

Marín López, Javier, ed. 2018.
Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos.

Madrid: ICCMU. (712 páginas)

Una invitación a debatir es un llamado a presentar distintos puntos de vista sobre un tema, y por ello el título de esta obra colectiva editada por Marín López es sugerente: nos convoca a tomar conciencia de un debate pendiente, aquel que sitúa a las “músicas coloniales” en el centro de la discusión a la luz de los procesos de intercambio entre Europa y América, entendidos estos desde una perspectiva amplia como procesos complejos que trascienden barreras geográficas, sociales y culturales respecto de la circulación, recepción y resignificación de la música. En la “Introducción” –que cuenta con una traducción al inglés– se da cuenta del estado actual en el que se halla el estudio de estas músicas, y de los avances respecto de la densidad de las problemáticas trabajadas. Las “músicas coloniales” sobre las que trata el libro, aclara el editor, son aquellas “eruditas” (p. 20), lo que a mi juicio devela una categorización que no está siendo debatida desde el fondo, ya que “las músicas coloniales” se traducen más bien en la definición más tradicional de “la” música colonial que se maneja hasta hoy: “principalmente música escrita” y “principalmente música religiosa” (Illari 2005, 5). El título de la obra se prestaba para elucubraciones al inducir al lector a imaginar un debate a partir de un universo sonoro y musical más amplio (o al menos así fue para esta lectora): imaginé que leería uno y varios textos desde un posicionamiento más cercano a la postura crítica de Mendívil y su “en contra de la música” (Mendívil 2016), y mis expectativas debieron ser encauzadas en otra dirección. Considero esto como el índice de una cierta desconexión con corrientes historiográficas y etnohistóricas actuales. Excluir de manera consciente aquello que, se subentiende, no pertenece al ámbito de las “músicas eruditas”, o situar el mundo de lo “indígena” casi en oposición a esas prácticas coloniales implica que algunos actores no son aquí considerados como agentes activos en el intercambio. Así, esa idea de “intercambio” se estrecha al repertorio, y “euroamericano” parece seguir significando “europeos de Europa” con “europeos de América”. Mi crítica aquí no va dirigida a los trabajos que conforman este volumen, entre los cuales se cuentan varios aportes ejemplares. Va más bien dirigida a la musicología en términos epistemológicos: la complejidad de las relaciones sociales y culturales surgidas en suelo americano, y de las cuales la historiografía ha tomado conciencia en trabajos enfocados en la construcción de identidades,¹ no tienen eco aún, de forma sistemática, en estudios como el presente. El “paradigma en construcción”, que es parte del encabezado que abre la “Introducción” (p. 17), sigue siendo más bien el “paradigma preexistente”. La interdisciplinariedad se ve aún lejana, y esta es una reflexión que no se acaba en las escasas líneas que conforman esta reseña. El debate que se propone está presente, pero para las “músicas eruditas”, y no para las “músicas coloniales” como constructos complejos que estamos lejos de llegar a comprender. En este sentido, obras como la presente son un paso necesario para seguir avanzando en esta línea, pero la discusión propiamente tal debe seguir problematizándose.

Este libro surgió a partir de un encuentro académico que, bajo el título de *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)*, reunió en 2013 al alero del XVII Festival de Música

1. Ver Fisher y O'Hara 2009, Rappaport 2014 y Díaz 2017, por mencionar algunos.

Antigua de Úbeda y Baeza (España) a un grupo de investigadores interesados en los procesos de intercambio relativos a las prácticas musicales con el fin de discutir de manera crítica los aportes recientes sobre el período colonial (p. 20). Ese corpus inicial de trabajos fue expandido hasta completar 34 contribuciones dispuestas en siete bloques temáticos que no eluden del todo el ordenamiento cronológico, pero que permiten articular temáticas que se superponen en términos temporales. El libro forma parte de la prestigiosa colección “Música Hispana – Textos”, del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, y es y será un referente en el área, pues tras una titánica y cuidada tarea de edición, con un apoyo profuso en cuadros, partituras e ilustraciones, logra reunir trabajos de niveles disímiles –las contribuciones son tanto de académicos con una amplia trayectoria como de investigadores menos experimentados–, un esfuerzo loable y poco recurrente en el ámbito que genera un interesante contrapunto de visiones, pero que a la vez propicia un desequilibrio en la extensión y profundidad alcanzada en los textos. En términos generales, destaco como aportes significativos de este grupo de estudios, por una parte, la consideración del siglo XIX como un tiempo transicional de pervivencias y de proyecciones –un siglo XVIII “extendido”, si se quiere–, y por otra, la incorporación tanto del mundo luso-brasileño como del cubano decimonónico con un peso gravitacional en el volumen. La decisión editorial de presentar estos espacios como conjuntos temáticos distintos, definidos por sus circunstancias geográficas y políticas, los hace aparecer, sin embargo, como apéndices desconectados o como una especie de complemento a las secciones anteriores.

Las contribuciones de la primera sección, titulada “Transplantando tradiciones: liturgia y canto llano en las Indias”, profundizan en el estudio de la migración de prácticas litúrgico-musicales, sus adaptaciones locales y el surgimiento de variantes. La continuidad en los “usos” hispalenses, en particular las tradiciones toledana y sevillana en la Catedral de México luego del Concilio de Trento, es discutida por Pérez Ruiz. De Rycke, por su parte, se centra en la práctica de la composición de nuevas melodías para el canto litúrgico durante el siglo XVIII en la Catedral de México. Este constituye un fenómeno poco estudiado, y la consideración de los himnos como fuente para comprender manifestaciones locales y la construcción de identidades es una orientación original. El texto de Enríquez Rubio ofrece una inversión de la mirada tradicional que sitúa a la Ciudad de México como una “periferia” en los inicios de la archidiócesis al estudiar la práctica del contrafacto en el canto litúrgico: la autora revela precariedades no siempre asumidas, ya que se tiende a ver en la capital del Virreinato de Nueva España uno de los centros “centrales” de América Hispana. Hay aquí una invitación para seguir discutiendo respecto de las categorías centro-periferia, en línea con una de las metas más ambiciosas de este volumen. Esta sección se cierra con el escrito póstumo de Huseby, una contribución sobre la práctica del canto llano en contextos misionales chiquitanos, y cuya edición y actualización estuvo a cargo de Illari. La detección de variantes lingüísticas en los salmos de antifonas es de elevado interés, y avanza en un terreno que hasta el momento ha sido poco trabajado en el ámbito de la música en las reducciones jesuíticas, y que se conecta con aportes del contexto guaraní que han surgido al respecto en los últimos años.²

El segundo bloque se denomina “Modelos europeos y realidades americanas en los siglos XVI y XVII”, y la orientación de sus trabajos podría caracterizarse como “biográfica” y “polifónica”. El texto de Morales versa sobre una Lamentación de Cristóbal de Morales, sus vías de difusión y su actualización en el Nuevo Mundo. Hay aquí un vínculo con las temáticas tratadas en el

2. Ver al respecto la obra de Merello-Guillemot 2015.

conjunto anterior respecto del apego al ritual post-tridentino, y a la relatividad con la que ciertas prácticas polifónicas parecen haberse ceñido a las disposiciones emanadas del Concilio. Bermúdez trabaja sobre un maestro de capilla mestizo del Nuevo Reino de Granada, Gonzalo García Zorro, y demuestra la actualidad del trabajo biográfico sustentado en una contundente documentación, lo que le permite adentrarse en las especificidades locales de la organización de la práctica musical litúrgica. Chávez Bárcenas plantea una serie de reconsideraciones historiográficas sobre el barroco para estudiar un grupo de villancicos localizados en Puebla que datan del s. XVII, y Álvarez Calero ahonda respecto de la biografía de fray Gerónimo González de Mendoza.

"Modelos europeos y realidades americanas en el siglo XVIII y tránsito al siglo XIX" es la denominación del tercer bloque, que se inicia con un texto de Illari sobre Martin Schmid en el cual enfrenta la biografía del misionero desde una orientación genealógica –en el sentido epistemológico del término–. Este escrito, dentro del "debate" propuesto, es uno de los más "combativos", ya que discute presupuestos e ideologías ancladas en el estudio de las músicas reduccionales, aclarando de paso el origen de la idea del tipo compositivo "amateur chiquitano" como un concepto que surgió del autor. En una atrayente propuesta, Illari retoma el concepto de "mesomúsica" de Carlos Vega (p. 239) para aplicarlo al caso Chiquitano. A modo de paréntesis: es llamativo que investigadores más experimentados como Illari y Bermúdez estén reescribiendo recorridos biográficos de músicos desde perspectivas enriquecedoras, reflejo de las posibilidades de actualización que, en términos discursivos, tiene este género. También quiero destacar como un síntoma alentador, y como un acierto editorial el que, ante la posibilidad de crear un bloque de "música misional", no se hiciese: esto da cuenta de que la visión separatista de músicas "misionales" v/s "urbanas" está pasando por una reconfiguración necesaria. Siguiendo en la línea de las "actualizaciones", el trabajo de Restiffo aborda aspectos desconocidos sobre la práctica musical en conventos femeninos de Córdoba. Los aportes de Swadley y Carvajal Ávila están centrados en las figuras de José Gavino Leal y Ricardo de la Main, y Carlos Pera, respectivamente. Vera presenta un esclarecedor panorama respecto de la riqueza y variedad de las músicas instrumentales escritas que llegaron a la ciudad de Lima tardocolonial, dando cuenta de la conjunción de prácticas musicales "modernas" y "antiguas". Particular atención reviste la figura de Haydn como un compositor con presencia transversal hacia fines de la Colonia en Hispanoamérica. El último texto de este bloque pertenece a Camacho, quien, a partir de referencias visuales existentes en iglesias novohispanas, realiza una lectura de la iconografía musical centrada en el arpa. Este instrumento habría tenido un uso transversal, articulando intercambios entre distintos ámbitos de las prácticas musicales novohispanas: su uso tanto en la música religiosa como en rituales indígenas y en prostíbulos desdibuja las fronteras entre estos espacios.

En el bloque 4 –"Continuidades y cambios en la América insurgente y republicana"– el trabajo de Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga sobre el "Churripampli" nos informa sobre las prácticas musicales de las clases subalternas y las difusas barreras entre la música escénica y la música de tradición oral a fines del período colonial. La propuesta de Izquierdo sobre el estudio de la figura de los compositores iberoamericanos en la primera mitad del s. XIX destaca, a mi parecer, como una de las contribuciones más relevantes del volumen, y como tal, es merecedora de un análisis más profundo. Una provocadora crítica velada al rescate de música escrita de inicios del s. XIX de las nacientes repúblicas americanas, al "rescate por el rescate", sitúa a ese ejercicio patrimonial "entre la depreciación emocional y la apreciación patrimonial" por los tipos de relación establecidos con el repertorio: son distantes, formales,

privilegian tipos de análisis no contextualizados en los usos, y que pueden terminar por poner en valor objetos materiales como partituras, pero no la música que contienen (p. 356). Su llamado a incorporar como experiencia cosmopolita la primera mitad del s. XIX es a mi juicio acertado, pero tiende a invisibilizar realidades locales que no fueron percibidas como tales –vuelve a agudizarse aquí el problema de la relación centro-periferia para este período–. Pienso que las condiciones geopolíticas del continente tienen aquí un peso relevante, ya que no en todas partes la experiencia de apertura de los mercados hacia fines del siglo XVIII se tradujo en una experiencia cosmopolita. Respecto de la circulación de música escrita a fines del s. XVIII, este trabajo complementa el texto de Vera al presentar esta problemática anclada a la coyuntura política de la apertura comercial transatlántica de la década de 1770 (p. 359). Aquí se vislumbra la relevancia de la figura de Haydn y su obra como uno de los elementos articuladores del citado proceso “cosmopolita”. Otro punto a destacar es el de las proyecciones coloniales, como la mantención de las “ansias” por las maestrías de capillas catedralicias por parte de los compositores (p. 371). Esta es una señal que revela nuestra tendencia como investigadores a “leer” el siglo XIX con ojos anticlericales y secularizantes, cuando las transiciones, en realidad, fueron lentas en la formación de los Estados naciones latinoamericanos. Izquierdo, por último, vuelve sobre la necesidad de continuar el estudio de los compositores y la música del s. XIX en Latinoamérica, dando cuenta de lo lejos que estamos de comprender ese período. Aquí me permito ampliar la propuesta del autor: una vía posible para comprender mejor esta omisión de la “generación perdida” de compositores es avanzar en el estudio de archivos personales de musicólogos del s. XX –Stevenson y Curt Lange, por mencionar dos investigadores cuyos acervos pueden ser escudriñados–, con el fin de adentrarnos en la praxis musicológica del s. XX que fomentó esta tendencia “olvidadiza”. A continuación, la contribución de Miranda revisa el corpus de variaciones novohispanas de fines del período colonial, aportando nuevas apreciaciones sobre estas piezas en torno a la figura del compositor Mariano Elízaga. Bitrán, por su parte, trabaja el vínculo entre el público teatral y la formación de identidades desde un interesante enfoque que considera la historia de la recepción y la construcción de la opinión pública, mediante un llamativo estudio de caso de “divas” cantantes en la Ciudad de México en la primera mitad del s. XIX. Esposito presenta algunos aspectos de la actividad concertística siguiendo la trayectoria transatlántica del pianista Sigismund Thalberg a mediados del s. XIX. Este bloque se cierra con el trabajo de Davies, que conecta muy bien con el de Izquierdo, y que enfatiza las transiciones decimonónicas como un período intersticial. Aquí se exploran las razones del desinterés generalizado por parte de la historiografía musical del s. XX por enfrentar el estudio del repertorio de la Catedral de México de la primera mitad del s. XIX, un corpus en cierto sentido “incómodo” (p. 416), proponiéndose un acercamiento de revalorización de estas fuentes, injustamente “desechadas”.

La quinta sección, dedicada al “siglo XIX cubano”, se abre con la reflexión –personal y musicológica– de Eli sobre la sociedad colonial cubana decimonónica, con una problematización respecto a la “periodización” de la música en Latinoamérica en general, y en Cuba en particular. La autora discute visiones lineales y canónicas, a veces forzadas, que no se conciben con la temporalidad y desarrollos socioculturales y musicales locales. Los trabajos de Fernández Díaz, Perdigón Milá, Marrero Guerra y Encabo Fernández contribuyen a ampliar el conocimiento que se tiene hasta hoy respecto de prácticas musicales locales en diversos lugares de Cuba.

El penúltimo bloque se denomina "El Espacio Luso-brasileño". Este tratamiento por "separado" hace percibir estas prácticas como pertenecientes a un mundo, en cierto sentido, "distinto", como señalé al inicio. Desde la historiografía, sin embargo, las conexiones entre ambos espacios han empezado a ser revisitadas en áreas como el mundo del trabajo durante la Colonia,³ y las prácticas musicales, finalmente, tienen una de sus aristas anclada en este ámbito. Las exequias reales retratadas por De Paula son otra muestra de estas conexiones, ya que su texto da cuenta de similitudes en el espacio simbólico del Antiguo Régimen, así como de pervivencias barrocas en el s. XIX (pero acompañadas de música de Mozart –el Réquiem–): la continuidad se empieza a perfilar no como la excepción, sino más bien como la regla, y el vínculo entre las prácticas hispanas y portuguesas dan asimismo cuenta de ello. Los aportes de Campos, Andrade y Taborda también apuntan en esta dirección. El texto de Castagna, que cierra este apartado, es un sugestivo llamado de atención sobre el rol social del musicólogo, su desconexión con la comunidad, y sobre su posibilidad de aportar en un "nivel medio" en el cual su trabajo adquiera importancia y sentido social.

El último bloque, "La interpretación de las músicas coloniales hoy", examina diversas experiencias performáticas y discográficas de interpretación de música colonial. Marín López revisa históricamente el proceso de intercambio entre musicología e interpretación musical en los movimientos de música antigua, y analiza desde la problemática de la verosimilitud y la autenticidad tres proyectos discográficos recientes. Sans se adentra en algunas paradojas que ofrece la interpretación históricamente informada a partir de la experiencia del montaje de los Maitines de Navidad de 1655 de la Catedral de Puebla. En estos dos primeros textos de la sección se hace énfasis en que la verosimilitud y el sentido común parecen primar a la hora de la toma de decisiones en la interpretación de estos repertorios. Mendoza presenta, desde la visión de un director de orquesta, la necesidad de diálogo entre distintos profesionales (musicólogos, intérpretes y directores) para enfrentar repertorios como el colonial novohispano, ahondando en su experiencia con la Chicago Arts Orchestra. Finalmente, Escudero reflexiona respecto de la actividad del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, puntualizando la necesidad de considerar la densidad del contexto socio-cultural en el cual las músicas interpretadas han surgido, haciendo hincapié en la idea de la "inculturación". Destaco aquí el que la autora señale que la música colonial es, en América Latina, una "realidad impresa" (p. 600), lo que constituye un llamado a incluir en el rescate patrimonial la puesta en escena de las músicas coloniales.

El espacio de diálogo y el debate podría haberse ampliado de haberse incorporado un acápite de conclusiones, ausente de este copioso volumen (decisión de seguro basada en la extensión de la obra, que supera las setecientas páginas). Para finalizar, y luego de la lectura de este compendio, queda claro que estamos frente a un terreno fructífero para avanzar en el conocimiento de "las músicas coloniales" incorporando nuevos desafíos. Y que, sobre todo, queda mucho por debatir.

Laura Fahrenkrog

Departamento de Historia y Ciencias Sociales,
Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez
laura.fahrenkrog@uai.cl

3. Me refiero aquí al trabajo de França Paiva 2020.

Bibliografía referenciada

- Díaz, Mónica, ed. 2017. *To Be Indio in Colonial Spanish America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Fisher, Andrew B. y Matthew D. O'Hara, eds. 2009. *Imperial subjects. Race and Identity in Colonial Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Illari, Bernardo. 2005. "La música colonial latinoamericana es...". *Ficta. Música Antigua* (VII): 5-7.
- Mendívil, Julio. 2016. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Merello-Guilleminot, Enrique. 2015. *El gregoriano perdido de los guaraníes. Ejecución y copiado del canto gregoriano en la "República Jesuítica" del Paraguay*. Nürnberg, Asunción: Missionprokur de la Compañía de Jesús.
- Paiva, Eduardo França. 2020. *Nombrar lo nuevo. Una historia léxica de Iberoamérica entre los siglos XVI y XVIII (las dinámicas de mestizajes y el mundo del trabajo)*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Rappaport, Joanne. 2014. *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press.

R