Echecopar Mongilardi, Javier. *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales*. Lima: AYLA, ALARTE, Bicentenario Perú 2021, 2022, 624 pp.

Quien se acerque a *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales* en busca de una guía histórica del arte sonoro peruano habrá de llevarse una decepción. El libro no es un tratado de historia, como podría sugerir el título, sino más bien una especie de memorias de Javier Echecopar Mongilardi –uno de los más destacados y prolíficos intérpretes de guitarra que ha dado el Perú en el siglo XX–, en las cuales el autor compila aforismos, resúmenes históricos, ponencias, documentos administrativos, notas sobre metodología de transcripción y apuntes de viaje escritos por él. Es en ese carácter fragmentario y subjetivo de toda memoria que radica el aporte de este libro abundante y en ello encuentro yo, también, sus más notorias limitaciones, en cuanto recoge una visión plenamente idiosincrásica de los procesos históricos de las músicas del Perú. El libro está organizado, supuestamente, como una sinfonía. Un primer movimiento llamado "Las bases", donde uno espera los fundamentos teóricos de la obra, pero que, en realidad, recoge ideas sueltas sobre géneros musicales peruanos y comentarios inconexos sobre las preferencias musicales, literarias y plásticas del autor; un segundo movimiento, "Lo que aprendí investigando nuestra música", en el cual Echecopar Mongilardi narra su acercamiento a las músicas populares del Perú y su experiencia en el mundo de la llamada música clásica en Europa; un tercer movimiento bajo el título "Hasta qué punto las músicas pueden servir para narrar la historia", que lejos de presentar una reflexión sobre la música como fuente de conocimiento pasado, se limita a ofrecer una sesgada historia de la música europea eclesiástica y cortesana; un cuarto movimiento llamado "Qué se necesita para seguir adelante", en el que esboza propuestas para el desarrollo de la música "erudita" en el país andino y un *encore* que titula "Manifiesto para el Perú: sueños musicales", que, como su nombre indica expone la visión del autor sobre el futuro de la música peruana. Entiendo que una sinfonía se caracteriza, al menos desde el siglo XVIII, por contener movimientos de diferente carácter, estructura y función, en los cuales se expone un tema y su posterior desarrollo. Pero nada de eso encuentro en *La música del Perú*. Todas las partes del libro, por el contrario, se presentan como un indiscriminado conglomerado de textos que pocas veces justifican su orden y que no escapan a repeticiones literales que, al final, resultan tediosas. Al no existir ningún hilo conductor en los capítulos, me es imposible hacer una reseña que los describa y comente detalladamente, como es costumbre. Ese es el motivo por el cual he decidido seguir un camino alterno y concentrarme en los aspectos que, a mi juicio, merecen mayor discusión y que abundan en toda la obra.

Lo primero que quisiera cuestionar es la visión eurocentrista de la historia de la música que plantea el libro. Echecopar Mongilardi parte del supuesto, altamente cuestionado por la

disciplina musicológica, de que la música es un lenguaje universal y que, por consiguiente, ella tiene un desarrollo único, aunque no paralelo, en todas las culturas del mundo. Esto queda en evidencia cuando el autor afirma, sin especificar los criterios en que se funda tal aseveración, que Europa antecede a otras regiones del planeta en cuanto a la realización de un mestizaje cultural (p. 51). De este modo, el autor coloca a la música europea de arte como el modelo a seguir con lo cual, queriéndolo o no, catapulta a las otras músicas –y con ellas a la peruana– a un estado de evolución inferior. El valor de la música del Perú queda sujeto así al apego a un esquema de realización que, desde una perspectiva de colonialidad del poder, toma valores culturales específicos –léase europeos– por neutrales, aunque en el fondo resulten altamente ideológicos. Es verdad que Echecopar Mongilardi sitúa "al Perú como el país más desarrollado de América" (p. 191), pero este guiño al nacionalismo musical es engañoso, pues se basa en el reconocimiento de un "patrón universal", del cual el Perú estaría más cerca que otras culturas, un criterio evolucionista desechado en la academia musical a mediados del siglo XX.

Otro aspecto crítico en el libro es la poca familiaridad que muestra su autor en lo que respecta a los estudios sobre música peruana. Si bien anuncia en la introducción que habla desde el punto de vista de un músico (p. 38), hubiese sido recomendable una mejor documentación a fin de no caer en afirmaciones parciales. Así, al referirse a la investigación musical sobre el Perú sostiene que "brillan por su ausencia los textos que hayan buscado acercarse a la música prehispánica peruana" y, líneas más adelante, que "aún no se cuenta con trabajos que manejen un lenguaje o método apto para trasmitir todo lo que los músicos andinos son capaces de recordar" (p. 178). Sentencias tan categóricas sorprenden, pues, Echecopar Mongilardi no considera la producción musicológica de los últimos cincuenta años. Hoy en día contamos con una copiosa bibliografía –que no cito aquí por no pecar de prolijidad– que abarca campos de investigación muy diversos como la historia de las músicas en el Perú, arqueomusicología, el análisis de las obras de importantes compositores, la etnografía musical y los estudios de música popular. La escasa literatura mencionada por Echecopar Mongilardi –Leandro Alviña, los esposos Marguerite y Raoul D'Harcourt, Andrés Sas, Rodolfo Holzmann, Josafat Roel Pineda y Robert M. Stevenson– resulta, en cambio, anacrónica, sobre todo por la falta de espíritu crítico que muestra al comentarla. Por ejemplo, en el caso de los D'Harcourt, recordados por su famoso libro *La musique des Incas et ses survivances* (1925), los alaba repetidas veces sin tomar en consideración las premisas evolucionistas y racistas sobre las que estos investigadores basaron sus estudios, lo que desdibuja considerablemente sus aportes. Dice el filósofo de la historia alemán Reinhardt Koselleck que la crítica de la fuente es el principio de toda escritura de la historia (2012, 51). Al no tomar en cuenta las discusiones posteriores sobre esos estudios canónicos, Echecopar Mongilardi deja de trasmitir al lector informaciones determinantes para un cabal entendimiento de la obra de los investigadores citados y del contexto histórico y epistemológico en el cual escribieron.

Echecopar Mongilardi tampoco parece estar familiarizado con la literatura etnomusicológica de las últimas décadas. Su visión de esta como el área de la musicología dedicada a los estudios del folklore o de las músicas llamadas tradicionales no europeas, no corresponde a la concepción que prima en la disciplina desde la posguerra, cuando Alan Merriam (1964) la definió como el estudio de la música como cultura. Poco importaría ello si no fuera por las implicancias epistemológicas que conlleva. Para muestra, un botón: el autor celebra la obra investigativa de Béla Bartók sin problematizar su carácter extractivista. Dice: "en él se daba aquella alquimia tan difícil de alcanzar: la utilización de recursos de la academia musical fundidos por igual con la asimilación de la música tradicional de su país..." (p. 104). Para Echecopar Mongilardi, así

lo revela la cita, la función de las músicas tradicionales no sería otra que suministrar materia prima para compositores de la llamada música culta. Ese es, en todo caso, el programa que propone para la investigación musical peruana: "Si tan solo contáramos con las transcripciones y biografías de nuestros instrumentistas y cantantes populares más significativos [...] estoy seguro de que tendríamos un material único de enseñanza y consulta. No cabe duda que ello se traduciría en una fuente creativa notable: los compositores se inspirarían, los profesores se animarían, los intérpretes se atreverían" (p. 159). Desde los años ochenta del siglo pasado la etnología –y con ella la etnomusicología– se pregunta por las relaciones de poder entre investigadores e investigados y la asimetría existente entre ellos con relación al acceso a los recursos económicos y culturales. En ese contexto, el uso de composiciones tradicionales para el desarrollo de obras individuales en espacios académicos ha sido debatido arduamente. Hubiera sido de gran provecho que Echecopar Mongilardi revisara los aspectos éticos de tal política de apropiación musical. Omitir tal discusión, por el contrario, lo acerca peligrosamente a posiciones depredadoras que atentan contra los derechos de autoría de quienes producen la música tradicional que dice defender.

No siendo etnomusicólogo, resulta dispensable el desconocimiento que muestra el autor sobre esta disciplina en general. No obstante, es importante rebatir algunas informaciones que contradicen los hechos y que pueden alimentar falsos nacionalismos. Me refiero a la afirmación de que la música de los *sikus* –las flautas de pan altiplánicas– es la única en el mundo que construye la melodía de manera dialógica (p. 381), algo solo sostenible si se desconoce las tradiciones de flautas de pan en las Islas Salomón (Zemp y Schwarz 1973; Zemp 1978, 1979, 1981), en algunas regiones de Mozambique y Sudáfrica (Tracey 1971, 1992; Malamusi 1992) o las flautas múltiples de Europa del Este (Žarskienė 2003). También me refiero a la afirmación de que el Perú es el único país de América Latina que ha logrado plasmar una escuela de guitarra con estilo propio (p. 446), lo que va en desmedro de tradiciones de guitarra altamente reconocidas en Brasil (Schroeder 2010), Cuba (Wistuba-Álvarez 1989, 1991) o Venezuela (Bruzual 2013).

Pero acaso lo más cuestionable de este libro sea el carácter altamente subjetivo de las apreciaciones estéticas de su autor. En un momento en el que la investigación musical lucha por dejar de lado la normatividad, Echecopar Mongilardi opta por un lenguaje valorativo que refuerza un canon eurocentrista y patriarcal. Sus opiniones sobre compositores europeos o peruanos caen a menudo en estimaciones no verificables. Johann Sebastian Bach es, por ejemplo, "EL MÚSICO válido para toda la humanidad" (p. 96), Ludwig van Beethoven un "emperador de la música" (p. 101), Béla Bartók "el mayor alquimista de los compositores" (p. 102) y Celso Garrido-Lecca "el primer compositor y músico síntesis de América Latina" (p. 143), consideraciones que, más allá de un gusto personal, poco o nada dicen al lector. Pero es en el caso Arnold Schönberg donde dicha arbitrariedad se hace más evidente. Dice el autor: "Desde mi punto de vista, Schönberg fue más que todo una personalidad pensante, incluso inteligente, con un interés intelectual sincero por el arte [...], pero [...] Schönberg cometía el error de imaginar que era un gran músico, e insistió en dedicarse a la música, algo para lo cual evidentemente estaba negado" (p. 105). Se puede gustar o no de la obra del austríaco, pero lo que resulta desproporcionado es ignorar el inmenso impacto que ella ha tenido en el desarrollo de la música contemporánea de todo el mundo, una obra sin la cual, por dar un ejemplo cercano al autor, la producción del peruano Celso Garrido-Lecca sería inimaginable.

Quisiera comentar, finalmente, algunos asuntos menores. El primero que referiré es la repetida cuantificación de la producción cultural. Aseveraciones del tipo "[e]l Perú tiene cerca de 50 años de retraso musical frente a la mayor parte de los países latinoamericanos, y 100 años frente a los países del llamado primer mundo" (p. 485) o "los latinoamericanos aún no hemos asumido más de un 10 a 20% de nuestra música" (p. 571) pierden toda validez si no se especifica las escalas sobre las cuales se basan. Dudoso me parece, igualmente, recurrir a la historiadora española María Elvira Roca Barea para sustentar la importancia del legado hispánico en la música de América Latina, toda vez que se trata de una autora fuertemente criticada por tergiversar u omitir fuentes para favorecer sus sesgos ideológicos conservadores y populistas y también por su cercanía a posiciones negacionistas con relación al genocidio perpetrado por los conquistadores españoles en América.

Sin duda, las partes más rescatables del libro resultan ser aquellas en las que Echecopar Mongilardi narra su experiencia como funcionario del Estado peruano y docente universitario y condena la desidia con que instituciones educacionales estatales y privadas han tratado a la música (véase el cuarto movimiento y el *encore*). Aunque discrepo de sus planteamientos, que tienden a reducir los problemas estructurales de la educación musical en el Perú a emprendimientos personales, me parece meritorio que Echecopar Mongilardi, desde su experiencia personal, nos ofrezca un testimonio que, más allá de sus virtudes o defectos, abre una discusión necesaria sobre cómo impartir la enseñanza de la música en el Perú. De alto valor resulta también el subcapítulo "Información sobre la simbología musical aplicada a la música tradicional" (pp. 528-537) que recoge la amplia experiencia del autor en la notación de piezas populares para la guitarra académica y que brinda soluciones concretas a los problemas que plantea la transcripción musical.

En resumidas cuentas, *La música del Perú. Tras los códigos de nuestras identidades culturales* es un libro que, lejos de ventilar la historia de las músicas del Perú, nos acerca más al pensamiento particular de uno de sus músicos destacados en el siglo XX, y que, en más de treinta años de labor artística, se ha nutrido tanto de la música académica como de la tradicional del país andino y ha hecho grandes contribuciones con relación a la recuperación de piezas del barroco latinoamericano y en la transcripción de piezas populares a la partitura. El principal aporte de este libro acaso radique en mostrarnos de manera nítida cómo la colonialidad del poder se refleja incluso en la labor de quienes, con afanado esmero, emprenden el estudio de las músicas tradicionales sin cuestionarse las premisas desde las cuales se las piensa y las relaciones de poder que se establecen cuando se acercan a ellas.

Referencias

Bruzual, Alejandro. 2013. *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela.

D'Harcourt, Marguerite y Raoul D'Harcourt. 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Koselleck, Reinhart. 2012. *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Fráncfort: Suhrkamp.

Malamusi, Moya Aliya. 1992. "The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: 1. Thunga la Ngororombe — the Panpipe Dance Group of Sakha Bulaundi". *African Music* 7 (2): 85-107.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press.

Schroeder, Jorge Luis. 2010. "Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti". *Per Musi* 22: 167-180.

Tracey, Andrew. 1971. "The Nyanga Panpipe Dance". *African Music* 5 (1): 73-89.

_____. 1992. "The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: Some Dance Steps for the Nyanga Panpipe Dance". *African Music* 7 (2): 108-118.

Wistuba-Álvarez, Vladimir. 1989. "Lluvia, rumba y campanas en los paisajes cubanos de Leo Brouwer y otros temas (una conversación con Leo Brouwer)". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 10 (1): 135-147.

_____. 1991. "La música guitarrística de Leo Brower". *Revista Musical Chilena* 175: 19-41.

Žarskienė, Rūta. 2003. "Playing Multi-Pipe Whistles of Northeastern Europe: Phenomenon of Collective Musical Performance". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (1/2): 169-180.

Zemp, Hugo. 1978. "'Are'are Classification of Musical Types and Instruments". *Ethnomusicology* 22 (1): 37-67.

_____. 1979. "Aspects of 'Are'are Musical Theory". *Ethnomusicology* 23 (1): 5-48.

_____. 1981. "Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music". *Ethnomusicology* 25 (3): 383-418.

Zemp, Hugo, y Jean Schwarz. 1973. "Échelles equiheptaphoniques des flutes de pan chez les 'Are'are (Malaita, Iles Salomon)". *Yearbook of the International Folk Music Council* 5: 85-121.

Julio Mendívil
Instituto de Musicología
Universidad de Viena, Austria

R