

los trataban y sus respuestas, a más de dos siglos de su expulsión. Nuestro equipo de trabajo en Chiquitos ha documentado los remanentes de las capillas de música creadas en el marco de las reducciones jesuíticas —vitalas hasta hace unas pocas décadas—, más una serie de ritos de clara procedencia española antigua junto con otros de raíz indígena. Falta recorrer un largo camino. Pero el más útil para desterrar prejuicios que perturban la integración, es el de la introspección. En América Latina, al menos, no hay tiempo ni lugar para una musicología importada e ideológicamente compartimentada.

Revista de Musicología XVI/3, 1993
(Actas)

UNA MUSICOLOGÍA INTEGRADA PARA LATINOAMÉRICA

Leonardo J. WAISMAN

HACE 4 años, en el marco de un Simposio titulado «¿Es posible la unidad teórica de la Musicología?»¹, discutí aspectos teóricos del tema que hoy nos ocupa. Apoyándome en lo que algunos eminentes musicólogos y etnomusicólogos han manifestado al respecto, y haciendo un análisis de los dominios de ambas áreas de conocimiento, concluí que una argumentación teórica que las distinga como dos disciplinas independientes no es lógicamente factible. Si en los hechos, ésta se ha dado —afirmaba en esa ocasión— esto es debido a las limitaciones de la ideología dominante a fines del siglo pasado y principios del presente, una ideología que privilegiaba los *esquemas unidimensionales y unidireccionales*. Si todavía actualmente se perpetúa, a pesar de la vigencia de ideologías más favorables a la comprensión y el estudio de la realidad en términos de enfoques múltiples e interrelacionados, podemos atribuirlo en gran parte a la inercia profesional y corporativa. Ya que mi intervención de entonces, así como las de otros colegas que participaron en el mismo simposio, es asequible a través de su publicación en la *Revista Musical Chilena*², enfocaré hoy mi participación exclusivamente hacia algunas peculiaridades de nuestro ámbito de trabajo, Latinoamérica, y hacia algunos aspectos en los que creo que la integración de las dos áreas de la disciplina es indispensable.

Comenzaré con una cita de Alejo Carpentier:

¹ Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1989.

² Leonardo Waisman, «¿Musicologías?», *Revista Musical Chilena* XIII (julio-diciembre 1989), p. 15-25.

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente¹.

Lo que no dice Carpentier es que el instrumento de estudio, la musicología, ha sido desarrollado desde adentro de esa tradición musical y en consonancia con la misma. El desarrollo histórico nos aparece como lógico porque nuestra visión del mismo está estructurada en función de esa lógica. Los conceptos que utiliza Carpentier —«técnicas», «escuelas», «creadores cimeros», «búsquedas audaces»— son herramientas definidas dentro de la música occidental y para ella. El hilo de la historia cuya organicidad nos admira no es sino un camino que la tradición historiográfica ha trazado, conectando entre sí conjuntos de datos agrupados según conceptos definidos *ad hoc*². La musicología histórica, entonces, está construida para dar apariencia lógica a la evolución de la música europea.

Si el discurso musicológico es el metalenguaje de la tradición musical europea, el discurso etnomusicológico surgió como una extensión coherente, que permitiría a los europeos conocer —desde su propia perspectiva— las músicas exóticas.

Por consiguiente, trasladar esos discursos a Latinoamérica significa mantener una perspectiva europea. La vida y la creación musical académicas en los países de Iberoamérica, contempladas como apéndices de la música occidental, sólo aparecen como parientes pobres. Su estudio reviste un interés limitadísimo, y sólo útil para que los europeos conozcan algo más de su periferia. La música de las tradiciones orales latinoamericanas tiene el interés de lo exótico —elementos pintorescos que se pueden incorporar como mercancía a un mercado cultural ávido de novedades.

Lo que singulariza a las músicas (y a las culturas) latinoamericanas son los dualismos indio-blanco, negro-blanco, criollo-europeo. Es un continente mestizo y mulato, construido por la interacción y mezcla entre los términos de estas oposiciones. Hasta la Argentina, que alguna vez quiso creerse totalmente europea, ha tenido en los últimos años que reconocerse como también mestiza —sí no de raza, sí de cultura.

¹ Ver Alejo Carpentier, «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», en Zula Gómez García, ed., *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985, p. 254-71; 254. Originalmente publicado en *América Latina en su música*, México: Siglo XXI editores, 1977.

² Cf. Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia - Ensayo de epistemología*, traducción de Mariano Muñoz Alonso, Madrid: Fragua, 1972, *passim*.

Sólo una musicología que integre los elementos locales (étnicos o populares) con las repercusiones de la música europea, dentro de una visión global de las sociedades de nuestro continente puede aspirar a representar un punto de vista latinoamericano. Para esto deberá someter a riguroso examen el aparato conceptual que se nos ofrece como ya construido y probado, seleccionando de él los elementos que nos resulten útiles, modificándolos para nuestro uso, e incorporando las nuevas herramientas que nuestro objeto y nuestra óptica sugieran.

Si bien el trabajo desde estas perspectivas es aplicable a cualquier objeto de investigación dentro de nuestro continente, hay áreas que se presentan como particularmente favorables para la reformulación de metodologías. Una de ellas es el estudio de los nacionalismos musicales, siempre y cuando no se los entienda como una mera «pesca» de materiales locales para incorporarlos a la «música universal», sino como parte de un camino de ida y vuelta, mediante el cual se constituye una tradición musical nacional. No se puede divorciar el examen del nacionalismo académico de la investigación sobre las músicas populares en las que éste se apoya.

Las músicas de difusión masiva de nuestro siglo son otro campo privilegiado para la integración de enfoques etnomusicológico e histórico, en un marco en el que las relaciones conflictivas entre lo local y lo exógeno son productivas fábricas de desarrollos musicales.

La inserción de indios y negros dentro de la sociedad colonial también debe dar lugar a un trabajo renovador. Dice Leonardo Acosta:

cuando... el «indio» y el «negro» dejen de ser objetos de la antropología y la etnografía y se les considere en función de las actividades que realizan dentro de la sociedad colonial y del lugar que ocupan en las relaciones de producción, se habrá dado un paso de avance³.

En los siglos XVII y XVIII, indios y sobre todo negros y mulatos fueron en muchos de nuestros países los principales ejecutantes de música en las iglesias y en los festejos oficiales y privados; las maneras en que esas músicas influyeron en sus tradiciones orales y lo que los intérpretes introdujeron en la forma de ejecutar músicas de origen europeo, son temas claves para el enfoque que preconizamos⁴. En varias regiones de América, como Moxos en Bolivia y Minas Geraes en Brasil, estas tradiciones aún sobreviven: es urgente documentarlas y estudiarlas como fuentes para el conocimiento de la música colonial.

³ Leonardo Acosta, *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1982, p. 167.

⁴ Bernardo Illari, «Gregorio de Zuola y la música de su libro, revisados», presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1985.

En general, la práctica de ejecución se revela como el terreno en el que lo europeo y lo americano se encuentran, y merece por consiguiente especial atención, tanto en el sentido tradicional de la musicología histórica, como en la acepción ampliada que emplean hoy los etnomusicólogos.

Restringiéndonos al primero, querríamos cerrar esta presentación ofreciendo un ejemplo concreto de las posibilidades de una musicología integrada. En el Archivo Musical de Chiquitos (Bolivia) se encuentra una obra sumamente intrigante. Se trata de «Morenito Niño»⁷, una canción para Navidad de la que se conservan partes, provenientes del pueblo de Santa Ana, para dos voces femeninas, dos violines, y un violón (Ejemplo 2). Esta última fue copiada poco antes de 1828; las restantes son de épocas cercanas. Mientras que todas las voces agudas presentan períodos regulares, melodías de carácter popular y pies rítmicos fuertemente caracterizados, el acompañamiento comienza con un flujo continuo de corcheas, con predominio de un diseño característico de los bajos continuos dieciochescos del mismo archivo: 1-2-3-1. Más adelante, en el bajo pasan a dominar las negras, en forma de una ristra casi indiferenciada.

Llama la atención la armonía: mientras que las relaciones entre las voces superiores generan algunas disonancias fuertes e idiosincráticas, la combinación de éstas con el bajo resulta francamente deficiente. No sólo hay numerosos conflictos entre las armonías que éste y aquellas implican o definen, sino que también hay incongruencias estilísticas y defectos formales. Así en el compás 12 el fa del violón es incapaz de definir armónicamente la semicadencia que implican las voces superiores. Así en el compás 15 éste introduce una cadencia barroca, con su 6/4 característico, y cambios de armonía en cada corchea (el ritmo armónico en todo el resto de la pieza es en negras o en blancas). La falta de congruencia entre las melodías y el acompañamiento es tal que sólo se puede interpretar como un intento fallido de combinar la melodía novecentista de carácter popular con una tradición venerada —el acompañamiento con bajo continuo de la música religiosa.

El hecho de que nuestro proyecto de investigación incluyera tanto los documentos del archivo como la música de tradición oral nos permitió distinguir en la melodía características de algunos géneros de esta última, interpretados en la actualidad con flautas traversas, caja y tambor. Surgió entonces la idea de que la versión sonora de la pieza debió haber sido más semejante a las ejecuciones actuales que a los modelos barrocos. Intentamos entonces con el conjunto Musica Segreta una apro-

⁷ Número de inventario provisorio 329; número de catálogo R122. La parte de Violón fue copiada entre 1802 y 1828, probablemente en este último año. Las demás partes también tienen grafías del siglo XIX.

ximación a la obra basada en la praxis ejecutiva actual de las chiquitanos actuales (Ejemplo 1).



Ejemplo 1.

Creemos que, combinando el estudio de los manuscritos con los testimonios vivientes de la tradición, hemos logrado aproximarnos más al sonido y al espíritu que alguna vez tuvo esta simple pero agradable canción⁸.

⁸ En este momento se hizo escuchar la grabación de «Morenito niño» (Anónimo) por el conjunto Musica Segreta (sello Melopea CCM 008).