construir sus desafíos a partir de su perpetua carencia con respecto al primer mundo, ya que, mientras estamos en ello, no dejan de aparecer trabajos de interés sobre los más diversos ámbitos en distintos lugares del continente.

---

45 Castillo, pp. 160-163.

