



FLASHBACK Y ANACRONISMO COMO PROCEDIMIENTOS PARA UNA HISTORIOFONÍA DEL MUSICAR.

Martín Eckmeyer, Cecilia Trebuq, Ayelén Ferraro.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen:

A la crisis de la historiografía musical, insuficiencia de la monohistoria, se suma la caída de la ya insostenible producción activa de ausencias del musicar subalterno, exclusión histórica de las manifestaciones de los pueblos arrojados a la línea abismal por el proyecto civilizatorio de la modernidad/colonialidad. Revertir este proceso implica reconfigurar profundamente la epistemología de la historia de la música, mediante una analéctica musicológica que pueda ajustarse a los rasgos *otros* que estas músicas contienen.

Una *cosmohistoria* musical que respete la conflictividad de los diversos mundos sonoros, su heterocronía y litigiosidad; que reconozca un fundamental desconocido, sin buscar sintetizarlo en su propia escucha de mundo; que explore las relaciones anacrónicas entre diferentes capas de tiempo. Una *historiofonía*, hecha de sonidos antes que de escritura, requiere de procedimientos y útiles de conocimiento tan insurrectos como los objetos que busca estudiar.

El presente trabajo, enmarcado en el proyecto de investigación “Bases epistemológicas para una historiografía musical descolonizada desde latinoamérica” radicado en IPEAL-FBA, busca explorar la viabilidad de los conceptos de *flashback* y *anacronismo*, formulados respectivamente para el análisis histórico de imágenes por Silvia Cusicanqui y Georges Didi-Huberman, ensayando una aplicación posible para el análisis histórico del musicar subalterno.

Palabras clave: Historia de la música - Historiofonía - Musicar - Anacronismo - Música y decolonialidad.

En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo

Walter Benjamin.

Ante los fragmentos

Estamos bastante acostumbrados a que en nuestra vida los acontecimientos se nos presenten sin seguir el orden de la historia. Nuestros recuerdos, los de nuestra propia vida, están llenos de lagunas, huecos sin resolución ni pronóstico, y el acceso a nuestros recuerdos más tempranos es complejo, incompleto y fuertemente mediatizado por lo



que nos dicen otros. Y sin embargo, continuamos deseando (y hasta exigiendo) que la narración histórica presente fluidez, homogeneidad y completud, haciendo de las interrupciones y vacíos el mayor de los horrores.

Podría argumentarse que este deseo ante la historia es producto de una percepción, fundamentalmente del tiempo, que ha sido moldeada por las formas narrativas a las que estamos expuestos; sin embargo, es justamente gracias a los recursos empleados, por ejemplo por el cine, que, como dicen David Bordwell y Kristin Thompson, estamos “bastante acostumbrados” a los artefactos narrativos cuya narración se presenta “sin seguir el orden de la historia” (1995, p. 70). Los autores presentan este diagnóstico para aproximarse a la definición de uno de los recursos que tal vez mejor encarnan dentro del lenguaje cinematográfico esta sustracción al orden de la historia: el *flashback*, definido “simplemente [como] una porción de una historia que el argumento presenta sin seguir el orden cronológico” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 71), lo cual implica necesariamente la discontinuidad, la fragmentación del tiempo, mediante el recurso al salto temporal en el cual las elipsis son explícitas. Es por eso una violación a la continuidad de la narración, y por eso se señala con un corte (Bordwell y Thompson, 1995, p. 275). Lo cual, en una fuerte analogía con lo que le sucede a los desvíos estilísticos en la escritura de la historia, hace que el *flashback* sea “un recurso por muchos criticado [ya que] frena el curso de los acontecimientos” (Russo, 1998, p. 109).

Pero no queremos demorarnos en una discusión propia del lenguaje cinematográfico y los manuales de montaje, sino que pretendemos señalar lo pertinente y contemporáneo del *flashback*, para permitirnos una apropiación con fines historiográficos (o mejor en nuestro caso *historiofónicos*), y considerarlo como potente herramienta para la historia de la música:

Aunque el tratamiento clásico del orden y la frecuencia de los hechos de la historia puede parecer el más natural, solamente [tal vez] es el más habitual. Los hechos de la historia no tienen por qué montarse en el orden 1-2-3 (Bordwell y Thompson, 1995, p. 282).

Silvia Rivera Cusicanqui, en la construcción de lo que ella llama la *sociología de la imagen*, encuentra a partir de lo que llama *flashback*, es decir una interpretación y no una descripción del pasado, la posibilidad de una lectura ch'ixi de la historia, es decir, la de mundos, sujetos y hechos que coexisten de forma conflictiva, litigante, abigarrada; sin fundirse, en una “dialéctica sin síntesis” (Cusicanqui, 2022) que se acerca a las narraciones de frontera de Gloria Anzaldúa (2016), la particular definición de mestizaje en los términos de Laplantine & Nouss (2007), la cosmopolítica de Isabelle Stengers (2014) o la analéctica de Enrique Dussel (1994). Todos son términos que se adelantan para desmontar el mito civilizatorio de la modernidad; todos se oponen abiertamente a las ideas de integración, hibridación y encuentro, a una perspectiva homogeneizante, lineal y monocultural de la historia, que por fuerza expulsa y produce como inexistente lo que no logra sintetizar en su corpus. En fin, todos rechazan “exigirle a lo que diverge



que se reconozca como una expresión meramente particular de lo que constituye [un ilusorio] punto de convergencia de todos” (Stengers, 2014, p. 21).

En ese camino, Cusicanqui descubre sentidos litigantes en las imágenes del cronista indígena Guamán Poma de Ayala, que entran directamente en conflicto con el relato escrito de esta misma fuente. Es una exhibición paradigmática del *anacronismo* que Georges Didi-Huberman (2011, p. 38) encuentra entre fuentes que debieran ser contemporáneas, eucrónicas -y por lo tanto válidas-, pero que no los son; sencillamente porque pertenecen a dos mundos en conflicto, litigantes, heterocrónicos (en su caso entre los frescos de Fra Angelico y el humanista Cristóforo Landino). Este corrimiento de la simultaneidad falaz del positivismo, según la cual las explicaciones sobre un objeto histórico se encuentran en su propio tiempo, transforma las propiedades de los materiales historiográficos, haciendo que estos:

pueden interpretarse como verdaderos flashbacks desde los que repensar el pasado según una nueva mirada del presente. Y viceversa... la memoria de las acciones se proyecta en el presente... la vivencia reciente evoca una inversión del tiempo histórico, la insurgencia de un pasado y un futuro (Cusicanqui, 2010, p. 6-10)

Es decir que, si bien el Flashback en su modalidad clásica aparenta hacernos “retroceder en el tiempo” (Russo, 1998, p. 108), lo cierto es que su potencial permite, para el trabajo con la historia, su inversión carnavalesca. Es “una lectura del pasado, no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación, sino como un tiempo *reversible*, es decir, un pasado que puede ser futuro” (Cusicanqui, 2015, p. 78). Este sentido de lo histórico, abiertamente posicionado en el anacronismo (Didi-Huberman, 2014), es profundamente insurrecto, pues permite atisbar la posibilidad de hacer emerger la historicidad negada por la historia oficial de las prácticas musicales populares. Puesto que el carácter subversivo del flashback histórico se acerca a las nociones del *mundo al revés*, en una continuidad que traza un vínculo entre la “inversión carnavalesca” (Bajtín, 2003) y la noción indígena de *pachakuti*: en ambas podemos leer una idea de revuelta-en-tanto-reversión mediante el “vuelco del espacio tiempo” (Cusicanqui, 2010, p. 22)

Una irrupción de la materialidad del tiempo

Entramos así a la consideración de la necesidad, que es casi un *fatalismo* del flashback y el anacronismo como procedimientos. Porque lo que nos mueve a encontrar una *otra* historia de la música es la crisis terminal de la historiografía musical afirmativa (Eckmeyer, 2019), su colonialidad, su armoniocentrismo, su autoritarismo dominocéntrico, su temporalidad mercantil de los estilos, junto con todas las “antiguas certidumbres constitutivas de la ciencia histórica: la linealidad y al carácter progresivo del tiempo, así como la homogeneidad del espacio” (Navarrete Linares, 2021, p. 25). De aquí, de este malestar, de esta insuficiencia de los términos historiográficos que no pueden ni quieren dar cuenta de la historicidad de las mayorías musicales y del musicar



de las mayorías, que niega su potencial para dar cuenta de una historicidad mundial en base a una lengua común (Small, 1998), surge la necesidad de cepillar la historia a contrapelo. Puesto que si “en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy marchan todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días” (Benjamin en Löwy, 2002, p. 81) el anacronismo ya está instaurado mediante la fuerza de la hegemonía, no tanto como metodología sino como política histórica, parte de la cultura afirmativa (Marcuse, 1967) y la estética moderna, que es parte estructural de la ideología de la burguesía (Eagleton, 2006). Se requiere entonces de la inversión del anacronismo, su carnavalización; en tanto apropiación resistente, transcultural y transmoderna de la metodología histórica.

Es allí donde el flashback, mensaje de resurgimiento, de fuerza, de renovación carnavalesca, se define como proyección: una irrupción hard-edge de una porción insurrecta del pasado sonoro en el presente; de una “memoria de las acciones” (Cusicanqui, 2010, p. 10), una “irrupción o aparición” del tiempo (Didi-Huberman, 2011, p. 34) en un todo correspondiente con los sentidos de las manifestaciones históricas del mundo popular subalterno, de cuya música la historiografía afirmativa no sólo nada pudo decir, sino que directamente la despreció¹, revelando así que las limitaciones metodológicas no han sido otra cosa que actitud política de producción activa de ausencias (Santos, 2009)

Si en la imagen (de un pintor como Fra Angelico, de un códice de la conquista como el de Guamán, el de Martínez Compañón o en las miniaturas medievales) existe una materialidad que irrumpe en el presente, como flashback, invirtiendo la carga de sentido histórico, la naturaleza diversa de la música nos presenta en apariencia la dificultad para trasladar la operación: pareciera imposible considerar la materialidad del hecho sonoro en la historia. De ahí su enorme relevancia para una historiofonía centrada en el *musicar* (Small, 1998). Puesto que para reconocer la entidad del otro en términos de una analéctica histórica (Dussel, 1994) es necesario desarmar la concepción objetual sobre la música, centrada en el núcleo autor-obra-estilo que la modernidad acuñara para asegurar el ingreso de la música en el cambio, en el mercado (Attali, 2011). Y esa concepción moderno/colonial es precisamente la que universalizó la *línea de tiempo*, el cronotopo monohistórico y hegemónico, que naturalizó las ideas de sucesión y avance, y sentenció esa “actitud canónica del historiador” (Didi-Huberman, 2011, p. 36) de no mezclar los tiempos, de respetar la eucronía de las fuentes.

La inversión temporal de la materialidad del musicar.

¹ En el texto de historia de la música más difundido durante el siglo XX, que aún sirve como bibliografía básica de la enorme mayoría de cursos y asignaturas universitarias, podemos leer lo siguiente: “Tenemos la certeza de que el canto llano se anotó y, que por ende, se conservó de una manera bastante completa, pero si tuviéramos un conocimiento igualmente completo acerca de la música profana de los siglos VI a XI, ¿la hallaríamos igualmente interesante?” (Grout, [1973] 1980, p. 80).



Ante este régimen de historicidad excluyente que hace de toda otra concepción posible una creencia cultural, una forma mítica, folklórica de relacionarse con el tiempo, pero nunca una forma válida de hacer historia, el flashback y el anacronismo se revelan como fuerzas para una historia de las emergencias. Si suspendemos la escucha de una manifestación sonora en tanto *obra* y la entendemos como *musicar*, como acción en el espacio social e histórico, conocimiento presentacional y habitado por la materialidad sonora antes que por la estructura idealizada de la composición, entonces vale preguntarnos por todas las instanciaciones temporales que tiene una determinada música, que se tocó y se toca una y otra vez a lo largo del tiempo y del espacio; y que consecuentemente se cambia, se arregla, se varía, ante otros tantos y diversos oyentes históricos, diferentes, heterogéneos. ¿Qué otra cosa es el musicar y sus transformaciones y puestas en acto a través de la historia sino ese “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (Didi-Huberman, 2011, p. 42)? Una historiofonía que se permite la osadía del flashback y el anacronismo, que se propone recuperar la trama de tiempos (y de espacios) que habita en una actuación sonora, hunde inevitablemente el objeto-obra musical moderno y hace emerger, como objeto histórico, el musicar.

No debemos pensar sin embargo que esta necesidad que reconoce “el eclipse de las certezas monohistóricas” (Navarrete Linares, 2021, p. 26), que se impone cuando “el pasado se muestra insuficiente” (Didi-Huberman, 2011, p. 42), deba estar orientada exclusivamente a la emergencia del musicar popular en la historia. La así llamada “música antigua” también sufre continuamente la imposición de las coordenadas de la historiografía moderna, y desnuda que la concordancia eucrónica de las informaciones de época no es suficiente para dar cuenta de su realidad sonora y performativa. Allí es el anacronismo, una vez más, el que rescata las sonoridades de un pasado que ha sido demasiadas veces moldeado desde el presente para transformar el musicar medieval y de la modernidad temprana en mero antecedente que explique el origen y la evolución del arte musical occidental.

Una historia musical que considera la heteroglosia de los diversos tiempos de una música, que desentroniza la autoridad excluyente del momento de la composición, que advierte mediante una heurística del anacronismo la existencia de diversas capas históricas e incluso de diversos cronotopos en la configuración diversa de la identidad histórica de una música, puede entonces, mediante el flashback y el anacronismo, a través de los saltos temporales, en un montaje historiofónico, dar cuenta de las materialidades posibles del musicar histórico. Ya se trate de un motete medieval, una danza popular burguesa del siglo XVII, un villancico andino del XVI, un fandango afroandaluz o un huayno del siglo XX. Si observar un cuadro de Jackson Pollock permite mostrar y explicar todo aquello en lo que fracasaron las fuentes eucrónicas y los historiadores del arte al hablar de Fra Angelico, ¿en qué medida vamos a aceptar reproducir la censura -violencia colonial- que pretende impedirnos interpretar la historia -sonora y material- del musicar americano del siglo XVII, a través del sonido de una tropa andina, el frenesí ruidoso de las jaranas del son, o el camuflaje del tambor melodizado afrodescendiente? ¿Desde que *locus* de enunciación -sino es simple



colonialidad- se permite la historia de la música nuestroamericana rechazar en nombre de la pureza epistémica lo que la continuidad de las prácticas musicales del mundo popular subalterno vienen estableciendo, como anacronismo y flashback insurrecto, desde hace más de cinco siglos?

La insurgencia de un pasado desfolklorizante.

Tomemos como caso un “Arawi” y una instanciación del musicar por parte de la cantante e instrumentista Luzmila Carpio, parte del Ayllu Panacachi de Potosí, pero también embajadora en Francia del Estado Plurinacional de Bolivia bajo el gobierno de Evo Morales. Un claro ejemplo de alguien ch’ixi, que “es y no es a la vez” (Cusicanqui, 2010, p. 69) indígena y occidental, mestiza y blanca, aymara y europea.

En una presentación evidentemente contemporánea, Luzmila canta esta canción en quechua, lo cual, junto a su nombre e incluso la puesta, fácilmente nos remite a un pasado ancestral. El filtro histórico afirmativo, nacionalista y folklorizante produce el hechizo de estar ante un pasado remoto y originario de ancestralidad indígena auténtica. Pero esto no es más que una de las consecuencias de la colonialidad de la monohistoria: folklorizar es justamente considerar como “originario” aquello que forma parte de un mundo negado y aniquilado por la modernidad (Dussel, 1994), una “teatralización” (Cusicanqui, 2010, p. 58) que como ya dijimos, expulsa de la historia lo que sólo reconoce como mítico, y por lo tanto a-temporal, negando a las poblaciones racializadas (indígenas en este caso) su condición de sujetos de la historia, produciendo su lectura, tanto estigmatizante como fascinada que las convierte irremediabilmente en premodernas, subdesarrolladas, primitivas y salvajes.

Si en cambio, nos permitimos considerar al anacronismo como herramienta, es posible advertir una multiplicidad no-eucrónica de temporalidades coexistiendo en este musicar, todas ellas además emergentes, producto y a la vez testimonio de la transculturación desatada por esa violencia colonial de siglos que encabeza el cortejo fatalmente triunfante de Benjamin. De hecho, si consideramos como flashbacks las instancias diversas de la violencia y el mestizaje colonial que residen en el musicar, podremos incluso periodizar las transformaciones históricas de la ocasión del Harauí/Arawi/Yaraví, en un ejercicio que, como señala Mario Rufer (2014), permite situar en el presente una práctica que a primera vista no se correspondería con la identidad temporal que la historia afirmativa le ha asignado. Desobediencia, insubordinación de las cronologías que resulta en una estrategia política de enunciación que desmantela la lógica folklorizante.

Porque la presentación de Luzmila es en vivo y en un teatro, como parte del festival “Voces por la paz” de 1997 en el Cirque Royal de Bruselas. La iluminación cálida del escenario baña su figura y la de los músicos que la acompañan y aguardan su momento para entrar en la escena; vemos parlantes y micrófonos a través de los cuales



escuchamos el sonido de la flauta, el charango y la voz. Todo lo cual nos debería remitir, a contrapelo de la ancestralidad originaria, a la segunda mitad del siglo XX, momento estelar de las tecnologías para la actuación musical en vivo.

“Arawi” está efectivamente inspirada en la filosofía de las culturas quechua y aymara, aunque es una composición para piano hecha probablemente a fines del siglo XIX por el nacionalista Simeón Roncal, sobre la cual Carpio agregó la letra y realizó arreglos. Por su parte, todo el grupo exhibe un vestuario “típico”, a tono con el pretendido pasado ancestral, aunque el más sencillo examen hace evidente que fue diseñado específicamente para la ocasión, aunque inspirado en la vestimenta de las cholitas, que no son originarias sino *ch'ixi* mestizas post-conquista, y que a su vez reemergen con fuerza en Bolivia con el movimiento indigenista en el siglo XX, que es flashback del katarismo del XVIII. En contraste el espacio físico, como dijimos, es una sala de conciertos, diseñada específicamente en siglo XVII para inscribir a la música en el cambio del pujante capitalismo, cuando los empresarios de la modernidad/colonialidad, enclaustraron las músicas en un recinto específico para así cobrar una entrada y convertir a la música en objeto-obra-opus de rentabilidad predecible, invirtiendo para la construcción de los teatros la plata extraída *en ese mismo tiempo* del Potosí de Luzmila. No hay espacio más lejano que este teatro a las imágenes tanto reales como fantásticas del mundo indígena, en el que no hay barreras -como el escenario- entre los actores y la comunidad, porque no hay jerarquías del tipo artista/público, y no se busca una escucha pasiva, ausente de la ocasión, sino la participación activa, social e integral de la comunidad en el musicar.

Si los flagrantes anacronismos señalados entre la canción indígena y los medios de producción del recital, pueden pasar desapercibidos tan fácilmente, es porque el proyecto civilizatorio moderno también enclaustró a la música popular y, a través de los índices de la raza, la autenticidad y el constructo del folklore, también produjo como obra, objeto transable y a-preciable, a lo que denominó las músicas del mundo. Procesos que requirió de un enfático silenciamiento de las evidentes *eucronías* que hacen contemporáneos y concurrentes al saqueo colonial y la producción de los grandes logros de la estética occidental, que los hace, siempre, “también un documento de barbarie” (Benjamin en Löwy, 2002, p. 81). Pero hay más, porque folklorizar estas prácticas, enviarlas al fondo de los tiempos y condenarlas a un eterno papel de antecedente primitivo, requiere también la negación, como inexistentes, de los anacronismos históricos que ligan sin reducir su heterogeneidad las instancias subversivas al orden colonial presentes en los diversos tiempos del arawi. Por lo cual podemos proponer que interpretar *históricamente* este musicar no solo requiere traer a la discusión la causalidad histórica del colonialismo y sus consecuencias para el musicar del mundo popular subalterno; también implica activar el anacronismo, hacer audibles *todos los tiempos* del musicar para extraer de ellos ese sentido a contrapelo, que no es otra cosa que una historia des-colonial.

Por ejemplo, en la concepción y relaciones sonoras de este arawi encontramos procedimientos estructurantes que no responden a las relaciones tonales moderno/coloniales. En la elaboración musical participan una quena, un charango y la



voz de Carpio: un ensamble que, folklorizado, aplanar el sentido histórico y primitiviza la música. Pero que si, en cambio, es considerado como *textura histórica heterocrónica*, en sus múltiples temporalidades sonoras que lo habitan, produce un sentido insurgente.

Si los vestigios arqueológicos más antiguos de la quena tienen una antigüedad de unos 5000 años, vinculados con la ciudadela de la civilización Caral, es claramente un tipo organológico presente en las culturas matriciales de la región andina mucho antes de la conquista. El propio diseño del instrumento exhibe una *otra* concepción del sonido musical, basada en una cualidad fonética, de fuerte contraste con la neutralización del ruido en pos de la armonía, que es vector del proceso histórico de los instrumentos occidentales. Pero la quena sigue vigente entre los ayllus, y tiene *una historia*, que no es mera permanencia o supervivencia, por lo cual debemos considerar sus mutaciones, la agencia de los músicos indígenas en la transformación de su construcción, su sonido y las formas de tocar la quena, en la tropa o en solitario, en esta o en aquella ocasión musical. Al escuchar la quena en esta actuación de Luzmila Carpio debemos considerar la incidencia de los conjuntos de chirimías introducidos entre los indígenas por los músicos coloniales y los jesuitas en los siglos XVII y XVIII, la interacción de los grupos indígenas con los instrumentistas de viento afrodescendientes en tiempos de las repúblicas suramericanas del siglo XIX, o la depuración sonora con introducción de técnicas occidentales de ejecución, como el vibrato, a partir de la fonografía y la radiodifusión en el siglo XX. Y todos estos sentidos *históricos*, están presentes, simultánea y conflictivamente, como flashbacks, en lo que escuchamos. En la alternancia melódica entre voz y quena aparece un contorno que podemos entender como *equivalente* pero nunca exacto; no es ni unísono ni homofonía, sino un principio vinculado con el arca-ira, un espacio espectral del sonido que permite la coexistencia de divergencias, de distintas versiones de un mismo sonido, sin excluirlas y a la vez sin fundirlas o integrarlas. Son “aglomeraciones sonoras” (Prudencio, 2001), compatibles con el principio fonético constructivo de la quena, que se superpone, sin integrarse, a la idea de armonía y acorde de la música tonal occidental. Es y no es *ambas cosas*, lo que hace emerger en el musicar un flashback ch’ixi, mestizo, analéctico.

A su vez, la emisión de la voz es específicamente andina y data al menos del siglo IX; muestra una pre-fere-ncia por el sonido sobreagudo en una tesitura altísima. El modo de emisión y toque, tanto en la voz como en la flauta, que es una decisión estética, hace que se escuchen escapes de aire, ruidos: una sonoridad estridente, abierta e impura que imposibilita la síntesis u homogeneidad y el empaste de la estética musical occidental. Como se puede advertir, la sonoridad de este musicar es *ch’ixi*. Una heterogeneidad que no pone en riesgo la unidad, en la que pueden escucharse todas las individualidades sin por eso romper la idea de conjunto. Este es un principio estructurante propio de la historia de estas músicas que se corresponde con el pensamiento y cosmovisión de las culturas andinas previas a la conquista.

El charango con que se acompaña Carpio es un instrumento mestizo, que nos remite a otra temporalidad: es producido a partir de la “conquista”, derivando de las tensiones y litigios entre conquistadores y conquistadxs. Aunque encargado del acompañamiento,



evidencia un descentramiento y un desplazamiento del interés que, más que en la elaboración armónico- melódica, parece residir en el ritmo y el timbre, debido a la importancia dada al rasgado. Se advierte así una *otra* forma de tocar un instrumento que, aunque los acordes que realiza proceden de las combinatorias armónicas occidentales, la manera en que están combinados hace que se genere una sensación de encadenamientos que podrían continuar al infinito, evadiendo la contundencia de conclusión a la tónica y produciendo la sensación de inconclusión permanente. Así, y en correspondencia con la lógica trivalente que atraviesa al pensamiento y la música andina, la canción presenta una paradójica sensación de “cierre suspensivo y abierto” en cada final de estrofa que, opuesto al determinismo del temperamento occidental, imposibilita anticiparse y predecir cuándo concluirá la canción.

En un tercer momento la canción adquiere un ritmo pulsado,ailable, que remite al huayno, ritmo que en el contexto de los nacionalismos, mediante la acción de la disciplina folklórica y la emergente industria discográfica de principios de siglo XX se estandarizó estilizando la memoria histórica del arawi, de la kachwa y del taki, todas ocasiones festivas indígenas.

“Arawi” o “harawi” es un vocablo quechua que refiere a un tipo de poesía cantada que fue utilizada para muy diversas ocasiones musicales a lo largo de su historia, tratándose así de una categoría sumamente escurridiza. Su etimología se relaciona por un lado con la práctica de los “*harauicus*” de la sociedad incaica quienes, a principios del siglo XVII, según Garcilaso de la Vega, eran músicos-poetas que componían y cantaban versos narrando la memoria de sus historias, aunque también tañían sus cantares con flautas, “los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas” (Garcilaso de la Vega, 1609, p.118). Felipe Guamán Poma de Ayala unos años más tarde documenta un “arawi” en una iconografía donde se observan dos tañedores de flautas que podrían emparentarse con las descritas por el Inca Garcilaso. Asimismo, los instrumentos que escuchamos en la versión de Carpio y que aparecen en las fuentes mencionadas, los hallamos documentados también por el obispo Martínez Compañón, quien recorre en el siglo XVIII su diócesis del Trujillo del Perú. En el código documenta, entre otras cosas, las músicas y danzas de las haciendas del lugar, donde según se sabe, confluyeron diferentes tradiciones y culturas subalternas. Por ejemplo, en el folio E146 podemos observar un grupo de personas tocando un instrumento de cuerda pulsada y varios aerófonos con forma de flauta vertical. Por las anotaciones del obispo, el “arawi” para finales del siglo XVIII había pasado a expresar principalmente las penas de amor, denominándose ahora “yarabi” o “yaravi”. Por su parte, Franco Daponte (2005) relaciona con el tono *arawi* a las tonadas El diamante [folio E187] y Tupamaro de Caxamarca [E188 y 191] anotadas en partitura por Martínez Compañón en su código. Las dos últimas estarían asociadas a la revolución de 1781 adoptando así funciones y sentidos bien distintos a los que señalaban los cronistas un siglo antes en sus comentarios. Finalmente, podríamos hipotetizar que sonando hoy, en pleno siglo XXI, adquieren un nuevo sentido pudiendo manifestar una voluntad por reactualizar, sonando, algunos de los principios filosóficos resistentes e insurrectos de los pueblos andinos.



El montaje de una historia ch'ixi a contrapelo del archivo.

Los musicares latinoamericanos, como las imágenes de los códices y crónicas que han dado cuenta de ellos a lo largo del tiempo nuestroamericano, se nos develan como “entidades paradójales [...] anamórficas: [que] exigen ser miradas de modo invertido o sesgado” (Escobar, 2021, p.102). En ese sentido, resulta necesario pensar seriamente la disciplina y el relato histórico, más que como una colección acumulativa de objetos, como un *montaje* que sólo puede ser abordado desde una “ecología de las temporalidades” (Santos, 2009, p. 117) Al menos para Latinoamérica, la historia no puede representar un acuerdo armónico de un tiempo homogéneo. Tampoco puede representarse en un tiempo lineal, secuencial y progresivo, sino que debe implicar un orden diferente, al revés. El cronotopo del tiempo homogéneo y lineal de la historia afirmativa impide explicar la continuidad de los procesos de violencia y resistencias sonoras de larga duración que reaparecen y re-emergen, a lo largo de cinco siglos, en lo que la colonialidad piensa como períodos históricos diferentes. Necesitamos considerar otras formas de representación temporal, otros cronotopos, “como el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo glacial, la doctrina del eterno retorno y otras concepciones que no se dejan captar adecuadamente por la imagen de un tiempo en línea recta” (Santos, 2009, p.117) Así:

Para mostrar “otro pasado”, hay acciones de memoria que deben romper con la gramática del tiempo histórico, vacío y homogéneo, de la modernidad. Yuxtaponen secuencias, usan el anacronismo, caen en el “error” histórico para mostrar los mecanismos de conversión de “una” historia en la “necesaria historia” (Rufer, 2014, p.94).

Las crónicas, las fuentes iconográficas, la arqueología, la organología y las prácticas del arawi actuales se constituyen en fuentes importantísimas que permiten acercarnos a algunos aspectos de la historicidad del musicar-arawi en diferentes momentos y periodos históricos. Según Escobar, “...pueden acercarnos sí, aunque nunca de forma total, a la veracidad de lo acontecido. Pero la imaginación poética se apoya en ellos para avistar lo no registrado” (2021, p. 132). Por ello, adoptar la metodología de Cusicanqui y aplicar el flashback al análisis histórico del musicar, considerando una escucha anacrónica como la que ensayamos escuetamente para el arawi, nos permite advertir, además de las transformaciones que ha tenido esta práctica a lo largo de la historia, las continuidades, fundamentalmente aquellas vinculadas con su función social insurrecta, que no son el tema o contenido de la música, sino que organizan y organizaron los procedimientos de la materialidad sonora, con todas sus transformaciones, a lo largo del tiempo americano. Esta interpretación, como cualquier otra, implica seleccionar, ordenar, periodizar, desechar, etc. ciertos aspectos y priorizar otros. Por esta razón, nos permitimos una última apropiación metafórica de otro término cinematográfico:



El montaje (...) supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos. Esas dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo; desarman y reordenan los materiales, la conformación y las técnicas usuales de las cosas para promover la emergencia de otras significaciones. (Escobar, 2021, p.101)

Si el montajista introduce su marca en la articulación entre un plano y otro, el hacer histórico está marcado por análogas articulaciones temporales, en lo sucesivo, que es muchas veces anacrónico y discontinuo, pero también en lo simultáneo, revelando las heterocronías de quienes imaginamos contemporáneos. Por eso ningún relato histórico, en tanto política de la memoria, es neutral. Incluso aquel que rechazando el anacronismo se presenta como una línea monohistórica de pretendida objetividad. Por el contrario, está siempre atravesado por una posición que implica asumir un sesgo, una mirada, un *locus* de enunciación (Dussel, 1994). Esto también implica una posición frente a la temporalidad. Porque al hacer historia se “administran los acontecimientos” (Rufer, 2014, p.96). En esta línea encontramos en el flashback la posibilidad de una lectura diferente de la historia del musicar, haciendo emerger algunos planos temporales silenciados por la historia hegemónica, produciendo como existentes históricos otros aspectos, elementos, sonoridades y sujetos, en pos de “una recuperación de las pistas abandonadas hacia una historia diferente, un trabajo en las brechas y fracturas de la realidad social existente, de los restos de un naufragio general de pueblos apenas sobrevivientes de una masacre material y simbólica continua a lo largo de quinientos años de colonialidad” (Segato, 2013, p. 57). La historia podría operar entonces como la memoria, actuando a contrapelo del archivo y convirtiéndose en un espacio de tiempo donde, tanto como el ruido resistente del musicar, “los actos de recordar incomodan el orden social” (Rufer, 2014 p.97)

Las múltiples dimensiones experienciales del tiempo musical, éstas que encontramos en el musicar del arawi y las muchas otras que esperan ser consideradas en historias musicales futuras asuntivas y anacrónicas, conforman ese pasado hecho de futuros, de un tiempo reversible del que habla Cusicanqui en sus flashbacks; si tuviésemos que hacer una de esas líneas de tiempo que hacemos los profesores de historia de la música, tendríamos que ponerle una flecha en cada dirección posible, pues la historia nuestroamericana, la del mundo popular subalterno, va simultáneamente para adelante y para atrás; y también para arriba, abajo, y todos los lados. Porque, como nos enseñaron los mapas de Torres García, sabemos que no hay arriba y abajo; sino una inversión carnavalesca, un pachakuti del sur global aún por hacerse. De hecho, no deberíamos pensar en hacer ninguna línea, pues el tiempo se acerca al espacio en el mundo popular subalterno, subversión grotesca que vuelve ambiguas y deforma para siempre las divisiones estrictas de las dimensiones cartesianas. Debemos pensar en otras formas de periodizar la historia, de modo tal que nuestras explicaciones, nuestros relatos narrativos del pasado sean compatibles y respetuosos con estas formas divergentes y analécticas de temporalidad. La dinámica histórica del musicar,



especialmente la del mundo popular nuestroamericano, reúne de manera conflictiva temporalidades litigantes, contrastantes, incoherentes estilísticamente; es una materia en permanente movimiento que se escurre y escapa de los límites de las cartografías y las cronologías. Porque se escapa, irremediabilmente, de las eucronías y la compresión estilística y folklorizante del positivismo afirmativo.



Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands: La frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing Libros.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Cusicanqui, S. (2010) Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Cusicanqui, S. (2022). Sociología de la imagen. Conversatorio en el marco de la "Cátedra Libre" organizada por el Colectivx Ch'ixi y realizado en el Tambo Colectivx, barrio de Tembladerani, en la ciudad de La Paz - Bolivia, entre el 17/1 y el 13/2 de 2022.
- Daponte, F. (2005) "Del contexto musical en el Norte peruano para la interpretación del Codex de Martínez Compañón", Notas para el CD "Codex Martínez Compañón" del grupo Capilla de Indias, K617, París.
- Didi-Huberman, G. (2011) Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad": Conferencias de Frankfurt, octubre de 1992*. Plural editores.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eckmeyer, M. (2019) "La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse". *Arte e investigación*, 15. <https://doi.org/10.24215/24691488e018>
- Escobar, T. (2021) *Aura latente : Estética. Ética. Política. Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Garcilaso Inca de la Vega. (1609) Primera parte de los comentarios reales de los incas. Lisboa. Edición princeps disponible en <http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300.pdf>
- Guaman Poma de Ayala, F. (1616) Nueva Corónica y buen gobierno, Manuscrito, Biblioteca Real de Copenhague. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191121014717/Nueva_coronica_y_buen_gobierno_1.pdf
- Laplantine, F., y Nouss, A. (2007). *Mestizajes: De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: FCE.
- Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de Incendio*. Buenos Aires: FCE
- Marcuse, H. (1967[1937]). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Martínez Compañón. Edición 2015. Trujillo del Perú. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/trujillo-del-peru-codex-trujillo/>
- Navarrete Linares, F. (2021) La cosmohistoria: cómo construir la historia de mundos plurales. En Martínez Ramírez, M. y Neurath, J. *Cosmopolítica y cosmohistoria. Una anti-síntesis*. Buenos Aires: SB.
- Prudencio, C. (2001) "Conceptos y rasgos de la música de las comunidades de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí". [Inédito] Transcripción de la conferencia



magistral ofrecida en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina

- Rufer, M. (2014) Memoria y política: Anacronismos, montajes y usos de la temporalidad en las producciones de historia. En Historia, memoria y sus lugares: lecturas sobre la construcción del pasado y la nación en México. Universidad Autónoma de Baja California. Instituto de investigaciones culturales-Museo. México.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Santos, Boaventura de Sousa. (2009) Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. México: Siglo XXI. Clacso.
- Segato, R. (2013) La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Small, C. (1998). *Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Stengers, I. (2014) "La propuesta cosmopolítica". *Revista Pléyade*, 14. pp. 17-41.