En la carta en que se me invitaba a participar de este espacio de reflexión, se calificaba como "provocativo" al título que encabezaría la sección: *La experiencia de la musicología iberoamericana en relación a la interpretación de la música antigua americana*. No podría estar más de acuerdo con el epíteto. Comenzaré, pues por discutir brevemente algunos de sus términos (dejando de lado, para no entrar en honduras, la problematicidad de otros). A continuación, desarrollaré lo

Haciendo un balance: ¿Existe una "musicología iberoamericana"?

LEONARDO J. WAISMAN
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

que propuse como un inventario del estado de la cuestión en un artículo recientemente publicado. Intento, aunque no creo haberlo logrado, no reiterar conceptos ya expresados en diversas oportunidades –de ahí la abundancia de referencias a trabajos propios-.

En primer lugar: ¿existe una "musicología iberoamericana"? No cabe duda de que, en un sentido lato, la respuesta es afirmativa. Dentro de Iberoamérica, hay unas pocas docenas de individuos que se autocalifican como musicólogos. Incluso algunos gobiernos incluyen "musicología" en las listas de disciplinas promovidas por los organismos de fomento de las ciencias y las artes (no es el caso de mi país, Argentina). Para mí, la prueba más contundente de nuestra existencia la constituía un orgulloso cartel pintado en el pavimento de una playa de estacionamiento en Piedras al 1330, Buenos Aires, que en grandes caracteres decía "MUSICOLOGIA" – se trataba de lugares reservados para empleados del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Pero si por la referencia geográfica se entiende algo más que la mera existencia de una práctica dentro del continente, o sea, si se pretende hablar de una disciplina de alguna manera enraizada en su territorio, o una manera de practicar la musicología que es específica de nuestros países, la respuesta ya se hace dudosa. Es muy cierto que existen algunas valiosas tradiciones locales, señaladas por pioneros como Vega, Saldívar, o Ayestarán; pero la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana, inglesa o francesa desde Iberoamérica. Tanto la teoría como los métodos son, en general, incorporados sin verdadera crítica desde los centros referidos, y si hay algún denominador común que nos abarca y nos distingue de aquellos, es la penuria de medios en que nos desenvolvemos y el ser ignorados por nuestras respectivas sociedades –es decir, es una musicología tercermundista. Planteos teóricos independientes, como los de Carlos Vega, no han sido seguidos por una escuela que los desarrolle –sólo por epígonos que a lo sumo amplían el

campo de aplicación o entran en detalles no especificados en la visión de conjunto del creador original. El ideal de una disciplina integrada, en la que se fertilicen mutuamente los enfoques de lo histórico, lo antropológico y lo popular, ha recibido más adhesiones de palabra que de hecho.[1]

El último concepto planteado en la convocatoria, "música antigua americana" es casi una contradicción en términos. No, por supuesto, si tomamos las palabras empleadas con su valor léxico, pero sí si atendemos a la genealogía y uso de "música antigua" en nuestra sociedad. En efecto, aunque esta expresión coincide con su más venerable predecesora francesa, *musique ancienne*, en nuestra época globalizada se conecta mucho más íntimamente con la alemana *frühe musik*, y su traducción inglesa *early music*. En estos dos últimos idiomas se vuelve claro el significado de la fórmula: se trata de música **anterior**, de una fase **previa** al repertorio usual de concierto. Como tal, no sólo precede en el tiempo a las obras canonizadas por la práctica social y la crítica en los siglos XIX y XX, sino que también es su germen. Su ascendente prestigio le deriva en gran parte de ese papel de progenitora de lo ya aceptado como artístico, y por consiguiente, los cánones estéticos que se le aplican son los mismos que se deducen de la música de concierto, apenas con leves modificaciones. Una clara confirmación de las implicaciones dualistas de la expresión (antigua porque existe la moderna y consagrada) la brinda la historia de la *frühe musik* en Alemania, y Francia. En cada uno de estos países, artistas y público comenzaron (ya durante el siglo XIX) por explorar el repertorio nacional, a manera de una genealogía artística de su grandeza presente. El caso en Inglaterra fue algo diferente: la apreciación del pasado en contraste a un presente poco valorado, tanto en comparación con los esplendores pretéritos, como en competencia con los demás países centrales. Cuando, en la segunda mitad del siglo pasado, el movimiento cobra gran ímpetu y se extiende a amplias regiones del globo, el componente nacionalista en general se ha desvanecido, pero subsiste el contenido genealógico con respecto al repertorio "universal" clásico y romántico.

Y en América Latina, ¿a qué podemos oponer "música antigua"? ¿Cuál es nuestro repertorio clásico y canonizado? La crisis de confianza de España, primero, y las rupturas de los movimientos independentistas, después (para no hablar de las condiciones sociales, políticas y económicas de nuestros países en el siglo XIX, pésimas para el desarrollo de una vida musical de concierto) nos dejaron casi sin participación en la gran eclosión musical que resultó en el establecimiento de los cánones de grandeza musical aún en vigencia. Nuestros libros de historia de la música se deben contentar con señalar algunas figuras que, a pesar de lo deficiente de su medio ambiente, lograban algún éxito local –a fines del 800, a veces internacional– en la composición o en la ejecución. Sólo en el siglo XX comenzamos a adquirir algo de autorespeto musical, gracias a los Villalobos, los Arrau y los Piazzolla. Y no parece que se pudiera (al menos no sé que alguien lo haya intentado) establecer alguna relación genealógica seria entre Araujo y Jaime Laredo, entre Zipoli y Alberto Ginastera, entre Zumaya y Silvestre Revueltas.

Nuestra "música antigua", entonces, no es antigua en relación a una "música moderna" local. Para no complicarnos con las asociaciones corrientes de la expresión, considero preferible atenernos al ya consagrado "música colonial", o –segunda instancia en mis preferencias– al "música virreinal" acostumbrado en México. Pero no se trata simplemente de una cuestión

1. Leonardo J. Waisman, "Una musicología integrada para Latinoamérica", Simposio sobre "Relaciones entre la Musicología Histórica y la Etnomusicología en Latinoamérica", *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid 1992. Revista de musicología*, XVI (1993):1770-1777.

terminológica: asociadas al término "música antigua" están una práctica socio-musical, un estilo de interpretación, y un aparato comercial de difusión. Las características de todos estos adjuntos derivan precisamente de las connotaciones que hemos señalado, y todos ellos han pasado a nuestra América junto con la terminología.

Y estas últimas consideraciones nos llevan al fondo del asunto: las modalidades de presencia de la música colonial en la vida musical de comienzos del siglo XXI. He expuesto una postura definida a este respecto en varias oportunidades: en esta misma revista se publicó hace varios años una primera aproximación mía al tema, circunscrita a la música de las misiones,[2] y hace pocos meses apareció una reflexión más amplia en *Acta musicologica*.[3] En este último, planteo cuatro problemas: las apropiaciones nacionales de este patrimonio, su articulación con significados ideológicos, su interpretación con pautas derivadas de la *early music*, y su aparición actual dentro de instituciones ligadas a una estética ajena a él, como lo son el concierto y el disco.

En el párrafo final de ese estudio, adelantaba una respuesta al tema que nos convoca: una evaluación de logros y un programa de acción para la "musicología iberoamericana" en lo que respecta a la música colonial. Lo que sigue a continuación es un pequeño desarrollo de esas líneas. En la columna del "haber", apuntaba:

- haber despertado cierto interés por un repertorio americano, y
- haber agregado al repertorio de concierto alguna buena música

Creo que este es el mayor mérito que podemos acreditarnos, aunque la parte del león se la deban llevar musicólogos extranjeros, al menos por nacimiento: Robert Stevenson y Francisco Curt Lange. Por una parte, la comunidad académica ha comenzado a reconocer la existencia del patrimonio musical colonial americano como algo digno de estudio (aunque sin duda, con carácter de periférico); por otra, cada vez más conciertos y grabaciones incluyen excelente música que hemos contribuido a poner en circulación. A este respecto, querría destacar la maravillosa intuición de Samuel Claro, que le permitió, a pesar de la brevedad de sus visitas a los archivos del continente, seleccionar para su publicación una cantidad de verdaderas joyas musicales, atractivas para los públicos de hoy. También merece señalarse la colaboración entre Bernardo Illari y Gabriel Garrido, que llevó nuestra música colonial a un amplísimo público. Desde un punto de vista más estrechamente académico, también incluía el

- haber contribuido a extender nuestro pasado más allá del corte de la revoluciones independentistas

2. Ampliado en Leonardo J. Waisman, "La música de las misiones jesuíticas y su difusión actual", *Boletín Música – Casa de las Américas (La Habana)* Nueva Época, N° 3 (2000): 24-37.

3. Leonardo J. Waisman, "La música colonial en la Iberoamérica neocolonial", *Acta Musicologica* LXXVI (2004): 117-27.

La valoración negativa de todo lo colonial, producto de las ideologías de las revoluciones independentistas del siglo XIX, y que (al menos en Argentina) se continúa implantando en nuestras conciencias desde la escuela primaria, ha comenzado a modificarse lentamente. La Independencia ya no puede ser vista como un corte radical en todos los aspectos, y una de las continuidades más claramente perceptibles es la de la vida musical. Aunque este tema aún necesite de numerosas investigaciones locales, que nos muestren el proceso en detalle, las líneas generales ya aparecen claras. Por otra parte, la música colonial ha comenzado a convertirse en uno de los principales símbolos de nuestras raíces en un pasado lejano, contrarrestando la imagen de "países nuevos y sin historia" que representaba un escollo para la constitución de una fuerte identidad nacional. Las consecuentes apropiaciones nacionales y locales del repertorio, por supuesto, no están exentas de problemas.[4]

En cuanto al "debe", contabilizaba:

- la inmensa mayoría de música aún sin sacar del archivo.

Es difícil encontrar un justo medio entre la ansiedad por publicar partes significativas del repertorio, haciéndolas accesibles a una comunidad musical más amplia, y los pruritos del musicólogo que desea llevar a cabo una labor de edición rigurosa. En los últimos años, Aurelio Tello y Piotr Nawrot han respondido a esta ansiedad, con disímiles niveles de rigor musicológico. Sin embargo, queda aún una enorme labor por realizar, no sólo agregando material nuevo, sino también volviendo a editar lo ya presentado con criterios más profesionales. No sólo incluyo entre estos criterios a los métodos filológicos de presentación (búsqueda de concordancias y variantes, explicitación de las modificaciones editoriales, trabajo con los textos verbales, etc.) sino también a la practicidad de la diagramación: son corrientes las partituras de poca duración repartidas en muchas páginas, incrementando el costo de edición y obligando al intérprete a dar vuelta la página cada pocos compases.

- el desarrollo de prácticas de ejecución adecuadas, aprovechando las tradiciones orales.

Este es quizás el punto central del debate, pues no sólo tiene implicancias para grupos heterogéneos (musicólogos, intérpretes y público), sino que plantea serias exigencias intelectuales a los que pretendemos enfrentarlo. Se enmarca dentro de la cuestión más general de la relación entre obra musical e interpretación, sobre la que han corrido ya ríos de tinta. Mi postura al respecto es la siguiente: Como historiadores, es tarea nuestra descubrir y hacer explícitas las pautas que regían las ejecuciones musicales en los diversos medios que comprendía el régimen colonial. Es ésta una faena en la que nos hemos mostrado más bien remisos: la búsqueda de las partituras, de los nombres y circunstancias de los compositores, y la historia de las instituciones han acaparado hasta ahora nuestra atención. Los datos sobre organología y composición de las capillas que han surgido de estas investigaciones no han sido sistematizados como para ser de gran utilidad en la práctica. Las prácticas de ejecución españolas de la época, fundamento lógico de esta empresa, son escasamente conocidas. Los aportes locales, aún menos. Sin embargo, lo poco que sabemos apunta a sugerir que la música que se ejecutaba era estilísticamente igual o muy similar a la europea, pero el modo en que se la tocaba era probablemente diferente. Se da así la paradoja de una historia que se enorgullece del pasado musical nacional sin poder establecer la más mínima originalidad, el más mínimo toque de arraigo local en esa música. Y una musicología que no busca el elemento diferencial allí

4. Ver Waisman, "La música colonial", págs. 117-122

donde parece estar. Aunque expresiones como "estilo mestizo" [5] o "sabor inconfundiblemente guatemalteco" [6] pueblan nuestros estudios, nos limitamos a declamarlas, sin fundarlas en datos concretos –y esos datos concretos, postulo-, están sobre todo en la práctica de la ejecución. Creo que las investigaciones sobre *performance practice* deben constituirse en un ítem central de la agenda de la musicología colonial, siguiendo algunas de las líneas que he propuesto en varios estudios. La propuesta más reciente de Bernardo Illari[7] en Santa Cruz incluye un marco teórico adecuado (aunque perfectible) para esta empresa, en su faz propiamente histórica.

Pero el estudio de la historia de la interpretación como trabajo de archivo y de escritorio es incompleto. Su propia naturaleza requiere de la transferencia de sus resultados a la práctica musical actual. Y sin embargo, la mayoría de las interpretaciones de música colonial americana que podemos oír hoy están ancladas en las pautas establecidas por la *early music* para la música alemana, italiana o francesa. El entrenamiento de los músicos dentro de esas pautas y las expectativas de un público también formado en el repertorio europeo son causantes primordiales de esta situación, pero la falta de pautas históricas, que deberán suministrar los musicólogos, es también responsable.

Por cierto que todo conjunto que intérprete un repertorio antiguo está en pleno derecho de aplicar o no las maneras de tocar y cantar correspondientes a la época y lugar en que surgió esta música. Se trata de una decisión artística a tomarse hoy, con el público de hoy. Pero las decisiones no serán tales si lo único que conocen los intérpretes son los datos alemanes, italianos o franceses, si los musicólogos no descubrimos, formalizamos y comunicamos lo que puede llegar a saberse sobre las pautas de ejecución americanas del repertorio colonial.

Además, desde un punto de vista más general, la exclusiva utilización de la interpretación a la europea deriva en que "entre los músicos 'especialistas' y las compañías discográficas están construyendo una imagen falsa de este sector de América, y nos la están vendiendo. Quizás no sea tan grave que le compremos al mundo desarrollado una imagen más (¡ya nos vendieron tantas!)... pero seamos al menos conscientes de que es *nuestra* imagen, que somos nosotros mismos vistos a través del lente europeo, un lente que dulcifica, lima aristas ásperas, y difumina vértices peligrosos. Somos nosotros, transformados, como siempre, en europeos de segunda clase".[8]

5. Carlos Seoane y Andrés Eichmann, *Lírica colonial boliviana* (La Paz: Quipus, 1993), págs. 23-24.

6. Dieter Lenhoff, *Espada y pentagrama: La música polifónica en la Guatemala del S. XVI* (Guatemala: Centro de reproducciones Universidad Rafael Landívar, 1986), pág. 4.

7. "El sonido de la misión: Práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la Provincia del Paraguay", presentado en el Simposio de Musicología, Quinto Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Latinoamericana "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), 2004.

8. Waisman, "La música de las misiones jesuíticas y su difusión actual", pág. 35.

La incorporación de ritmos de percusión y rasguidos de guitarra derivados de la música tradicional latinoamericana, que podemos escuchar en ciertas grabaciones de música colonial, revelan la inquietud de algunos intérpretes por marcar una diferencia con el canon europeo. Es responsabilidad de nuestra disciplina acercarles las herramientas para desarrollar esta tendencia trascendiendo lo meramente intuitivo y evitando las incongruencias históricas. La investigación sobre práctica de la ejecución debe avanzar a través de una constante ida y vuelta entre trabajo teórico-histórico e intuiciones artísticas.

- el planteamiento de un discurso social apropiado a sus orígenes y características, y
- la reflexión sobre condiciones y significados de su inserción en el mercado cultural.

Si bien el primero de estos puntos no parece directamente ligado a la interpretación, lo está a través del segundo. Es importante que nos planteemos a quiénes representaba y a quiénes se dirigía la música que tratamos, y munidos de ese conocimiento, reflexionemos sobre lo que significa su implantación en la vida musical actual. Los conciertos y las grabaciones dentro de los cuales aparece hoy son instituciones muy diversas de las que le dieron nacimiento; su consumo masivo está encauzado dentro de ciertas pautas ideológicas, a menudo conflictivas entre sí –algo de esto se ha mencionado en el apartado anterior.[9] La inocencia del "simplemente hacemos (o escuchamos) música que nos agrada" puede cuadrar a algunos prácticos pero no está permitida al teórico. Y casi parecería que, para nuestros científicos sociales, las músicas populares y tradicionales constituyen discursos social e ideológicamente condicionados, pero no así las músicas "de concierto". Más allá de la asignación a una cultura de clase dominante que automáticamente les endilgan las visiones sociológicas populistas, existe toda una red de actores, significados y conflictos de poder que sería fructífero investigar.

En suma, más allá de los logros y de la a menudo fructífera colaboración entre musicólogos y ejecutantes que nos ha traído una cosecha ya abundante, debemos poner manos (y cerebros) a la obra para contribuir al enriquecimiento

9. Algunos aspectos adicionales están tratados en mi "¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?", *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 2 (1998), 99-107.