

FICCIONES VERDADERAS

INTERSECCIONES ENTRE ARTE E HISTORIA

TRUE FICTIONS

INTERSECTIONS BETWEEN ART AND HISTORY

Luis Menacho / menacho.luis@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.
Argentina

Recibido: 24/9/2019 | Aceptado: 7/2/2020

RESUMEN

El presente artículo intenta explorar diferentes modos de pensar el entrecruzamiento entre arte e historia. Se analizará la obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, pieza electroacústica del año 1974 del compositor uruguayo Coriún Aharonián, y se indagará en la teoría de la historia del filósofo francés Michel Foucault. Observando la relación entre arte e historia, y los conceptos de verdad y de ficción en Aristóteles y en Heidegger, estudiaremos la posibilidad de elaborar una arqueología en la historia de la música como discurso contra-histórico y genealógico que interpela a la historia de la música tradicional.

PALABRAS CLAVE

Arte; historia; genealogía; decolonialidad

ABSTRACT

The present article tries to explore different ways of thinking about the interweaving between art and history. The work *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, an electroacoustic piece of 1974 by the Uruguayan composer Coriún Aharanián, will be analyzed and the Theory of History of the French philosopher Michel Foucault will be investigated. Observing the relationship between art and history and the concepts of truth and fiction in Aristotle and Heidegger we will study the possibility of elaborating an archeology in the history of music as a counter-historical and genealogical discourse that challenges the History of traditional music.

KEYWORDS

Art; history; genealogy; decoloniality

«Los hechos pueden mentir y la imaginación
te puede llevar a veces más cerca de la verdad.»
William Boyd (en Gómez, 2003)

«Deberás ser un vanguardista si quieres ser arcano y mirar a lo lejos» podría decir un falso aforismo escrito por un Friedrich Nietzsche tardío y encontrado entre sus papeles perdidos. Este aforismo apócrifo —no obstante— en gran medida podría aplicarse a varias obras de arte de nuestro tiempo.

Como sabemos, la tarea de la Historia de la música es intentar desentrañar, mediante el método científico, una mirada acerca de las producciones musicales de una época y de una cultura. Por esto construye sus objetos y métodos de estudio, valida sus fuentes y el alcance de sus enunciados, debe atenerse en la medida de lo posible a un paradigma o, por el contrario, discutir un canon establecido. En suma, debe adscribir a las coordenadas que orientan a la ciencia y a la comunidad de su disciplina buscando otorgar validez a sus afirmaciones mediante documentos que avalen las conclusiones a las que llega. Por esta razón, precisa de múltiples documentos que garanticen la validez de sus afirmaciones y con este fin alcanzar la verdad de la ciencia. Tomará así variados objetos, desde partituras y grabaciones, en primer lugar, hasta otras fuentes como entrevistas, crónicas, diarios y hasta cuadros y fotografías. En otras palabras, una variabilidad considerable de piezas que le permitan reconstruir una época, traer hacia sí un mundo sonoro pasado.

¿Qué ocurre cuando no tenemos nada de eso, ni grabaciones, ni partituras, ni restos de instrumentos, menos aún tratados o teorías? Tomemos dos casos. El primero, alguna música europea medieval, supongamos alguna pieza del repertorio trovadoresco. Generalmente queda alguna partitura en algún códice o tratado, más o menos codificada en su texto, con su notación tanto en la rítmica como en las alturas. La afinación y el tempo ya entran en un territorio más impreciso y difuso. Si es una música que podría haber sido tocada con instrumentos la cuestión se complica aún más, puesto que no son muchos los instrumentos originales que se preservan y muchos de los que sí se encuentran no están en condiciones de ejecutarse. Entonces los músicos deben dedicarse a construirlos. A veces disponen de tratados, pero muchas veces no, es entonces donde se toma lo que se puede, a saber, representaciones pictóricas de la época con músicos que tocan esos instrumentos. Se derivan las proporciones respecto al cuerpo humano para construirlos e incluso se intenta captar la técnica de ejecución a través de la corporalidad de las personas puestas en juego en esas imágenes. Como podemos ver, no son pocas las dificultades y las decisiones que deben tomarse en cada momento.

Por supuesto que, en gran medida, hay en nuestro ejemplo medieval una reelaboración, pero podemos inferir que hay varios elementos disponibles que nos permiten acercarnos a una sonoridad posible de aquella época. Cabe remarcar que hablamos de una sonoridad que es forzosamente una reconstrucción desde nuestro tiempo y que se apoya en documentos considerados fidedignos, verdaderos según la mirada de la ciencia. Al mismo tiempo, y en el marco de tradiciones interpretativas que han articulado la Historia del arte, puede haber para nuestro ejemplo una adscripción y un sustento en un «canon» que legitime esas prácticas interpretativas o, por el contrario, puede proponer una nueva mirada que implique una relectura que resignifique esa música y, por tanto, genere un debate con esas tradiciones.

Nuestro segundo ejemplo podría ser una música del altiplano boliviano, alguna música de las culturas quechua o aymará por caso. A diferencia del primer ejemplo, aquí tenemos una práctica viva ancestral que se ha propagado —y también podríamos decir transformado— durante cientos de años y nos llega como testimonio de una cultura en su actualidad. Ya no podría hablarse exprofeso de la reconstrucción de una época, sino que esa música pone de manifiesto una interpretación que actualiza permanentemente una mirada del mundo propia de una cultura.¹ A diferencia de nuestro primer ejemplo, este posee una validez en términos de vivencia presente de un pueblo. Mientras que una música medieval para un europeo podría formar parte de su Historia de arte, es decir, del reservorio de objetos culturales que articulan su pasado, para el pueblo aymará su música es actual en tanto vivencia del mundo aquí y ahora. Por su parte, para la mirada europea, esta música incapaz de articularse en una historia universal y eurocéntrica quedará relegada a la etnomusicología como estudio cultural,² rareza y exotismo proveniente de uno de los tantos confines del mundo.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando nos encontramos con culturas de las cuales no han quedado casi rastros, como la de los habitantes de las

1 La obra del compositor boliviano Cergio Prudencio, al frente de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde hace casi cuatro décadas, es una experiencia muy fructífera en términos de investigación, de formación y de difusión no solo del repertorio tradicional de la música de tradición quechua y aymará, sino también en la composición de obras de música nueva con esos ensambles de instrumentos.

2 O desde el mercado a una especie en la llamada *world music*, ya que, vale decir, no es ni música clásica, ni pop/rock, ni jazz; los tres grandes estamentos de las cadenas discográficas globales en los años noventa. De allí que, como encontró una vez quien escribe estas líneas, Mercedes Sosa compartiera el mismo lugar en la batea con un grupo de música sefardí y otro de canzonetas napolitanas.

costas del Río de La Plata? Los charrúas,³ por ejemplo, se organizaron en poblaciones comunales semisedentarias de las cuales han quedado pocos restos arqueológicos y entre los cuales no se cuentan ni instrumentos, ni partituras, ni registro de práctica musical alguna; como escribe en referencia a ellos Félix de Azara en sus *Viajes por el América meridional* a fines siglo XVIII: «No conocen ni juegos, ni bailes, ni canciones, ni instrumentos de música, ni sociedades o conversaciones ociosas» (en Ayestarán, s. f., s. p.).

No obstante, encontramos en otros relatos de la época excepciones que animan una interesantísima controversia, como la promovida por el gran musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán. El investigador rescata textos antiguos donde encuentra referencias a instrumentos usados por los charrúas en la guerra.

Doze cavallos solos se ensillaron,
 El Capitán con onze compañeros,
 Que muchas de las sillas se mojaron,
 Salieron veynte y dos arcabuzeros:
 Las barbaros a vista se llegaron
 Con orden y aparato de guerreros.
 Con trompas, y bozína, y atambores,
 Hundiendo todo el campo y radedores
 (Del Barco Centenera, 1602, en Ayestarán, s. f., s. p.).

Trompas, bozína y atambores en el medio del campo de batalla. Ayestarán entiende a las trompas y a la bozína como instrumentos de viento hechos, probablemente, con cañas o con huesos de animales y quizá desprovistos de un gran repertorio de alturas discretas. Estos pudieron servir para dar órdenes en la guerra. Los atambores pueden haber sido instrumentos de percusión hechos con un trozo de madera hueca. Con relación a las trompas, Ayestarán descarta tanto el uso de caracolas marinas, que no se encuentran en la zona de Montevideo en tamaño suficiente como para producir grandes sonoridades, como de cuernos de animales, los cuales no se hallaban en el ganado presente en la Banda Oriental.

Como vemos, la crónica del clérigo portugués Martín del Barco Centenera nos relata lo que presencié en varios combates contra los charrúas. La

³ Los charrúas, habitantes nativos que vivieron en las costas del Uruguay sobre el Río de la Plata, fueron exterminados por los españoles en la conquista de América. Como sostiene Claudia Solís Umpiérrez (2012): «Las crónicas indican que quedaron con vida cuatro indios, de nombres Sanaqué, Tacuabé, su mujer Guyunusa y Vaimaca-Pirú; y que éstos fueron llevados prisioneros a Francia, exhibidos como ejemplares de una raza exótica y sus mascarillas incorporadas al Museo de Historia de París» (s. p.).

presencia de instrumentos musicales como un elemento para su uso en la guerra es crucial, aunque nada más sabemos de ello.

HOMENAJE A LA FLECHA

«La imagen verdadera de pasado pasa fugazmente. Solo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad.»
Walter Benjamin (2009)

«El objeto de la música es su historia.»⁴
Mariano Etkin (2013)

En el año 1974, el compositor uruguayo Coriún Aharonián⁵ compuso en los estudios de música electroacústica del Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), en Francia, la primera obra electroacústica tomando como materiales sonidos grabados de aerófonos de pueblos nativos de las etnias quechua y aymará. Esta obra lleva por título *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* y evoca mediante su título, el acontecimiento del arribo español a las costas del Río de la Plata. En particular, recuerda aquella fatídica flecha que acabó con la vida del adelantado español ni bien pisó las costas rioplatenses y, a la vez, fundó la leyenda negra acerca de la belicosidad y la barbarie de los pueblos originarios del Plata.

Aharonián grabó diferentes instrumentos de sopro, tales como quenas, pincuyos y tarkas —pertenecientes a las culturas altiplánicas— manteniendo su timbre original, con la intención de rendir un homenaje a los primeros habitantes de estas costas. Al conservar el timbre del sopro y prescindir de modos no convencionales de ejecución,⁶ buscó guardar respeto hacia esas culturas, sus instrumentos musicales y su sonoridad original.

La obra reviste una configuración textural que pone en juego la superposición de diferentes estratos sonoros producto de las grabaciones de los instrumentos de sopro. Una gran variabilidad tímbrica que en conjunto forma una banda espesa de frecuencias donde es muy difícil

4 Curso sobre música latinoamericana dictado por Mariano Etkin en la curricula del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El autor sostuvo esta tesis como eje de su disertación.

5 Compositor uruguayo (1940-2017). Fue alumno de Lauro Ayestarán en Montevideo, becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires y alumno de Luigi Nono en Venecia.

6 Asimismo, la modificación tímbrica en el estudio electroacústico.

seguir una melodía o una armonía en el sentido musical europeo del término. En su lugar, se forma una sonoridad borrosa, como de *humanidad respirante* (Aharonián, 2012), y, al mismo tiempo, se gesta una textura heterofónica donde numerosos gestos se sobreimprimen y forman un conjunto heterónimo, una *borrosidad* o *mancha sonora* típica de los conjuntos de ira y arca⁷ de la música altiplánica.

En otras palabras, es imposible hablar en el *Homenaje a la flecha...* de armonía o de melodía en el sentido que les configuró a estos conceptos la estética musical europea; en su lugar, tenemos un gesto de sonidos sopladados superpuestos que generan como resultante textural una mancha sonora iterante. La rítmica es irreductible a las divisiones binarias o ternarias, incluso tanto la idea de pulsación isócrona como la de metro se encuentran completamente ausentes. Escuchamos bloques de sonido, más cercanos a un estado del tiempo antes que a una teleología que —a cada paso hacia su meta— da cuenta de una medida del tiempo, es decir, una cuantificación temporal.

VERDAD, MÍMESIS Y VEROSIMILITUD

Ahora bien, en el *Homenaje a la flecha...* ¿hay mimesis?, ¿hay verdad histórica como en los ejemplos anteriores de la música medieval europea o de la música tradicional altiplánica? Desde la antigüedad, y especialmente con las perspectivas fundacionales de Platón y de Aristóteles, tenemos una focalización central en el problema de la relación entre la verdad y la belleza. Desde los griegos la verdad será un concepto privilegiado en el dominio de la ciencia. El arte estará siempre en el terreno de la imitación, el arte es algo que copia o imita la realidad. Pero si desglosamos la concepción de verdad de Aristóteles vemos cómo esta opera en términos de adecuación de un enunciado con el mundo (para los medievales, la *adaequatio*), es decir, una proposición solo puede responderse afirmativa o negativamente en relación con un estado de cosas en el mundo y, de esta forma, vemos cuán útil ha sido esta idea de verdad para su utilización en la ciencia. Esta concepción de verdad solo puede dar respuesta en términos de un estado de cosas, no puede dar respuesta al *quid* (al qué es), a la pregunta por la esencia de la cosa (Bréhier, 1988).

En el siglo XX se desarrollaron perspectivas muy importantes sobre esta cuestión. Una de ellas es la de Martin Heidegger. En *El origen de la obra de arte* [1950] (1988) sostiene que a través del arte alcanzamos la verdad en sí del ente —lo que es—, es decir, la esencia. En su célebre análisis del

⁷ Ira y arca refieren a las dos hileras de tubos en los sikus.

cuadro de Vincent Van Gogh, *Zapatos campesinos* (1886), Heidegger nos muestra cómo el artista —mediante la representación de un par de zapatos— logra el desocultamiento de la verdad (alétheia) y hace patente la verdad del ente. El par de zapatos, con todo el desgaste de su uso en el trabajo, en la vida cotidiana —en tanto objeto útil— aparece ante nuestra mirada en el cuadro. El desgaste, lo ruinoso de su material, hace patente las horas fatigosas del campesino en el trabajo. Para Heidegger el artista —mediante la obra de arte— nos señala el ser del ente en su totalidad, el ser del viejo par de zapatos descubre la verdad ante quien contempla el cuadro.

¿Qué pasa aquí? ¿Qué opera en la obra? El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que llamaban los griegos alétheia. Nosotros decimos «verdad» y no pensamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad (Heidegger, [1950] 1988, p. 63).

Y nos recuerda que esta verdad no es la verdad de la ciencia, en términos de adecuación, que la esencia del arte no es reproducir o copiar entes singulares, sino descubrir su esencia general: «En la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas» (Heidegger, [1950] 1988, p. 64). De esta forma, Heidegger amplía el campo del arte hacia el de la verdad. Ya no se trata solo de lo bello o de lo sublime como en el pasado de la Estética, sino que, desde esta perspectiva, el arte nos abre una forma de acceso a la verdad del Ser. Una nueva dimensión de conocimiento. Aquello que en la ciencia no tiene respuesta halla aquí una vía privilegiada, una apertura a lo que en verdad es. El arte nos muestra la esencia de las cosas. Si bien el artista no copia, en *stricto sensu*, a los entes, no deja de poner en juego la semejanza con los objetos reales; es decir, el artista se vale de elementos comunes con el ente para producir la obra de arte. Como señala Gerardo Guzmán (2016), Aristóteles ya había mostrado cómo la mimesis se enlaza a la semejanza para crear la representación de tres formas muy cercanas, la verosimilitud, la diégesis y la ficción:

- Verosimilitud (estrictamente: parecido a la verdad), como parecido posible, como elemento o conjunto de elementos que producen credibilidad conceptual, más que identidad material y especular.
- Diégesis como verdad de un observador que se asoma desde su propio relato a los hechos ocurridos.
- Ficción como libertad interpretativa, como añadido de hechos o aspectos no presentes en un original primero (p. 369).

Desde estas caracterizaciones vemos cómo lo verosímil y la diégesis articulan un relato que se define como creíble. Toman elementos de lo verdadero y se acercan a una reconstrucción que imagina algo que pudo ser posible, antes que lo que estrictamente fue desde la verdad de la ciencia. Tanto sea el hecho de tomar fragmentos que logren una credibilidad en lo verosímil como en la reconstrucción subjetiva de quien observa lo ocurrido en la diégesis, asistimos a la construcción de una verdad que no es la de la adecuación, ya que solo aspiran a construir un relato posible y creíble. No obstante, en su íntima constitución en cuanto obra de arte son verdaderas, al hacer patente el Ser del ente o, como sostiene Heidegger, nos descubren la esencia general de las cosas.

Siguiendo el debate que inauguraron las vanguardias en la Argentina del siglo XX entre lo local y lo universal desde una mirada sudamericana, y en el sentido de la cifra de su permanente pregunta acerca de su inserción en el mundo, vemos cómo se renueva con el *Homenaje a la flecha...* esta disyuntiva. Se trata de la pregunta que aconteció hace unas décadas atrás acerca de los materiales que tiene América para ofrecer a una supuesta cultura universal y que en algunos compositores puso en juego un material folklórico ancestral actualizándolo con matices de modernidad, especialmente, con la armonía y el timbre. Aquello que, no sin poca ironía declaraba Juan Carlos Paz (1994) acusando a los compositores de su tiempo que conseguían vanamente sus *Incas ravelianos* y *kollas frankianos* y que pareciera hoy, visto en perspectiva, trasvasar géneros y épocas. En el *Homenaje a la flecha...*, como dice Aharonián, no hay escalas pentatónicas ni materiales de sonoridades indígenas por el estilo. En su lugar, construye una géstica repetitiva irregular que se despliega en el tiempo a la manera de esa humanidad respirante. Un canto comunal y múltiple, que satura de aire y de sonido el devenir temporal que forma la trama de su discurso. Una obra que, desde su propuesta, se deshace de una mirada hegemónica para reinscribir una poética nueva, decolonial.

A la vez este singular uso de instrumentos nativos altiplánicos implica para el compositor una doble inscripción, puesto que no solo supone la composición de la obra con estos materiales sonoros, sino que al mismo tiempo pone en juego la construcción de una ficción, ya que los instrumentos altiplánicos —hasta donde se conoce— no eran usados en las costas del Río de la Plata. En esto reside un aspecto de lo más interesante porque Aharonián compone explícitamente una obra que da una sonoridad imaginaria (en tanto su constitución como discurso creíble y verosímil) a estas costas del Plata, una sonoridad arcana, la de las voces de los habitantes originarios. Compone una sonoridad imposible, en cuanto que su original es algo perdido para siempre; de aquí que ficcionaliza y atribuye una sonoridad imaginaria, pero que al mismo

tiempo se nos presenta, curiosamente, como recuperada y verdadera: es decir, un paisaje sonoro que no se corresponde con la verdad que busca la ciencia, sino antes bien con el reencuentro —puesto en obra— de una voz imposible y perdida para siempre en la noche de los tiempos.

Aquí, los instrumentos altiplánicos trasplantados al Río del Plata en este procedimiento de relectura —y podríamos aventurar asimismo de falsación— no son equiparables al Pierre Menard borgeano.⁸ La negatividad puesta en juego por Aharonián con los pincuyos, las quenás y los sikus se acerca y configura una gestualidad sonora oblicua, vale decir, como un tercer término que, ante la ausencia de esos instrumentos originales otros, quizá tan arcanos como ellos, se acercan a una sonoridad y le dan vida. Es por esto que no son materiales europeos como tampoco configuran una música tradicional altiplánica. Este enfoque oblicuo al que queremos hacer referencia resulta de un devenir otro de los instrumentos elegidos. Estos suenan y señalan al objeto perdido.

Esto se acerca a lo que Slavoj Žižek (2006) define como *brecha de paralaje*. Dos objetos que no tienen relación posible, es decir que son incompatibles entre sí, se encuentran e iluminan un tercer elemento. En nuestro estudio, el universo sonoro perdido charrúa y los instrumentos altiplánicos tradicionales —y podríamos decir también de uso actual por las comunidades quechuas y aymará— iluminan el universo sonoro perdido charrúa.

En palabras de Žižek (2006) la *brecha de paralaje* se define como:

[...] dos fenómenos incompatibles, estrictamente homólogo a lo que Kant llamaba «ilusión trascendental»: la ilusión de usar el mismo lenguaje para dos fenómenos que son mutuamente intraducibles y que sólo puede comprenderse en una especie de visión de paralaje, que constantemente desplace la ilusión de perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación ni síntesis posible. No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles. A pesar de estar estrechamente conectados [...] dos perspectivas estrechamente vinculadas entre las cuales no es posible ningún campo neutral en común (p. 11).

Esta *brecha de paralaje* nos muestra su potencial subversivo puesto que permite aquí iluminar dialécticamente⁹ un objeto estético fuertemente crítico con las tradiciones establecidas. En lugar de revestir de una supuesta modernidad a un material originario, inventa un modo de escucha del Río de la Plata ancestral, de aquí su verdad en tanto obra.

⁸ Puesto que Aharonián no busca reescribir un supuesto «original» que, en este caso, se encuentra perdido.

⁹ Es en este sentido, como muestra Žižek (2006), que la *brecha de paralaje* configura el punto de partida para recuperar filosofía del materialismo dialéctico.

Aquello perdido encuentra una voz desde la ficción y así funda un universo sonoro reencontrado. Aunque debemos observar que no se arriba en ningún momento a una síntesis que los englobe y diluya en una totalidad, por el contrario, los mantiene en la diferencia y la tensión inherentes a su cruce, en su paso fugaz como imagen verdadera del pasado.

LA CONTRA-HISTORIA

«La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en el que vivimos es regla. Debemos encontrar un concepto de Historia que se corresponda con dicho estado.»

Walter Benjamin (2009)

Dar una voz a aquello silenciado también toca a la Historia. Según Michel Foucault (1996), la Historia ha tenido como tarea elaborar un conjunto de discursos con la finalidad de legitimar el poder existente. Es decir, fundar y mantener un estado de cosas hegemónico, que es el resultado de quienes vencieron en una lucha. Aquellos vencedores organizan un relato que funda y ritualiza su poder: en suma, escriben la Historia (Foucault, 1996). Esta concepción de Historia fue desarrollada desde la antigüedad clásica hasta casi el siglo XIX y ha constituido un relato totalizador, se centra en las glorias de los linajes y en las batallas, en los héroes que vencieron y en las tradiciones que dejaron tras de sí. Desde la mirada del sujeto enunciador del discurso histórico asistimos a la construcción de una Historia universal donde toda diferencia queda sujeta al discurso oficial. Lo novedoso, dice Foucault (1996), es que desde el siglo XIX comienza a delinearse otra perspectiva a partir de la emergencia de otra palabra; el discurso de los oprimidos y los vencidos en la contienda que quedó oculto y que se propone como antagónico a la hegemonía de un relato dominante. Foucault (1996) llama a esta perspectiva *contra-historia*.

A este discurso Foucault lo denomina *saberes sujetos* y comprende contenidos que fueron silenciados por ser la voz del vencido. Son los saberes descalificados por no tener una cientificidad suficiente para la mirada hegemónica, son saberes por fuera de la ciencia admitida en una época determinada, saberes que fueron desclasados, excluidos. En suma: los saberes sujetos reúnen todo ese conjunto de saberes y de prácticas de los oprimidos; son el discurso de aquello que es excepción, exclusión y exterioridad. Si la Historia comienza con el acto de invasión de un pueblo sobre otro y la escritura de un discurso oficial, su contracara es la palabra de los vencidos, un discurso que quedará al margen, fragmentado, silenciado, en ruinas. La tarea de la Historia oficial, por esto, ha sido —desde la antigüedad hasta el siglo XVIII— ritualizar y fundar el poder existente, darle un marco no solo para fundar, sino también

para *naturalizar* la hegemonía de un pueblo sobre otro imponiendo sus discursos y su verdad, sus prácticas, su visión del mundo. La *contra-historia* es, según Foucault (1996), un acto de rebelión, la emergencia de esos otros discursos, de aquello que ha quedado excluido y que se encuentra en el lugar de la sombra.

Así, los vencedores inauguran la escritura de una Historia como acto que funda, explica, celebra y ritualiza de allí en más un *statu quo*, y valiéndose de la hegemonía ponen en marcha una ideología. Esta ideología no solo tiene como función *naturalizar* ese estado de cosas, sino que se descubre como el marco con el cual nos acercamos al mundo (Žižek, 2003). En síntesis, la ideología no solo produce una verdad que legitima el orden existente (Foucault, 1996), sino que, al mismo tiempo y paradójicamente, nos muestra que es *condición de posibilidad* al acceso a las cosas. Como sostiene Žižek (2003):

En las versiones más sofisticadas de los críticos de la ideología —la que desarrolló la Escuela de Frankfurt, por ejemplo—, no se trata simplemente de ver las cosas (es decir, la realidad social) como son «en realidad», o de quitarse los anteojos distorsionadores de la ideología; el punto principal es ver como la realidad no puede reproducirse sin esta llamada *mistificación ideológica*. La máscara no encubre simplemente el estado real de las cosas; la distorsión ideológica está inscrita en su esencia¹⁰ misma (p. 56).

Desde el momento en que se edifica la historia del vencedor, se desechará todo un conjunto de contenidos y de prácticas de los vencidos; serán sus saberes desclasados, oprimidos y silenciados. No obstante, intentarán escribir otro relato, una *contra-historia*, aunque ya no como historia global puesto que la *pretensión totalizante*, abarcadora y unificadora de la ciencia histórica como tal no deja de ser un elemento más del discurso hegemónico, del discurso del vencedor. De allí que la *contra-historia* será, para Foucault (1996), un acto de rebelión, una *genealogía*.

La *contra-historia* como disciplina necesariamente será crítica y fragmentaria. Recuperar esos saberes implica para ella buscar bajo la superficie, *desenterrar lo oculto*, lo que fue construido por encima.¹¹ La

10 *Mistificación ideológica* que debiéramos tener en cuenta en la lectura del cuadro de Van Gogh que realiza Heidegger, ya que esta distorsión ideológica de la que habla Žižek —siguiendo a Jacques Lacan— está inscrita en la esencia misma de las cosas. De aquí es que podemos ver el estatuto preontológico del Real lacaniano y su crítica a la Ontología en favor de una óptica posible (Bisso, 2015). El Real como plenitud nos es inaccesible, siempre se antepone la máscara.

11 Esto no es una metáfora, literalmente en la arquitectura colonial en América nos encontramos con construcciones fundadas *sobre* las edificaciones precolombinas, esto es particularmente notorio en lugares como México, con una gran arquitectura, como la construida por los aztecas.

contra-historia busca reconectar lazos perdidos entre las cosas, restituir identidades,¹² relocalizar elementos propios de una cultura, recuperar tradiciones y lenguas olvidadas. Es por esto que la contra-historia es una genealogía, puesto que se articula en el modelo de la guerra, la invasión y el antagonismo resultante, fundando al mismo tiempo un derecho a la rebelión de los oprimidos. En otras palabras: la genealogía enarbola un discurso histórico-político que fractura el sentido hegemónico del poder.¹³ Siguiendo al filósofo argentino Tomás Abraham en su lectura de Foucault (en Foucault, 1996):

La genealogía se inscribe en la tradición nietszcheana de luchas con la memoria, describe las fuerzas históricas que en su enfrentamiento hicieron posible las culturas y las formas de vida.

Esta contrahistoria es la que introduce el modelo de la guerra para pensar la historia. Elabora la primera historia no romana o antirromana, la vieja historia imperial que unía a la Antigüedad y al Medioevo en la repetición de una crónica de fundaciones y héroes legendarios. La contrahistoria transgrede la continuidad de la gloria y enuncia una nueva forma de continuidad histórica: el derecho a la rebelión (p. 7).

¿Es posible aplicar este concepto a la historia de la música? ¿Recuperar el enfoque genealógico que nos permita articular una contra-historia? Naturalmente, no se trata de reemplazar la historia de la música por la contra-historia sin más, sino antes bien seguir las líneas directrices que nos permitirían iluminar nuevos objetos, poner en juego nuevas metodologías y establecer así nuevos conceptos y filiaciones. Elaborar un discurso que, fundado en la rebelión de los saberes sujetos, las prácticas desclasadas y las poéticas marginales y desperdigadas por fuera de las clasificaciones sedimentadas por la historia tradicional, dé un lugar a los discursos silenciados.¹⁴

12 En la Argentina podemos ver el trabajo de restitución de hijos y nietos de desaparecidos por la última dictadura militar (1976-1983) por parte del colectivo Abuelas de Plaza de Mayo.

13 Como sostiene Peter Sloterdijk (en Finkielkraut & Sloterdijk, 2008), «la fundación de un estado nunca es algo inocente. La ventaja de quienes pertenecemos a estados asentados desde hace mucho tiempo reside, precisamente en que nuestros crímenes fundacionales se remontan a una época que sólo los historiadores conservan en la memoria» (p. 33). Podemos ver cómo la labor genealógica en tanto vuelta hacia atrás es una perspectiva privilegiada para detectar el funcionamiento de la Ideología.

14 Este es el sentido profundo del concepto decolonial, no estar restringido solo a la lógica centro-periferia en términos exclusivamente geopolíticos, sino considerar a los saberes sujetos como aquello que es dejado de lado del discurso hegemónico. Otras *empiricidades* que reclaman ser visibilizadas, pensadas e integradas a un relato forzosamente fragmentario e incompleto, tal es la tarea genealógica.

Uno de los aspectos clave para destacar en esta perspectiva es la crítica del concepto de *continuidad*. La historia de la música busca reducir toda excepción a favor de constituir y de salvaguardar la concatenación necesaria entre los diversos fenómenos; el suave murmullo ininterrumpido de sus periodizaciones. En lugar de centrarse en la singularidad disruptiva de cada objeto, aboga por crear una continuidad que los liga y los funde en un espíritu de época, es decir, en una totalidad. Esta concepción de historia elabora con todo su esmero una línea de tiempo histórico lo más homogéneo posible donde los objetos finalmente se ordenan y clasifican en un relato que abriga, en el peor de los casos, encontrar una racionalidad creciente y positiva. Una línea de tiempo donde se erige una teleología que *periodiza* las poéticas, las obras y los compositores; y que no pocas veces explica ciertos fenómenos en función de *lo que vendrá después*.¹⁵ Desoye, de este modo, las propias condiciones de emergencia de los objetos, es decir, no tiene en cuenta cómo se dieron en un momento y lugar específico, como respuesta a problemáticas concretas y siempre situadas. Así no resulta sorprendente que toda excepción confirme una regla que, a la sazón, este tipo de historia, siempre tiene a priori y a la mano. Las periodizaciones de esta Historia se comprenden en términos de *globalidades*, tales como el estilo hegemónico de una época y que definen toda una *Weltanschauung* (cosmovisión); abarcadora a su vez, de toda excepción y diferencia.

Un segundo aspecto clave de la contra-historia es su atención a la *singularidad* del objeto, el cual no se corresponde con las unidades de análisis tradicionales, es decir, no es el objeto en tanto obra, compositor, autor o período histórico en tanto conjunto que enmarca la multiplicidad de fenómenos. En la contra-historia el compositor o el autor no se definen a partir de los avatares de su biografía, al mismo tiempo que tampoco aspira a formular una historia sin nombres y fundada en el perfil que describen los estilos en el paso del tiempo. La contra-historia en cuanto genealogía, por el contrario, busca articular un objeto tomado como monumento y que, necesariamente, reescribe la historia en tanto discurso-objeto. Esto es, no la obra a secas, sino ese campo de emergencia que articula una *constelación de sentidos múltiples* desde lo que proyecta y resignifica. Pero esto no se trata de la interpretación de un sentido oculto u originario, de reencontrar una voz primitiva; la genealogía, en su lugar, configura una red que organiza parentescos y filiaciones nuevos entre objetos, saltando incluso el tiempo y el espacio

¹⁵ Un caso ilustrativo es el del concepto de *preclasicismo* donde todo un conjunto de poéticas en la Europa de mediados del siglo XVIII se explicó en ciertas perspectivas, en función de ser la antesala del célebre estilo clásico, el estilo hegemónico en la música de tradición escrita.

para conectar fenómenos de localizaciones disímiles.¹⁶ La contra-historia, por esta razón, se acerca en la tipología de análisis de su objeto a una arqueología: en cuanto describe la estructura sistemática del discurso-objeto, establece nuevos lazos con una exterioridad y proyecta sentidos nuevos.¹⁷

Este enfoque introductorio —y por tanto necesariamente incompleto— deja varias preguntas en suspenso. Aunque en estas líneas se ha intentado señalar una dirección posible en la problematización de algunos conceptos acerca de la historia y del arte, la relación de ambos con la verdad y, específicamente, con la obra de Aharonián, un modo de poetizar desde Sudamérica. Estas instancias buscan conectar una relación entre el arte, la política y la historia, sus modos de interpelar al mundo y sus discursos establecidos, heredados. Cuando pensamos en el arribo de la cultura de Europa no solo en estéticas, en materiales y en medios, sino también en las instituciones¹⁸ que nos han legado, no podemos dejar de interrogarnos acerca del cruce que se produce con las concepciones y las prácticas artísticas originarias que han sobrevivido. No podemos dejar de interrogarnos sobre la amalgama que se formó entre los componentes originarios de nuestro lugar y el encuentro con las inmigraciones tanto europeas como africanas en nuestras costas.

En palabras de Aharonián (2012), vemos la complejidad del problema al que nos enfrentamos desde aquí, respecto a la creación artística como así también a la manera en que podemos conocer nuestra historia. «¿Cómo se puede hacer para salir de los clisés de la cultura europea al encarar elementos de otras culturas, es decir de la cultura a la que uno mismo pertenece —o debería pertenecer— y que es otra, vista con los cristales de la metrópoli?» (Aharonián, 2012, p. 72.).

Pareciera que la sospecha es el primer rasgo que nos indica una dirección posible, donde se apunta hacia un pensar que aborda lo otro, aquello que quedó debajo, al margen. Un discurso que convoca lo que, silenciosamente, se oculta en la sombra.

16 Este enfoque he intentado ponerlo en práctica en mi texto *Trayectorias de la oblicuidad* (2018).

17 Podemos pensar en la resignificación que ocurrió recientemente en la Argentina respecto al 12 de octubre. En el antes llamado *Día de la Raza* se celebraba la llegada de Colón a América; hoy en su lugar se conmemora el *Día de la Diversidad Cultural* y se hace especial énfasis en el concepto de invasiones españolas. La contra-historia define a su paso un discurso histórico-político.

18 Si pensamos no solo en las poéticas, sino también en nuestras instituciones musicales heredadas como nuestros conservatorios, salas de óperas y orquestas sinfónicas, entre otras.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (1974). *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* [Pieza electroacústica]. Burgos, Francia: GMEB.
- Aharonián, C. (2012). *Hacer música en América latina*. Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- Ayestarán, L. (s. f.). *Las primeras referencias sobre la música de los Charrúas*. Recuperado de <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/referencias.htm>
- Benjamin, W. (2009). Sobre el concepto de Historia. En *Estética y política* (pp. 129-152). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.
- Bisso, E. B. (2015). Una óptica spinozista de Lacan. *Perspectivas en Psicología*, 12(1), 66-69. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5115270>
- Bréhier, E. (1988). *Historia de la filosofía* (Vol. 1). Madrid, España: Tecnos.
- Finkielkraut, A., Sloterdijk, P. (2008). *Los latidos del mundo*. Diálogo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Foucault, M. (1996). *La genealogía del racismo*. La Plata, Argentina: Altamira.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Gómez, L. (11 de diciembre de 2003). Entrevista: William Boyd. «La ficción puede ser más verdad que la realidad». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/12/12/cultura/1071183601_850215.html
- Guzmán, G. (2016). *La condición romántica del siglo XIX. Europa y América. Continuidades, innovaciones y persistencias en la modernidad y en el mundo contemporáneo*. La Plata, Argentina: Edulp
- Heidegger, M. [1950] (1988). *El origen de la obra de arte*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Menacho, L. (octubre de 2018). *Trayectorias de la oblicuidad*. Conferencia dictada en la 5.º Biental Universitaria de Arte y Cultura. Centro de Arte UNLP, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73808>
- Paz, J. C. (1994). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones De la Flor.
- Solís Umpiérrez, C. (15 de junio de 2012). *La población nativa del Río de la Plata* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://createhistoria.blogspot.com/2009/08/descubrimiento-y-conquista-del-rio-de.html>
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Žižek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.