

Romero, Raúl. 2017.
Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú

Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP



A medida que se cumplen los ciclos de trabajo de los/las investigadores/as de la música, van apareciendo compilaciones que sintetizan su trabajo de largos años, otrora repartido entre revistas y libros. Este es el caso de las compilaciones de Juan Pablo González (2013), Coriún Aharonián (2012), Carlos Vega (editada por Enrique Cámara en 2015) y Raúl Romero, destacado etnomusicólogo peruano formado en Estados Unidos y actual académico del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

En esta oportunidad Romero nos presenta un libro escrito sobre tres grandes ejes que, si bien no están explicitados por el autor, pueden inferirse de la lectura. El primero es la historia de la etnomusicología en el Perú (con algunas conexiones latinoamericanas), que Romero emprende a partir de la sistemática referencia a los textos de investigación más importantes sobre música tradicional de ese país, incluyendo estudios de caso, historias de géneros musicales (o prácticas culturales), panoramas antropológicos generales, cancioneros, colecciones, monografías, crónicas y otros, la mayor parte de ellos centrados en la ciudad de Lima y el Valle del Mantaro. Un segundo eje son los procesos de adaptación, revitalización y negociación cultural de la música tradicional, especialmente los causados por la migración intrarregional –en diversas etapas del siglo XX–, un aspecto que dada la orografía del Perú es especialmente significativo.

De estos dos primeros ejes se derivan dos grandes problemas teóricos que cruzan el libro y que son presentados por Romero como propios del Perú, pero que se pueden extrapolar a otros países latinoamericanos con razonable sentido. Primero, la formación histórica de la etnicidad y las jerarquías sociales moldeadas a lo largo del tiempo, ya sea en forma de clases sociales, grupos o comunidades, todas con sus respectivas tensiones internas y externas. Ejemplo de estas formaciones sociales es la tríada señorito-indígena-mestizo citada constantemente por Romero como aspecto central de la mantención de ciertas prácticas sonoras tradicionales. También es ejemplo de ello la oposición negro-indígena o urbano-rural, asunto que entra de lleno en el debate etnomusicológico pasado y actual por lo cual no lo desarrollaré aquí. Segundo, tenemos el debate sobre los criterios de catalogación de la música y su aplicación al sonido (escala, melodía, ritmo u otro) en colecciones o ediciones históricas sobre música tradicional. Este tipo de publicaciones abundan en Perú desde fines del siglo XIX y remiten al inacabable universo teórico que sitúa la investigación entre la descripción y la interpretación de las fuentes escritas u orales.

Finalmente, un tercer eje, es la voz personal del autor, tímidamente expresada en algunos párrafos y desde la cual se refleja la claridad y poder de síntesis adquirido por Romero luego

de treinta años de investigación. No se refiere Romero al trabajo de campo con detalle, pero de su relato (profundamente académico) se puede inferir que el método etnográfico ha sido su vida, el camino por el cual ha investigado toda la música tradicional del Perú que ha podido. Esto explica su capacidad generalizadora y también su sentido autocrítico. Sobre esto último, Romero hace una sensata autocrítica a los estudios sobre música tradicional peruanos por su excesivo individualismo y falta de una visión articulada que ha dejado áreas "largamente ignoradas" (p. 69). También hace especial referencia en la antropología, a la que le reprocha haber dejado de lado el "estudio de las expresiones tradicionales como la música, la danza, las fiestas y las artesanías a campo del Folclore", al "aficionado ilustrado, generalmente formado en otra disciplina académica (abogados, arqueólogos, historiadores), que presentaba sus obras de una manera únicamente descriptiva, más a la manera de un ordenado coleccionista que a la de un etnógrafo ubicado en la disciplina antropológica" (p. 52).

Para un lector extranjero, sin embargo, esta crítica debe ser mirada con distancia, pues al mismo tiempo que va señalando falencias, Romero describe las fructíferas relaciones que ha habido en el país entre la etnomusicología, los estudios de folclore, la sociología, la arqueología, los estudios de música popular y la antropología, así como la enorme cantidad de publicaciones esparcidas en toda clase de formatos y épocas. Todo ello contrasta con la antropología chilena, cuyo interés por la música ha sido escaso, sino inexistente, hasta períodos recientes. El aporte de la voz de Romero, en este sentido, es único por su visión panorámica y conocimientos de las publicaciones en inglés y español sobre el Perú, cuestión que lo ubica como un "especialista" en el sentido tradicional de la palabra. Desde mi perspectiva, desde *Oyendo a Chile* (publicado por Samuel Claro en 1979) no se ha escrito un libro así en nuestro país y, hasta donde mis conocimientos llegan, en ningún lugar del Cono Sur, con la excepción de Brasil.

El libro está dividido en diez capítulos organizados en tres partes.¹ La primera, *Procesos y transiciones*, está dedicada a la etnomusicología en el Perú, con particular énfasis en los estudios de música andina; la segunda, *Identidades y globalización*, aborda con especial profundidad los procesos de cambio y continuidad de la música tradicional del Valle del Mantaro; y, la tercera, *Agentes y lugares*, se refiere a las dinámicas de cambio entre tradición, modernidad y nación ejemplificados en dos casos (Chabuca Granda y Rodolfo Holzmann) y una ciudad (Paccha, en Junín). Los artículos proveen diversos puntos de unión marcados por los intereses del autor, no por un plan de investigación de largo plazo, ya que se trata de una compilación de textos publicados por Romero entre 1986 y 2015 en diversas revistas y libros. Sobre este punto me explicaré más abajo.

El tema mejor abordado del libro son los cambios en la música tradicional andina, que Romero emprende en el Capítulo 2, de 2002. Esta parte trata sobre la arqueología musical en el Perú y el estudio de la música andina a través de sus diversas fuentes. "Desde principios del siglo veinte", dice el autor, "la música tradicional de los Andes peruanos ha sido estudiada sistemáticamente por numerosos investigadores nacionales y extranjeros, a pesar de la ausencia de una base institucional que apoyara sólidamente la investigación musical en el país" (p. 65). De acuerdo con él, el estudio de lo andino ha estado centrado en la reconstrucción histórica de la música inca y la estructura musical de la escala de las melodías andinas contemporáneas. Para él existe una estética indígena y otra mestiza que se pueden distinguir con claridad: mientras la indígena está construida mayormente sobre frases monofónicas, la mestiza está hecha de dos

1. Por motivos de espacio, aquí solo comentaré algunos de los capítulos.

frases simétricas que pueden ser monofónicas o armonizadas, aunque a veces en la primera haya polifonía libre (pp. 99-100). Por su contenido, este capítulo puede fungir perfectamente como una introducción a la organología peruana y la documentación colonial y postcolonial. Aunque sobre estos temas se ha publicado una gran cantidad de textos (algunos de ellos en esta revista), Romero es certero al decir que muchos sacan erróneamente conclusiones del pasado y las proyectan automáticamente a la escena contemporánea, volviéndose extemporáneos.

El Capítulo 4 (de 1993) trata sobre los procesos de resistencia, adaptación y evolución de la cultura musical a la migración, y las transformaciones económicas derivadas de la urbanización y el capitalismo. Tomando como ejemplo el caso del Valle del Mantaro, el autor señala que, si bien durante estos cambios algunas tradiciones resisten y otras se adaptan (como las herranzas o tonadas), otras están destinadas a desaparecer, como la música para el trabajo comunal (p. 153). Como ya sabemos, la cultura musical tradicional cambia para no desaparecer y en este proceso se resignifica “a pesar de los procesos de homogeneización y uniformización cultural que conlleva el capitalismo” (p. 137). Los efectos de ese capitalismo, en suma, no son inevitables (p. 136).

El mensaje esperanzador de Romero está también presente en el Capítulo 8 dedicado a la música urbana en contextos rurales (de 1989). Se trata de un cruce disciplinario donde el autor ofrece una mirada etnomusicológica a un fenómeno popular comercial. Aquí explica la convivencia de las raíces tradicionales de una comunidad con los procesos de modernización que, en este caso, están representados por el baile de la música *chicha* o cumbia andina/tropical en Paccha. Dicho baile fue perfectamente adaptado a las necesidades de expresión de la comunidad, logrando la redefinición de lo foráneo “dentro de sus propios marcos de referencia” y permitiendo la integración de jóvenes y viejos a la fiesta y el baile (p. 253).

El Capítulo 5 (de 1999) sirve como antecedente de este capítulo anterior, ya que trata sobre la des-esencialización del mestizo andino. Aquí Romero critica la práctica de la etnografía andina que considera al indio y al mestizo como “individuos con identidades ‘primordiales’ que nunca lograrán trascender”, es decir, que viniendo desde su cultura local no podrán integrarse globalmente (p. 285). Esta idea, tan frecuente en la antropología urbana, es resuelta por el autor señalando que la integración racial y cultural del mestizo depende con fuerza de las nociones de espacio y tiempo, especialmente de esta última, que en el caso de la música implica nociones de pasado, o sea definiciones de lo típico o auténtico. Estas ideas determinan la manera en que se integran los cambios en el sonido, dice el autor, como se observa en el reemplazo de viejos instrumentos por otros nuevos para adaptarse a las exigencias globales (la quena por el clarinete, por ejemplo). Tanto el indio como el mestizo, dice, saben adaptarse y la música refleja estos procesos con amplia claridad en la cultura andina.

Los Capítulos 6 y 7 abordan las músicas andinas/tropicales y negras, respectivamente. Como viene sucediendo en América del Sur desde hace algunas décadas, estos capítulos constituyen un nuevo y fructífero cruce de la etnomusicología con los estudios de música popular. En el Capítulo 6, de 2007, Romero explica el impacto del huayno como fenómeno de ventas y su rol en la creación de nuevos formatos instrumentales. Según él, entre 1950 y 1980 “casi el cincuenta por ciento del total de ventas récord se encontraba en la categoría ‘folclor’ (música andina)”, con texto en el cual el huayno *comercial* “fue el primer género tradicional musical que saltó de una ubicación local a un contexto nacional” (p. 194). Además, introdujo la presencia de un solista acompañado por un conjunto musical, rompiendo así el anonimato

típico del folclore andino y dando paso a la aparición de "celebridades". Con el huayno, por tanto, aparece una noción de lo nacional asociada a la industria, a la que se acoplan un sistema de "estrellas musicales", un mecanismo de difusión de los estilos regionales y un paso de lo acústico a lo electrónico. De este modo, se produce una continuidad de géneros en la música peruana, cual es la tríada huayno urbano, música chicha y tecnocumbia. La tecnocumbia tendrá gran éxito y permitirá la morigeración de los prejuicios desarrollados sobre la música anterior a ella, instalando una visión no pintoresca de la cultura popular a causa de su desandinización, masividad mediática, uso de la corporalidad y americanización progresiva, todo ello reflejado en la música de Rossy War.

El Capítulo 7 (de 1994) trata sobre el resurgimiento y reconstrucción de las tradiciones musicales negras en Lima desde fines de los años 50. Contrario a lo que uno podría imaginar, aquí Romero afirma que, si bien los negros han sido un símbolo de la cultura musical peruana, se sabe poco de ellos. El renacimiento y reconstrucción de la cultura musical negra fue obra de un grupo de intelectuales que a fines de los años 50 recuperaron y/o reconstruyeron diversos géneros musicales "en términos de forma y estructura musical". Entre estos contamos la zamacueca, el landó, el festejo, el inga, el zapateo, la marinera y otros, que, en su mayoría, están más basados "en lo hispano europeo que sobre las estructuras y formas musicales negras", dice el autor, y luego concluye: "El sentido 'innato' del ritmo de los negros y la creencia en el derecho moral de los afrodescendientes a utilizar elementos de la música africana despreciable fueron los recursos básicos que Victoria Santa Cruz utilizó para la reconstrucción y el resurgimiento de las tradiciones musicales negras virtualmente extintas" (p. 225). Este movimiento no fue adoptado por el pueblo común ni logró unificar a los negros locales ya que no tenía "una base social suficientemente fuerte", razón por la que se desvaneció y hoy es parte de un reducido grupo de profesionales que se mueven en un circuito comercial (p. 233).

Mirado en su conjunto, los méritos de los capítulos de este libro por separado son suficientes para ser considerados como referencia de gran utilidad en la etnomusicología iberoamericana. La comprensión cabal que tiene Romero de la enorme diversidad étnica y lingüística del Perú le permiten ofrecer un libro ensayístico y al mismo tiempo enciclopédico que logra entrar selectivamente en detalles, dejando huellas para conocer cualquier tema en profundidad. La mención a los imaginarios históricos asociados al Perú, como la pentafonía andina, la veracidad de los relatos coloniales sobre géneros musicales o prácticas culturales y la creación de la música afroperuana, son aspectos importantes del libro porque retratan de cuerpo entero los logros y tensiones internas de la investigación local. También son relevantes las menciones a obras de autores menos conocidos en el ambiente americano, como Josafat Roel Pineda (1921-1987), los hermanos Montoya, Américo Valencia, Daniel Alomía Robles, José Carlos Vilcapoma, Román Robles, Chalena Vásquez, José Antonio Lloréns, Alejandro Vivanco y, por supuesto, José María Arguedas. Sobre este último, llama la atención el escaso conocimiento (y cita) que hay en Chile de su obra literaria y antropológica, sin lugar a dudas la más temprana y completa hecha en el Perú hasta hoy. "Lo especial de Arguedas", dice Romero, es que en su obra la música andina "no es posible aislarla de otros aspectos socioculturales" (p. 40).

Leyendo entre líneas vemos que el libro sirve también para comprender el atavismo latinoamericano de la institucionalidad musical. En él se deja entrever con facilidad la inmensa complejidad que poseen las organizaciones latinoamericanas que albergan, estudian, difunden o legislan sobre folclore o música tradicional. Por complejidad me refiero no solo a la

falta de conexión entre los/las investigadoras sino también a la impresionante fragmentación o desconexión entre oficinas/departamentos/grupos de estudio, su doble y hasta triple burocracia y sus condiciones laborales, que hacen que la investigación musical en nuestros países sea más que difícil.

Para cerrar me gustaría decir que a pesar de todo lo positivo señalado hasta aquí, el libro adolece de lo que suelen adolecer las compilaciones, cual es su falta de unidad o dispersión temática. Como dije al inicio, lo que une el libro son tres ejes, uno de los cuales es la voz de su autor, de donde emana una coherencia escritural y una mirada etnográfica ordenada sobre la relación entre etnicidad, historia y sonido. Pero también desunen al libro las diferencias de enfoque entre cada capítulo, comprensibles por el paso de los años, pero no explicadas por el autor al inicio, salvo un párrafo en la introducción. Hubiese sido positivo que Romero contextualizara mejor los textos para saber qué une los capítulos a lo largo de los años (más allá de la música como “hecho social” que refiere en la p. 12), qué impacto ha tenido su obra en las nuevas generaciones o, más importante aún, cómo evalúa su autor los textos publicados luego de varias décadas de reflexión.

Asimismo, me parece que otro efecto perverso de las compilaciones es la repetición sucesiva de títulos y autores con pocas páginas de distancia, así como de algunas ideas que en un capítulo son extendidas y en otro resumidas. Si bien esto demuestra una coherencia en el tiempo, tiene el efecto de acumular los mismos argumentos sin una dirección definida. Si bien esto no es necesariamente responsabilidad del autor (que publicó cuando esas ideas eran pertinentes), su lectura extemporánea hace necesario matizar o actualizar algunas argumentaciones. Este el caso del Capítulo 3 sobre la investigación musical en América del Sur, el más añejado de todos debido a la falta de integración de la investigación que se ha venido haciendo en los últimos años. Aquí habría sido bueno agregar algunas notas al pie explicando, por ejemplo, cómo queda el balance regional que ofrece Romero si se considera la publicación del libro de Juliana Pérez González sobre las *Historias de la Música en Hispanoamérica (1876-2000)* (2010) y la síntesis continental concretada por Yael Bitrán (ed. 2015) en “Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica”. Pareciera entonces que se puede aplicar aquí la misma crítica que Romero le hacía a la etnomusicología peruana, cual es su fuerte orientación individual y ausencia de visión continental o colectiva.

Finalmente, creo importante decir que es notable la ausencia de los estudios de género en todo el trabajo presentado en este libro. En cada uno de los artículos incluidos hubiera sido posible decir algo sobre la presencia o ausencia de la mujer, pero el libro no la aborda ni explica su ausencia, ni siquiera luego de la década del 2000, cuando estos estudios crecen ostensiblemente en todas las disciplinas de la región. Es probable que tal ausencia tenga que ver con el método de trabajo etnográfico usado por Romero (que ha dado buenos frutos para otras cosas) o con la tendencia histórica de la etnomusicología a centrarse únicamente en “las tendencias del cambio musical” (p. 160) sin una variable de género como algo fundamental, sino secundario o adyacente.

Christian Spencer Espinosa

Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH),
Facultad de Artes, Universidad Mayor
christian.spencer@umayor.cl

R