

Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)

José Manuel Izquierdo König

PhD in Music Student, Clare Hall, University of Cambridge

izquierdokonig@gmail.com

Resumen

Este ensayo consta de dos partes. La primera discute el problema epistemológico de definir la música latinoamericana en base a diferencias marcadas por un exotismo explícito y su supuesto carácter “mestizo”, y las dificultades historiográficas y disciplinares (para la musicología) en relación con tal definición. La segunda, toma este debate para generar ciertas proposiciones, a modo de ejemplo, sobre el cómo la música del siglo XIX escrita en América Latina puede dialogar con “historias de la música” y con un aporte que vaya más allá de tal diferenciación en base a su exotismo. Como problema final, se discute el modo en que tal lectura nos entrega una historia de la música alejada de una posición secularista.

Palabras claves: exotismo, música latinoamericana, música sacra, siglo XIX, historia de la música.

Abstract

This is an essay in two parts. In the first one I discuss the epistemological problem of defining Latin American music solely from differences articulated from an explicit exoticism, as well as its “mestizo” character, and the historiographical and musicological difficulties of such a definition. The second one departs from that debate to discuss certain examples of ways in which the music written in the nineteenth century in Latin America can establish a dialogue with the “histories of music” that goes beyond the search for its differentiating exoticism. As a final issue, I will argue that looking at “music history” from Latin America gives us a distinctly less secularist perspective of it.

Keywords: exoticism, Latin American music, sacred music, 19th century, history of music.

Advertencia previa: el presente ensayo debe entenderse como tal; un ensayo. Por lo mismo, asumo y me responsabilizo de sus problemas con el fin de que el mismo sirva para abrir un debate. De ahí su tono, en ocasiones, combativo, pero que está instalado con la mejor intención, la de estimular una discusión más amplia. Por lo mismo, las carencias en la definición más acotadas de algunos conceptos, o en el uso de la bibliografía (evidentemente incompleta) y estudios de caso, están dadas muchas veces por mantener ese centro en el debate, y no transformar el ensayo en artículo.

A comienzos del 2015, en la lista de la American Musicological Society, se generó un debate intrigante sobre la inclusión, o no, de músicas iberoamericanas en una historia de la música, a raíz de la total ausencia de ellas en los ya famosos volúmenes sobre el ramo producidos por Richard Taruskin. Aunque no viene al caso detallar tal discusión aquí, me llamó profundamente la atención que la pregunta clave que hizo despegar el debate fuera, justamente –y parafraseando ligeramente–: “¿Qué ha aportado la música iberoamericana a la historia de la música?”. La pregunta era compleja por varias razones, algunas de las cuales pueden ser más evidentes que otras. Por un lado, se constataba la noción de una “historia de la música” como condición total, algo ya de sobra discutido, y por tanto de un canon, un formato; una lógica que la hace funcional. Por otro lado, esta “historia de la música”, determinada por tales lógicas, solicitaría como criterio de entrada el factor de la relevancia, más allá de para quién, cómo, dónde y cuándo se diera esta relevancia. O, más aún, qué determinaba lo que definimos como “relevancia”.

Varias respuestas enfocadas en América Latina en el mismo foro expresaron, con ejemplos, la posibilidad factual de tales relevancias: que la zarabanda, que el tango, que el mambo; que Villa-Lobos, que Ginastera, que Carlos Chávez. Pero tales respuestas, basadas en ejemplos específicos, al entrar en el juego de las “relevancias”, no podían desarticular ni la construcción de una historia de la música ni el modo en que aquella relevancia la vuelve hegemónica. El debate, que aquí recuerdo –en lo personal– nada más que con un fin introductorio, me hizo pensar justamente en el modo en que las respuestas parecían imposibilitadas de desarticular la pregunta, y por tanto necesariamente empecé a pensar en otras posibilidades de pregunta inversa: ¿Cómo definimos qué es relevante, y cuáles –por tanto– son las propuestas epistemológicas que hemos generado para incluir la música de América Latina en la historia de la música? ¿Cuáles son los problemas historiográficos de tan compleja relación que determinan los pasaportes y las candidaturas de cada ejemplo?

Este ensayo discute lo que, me parece, son algunos de los puntos clave en esta problemática hoy y, en particular, lo que considero el auto-exotismo de la musicología latinoamericana; esto es, la creación de una América Latina exótica como producto académico dentro de un mercado que promueve tal diferenciación como marca distintiva de presencia, en detrimento de una búsqueda de posibilidades de profundización de un aporte historiográfico –y musicológico al fin– construido desde América Latina en un diálogo. Siendo esta frase un poco larga, la compensaré con un ejemplo que me parece interesante para llamar la atención del lector. En un reciente libro sobre la música latinoamericana, cuya relevancia ha estado dada tanto por el interés de los debates que contiene, como por su título sugerente y su creciente circulación, se comienza de entrada el texto con esta frase: “Sabemos que la música latinoamericana suena distinto a la música del resto del mundo. Es apasionada y rítmica, pero también triste y reflexiva” (González, 2013).

Claramente uno puede argumentar a favor o en contra de tal descripción de la música latinoamericana, pero lo que no es discutible es que la misma está construida desde la hipótesis –aquí como aseveración– de que esta sería una música explícitamente distinta, y distinta a un teórico “resto del mundo”. ¿Pero es posible hacer tal aseveración? Desde un punto de vista lógico, la frase se anula por el simple hecho de que todas las músicas son finalmente distintas –y similares– según los criterios que ocupemos para describirlas, y existen infinitos ejemplos de músicas que son, a la vez, apasionadas y rítmicas, pero también tristes y reflexivas. Naturalmente, esto el lector –y, supone uno, el autor del libro– lo saben, y es casi tautológico anunciarlo, pero debo hacerlo por lo que, me parece, está detrás de aquella frase, y que no tiene que ver, necesariamente, con el trabajo citado anteriormente. Lo que subyace en la descripción es algo más complejo, que es el modo de construir una musicología, y una historia o apreciación de la música latinoamericana, basada en su diferencia y no en sus “similitudes” (con cualquier otra cosa).

Esto, principalmente para alguien que –como el que escribe estas líneas– trabaja sobre las músicas latinoamericanas del siglo XIX, es profundamente complicado, puesto que se trata de músicas para las cuales la búsqueda de diferencias explícitas puede generar la anulación de repertorios enteros. ¿Cómo diferenciar una sinfonía de Juan Meserón de una de Adalbert Gyrowetz más allá de rasgos personales? ¿O los vales de salón de una Josefina Filomeno y los de una señorita francesa que le fuera contemporánea? ¿Hay aspectos explícitos en una u otra que puedan justificar una diferencia que, finalmente, se sustentaría en la búsqueda de una radicalidad identitaria? El problema de pensar tales búsquedas, por tanto, es que necesitamos determinar qué nos lleva a tales aproximaciones, y desde dónde estamos definiendo lo que sería “música latinoamericana”. Lo que refiero aquí como auto-exotismo, entonces, es que buscamos y definimos a partir de características únicas y explícitas de diferencia porque las mismas le otorgan a nuestra investigación características distintivas y únicas, sin necesariamente generar una epistemología o herramientas de investigación que sean igualmente diferentes.

Esta idea ocupará buena parte de este ensayo, y por lo mismo no quiero que se malinterprete. Sin duda, la apertura a una lectura latinoamericana de la musicología, como Juan Pablo González ha planteado en otro documento (2009, 45), nos permite romper las tendencias nacionalistas que han ocupado parte tan importante de las musicologías latinoamericanas del pasado. Sin embargo, las mismas también pueden verse, en particular en investigaciones recientes, como un ejercicio, si bien no nacionalista, al menos “regionalista”, en la búsqueda de una diferencia que no omita una “patria grande”, no del todo matizada, y en tal ejercicio la pregunta sigue latiendo: ¿Cómo compatibilizamos una perspectiva latinoamericana en la musicología, en el sentido de trabajo colectivo y regional, con la construcción de una noción de “música latinoamericana”? Ambos fenómenos se entrelazan para alumbrar una distinción de lo “latinoamericano” que, como he señalado anteriormente, permite una cierta diferenciación. Y quisiera ser más explícito: lo que finalmente vemos muchas veces es la definición de algo como “latinoamericano” no por necesidad historiográfica o metodológica, sino porque tal ejercicio permite una distinción de mercado –institucional, académico, pero también definitivamente comercial y corporativo– dentro del campo cada vez más global de la acción musicológica.

Espero que se entienda, hasta aquí, que giro en círculos en mi crítica para reflejar una parcialidad rotunda de un argumento y de una construcción disciplinar. En palabras simples: tal espíritu de una musicología con mayor perspectiva regional no implica, necesariamente,

llegar a determinar que existe algo que podemos denominar, tan abiertamente, como "música latinoamericana", en el sentido de un colectivo de músicas que definimos con ciertas características sonoras que las cohesionen –más o menos complejas–. Es cierto, en momentos históricos tales construcciones han sido necesarias –por motivos diversos–, y por tanto no pueden ser negadas, pero mi cuestionamiento va más por sus necesidades metodológicas actuales y lo que veo como un auge en la diferenciación epistemológica de América Latina, quizás causada –al menos en parte– por el igual auge e influencia de centros anglófonos de Estudios Latinoamericanos, con su necesidad –de mercado y teórica– de establecer explícitamente ciertas diferencias. La necesidad de tal afirmación, más allá de valores identitarios en un mundo crecientemente globalizado y sostenido por lógicas de mercado corporativo multinacional –también en lo académico– tiene, por lo mismo, un fin emocional relevante, pero con un doble filo: por un lado, nace de la consciencia de los estudios de exotismo, postcolonialidad y orientalismo de las últimas décadas en que se ha buscado comprender el modo en que Europa –o un cierto occidente del que América Latina no sería parte– se apropia de sus supuestas y autodeterminadas alteridades.

Pero por otro es inevitable considerar que estas relaciones de poder pueden ser invertidas y, por lo mismo, con demasiada facilidad estudios sobre manifestaciones artísticas realizados fuera de áreas de poder tenderán a buscar modos de identidad en base a la diferencia. Georgina Born, por ejemplo, en su ya clásico *Western Music and its Others*, planteaba que "una problemática común que cruza la musicología, etnomusicología y los estudios de música popular en años recientes, ha sido la teorización de música e identidad y, por implicancia, su diferencia" (2000, 2). El punto propuesto es interesante, pues si bien se reconoce el auge de la implicancia, la autora no logra escapar del todo –ni aquí ni en otras partes del texto– a que la definición binaria –de otro, o de una periferia– necesariamente nos lleva a establecer límites, donde las identidades tendrán que equivaler a diferencias. Pero sabemos muy bien que buena parte de las identidades son mucho más porosas, y son también construidas desde la semejanza, o el deseo de la misma.

Sin duda, este debate –así como muchos otros similares– ha ido penetrando "de regreso" entre quienes se dedican a la musicología en América Latina, pero muchas veces las conceptualizaciones generadas para contextos específicos, o desde otras regiones, son cooptadas sin mayor profundización de los problemas de su aplicación no solo en, sino también desde otro contexto (académico, urbano, personal). No solo hablo aquí de categorías conocidas, como los estudios de género o ideas de subalternidad, sino también recordando la sugerencia –simple pero potente– de Juan Francisco Sans, en cuanto a que es evidente que muchos de los debates de la así llamada "nueva musicología" –hoy bastante envejecida– nunca realmente lograron arraigarse en la musicología latinoamericana, y que por tanto debemos repensar qué es lo que la volvió innecesaria, irrelevante o, al menos, no del todo útil para la región (Sans 2009). ¿Sería en parte por nuestros nacionalismos y aislamiento académico?, ¿o también porque hay diferencias estructurales tanto en los temas de investigación como en los modos de realizarla?

Naturalmente, este uso –a veces arbitrario, aunque a veces también luminoso– de conceptos y epistemologías generadas para otras áreas del mundo, puede tornarse en un problema grave si el choque teórico no es atajado a tiempo. Hablo aquí siguiendo las teorías de Michael Billig, quien ha debatido fuertemente el modo en que, desde las ciencias sociales, los conceptos se han transformado desde herramientas a "marcas", asociadas a autores particulares y la mayoría

de las veces impuestos por un asunto de moda, sin ser realmente necesarios o pudiéndose expresar en palabras muchísimo más simples (Billig, 2013). Lo que Billig hace es una denuncia que comparto, en cuanto a que la necesidad del mercado académico ha llevado a producir nichos exclusivos, ofertas conceptuales nuevas y constantes que, muchas veces, dicen lo mismo que ya se ha dicho antes. Sin embargo, es evidente que también los conceptos nuevos pueden incentivar discursos nuevos, pero esto no implica –de buenas a primeras– que se esté generando nuevo conocimiento, y es fácil caer en el juego de hacer las cosas más complicadas de lo necesario por el puro hecho de establecer vínculos entre bibliografías específicas (más allá de si estas generan, o no, comunidades y/o nexos entre académicos).

Tomo como ejemplo un libro reciente sobre música en América Latina que, ya incluso como parte de su título, incorpora los conceptos de mestizaje, sincretismo e hibridación como claves conceptuales (Recasens 2010). En él se promueve una búsqueda de “la música mestiza de Latinoamérica” en base a estos tres criterios anunciados en el título del trabajo, los cuales son diferenciados en la introducción: mestizaje sería “mezcla interétnica, combinación de razas o ‘fusión genética’, producida dentro del espacio común de las culturas, incluyendo en ello los conflictos sociales asociados a dicha mezcla”; sincretismo sería la “compenetración de creencias [...] o símbolos”; e hibridación “el conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas” (17). Sin embargo, una y otra vez los tres conceptos parecen cruzarse, y sus fronteras borrarse en diversos artículos del volumen, generando dificultades conceptuales para el lector. Por dar un ejemplo que se reitera varias veces, se habla de ciertos bailes específicos como “mestizos”, lo cual daría a entender que son entes estáticos de mezcla interétnica, aunque a veces se discute sobre sus cambios, y por tanto de su proceso de combinatoria (por ejemplo, a través del salón burgués) y, en tal caso, debiéramos hablar de bailes híbridos (o en proceso de hibridación). ¿O no? En realidad, más da la impresión de que lo que más se ajustaría sería el concepto de bailes “sincréticos”, al menos, por ejemplo, en una partitura de una tonada de salón ya impresa. ¿Dónde está el límite y/o la utilidad de esta sobreabundancia conceptual?

La utilidad de tal abundancia, creo, no está dada por servir a estas herramientas, sino porque en su pluralidad y derroche, insisten sobre cierta “cualidad” que definiría lo latinoamericano. Sería un modo de definir a América Latina como explícitamente exótica, por medio de su mestizaje, el cual es, finalmente, como concepto positivo una solución “blanda” a las evidentes luchas de poderes que subyacen al proceso de tratar de concebir a América Latina como una sola cosa, o con una identidad “diferente” propia, tal como ha planteado Catherine Poupene-Hart (2000, 34-36). Y esto es complicado porque, por cierto, el modo de ocupar las palabras necesariamente genera un eco en los modos de hacer academia. Inevitablemente, se genera un acoplamiento de diferencia y latinoamericanidad, donde la necesidad de lo único-propio es lo que lleva a la búsqueda de la vaguedad conceptual (dada también, quizás, por la amplitud y fragilidad del concepto de mestizaje, necesariamente indefinido). Por tanto, debemos concluir que mestizaje = una perspectiva latinoamericana.

Esta realidad conceptual de los estudios latinoamericanos me llama particularmente la atención, pues ha generado la necesidad de establecer una definición cultural de Latinoamérica basada en su mestizaje hiper-conceptualizado (o hiper-explicitado al menos) y en la radicalización de la propuesta que se ha hecho de la hibridación como diferencia latinoamericana. En una reciente crítica a la hiperconceptualización del concepto “híbrido” realizada por Joel Kuortti

y Jopi Nyman (2007, 10), los autores realizan una aseveración que me parece importante destacar para este debate: pensando en los autores que más contribuyeron a la definición de América Latina como espacio de mestizaje cultural, Benedict Anderson es quizás el referente más citado y más evidente para el mundo anglo, pues para él Latinoamérica era un ejemplo perfecto para estudiar sus teorías, pero sin negar que las mismas eran aplicables para cualquier caso y cultura. Sin embargo, y siguiendo a los autores mencionados, para muchos investigadores inspirados en Anderson, Latinoamérica se transformó en el centro, en símbolo de lo híbrido; una bandera ahora vista en positivo desde la cual se podía individualizar la región, su cultura y gentes, pero desde la diferencia, desde una selección de aquello que solo es explícitamente híbrido y una negación (o silencio) de aquello que no lo es. Los autores culpan principalmente a García Canclini de promover tal visión, y la profunda influencia que dicho autor ha tenido en los discursos culturales sobre América Latina –y en la musicología regional– en los últimos 15 años no puede ser ocultada. En palabras de Juan de Castro, nuestras propias epistemologías nos han llevado a considerar a América Latina como “el espacio privilegiado de la heterogeneidad cultural, racial, étnica y lingüística y, en consecuencia, de mestizaje [*miscegenation*] y mezcla cultura [*cultural mixture*]” (Castro 2002, 3).

Otros autores han mantenido esta crítica y/o la han ampliado. Klor de Alva, por ejemplo, ha planteado cómo la noción de una cultura mestiza ha sido aplicada solo en modo retroactivo a América Latina y, por tanto, es tremendamente poco eficaz en ayudar a entender “las diversas políticas y prácticas que definen la experiencia histórica de los sujetos latinos o anglo-americanos no-indígenas” (Alva 1995, 241 y 268). Lo mismo, creo, podría decirse para muchos usos en América Latina del concepto de “subalternidad”, aunque ese debate –bastante más extendido– no lo tomaré y remito a un artículo bastante conocido sobre el problema, escrito por Mabel Moraña (2004, 643-655). El peso de estos problemas y definiciones, a nivel historiográfico, no podría ser mayor. Lo que se genera al establecer la música latinoamericana como una serie de descriptores fijos, que van ganando peso epistemológico, comercial –en el sentido de “marca”– y académico, es que aquellos elementos musicales que no encajan con el formato necesariamente dejan de estar presentes en los discursos.

Paradójicamente –¿o no tanto?–, lo que ha ocurrido con la aplicación de tales conceptos dentro de la musicología latinoamericana, es una creciente cercanía entre los modelos teóricos de esta y aquellos de la musicología anglófona, que a sí misma simplemente se define como “musicología”, tan a secas como “historia de la música”. Y aquí se genera la que es, quizás, la dicotomía más radical de este problema: el hecho que la musicología latinoamericana hoy se acerque tanto a los ideales, las esperanzas, de la misma musicología anglófona sobre América Latina. A esto me refiero con auto-exotismos (que, por favor, no es un concepto sino solo un descriptor), los modos en que como académicos generamos una exotividad de nuestro trabajo y nuestros objetos de estudio, basada en su diferencia como un valor y, por tanto, en la proyección y ampliación de esa diferencia en negación de lo que la refute o atenúe. Bernardo Illari, por ejemplo, introduce su reciente artículo “A story with(out) Gauchos” con una de las más punzantes críticas a este problema, tildando de “constructo moderno” el ver a América Latina como “sinónimo de mezcla étnica, con músicas y sistemas simbólicas entendidos como híbridos y crossovers”; pero al mismo tiempo, planteando esta crítica en un artículo que, paradójicamente, aporta a un libro sobre “History of World Music” tomando un caso en el cual Latinoamérica se puede mostrar como exótica (Illari 2013, 371-72). ¿Una crítica desde adentro? Creo que tal es el caso, pero no por eso menos complicado ni menos conflictivo.

Y hablo necesariamente aquí de conflicto, pues creo que son justamente tales aproximaciones las que, finalmente, rebotan en la pregunta de la “relevancia” en una historia de la música. Más allá de la pregunta sobre si para la musicología latinoamericana es “relevante” entrar o no en las “historias de la música” (que es un tema ético y político que escapa, aunque bordea, esta discusión), el tema sería –dentro de este juego argumentativo– de qué modo se está haciendo hoy. En forma evidente, no se ha logrado que los estudios sobre música latinoamericana entren como “iguales” en una historia global, ni tampoco –más allá de sus exotismos y condición de estudios de caso– en una musicología global. Ciertamente podríamos argumentar que una musicología post-colonial, y post-europea, solo debería estar basada en estudios de caso, pero la imposibilidad de establecer vínculos mayores y arcos interpretativos, necesariamente marcará un espacio donde lo “global” seguirá siendo definido a espaldas de dichos estudios de caso y sus investigadores.

Miremos, por ejemplo, las historias de la música: no hay en ellas diálogo entre la noción de una “historia” y las ausencias de la misma. Las mismas, al final, se remiten a existir como pies de página, apéndice o escueta referencia. Ya apuntaba esto Gary Tomlinson en su crítica a los volúmenes de *Historia de la Música* de Richard Taruskin, donde recrimina que, por un lado, Taruskin reconoce que la historia debe incorporar marcos amplios para definir a quienes estudia, y por otro hace un recorte que niega a buena parte de estos: “No deberíamos esperar, en una historia de la música occidental que ya es enorme, historias de la música del resto del mundo también. Pero en la medida en que una historia tal estudie los contextos de los modos de hacer música de occidente, debería dialogar con la innegable proyección de Europa sobre el globo desde el siglo quince” (2007, 365-66). El corte, por tanto, queda hecho en un límite de Europa que, a ratos, se permite a sí mismo aceptar los Estados Unidos y Rusia, pero jamás el evidente colonialismo y posterior imperialismo que generó, además, los recursos económicos, materiales y en ocasiones culturales en que se sostuvo la modernidad que discurren la mayoría de las historias de la música.

En el mercado anglófono, los repertorios latinoamericanos son principalmente considerados como parte de series sobre América Latina o como “estudios de caso” que aparecen principalmente, me da la sensación, por un asunto de corrección política. A nivel historiográfico, esto es particularmente patente en el caso de la reedición que hizo Peter Burckholder de uno de los volúmenes de historia de la música de más larga data “en activo”: aquel ya antes elaborado por Claude Palisca y Donald Grout. Burckholder, tal como señaló en un artículo al respecto (2009), agregó un capítulo extra dedicado a las Américas. Si bien Burckholder defiende su decisión de incorporar estos repertorios y la importancia de hacerlo, es inevitable constatar que los mismos no dialogan con el resto de la historia que le tocó editar, sino que son un apéndice a la misma: un estudio de caso “particular”. No hay claridad sobre la razón para incorporarlos, más allá de cierta idea bienhechora, casi en el borde de la culpa disciplinaria. Esta incorporación es siempre difícil y nos llena de dudas: ¿fue realizada porque hay un convencimiento real de la importancia de estos repertorios para una historia de la música, o porque hay cierta culpabilidad o una sensación ética de que debieran ser incluidos? El hecho de aparecer como apéndice, y no en diálogo, necesariamente me lleva a pensar que se trata de la segunda situación: la marginalia de la historia universal, incorporada y dejada de lado a un mismo tiempo por su “diferencia”, y principalmente destacada por su “exotismo” –o diferencia–.

Otro es el caso de la inclusión de una pieza de Ignacio da Jerusalem, escrita en México, y que aparece como una de las casi 30 obras incorporadas en la famosa antología Norton para análisis y estudio, en este caso en el volumen del siglo XVIII (Rice 2012). ¿Cuotas de inclusión o verdadero convencimiento de una necesidad analítica o historiográfica para la aparición de esta obra? Y, en caso de que habláramos sobre cuotas de inclusión, ¿es esto realmente negativo, o estamos en una situación donde las mismas son hoy una necesidad para el diálogo entre iguales? En realidad, este caso es llamativo porque, justamente, no se seleccionó una pieza que se prestara directamente para ser leída como "exótica" y que, por tanto, alumbrara algunos aspectos interesantes: por un lado, es irrelevante para la antología misma (no así para una historia) que la pieza haya sido compuesta en México; por otro lado, al sonar igual que similares piezas compuestas en Europa, no existe ninguna razón por la cual un estudiante no pueda aprender lo necesario sobre análisis o estilo de esta obra en vez de un ejemplo escrito en Italia en el mismo período. ¿Por qué no se hace más esto, en clases tanto de historia como de análisis, no solo en América Latina, sino a nivel global? Si bien es una disquisición momentánea, me gustaría dejar esa pregunta dando vueltas, idealmente sin la respuesta más obvia: por relaciones de poder en la construcción de cánones y repertorios.

¿Puede ser una historia de la música en América Latina algo más que un pie de página a una historia global?¹ Y hago esta pregunta con cierta frialdad, pues ciertamente que desde un punto de vista emocional muchos que trabajan en repertorios de la región dirían inmediatamente "sí": yo también. Pero si fuéramos a incorporarla en diálogo, ¿cómo hacerlo? ¿cómo escapar del hecho de ser "pueblos sin historia" (o "músicos sin pasado", desde nuestro auto-exotismo), de vivir en esa extensión de la negación de la historia que generó Europa sobre otros pueblos en siglos pasados, vistos principalmente en su eternidad premoderna? Es un problema que Jack Goody (2012) ya apuntaló con claridad en la historiografía contemporánea, pero que se ha asentado con mucha menos claridad en la musicología, y donde claramente la solución hasta ahora no ha logrado ser el reforzar las diferencias o conceptualizaciones que la musicología anglófona y hegemónica ha(n) impuesto –o sugerido– en y para diversos repertorios del mundo.

Problemas decimonónicos

El resto de mi diatriba la dedicaré, específicamente, a las implicancias de estas lógicas para los repertorios que de preferencia estudio; esto es, aquellos del siglo XIX. El siglo XIX latinoamericano, casi como por principio, ya se ve enfrentado a categorías historiográficas que lo vuelven un complicado objeto de estudio. De partida, por largo tiempo ha estado sometido al descriptor de "decimonónico", como oposición a colonial, cuando en realidad no existe una cultura "decimonónica", sino que varias complejas transiciones políticas, culturales y económicas de una Colonia que pervivió administrativamente por más de un cuarto de siglo en muchas partes de América. Necesariamente esta denominación –de

1. Naturalmente, similar pregunta podría plantearse no solo para América Latina, sino también para otras regiones del mundo. Incluso, cabe preguntarse si no sería también el caso, incluso, de áreas particulares de Europa, como también de zonas alejadas de los mayores centros urbanos. El debate sobre la posibilidad de una "historia global de la música", por cierto sigue abierto. Este año cierra, por ejemplo, el multimillonario proyecto de Reinhard Strohm titulado "Towards a global history of music", financiado por la Balzan Foundation. Los próximos años, por tanto, dirán qué nuevas posibilidades se abren en esta línea. Igualmente, cabría destacar el desarrollo de nuevas propuestas de "Big History" y estudios de "Big Data" que amplían –o pueden ampliar– parcialmente las lógicas de centro y periferia y, por tanto, estimo que pueden dar de qué hablar en nuevos enfoques globales, también, para una historia de la música.

colonial v/s decimonónico–, y periodización, al abandonar su condición de herramienta y devenir en concepto complica ciertos repertorios y escenas musicales de la región. ¿Cómo hablar de sociedades filarmónicas decimonónicas, cuando aquellas de los 1810 y 1820 no comparten nada más que el nombre con aquellas de los 1870 y 1880, teniendo fines, locaciones y repertorios distintos? ¿Cómo unir en “la ópera en el XIX” el impacto cultural que la misma tuvo en los albores de las repúblicas, con los debates sobre ella post-construcción de edificios “nacionales” de ópera en los 1850? ¿Ocupamos el concepto como una herramienta de periodización –esto es, útil para un ejercicio singular– o arbitrariamente, como ocurre también con el descriptor “colonial”?

Si bien las músicas de principios del XIX, o algunas de ellas, tuvieron interés para los primeros musicólogos de América Latina, esto fue por objetivos principalmente nacionalistas, en la búsqueda de los orígenes de “nuestras” “músicas nacionales” y las piedras fundantes de nuestra “cultura”: conservatorios, primeras obras para orquesta, compositores “relevantes” e himnos nacionales. ¿Pero y después? Alejandro Vera fue el primero, quizás, en indagar en estas reflexiones en Chile, con su ya señero artículo “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial” (2006). Su definición de “tradicionales” y “nuevas perspectivas” apuntaba a abandonar una visión centrada, en buena parte, en un estudio de la música en busca de partituras, donde Chile se mostraba como una región algo carente de fuentes e “incentivos musicológicos”, por decirlo de alguna manera. Es una postura arraigada en años de experiencia, y que guarda relación con el llamado –que el mismo Vera rescata– hecho por Eugenio Pereira Salas a Samuel Claro Valdés en una carta en 1963: “A nosotros nos ha tocado la parte primera, desbrozar el camino [...] Ahora les toca a los musicólogos ir más allá del relato histórico-sociológico y estudiar comparativamente las estructuras, y lo que hay de americano, o sea de original, en esta música nacida de un influjo demasiado directo de Europa” (Vera 2006, 145).

Pero aquí se produce una dicotomía interesante, o un espejismo más bien. Si bien Vera se centra en su discusión en la primera parte de la frase (la búsqueda de partituras), existe una segunda parte que me parece igualmente importante: aquel influjo que es “demasiado directo de Europa”, en tono negativo, ese llamado a buscar “lo original”. Es una búsqueda que hoy, definitivamente, sigue profundamente arraigada, pero ahora con la sustentabilidad de poder definir a América Latina como “original” en ciertos aspectos discutidos anteriormente (como su señera hibridación). De nuevo, aquí se puede sentir la influencia de la academia anglófona en el modo de pensar América Latina: por ejemplo, en la definición de nuevos estudios sobre música colonial latinoamericana como contrapuestos a una supuesta “mainstream Latin American Musicology” (Young 2010, vi), dedicada solo a lo explícitamente europeo, esto es, a aquello que con mayor facilidad puede entenderse como “música” desde la perspectiva europea: urbana, anotada, en instrumentos, tonal, etc., incluso más allá del uso o no de la partitura. Es la crítica a un enfoque musicológico que se centra en los espacios religiosos formales, como un eco de la falta de búsqueda del factor “mestizo”. ¿Pero a cambio de qué, o en busca de qué? Geoff Baker da esa respuesta, cuando dice que en la musicología latinoamericana sobre el período colonial él no había logrado encontrar “la ‘ciudad híbrida’ que tanto ha capturado la imaginación de historiadores sociales y culturales”, lo “‘colonial’ en la música colonial latinoamericana” (citado por Young 2010, 1); en otras palabras, aquello que pueda construir una América Latina distintiva.

La definición aquí de la necesidad por esa "ciudad híbrida", que por tanto aleja el lente de todo lo que no la explicita, necesariamente nos aleja de todos los espacios que suenan explícitamente similares a otros, no latinoamericanos. Las consecuencias de esto son dramáticas, puesto que niegan el conjunto de trabajos contemporáneos que, realizados desde América Latina, han sido más sutiles en la búsqueda de este pasado, por basarse en realidades documentales – con todos los problemas que implican– antes que en ciudades imaginadas o soñadas. Es un problema que, sin duda, vas más allá de la musicología y que ciertamente ha impactado con fuerza la interpretación de lo que se da a entender muchas veces por "barroco colonial", así como el recorte de su repertorio, como ha discutido Leonardo Waisman (2004). Quizás me gustaría aquí seguir a Leslie Bethell con su pregunta clave para tales investigadores, igualmente aplicable a la musicología: "Si los críticos o los historiadores se sienten decepcionados por lo que encuentran en el arte o la literatura de América Latina [...] son ellos mismos quienes debieran explicar qué esperaban encontrar, y bajo qué premisas" (Bethell 1998, 45).

Este es, justamente, el problema que nos encontramos al adentrarnos en la música latinoamericana del siglo XIX. Siguiendo al mismo Bethell: los repertorios creados en este período caen en "un doble problema de asimilación: entre más 'auténtico' era un artista de América Latina [desde nuestra perspectiva] –esto es, menos afectado por Europa– como menos auténticas hubiesen sido percibidas sus obras" (1998, 44). Esto me recuerda la anécdota de Basil Hall, viajero, cuando en los 1820 visitó el pueblo de Payta, en Perú, y se sintió atraído por el sonido de un arpa al entrar a la casa: "le pregunté al arpista si podía tocar alguna melodía nativa: pero él nos dio, con gran espíritu, un vals que, no mucho antes, había estado muy de moda en Londres" (Hall 1824/1, 101). O como la "venerable mujer" que le enseñó a Sven Kundsén la samba "Añoralgias" (de Les Luthiers), aprendida no de sus abuelos, sino de un CD que le enviaron de Buenos Aires. Esto también, por ejemplo, puede verse en los frecuentes intentos por incorporar estudios de músicas de salón del siglo XIX a estudios de música latinoamericana en un sentido más amplio, donde finalmente se hace un corte de repertorio arbitrario privilegiando a aquellas músicas de salón que toman elementos "locales" o distintivos de lo nacional (según, igualmente, perspectivas muchas veces posteriores), los cuales también impactan en la selección a la hora de hacer curatorías, restauraciones, digitalizaciones y adquisiciones en archivos. ¿Y dónde quedan todos los otros repertorios, aquellos vales chopinianos y virtuosismos *alla Thalberg* que cantan el liberalismo republicano transatlántico o las militancias religiosas de sus autores y autoras?

Muchas veces, creo, el musicólogo se siente en diatriba similar. Nos hemos comprado la necesidad de nuestro propio exotismo, mestizaje explícito y sincretismo forzado (tanto en sentido histórico como epistemológico). Para la mayoría de los lectores del diccionario Grove en inglés, por ejemplo –siendo el más consultado–, la idea de música de América Latina basada en la entrada del mismo nombre genera una impresión bastante concreta del fenómeno. Las cuatro áreas en que se divide la entrada, escrita por Carolina Robertson y Gerard Béhague (2001), son: músicas indígenas; música folklórica ibérica y mestiza; música afroamericana; y música popular urbana. Las músicas no-explícitamente-mestizas-o-"auténticamente"-indígenas no hacen aparición, así como tampoco buena parte de los repertorios urbanos basados en modelos anglo (como el rock y pop) y menos aún las músicas de tradición escrita o los repertorios del pasado histórico anotado, con excepción (nuevamente) de las músicas de salón transformadas, "sincretizadas". De algún modo, tal entrada debe ser complementada (imaginariamente y gracias a su reunificación "digital") con la de "Latin America" por Robert Stevenson y Christopher Webber para *The Oxford Companion to Music*, que se centra solo en músicas de tradición escrita (2011).

Creo que esto va de la mano, también, con el aún utilizado libro de Gerard Béhague *Music in Latin America, an Introduction*, que en sus capítulos se salta olímpicamente desde el período colonial a lo que él titula como “el auge del nacionalismo”, con solo unas someras líneas sobre la música en torno a la independencia (Béhague 1979). Nuevamente, el siglo XIX –explícitamente europeizante en muchos de sus repertorios y prácticas, conservadas en partituras y periódicos, entre otras fuentes– no tiene cabida en una lectura en busca de la diferencia. Cristina Magaldi ha planteado –aunque sin explicitar ejemplos– que este tipo de lecturas son parte de una línea general de entendimiento que ve a las músicas basadas en modelos europeos creadas en América Latina como “imitaciones empobrecidas” de ejemplos superiores (Magaldi 2004, xi). Daniel Mendoza de Arce también ha señalado que es una constante el ver estos repertorios ridiculizados por “compositores y consumidores, [como intentos] de reproducción de una inspiración tomada desde un centro más sofisticado” (Mendoza 2001, xiii). Y es que, una y otra vez, se determina América Latina solo en un marco de centro-periferia, un arco binario que hace imposible cualquier otra salida multilateral de expresión artística o cultural.

Y es que, efectivamente, incluso voces que han estado interesadas en un estudio de los repertorios latinoamericanos más allá de la historiografía nacional no han tenido pudor en señalar que “incluso las pocas composiciones del Nuevo Mundo que valdría la pena revisar están muy por debajo incluso del nivel mediocre [run-of-the-mill] de la producción contemporánea europea” (Seeger 1977, 196). Nicholas Slonimsky recordaba que el mismísimo Otto Mayer Serra le había señalado que “menos de un 10% de la música escrita en América Latina merece algo de interés”, considerándola, literalmente, como “basura entre basura” (Slonimsky 1945, 9-11); aunque a veces pueda dudarse de la veracidad de los comentarios de Slonimsky, de todos modos, refleja un modelo de conceptualizar las músicas de lo que entonces era el pasado (principalmente el siglo XIX) que nos sigue aún dando coletazos hoy. Y aquí quiero volver, entonces, al primero de los problemas planteados en este artículo: el de la relevancia. ¿Cómo considerar, entonces, las músicas escritas en América Latina en el siglo XIX como relevantes? Desde un punto de vista estético, personalmente he aprendido a amar la música de compositores como José Bernardo Alzedo, José Eulalio Samayoa o Pedro Ximénez de Brill, por mencionar los que me son más cercanos emocionalmente. Pero la apreciación estética personal como criterio de estudio está hoy muy invalidada en nuestro medio y no es este el espacio para defenderla. Sin embargo, desde un punto de vista historiográfico, es posible plantear la importancia de estudiar una historia de la música desde una perspectiva post-europea, una que acepte y visibilice el euro-centrismo, que muchas veces se hace presente solo en la negación de su construcción colonialista, imperial y, en último término, violenta. Una perspectiva que, sacando aquel eje, no solo se construya desde una dualidad centro-periferia. Pues, al final –y en último término– todo ser humano, y toda comunidad, puede ser centro, y en el acto de tomar una decisión siempre hay un centro. ¿Puedo, por tanto, simplemente determinar a un músico como periférico para entenderlo? Hay historias de la música cuyos centros y periferias son más móviles, frágiles y cambiantes de lo que parecen.

Como dice Philip Bohlman, una historia global de la música tiene que aceptar, de entrada, que las narrativas propuestas desde un sector puedan ser rechazadas, consideradas como falsas o entendidas simplemente irrelevantes desde otro (Bohlman 2013a, 13). Bethell ya lo había señalado anteriormente, desde la historia, al plantear que conceptos claves de la historia del arte europeo, aunque teóricamente proyectables a otras regiones, como clasicismo o romanticismo, pueden “muchas veces aparecer como completamente incorpóreos [en el contexto latinoamericano], perdiendo toda conexión con sus determinantes históricas”

(1998, 3). Quizás esto guarde relación con lo que ya señalaba Marcello Sorce Keller, que al abandonar la lógica de centro y periferia podemos contemplar mejor las interconexiones de diversas –y más sutiles– fronteras culturales (cultural borderlines), “cuya relevancia está en que [...] escapan las definiciones exactas, permaneciendo ambiguas” (Sorce Keller 2012, xviii), mostrando las fisuras en los múltiples discursos hegemónicos, ya sean locales o globales, nacionales o postcoloniales. ¿Cómo se ve la historia de la música –así, a secas– si nos situamos desde América Latina en el siglo XIX?

Músicas sacras

Si bien existen varios aspectos historiográficos de una historia de la música occidental que, me parece, pueden ser revisados desde una perspectiva latinoamericana, si hay uno que profundamente me llama la atención es aquel del espacio otorgado a la música sacra en historias de la música para el período comprendido entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Por lo mismo, a continuación, dedicaré algunos párrafos a un ejemplo de análisis en que reflexiones globales sobre la “historia de la música” se generen desde una perspectiva en diálogo con la situación latinoamericana no construida desde una determinante exótica. Una aproximación habitual a la incorporación de música sacra en historias de la música es la que entrega Charles Rosen en su conocido *The Classical Style* (1997, 366): “El estilo clásico es especialmente problemático de estudiar [is at its most problematic] en la música religiosa, un género marcado por dificultades que no preocupaban al espacio secular”. Esto es, debido a que debemos contemplar –y compositores debieron contemplar– aspectos litúrgicos y teológicos en su obra, necesariamente cualquier estudio estilístico se vuelve complicado, y la aproximación a la música sacra de un período se vuelve “ripiada”.

Personalmente argumentaría que esto se debe, en particular, a la tendencia genérica de concebir el siglo XIX, y ya desde fines del XVIII, como un período cuyo “progreso” histórico está marcado por el auge del secularismo, el cual es, por tanto, leído en retrospectiva como un factor “deseado” de desarrollo. Lo que ocurre en prácticamente todas las historias de la música, por tanto, es que el campo de la creación musical para las iglesias cristianas es abandonado casi totalmente tras el fin del período que es habitualmente denominado “barroco” y la muerte de Johann Sebastian Bach. Los pocos ejemplos de música religiosa que son analizados –y aceptados en el “canon”– con posterioridad a este período están habitualmente marcados, justamente, por su ferviente secularismo: los diversos *Requiem* (de Mozart, Berlioz, Verdi o Brahms, por nombrar los más famosos), la *Missa Solemnis* de Beethoven o el *Stabat Mater* de Rossini, amén de algunos oratorios, es decir, el género “sacro” más cercano a la teatralidad de los espacios no-litúrgicos. Tal perspectiva incluso ha inundado trabajos dedicados especialmente a música religiosa, como es el caso del *Historical Dictionary of Sacred Music* de Joseph Swain (2006). El libro abre con una cronología sobre la música sacra occidental que, tras las obras de Bach (Swain 2006, xiv), solo considera como casos históricos las obras anteriormente mencionadas, de carácter marcadamente secular y no necesariamente litúrgico.

Un problema importante que ocurre en tales historias es que ciertos desarrollos puedan quedar alejados de sus condicionantes históricas. De hecho, como ha señalado Edward Schaefer, las reformas de Benedicto XIV por reincorporar a Palestrina como compositor modélico a mediados del siglo XVIII evidentemente generaron un impacto en diversos compositores, así como lo hizo el renovado interés por el canto llano un siglo más tarde (Schaefer 2008, 104).

De igual relevancia fue el impacto del movimiento “Ceciliano” en diversos compositores y estéticas del siglo XIX, como es el caso de la influencia de Louis Lambert en la creación de una escuela francesa de órgano en Franck, Dupré y Widor (Connolly 2013). Pero aún más, esto implica que aquellos músicos que vivieron principalmente como maestros de capilla o compositores de iglesia –un trabajo con un relativo sueldo estable– han sido simplemente eliminados del marco histórico “general”, aun cuando los mismos fueran tremendamente influyentes para sus contextos locales y nacionales (como es el caso de Hilarión Eslava en España o Lorenzo Perosi en Italia).² Evidentemente, por tanto, la música sacra es un problema para las historias de la música de tradición escrita de occidente, y su ausencia es claramente ideológica. Quizás quien más ha penetrado en este problema desde la historiografía es Adrian Hastings, en su *The Construction of Nationhood*, al señalar que los estudios contemporáneos sobre el auge de las construcciones nacionales en el mismo período (fines del siglo XVIII a comienzos del siglo XX) han negado distintiva y radicalmente la posibilidad de considerar la dimensión religiosa, aun cuando es evidente que la misma es parte de las discusiones y procesos del período y no puede ser encerrada en una caja o separada del debate general (Hastings 1997, 1-3). En este sentido, Hastings rechaza las ideas de Anderson, Hobsbawm y Breuilly, que ven el auge del nacionalismo y los Estados modernos en relación al declive del espacio religioso y, por tanto, eliminan este elemento de la discusión (Hastings 1997, 11). Sol Serrano, en la misma línea, ha planteado desde Chile que, si bien el recorrido histórico de los Estados americanos del siglo XIX está marcado por el auge del liberalismo, ellos deben entenderse esencialmente como “repúblicas católicas”, esto es, donde el catolicismo es advocated por el Estado o es parte de él, en restricción o exclusión de otros cultos, y por tanto central al debate de lo nacional y de la condición de una política liberal americana (Serrano 2008, 19). Del mismo modo, desde Perú Carmen McEvoy (2004) ha argumentado que la Guerra del Pacífico entre Perú, Chile y Bolivia no puede ser entendida simplemente con modelos como los de Hobsbawm, pues el factor religioso es central tanto en los debates éticos, como nacionales y políticos de la misma.

Por tanto, la no inclusión en el debate histórico de músicas escritas no solo bajo inspiración de, sino dentro del espacio religioso (particularmente cristiano y católico), responde a ideologías tanto estéticas como historiográficas y, por tanto, políticas. En muchos sentidos, ambas van de la mano. La incorporación de solo cierto tipo de obras en las historias de la música responde a una historia de la estética de la música occidental donde se da preferencia al músico que se aleja de las posiciones pagadas estables (como maestro de capilla) y que busca una expresión personal (romántica) de su propia individualidad como creador (o intérprete). Son estas categorías, claramente, las que determinan la selección de las referidas piezas en los cánones históricos, así como en los repertorios construidos, finalmente, desde una sala de conciertos.

Es innegable, sin duda, que la relación entre religión y modernidad era compleja en el período, pero era justamente compleja porque el factor religioso también se encontraba operando y, por tanto, su anulación solo desconoce la complejidad de la relación. Como ha señalado Philip Bohlman en un reciente estudio sobre música sacra en la Europa actual, la dualidad de

2. Un claro ejemplo de esta problemática se puede ver en el hecho de que John Butt, especialista en el período barroco, haya finalmente escrito los únicos dos artículos sobre música sacra en el siglo XIX en *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (2001, 213-236 y 522-543), denotando la falta de investigadores dedicados a este ámbito en el marco anglófono. Por lo demás, particularmente en el primero de estos artículos, se ve claramente que la narración se torna principalmente hacia problemas institucionales, alejándose del debate estético que tiene una presencia mayor en otros capítulos del libro, así como también en otros trabajos de Butt sobre los siglos XVII y XVIII.

la religión como problema está dada en que su proyección o perduración es esencialmente "antimoderna", como si obsecuentemente no quisiera aceptar la realidad de los cambios, en vez de aceptar a la religión como parte efectiva de la vida de las personas (Bohlman 2013b, xxvii). Además, como ha discutido Jeremy Begbie, la música ha sido también parte central de los debates teológicos de la misma modernidad –y post-modernidad– de un modo que las hace inseparables en un debate que se asuma completo y donde la aceptación o negación de la secularidad como "esencial" al proceso moderno es innecesaria (Begbie 2014, 1 y 6).

El caso latinoamericano, justamente, alumbra sobre la naturaleza de estos problemas historiográficos. El contexto general, particularmente hasta la mitad del siglo XIX, es que buena parte de los compositores "profesionales" en la región vivieron de hacer música para la Iglesia Católica, o directamente lograron –o intentaron– transformarse en maestros de capilla con un salario fijo. Las condiciones de ser maestro de capilla hablan, justamente, de la naturaleza de las condicionantes históricas sobre la elección creativa y la estabilización de ciertos repertorios. En una región donde los conciertos públicos pagados escaseaban, donde no había imprentas musicales –a veces ni siquiera para obras breves de salón, al menos hasta los 1850– y donde la circulación de composiciones locales no era alta, la iglesia servía como un refugio para múltiples músicos, uno que solo fue cambiando –parcialmente– con la llegada de la ópera. Sin embargo, aun con la construcción de grandes casas de ópera hacia mediados de siglo, estas sirvieron principalmente a intérpretes ejecutantes, no así a compositores, que no vieron mayor posibilidad de estrenar obras propias y menos aún vivir de ellas.

Además de estas condicionantes, nuestra propia realidad en cuanto a las fuentes materiales para el estudio de la música latinoamericana parece condicionada por las instituciones religiosas, de un modo que también podría alumbrar al escaso estudio de archivos de estas instituciones en Europa para el siglo XIX. En efecto, buena parte de los archivos musicales del período en América Latina pertenecen a la Iglesia Católica, dando una forma singular a nuestro conocimiento de la música del pasado, y a una relación compleja para musicólogos y compositores del siglo XX en relación con el siglo XIX (Hasan 1999, 9-10). Solo con la aparición de la imprenta, hacia mediados de siglo, la música de salón –impresa– genera una contraparte, pero solo tenemos que ver el bajo volumen de música de salón manuscrita que ha sobrevivido para imaginar cuan desbalanceada puede ser en realidad nuestra imagen musical del pasado latinoamericano. Necesariamente, las condiciones materiales de los repertorios, su conservación y sobrevivencia, determinan nuestras ideas sobre los mismos y también el modo en que los comparamos con otras historias de la música o con ciertas normatividades (principalmente europeas). Por ejemplo, la idea de que la sonata como género y forma fue irrelevante en el período en América Latina, construida no desde los discursos, sino desde la ausencia de fuentes (Sans 1998).

Aun así, cabe decir que incluso la incorporación de estudios sobre músicas en espacios sacros en América Latina, en sí misma, no augura necesariamente una comprensión del fenómeno que escape a la tendencia de una historiografía secularizante. Por ejemplo, el capítulo sobre el tema escrito por Consuelo Carredano para el libro –común con Victoria Eli– *Historia de la Música en España e Hispano América: La música en Hispanoamérica en el Siglo XIX* (2010, 125-152), refleja también esta tendencia, quizás porque –al ser un sondeo del tema–, reproduce modos de pensar en esta línea. Hay un constante retorno a la idea de que es música que sufre una "decadencia" y el foco del capítulo está puesto en la incorporación de repertorios "profanos" al espacio sacro, o el uso de músicas sacras en otros espacios; esto es, en ambos casos, en las posibilidades que se abren por un diálogo con la "modernidad" secular.

Por tanto, no es tanto la diferencia de América Latina la que me parece aquí históricamente relevante (para este caso), sino que el hecho de que el estudio de repertorios americanos pueda plantear preguntas importantes a un nivel más amplio, basadas en su propia materialidad y condicionantes históricas. Personalmente, cada vez me parece más relevante el hecho de que la “historia de la música”, vista y oída desde América Latina, suena muchísimo menos secular que escrita desde Europa. A diferencia de una historia de la música donde los géneros principales de composición son la sinfonía, el concierto y –en ocasiones– la ópera, es la música sacra la que ocupa el lugar de primacía, y donde la Iglesia Católica es empleadora por excelencia y generador incuestionable de música y músicos. Se establece aquí una dualidad entre la realidad material comentada anteriormente, y los mismos discursos locales. Podríamos seguir quizás a Juan Bautista Alberdi, quien señalaba desde Argentina que una “misa sin defectos” era el *summum* al que debía aspirar todo compositor, por sobre cualquier otro género (1840, 6), lo que necesariamente debe hacernos repensar nuestra “escala” canónica de géneros y si la misma es conducente a un estudio efectivo no solo de la música de América Latina, sino también de otras naciones donde la Iglesia Católica tuvo un rol cultural central, en particular España e Italia, pero también ciertos períodos de la historia de Francia y Austria, por dar algunos ejemplos.

Si la Iglesia Católica ocupa un lugar tan importante en la vida cultural del pasado de muchas naciones, incluyendo todas las latinoamericanas, ¿cómo podemos explicar la ausencia de voces generadas desde el ámbito religioso en las historias de la música que tratan este período? Son los riesgos de proyectar nuestras propias perspectivas, ideologías y apreciaciones hacia el pasado, no con fines interpretativos, sino meramente reconstructivos. De hecho, la perspectiva religiosa propone problemas importantes a aspectos centrales de la música en la modernidad, particularmente de los siglos XVIII y XIX. Begbie, por ejemplo, ha discutido sobre la condición del concepto de “libertad”, en debate entre teología y ética secular, dado que el problema de la libertad es esencial a la doctrina moderna del hombre como ser autónomo e individual, en oposición (necesaria o no, según se vea) a una realidad donde Dios ha otorgado esta libertad como parte de una normatividad o, por cierto, una posible sinestesia con el espacio humano (2014, 148-151). Esta división, sin duda –y como ya Begbie en parte asume–, alumbra también el problema del debate durante dicho período sobre el artista como individuo creador único moderno y, por tanto, la no-consideración de aquellos artistas que no entren en el paradigma. Este problema también es parte de aquel discutido por Matthew Gelbart (2011), así como Darrin McMahon (2013), en cuanto al auge del concepto de genio y de individuo creador artista, y sus repercusiones (muchas veces en retrospectiva) sobre las historias del arte y la música. ¿Es acaso la libertad otorgada, dentro de las normas de la liturgia, menos libertad para el compositor?; ¿y de ser así, es Bach menos libre creativamente que un Brahms? ¿Qué implica esto en términos de nuestra proyección a un pasado donde los repertorios canónicos se han construido en base al criterio de originalidad?

En parte, este problema que podría parecer tan elemental, no lo es tanto. Lo había vislumbrado ya el mismo Charles Rosen, al apuntar que nuestros criterios de apreciación románticos necesariamente generan dificultades con períodos anteriores, debido a que –particularmente en la música– se imprime la búsqueda de una expresión individual y personal (esencial para el arte romántico) en un repertorio construido de otro modo. El arte de los primeros siglos “modernos” sería articulado en la expresión colectiva o “convencional”, siguiendo patrones, en concordancia con los cuales buena parte de este arte se desarrolla en el marco de los espacios religiosos (Rosen 2012, 8). Bruce Haynes ha ampliado esta misma idea recientemente, planteando que debemos separar la apreciación musical de los siglos XV al XVIII, basada en

la clara aplicación de la retórica y la búsqueda de un efecto particular, del ideal de apreciación posterior a las revoluciones políticas e industriales hacia el 1800, con su centro en la expresión individual: "Nunca sabremos qué emociones Bach sintió el día que compuso su aria 'Erbarme dich' de la Pasión Según San Mateo, pero sus experiencias personales no son necesariamente relevantes para entender las pasiones de dolor y culpa que logró cristalizar en su plasmación musical del texto" (Haynes 2016, 8).

Por tanto, buena parte de los sentimientos con que tratamos de entender la música del siglo XIX, se vuelven complicados al momento de entender un arte –el creado para el uso litúrgico– que está más abocado a la expresión de textos según modelos retóricos que a la convicción personal. Esto, naturalmente, comienza a generar en el mismo período una crisis de valoración entre dos modelos de autores. Un momento en que se vuelve evidente lo complejo de este debate para el siglo XIX, y también sus implicancias temporales y transatlánticas, es en la discusión pública entre los compositores Juan Eklund y José Bernardo Alzedo en Lima, en 1864. Carl Johan Eklund había nacido en Norrköping, Suecia, el 15 de abril de 1824, estudiado oboe en Estocolmo y luego clarinete como parte de su entrenamiento militar. Hizo una carrera no muy importante como músico en su país hasta que tomó un barco en 1850 como parte de un colectivo de cinco músicos contratados para trabajar en California (Wiken 1988, 85-87). Se detuvo, sin embargo, en Valparaíso y finalmente llegó a Lima hacia 1855, donde destacó en su relación con las bandas militares y la publicación de ciertas piezas de salón. Por otro lado, José Bernardo Alzedo, de más de 70 años, en 1863 dejaba su puesto como maestro de capilla de la Catedral de Santiago para volver a su Lima natal, con ofrecimientos parciales de poder dirigir también bandas militares o inaugurar un conservatorio nacional.

Alzedo descubrió, a las pocas semanas, que Eklund había realizado una edición del Himno Nacional del Perú, que Alzedo había compuesto en 1821, pero nunca editado oficialmente. Esto enfureció al peruano, quien publicó una carta en *El Comercio* de Lima el 28 de mayo de 1864 señalando que la versión de Eklund estaba adulterada y con errores, recomendando que no fuera adquirida. Eklund respondió al poco tiempo acusando a Alzedo de "vanidad" y "resentimiento", pero –quizás más importante– insultando a Alzedo por ser meramente un "maestro de capilla de la América del Sur", una región "lejana del mundo donde todo arte y ciencia está muerta", en contraste con él, que había sido compositor de ópera y de piezas para piano.³ Alzedo no tardaría en responder, señalando el orgullo de su profesión en la música de iglesia, y que con su insulto "me engrandece", y preguntando a Eklund: "ahora pues ¿cuáles son las obras notables con que [se] presenta U. Ante [el] círculo musical reclamando magisterio? ¿ha escrito U. una Misa, un Motete, un Salmo o unas miserables coplas?"⁴

La naturaleza del debate es evidente y ejemplar, teñida a su vez de rencillas entre lo europeo y lo americano, lo religioso y lo secular, y dos modelos de compositor. Habrá quien aún hoy (explícita o implícitamente) se sumaría a las inclinaciones de Eklund, considerando a un "maestro de capilla" como inferior a un compositor de ópera, pero para entender el problema completo necesariamente tenemos que asumir ambas perspectivas y ver desde dónde se instalan, tanto en lo personal como en lo regional y global. Tal como he señalado anteriormente, la negación del elemento religioso y la importancia de la Iglesia Católica para ciertas tradiciones de composición, solo ofuscaría la realidad de este debate, que grafica –más

3. *El Comercio*, Lima, 20 de junio de 1864.

4. *El Comercio*, Lima, 10 de julio de 1864.

allá de rencillas personales– lo complejo del problema de asumir al compositor bajo un solo modelo y a las historias de la música del siglo XIX solo en consideración a un secularismo galopante. Evidentemente, Alzedo –como compositor– se reconoce y se entiende como músico de iglesia y eso determina no solo su obra, sino también su estética y prioridades, más allá de si su música suena clásica o romántica, influida por Mozart o Rossini (que es un problema aparte). Dentro de nuestros criterios y paradigmas románticos, buscamos que Alzedo suene “personal”, escuchar su voz; y su convicción, como la de muchos músicos dedicados a la iglesia en el período, es que esta voz personal no debe opacar la correcta descripción de los sentimientos necesarios para el entendimiento del texto y el momento litúrgico, una idea a la que Alzedo vuelve varias veces en su *Filosofía Elemental de la Música*, de 1869. Frente al modelo “beethoveniano”, tal convicción es sin duda un problema no solo estético, sino finalmente historiográfico y, por qué no, ético.

Palabras al cierre

Finalmente, el factor de la aceptación personal o no del espacio religioso y de la “libertad creativa” en relación a él –particularmente en estas “repúblicas católicas”– no debiera necesariamente negar el hecho de que la religión sí ocupa un lugar en la modernidad, debatido o debatible, y que desde ese lugar ciertamente generó y sigue generando influencias, las cuales tienen eco en la música y la historia de la música. La no consideración de la religión como factor, por razones ideológicas, solo nos lleva a generar maquetas estáticas de investigación ante las cuales, necesariamente, debiéramos preguntarnos por los modos en que ciertos repertorios, autores o corrientes son o no incluidos en una historia. Muchas veces, puede ser que una mirada historiográfica contemporánea complemente nuestras aseveraciones o juicios sobre el pasado, así como historias escritas en ese pasado (reciente o lejano), pero también puede ser que anule u oculte otros y otras. Por lo mismo, mirar desde otras regiones y espacios no aporta solo estudios de casos, sino que también puede complementar miradas globales, visibilizando particularidades y generalidades negadas que van más allá de esas regiones y espacios. Es parte, necesariamente, de una historiografía que reconozca que ciertos valores no pueden ser aplicados por igual a todos los casos, al mismo tiempo que otros pueden aportar a generar nuevos paradigmas en base a su aplicación a múltiples casos.

Se trata de una dualidad paradigmática, sin duda, pero una que es esencial en una historia global que no desconozca ni lo local ni lo global, en diálogo. Ya lo han señalado Zárte y Gruzinsky al escribir que “el historiador tendría que convertirse en una especie de electricista encargado de restablecer y restaurar las conexiones internacionales e intercontinentales que ignoraron tantas veces las historiografías nacionales, desligaron o escondieron, al reforzar o tapiar sus respectivas fronteras” (2008, 853). ¿Cuándo podremos empezar a ver un proceso similar en las “historias de la música”, donde los ejemplos “periféricos” puedan ser realmente considerados como parte del diálogo global? Creo que, en buena parte, ocurrirá cuando la musicología de América Latina misma deje de definir a la región –y su música– solo desde un cierto auto-exotismo, de una búsqueda de la explícita diferencia, pues ahí (al dejar de lado el pastoso problema de “la relevancia”), también necesaria y forzosamente se abandona la situación, impuesta o autoimpuesta, de estar relegada –y relegados– a un pie de página o apéndice de un volumen mayor. Para salir de este estado, necesariamente todas las partes interesadas deben entrar en acción. Es un diálogo complejo, sin duda; marcado por peligros abundantes y donde una y otra vez podemos caer en buscar esa “unicidad” ya fuera nacional

(anteriormente) o latinoamericana (más de moda hoy), y en echar mano a conceptos que nos permitan articularla obviando los posibles diálogos. Es el peligro de encontrar lo auténtico, impuesto o no; positivo o no.

Es el mismo peligro que, creo, se corre también si asumiéramos, por otro lado, lo "sacro" como una particularidad de esa cultura musical latinoamericana, lo cual claramente no es el caso. Creo que este enfoque habla más sobre nuestras selecciones y preferencias a la hora de hacer historia, que de cualquier otro aspecto. Lo que me llama la atención es que, si bien me parece que la no inclusión de un capítulo sobre las músicas en espacios católicos en una historia de la música latinoamericana sería un error visiblemente grosero, la falta de una contraparte europea no es sentida, me parece, del mismo modo, y he aquí que sí cabe preguntarse desde dónde estamos escribiendo. Refrendar aquel "catolicismo" reinante sería, sin duda, impulsar un exotismo por negación.

Pero creo que las conceptualizaciones extremas, la individualización de áreas temáticas, el miedo a la obsolescencia y la falta de perspectivas amplias, temporal y geográficamente, fragmentan la investigación, cuyo fin último es ser comunicada. América Latina, en este sentido –y en su música y musicología– tiene la capacidad (en su individualidad y también en su condición de parte de un mundo global) de poder proponer no solo su propia singularidad y diferencia, forzada o no –real o imaginaria–, sino también debates que son ampliados por un margen geográfico y temporal más extenso y flexible. Quizás ambas ideas no son del todo excluyentes. En la búsqueda por una historia de la música que amplíe el modelo eurocéntrico, pero que no genere meros pies de página de una "otredad", creo que los repertorios de América Latina pueden cumplir un rol importante, debido a la conexión cultural y material entre ambos continentes (Europa y América) durante el período que habitualmente se denomina como "modernidad".

En particular, si asumimos que la "aparición" de América en la imaginación de Europa fue de especial relevancia para la construcción de aquella modernidad, la exclusión de tal "contraparte" se vuelve en especial forzada. Por lo mismo, la musicología desde América Latina tiene mucho que decir, contrastar y aportar, pero debemos tener en cuenta la crisis que se ha producido donde, en un fin de "defensa" de lo latinoamericano, hemos inventado una realidad que, *mutatis mutandi*, se condice casi totalmente con lo que los marcos hegemónicos de las ciencias sociales y humanidades anglófonas "esperan" de nosotros, como espacio cultural "auténtico" y también como investigadores igualmente auténticos. Quebrar esta realidad, por tanto, es imposible si simplemente seguimos el mismo juego epistemológico de un exotismo construido conceptualmente desde afuera y ejemplificado o reforzado desde adentro: un ejercicio de des-colonialidad imaginada, y un espejismo sostenido por nuestras ansiedades, ya sea personales, institucionales o de mercado.

Bibliografía Selectiva

Alberdi, Juan Bautista. 1840. *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna Nacional.

Alva, Klor de. 1995. "The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism', 'Postcolonialism' and 'Mestizaje'". En *After Colonialism*:

- Imperial Stories and Postcolonial Displacements*, editado por Gyan Prakash, 241-279. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Alzedo, José Bernardo. 1869. *Filosofía elemental de la música, ó sea La exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta liberal.
- Begbie, Jeremy. 2014. *Music, Modernity, and God: Essays in Listening*. Oxford: Oxford University Press.
- Béhague, Gerard. 1979. *Music in Latin America, an Introduction*. New Jersey: Prentice Hall.
- Bethell, Leslie. 1998. *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Billig, Michael. 2013. *Learn to Write Badly. How to Succeed in the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohlman, Philip. 2013a. *The Cambridge History of World Music*. New York: Cambridge University Press.
- _____. 2013b. *Revival and Reconciliation: Sacred Music in the Making of European Modernity*. Lanham: Scarecrow Press.
- Born, Georgina, ed. 2000. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Burkholder, J. Peter. 2009. "Music of the Americas and Historical Narratives". *American Music* 27 (4): 399-423.
- Butt, John. 2001. "Choral Music". En *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, editado por Jim Samson, 213-236. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2001. "Choral Culture and the Regeneration of the Organ". En *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, editado por Jim Samson, 522-543. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carredano, Consuelo, Victoria Eli y Aurelio Tello. 2010. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Castro, Juan E. De. 2002. *Mestizo Nations: Culture, Race and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: University of Arizona Press.
- Connolly, David. 2013. "The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution". PhD Dissertation, Dublin Institute of Technology.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.

González, Juan Pablo. 2009. "Musicología y América Latina: una relación posible". *Revista Argentina de Musicología* 10: 43-72.

_____. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Goody, Jack. 2012. *The Theft of History*. Cambridge: Cambridge University Press (Reprint, Canto Classics).

Hall, Basil. 1824. *Extracts from a Journal Written on the Coasts of Chili, Peru and Mexico: In the Years 1820, 1821, 1822*. Edinburgh: A. Constable & Company.

Hastings, Adrien. 1997. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haynes, Bruce y Geoffrey Burgess. 2016. *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Oxford: Oxford University Press.

Hazan, Marcelo Campos. 1999. "The Sacred Works of Francisco Manuel Da Silva (1795-1865)". PhD Dissertation, Catholic University of America.

Illari, Bernardo. 2013. "A Story With(out) Gauchos: Folk Music in the Building of the Argentine Nation". En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip Bohlman, 371-394. Cambridge: Cambridge University Press.

Kuortti, Joel y Jopi Nyman, eds. 2007. *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam: Rodopi.

Magaldi, Cristina. 2004. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Md: Scarecrow Press.

McEvoy, Carmen. 2004. "De la mano de Dios. El nacionalismo católico chileno y la Guerra del Pacífico, 1879-1881". *Histórica* 28 (2): 83-136.

McMahon, Darrin. 2013. *Divine Fury: a History of Genius*. New York: Basic Books.

Mendoza de Arce, Daniel. 2001. *Music in Ibero-America to 1850: a Historical Survey*. Lanham, Md: Scarecrow Press.

Moraña, Mabel. 2004. "The Boom of the Subaltern". En *The Latin American Cultural Studies Reader*, editado por Ana del Sarto, Alicia Rios y Abril Trigo, 643-655. Durham: Duke University Press.

Poupeney-Hart, Catherine. 2000. "Mestizaje: 'I Understand the Reality, I Just do not Like the Word': Perspectives on an Option". En *Unforseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*, editado por Rita De Grandis y Zilà Bernd, 34-55. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

- Recasens Barberá, Albert, dir. 2010. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rise, John, ed. 2012. *Anthology for Music in the Eighteenth Century*. New York: Northon & Company.
- Robertson, Carolina y Gerard Béhague. 2001. "Latin America". *Grove Music Online*. Acceso: 4 de abril de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/LatinAmericanMusic>.
- Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton.
- _____. 2012. *Freedom and the Arts. Essays on Music and Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sans, Juan Francisco. 2009. "Giles Hopper: The Discourse of Musicology". *Revista Trans* 13.
- _____. 1998. "Sonata y trivialidad en América Latina". *Revista Musical de Venezuela* 37: 137-162.
- Schaefer, Edward. 2008. *Catholic Music Through the Ages: Balancing the Needs of a Worshipping Church*. Chicago: Hillenbrand Books.
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology. 1935-1975*. Los Angeles: University of California Press.
- Serrano, Sol. 2008. *¿Qué hacer con Dios en la república? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Slonimsky, Nicolas. 1945. *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell.
- Sorce Keller, Marcelo. 2012. *What Makes Music European: Looking Beyond Sound*. Maryland: Scarecrow Press.
- Stevenson, Robert y Christopher Webber. 2011. "Latin America". *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso: 4 de abril de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3866>.
- Swain, Joseph Peter. 2006. *Historical Dictionary of Sacred Music*. Lanham: Scarecrow Press.
- Tomlinson, Gary. 2007. "Monumental Musicology". *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2): 349-374.
- Vera, Alejandro. 2006. "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial". *Acta Musicológica* 78: 139-158.
- Waisman, Leonardo. 2004. "La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial". *Acta Musicológica* 76 (1): 117-127.

Wikén, Erik. 1988. "August Wetterman and His Fellow Musicians". *Swedish-American Genealogist* VIII (2): 85-86.

Young, Kydalla E. 2010. "Colonial Music, Confraternities, and Power in the Archdiocese of Lima". PhD Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Zárate, Verónica y Serge Gruzinski. 2008. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes". *Historia Mexicana* 58 (2): 803-860.

R