

UNA HISTORIOGRAFÍA DEL MUSICAR

PERSPECTIVAS PARA HISTORIZAR LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA DEL PASADO REMOTO

Martín Eckmeyer / martineckmeyer@gmail.com

Historia Social y Política de las Músicas. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales.
Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Maia Barsanti / maiabarsanti@gmail.com

Historia Social y Política de las Músicas Latinoamericanas y Argentinas. Facultad de
Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Fiorella Gallegos Bris / fiorellagallegosbris@hotmail.com

Historia de la Música 3. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad
Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Martín Kendziur / kendziurmartin@gmail.com

Historia Social y Política de las Músicas. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales.
Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

La historia de la música como materia de estudio en la formación de músicos tiene en nuestro país una historia longeva. Se remonta a la fundación de los conservatorios, primero como aventura privada y vinculada con las asociaciones filarmónicas, o con alguna figura relevante, siendo el caso más paradigmático la relación de Alberto Williams con la fundación de lo que más tarde sería el primer conservatorio musical de la provincia de Buenos Aires. Este proceso, que va de las últimas décadas del siglo XIX a las dos primeras del XX, está signado por un modelo estético absolutamente clásico y eurocéntrico, incluso —o, tal vez, sobre todo— en la variante del nacionalismo musical. El mismo Williams, como muchos otros compositores latinoamericanos, es un exponente de lo que Florencia Garramuño (2007) denomina *viaje de formación*: mecanismo mediante el cual los músicos de la élite latinoamericana viajaban vírgenes e inocentes a formarse con maestros europeos, para luego retornar a su patria nutridos de saberes para desarrollar una carrera descollante y organizar la música nacional. Dado que el mismo sentido de *lo nacional* se aprendía en Europa, no debe sorprender que el nacionalismo musical se base en lo que Alejo Carpentier (2004) llamó el *rejuego de identidades* en cuanto «deseo de aplicar nuevos métodos, de estar *up to date*, de barrer con todo lo que pueda parecer un lastre de provincialismo o de coloniaje» (p. 248). De tal suerte que nuestra música *nacionalista* suena más bien europea —absurdo inmortalizado por Juan Carlos Paz en su irónica condena a los *coyas franckianos* e *incas ravelianos*—. Del mismo modo, también copiando a la incipiente musicología metropolitana, la historia de la música local se configura bajo el modelo de la historia *nacional* de la música, que sale a la pesca —sino a la invención— de antecedentes locales y de personalidades precursoras de nuestro arte sonoro. Así, como entregas en las revistas por suscripción más que en libros específicos, la historia de la música que reciben esos conservatorios de principios del siglo XX es una adaptación local de la musicología basada en la biografía (Pérez González, 2010). Esta buscaba formalizar un catálogo de obras de los músicos de la nación, para hacerlas compatibles como anexo de la historia de la música universal,¹ es decir, europea, por aquel entonces fuertemente estructurada con base en la descripción de las personalidades artísticas de los compositores.²

A partir de la década de los cuarenta, y fundamentalmente en torno a la editorial estadounidense W. W. Norton & Co., comienza a instalarse de modo paulatino un nuevo modelo historiográfico musical de la mano de investigadores europeos emigrados a Norteamérica durante la guerra, como Gustave Reese, Manfred Bukofzer o Paul Lang, este último responsable editorial de toda la colección de Norton. Podríamos considerar que lo que allí acontece es el traslado de la tradición musicológica europea, ante todo germana, hacia Estados Unidos, en donde se sintetiza el personalismo decimonónico que ingresa en el nuevo paradigma: la historiografía musical de los estilos (Samson, 2009) o, simplemente, positivismo (Bermúdez, 1982; Kerman,

1 «Los siguientes son algunos ejemplos de historias de la música europea escritos en países hispanoamericanos: *Ligeras nociones sobre la Historia de la música* (1876), escrito por el mexicano Félix M. Alcérreca; la publicación por entregas en el periódico *La Armonía* (Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana) de las «Lecciones sobre historia de la música dada a los alumnos de la Sociedad Filarmónica Mexicana» (1866); y *Compendio de historia musical desde la antigüedad hasta nuestros días* (1909), del venezolano José María Suárez» (Pérez González, 2010, p. 86).

2 Un ejemplo paradigmático de esto último es la obra de Raphael Georg Kiesewetter *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* [Historia de la música de Europa occidental, o de nuestra música moderna], publicada originalmente en 1834 pero que conservó su influencia hasta bien entrado el siglo XX. Si bien una generación más joven de musicólogos, como el alemán Guido Adler o el británico Charles Perry, ya abogaban en 1905 por una historiografía musical del estilo (y no basada en la biografía), su propuesta no logrará consolidarse hasta la posguerra.

1985). Lo cual coincide con el inicio del despliegue de la musicología norteamericana sobre Latinoamérica, que Juliana Pérez González (2010) denomina «la llegada de la musicología» (p. 114) y que ve consolidarse en la década de los sesenta. Es por este tiempo cuando ocurre la Primera Conferencia Interamericana de Musicología, llevada a cabo en Washington, de la que participan, además de investigadores norteamericanos como Gilbert Chase y Robert Stevenson, los más destacados musicólogos latinoamericanos, como Carlos Vega, Samuel Claro o Lauro Ayestarán. Es muy significativo que a partir de ese momento estos autores incorporan la categoría de *estilo* como modo de periodización, rasgo estructural del positivismo musicológico en rechazo de otros abordajes, especialmente de la historia social de la música.³ La historia de la música se configura entonces en nuestras instituciones sobre la base del modelo *interamericano*, que es parte de la diplomacia cultural de Estados Unidos para el hemisferio (Cannova & Mansilla Pons, 2017). La elegía al positivismo que levanta Robert Stevenson (1970) ante el congreso estadounidense en 1969 es su panegírico, en el cual incluye expresamente a los musicólogos latinoamericanos en su corpus, y lo hace coincidir con la idea de *las Américas*, es decir, el hemisferio occidental imaginado desde la doctrina Monroe.

La consolidación de este modelo hegemónico, principalmente hemisférico e interamericano —aunque norteamericano—, que a su vez sintetiza y aumenta el núcleo epistémico occidentalocéntrico, cristaliza ciertos rasgos: es una historiografía basada en el análisis estructural de tipo schenkeriano —centrado en la armonía funcional tonal— de las obras *maestras* en sentido estético y no histórico, creadas por los *grandes* compositores como expresión de su subjetividad, registradas no en sonido, sino en las partituras que se convierten, así, en la única fuente autorizada y auténtica para el conocimiento histórico. La narrativa se ordena sobre la base de periodos que combinan *sui generis* el evolucionismo con la noción de lo *clásico*, a partir de la abstracción de regularidades compositivas fundamentalmente armónicas de autores preseleccionados según su importancia estética. Estos periodos son los estilos, que pasan así a simbolizar *toda la música* de una época dada, coincida o no con esas regularidades abstraídas. Es un modelo muy potente que se trasladó sin problemas ni arreglo a las historias nacionales de la música, y que incluso penetró luego en los modos de pensar y de analizar las músicas populares, que, como es fácil deducir, en un principio estuvieron ausentes de esa narrativa histórica.

Con el retorno de la democracia, los planes de estudio de nivel superior fueron reescritos, de modo que consolidaron y prácticamente universalizaron como asignatura obligatoria una historia de la música occidentalocéntrica, androcéntrica, racializada y basada en la estética clásica moderna de la autonomía artística. En contraste con otros campos del saber musical, como el del lenguaje o la pedagogía musicales, que abrieron a la discusión sus epistemologías y métodos, la historia de la música pasó a ocupar un papel más bien conservador, de reservorio de una tradición disciplinar en la que incluso habitaban ciertos resabios eclesiásticos, sobre todo en lo vinculado con la música medieval y renacentista. Casi la totalidad de los programas de la asignatura en el país copiaron el índice del texto más utilizado y reeditado de la historia musical, símbolo absoluto del positivismo de los estilos: *la historia de la música occidental*, de Donald J. Grout, cuya primera y muy celebrada edición —también por W. W. Norton & Co.— es

3 El volumen 16, números 81-82, de julio-diciembre de 1962 de la *Revista Musical Chilena* recoge un buen estado del arte de los musicólogos latinoamericanos (y norteamericanos) presentes en la conferencia: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1250>

de 1960. Por lo tanto, podríamos pensar que la historia de la música de nuestras instituciones democráticas ya corría con un cuarto de siglo de atraso disciplinar. Lo cual es bastante poco si consideramos que en torno al año 2010⁴ el panorama no se había modificado demasiado.

Esta es la historia de la música que estuvo presente en nuestra institución, la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (FHAyCS) de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), desde su creación como universidad en 2000 hasta el cambio de planes de estudio implementado en 2015. Una historia de la música en la cual lo latinoamericano, incluso lo argentino, y aún más las músicas populares de nuestra región, brillaron por su ausencia.

Descentrando las categorías musicales del positivismo tomando como base la música latinoamericana

Justamente la propia distinción positivista entre música de tradición escrita y de tradición oral ha sido un impedimento para el estudio de las músicas de Nuestra América. Esto es un efecto colateral de la autonomía musical fundamental para la musicología hegemónica que describimos antes. Si nos permitimos salir de la encerrona de sus conceptos clave, podríamos ensayar una inversión del recorrido conceptual, partiendo de los datos histórico-sociales de nuestro continente, para ir después a una generalización historiográfica. Al respecto, se han recopilado documentos y registros que muestran, contrariamente a esta noción común, múltiples y muy fluidas relaciones entre músicas de distinta circulación social, procedimientos técnicos y modos de registro.

A principios del siglo XVII latinoamericano, una misma melodía podía ser cantada de dos maneras: a lo *divino* y a lo *humano*; «bastaba cambiar algunas palabras para pasar del amor sublimado a la Virgen María o a Nuestro Señor, a la pasión sensual [...] al compartir una misma melodía, el canto divino recordaba necesariamente su faz profana opuesta, erótica o pícar» (Bernand, 2014, p. 35). Los géneros poéticos, como la décima o las redondillas, también circulaban muy fluidamente entre los ámbitos cultos y populares, e incluso religiosos. Las fronteras que la modernidad europea y su historiografía musical consolidaron entre la *música artística* y la música popular no tuvieron un correlato análogo en el pasado colonial latinoamericano ni en la conformación de sus géneros musicales. Esto no quiere decir que no existieran funciones sociales diferenciadas ni mucho menos que el mundo colonial fuese una panacea igualitaria. Como sabemos, fue todo lo contrario. Sin embargo, el particular poblamiento de las colonias españolas (Romero, 2001), su situación de refugio de las minorías perseguidas en la península (Quintero Rivera, 2005), entre otros factores hicieron que el principal grupo ocupado en la racionalización clasificatoria de los repertorios, la burguesía europea, no se viera representada en nuestra región como grupo culturalmente hegemónico. Por lo tanto, «existieron [...] *espacios particulares de ejecución*, siendo teóricamente incompatibles (pero no necesariamente en la práctica) la catedral y el corral, la taberna y los tablados» (Bernand, 2014, p. 34).

Un excelente ejemplo de nuestro pasado musical es el de las músicas reunidas en un manuscrito compilado a requerimiento del obispo de Trujillo, Jaime Baltasar Martínez

⁴ Según pudimos constatar en una investigación de nuestro equipo, en la cual analizamos más de una treintena de programas de la asignatura de universidades nacionales. Véase «Entre la música de las esferas y la sordera del genio» (2014), de Martín Eckmeyer.

Compañón, entre 1783 y 1785, con ilustraciones, partituras y textos de los bailes y las músicas presentes en esa amplia zona del Perú colonial, particularmente en las comunidades indígenas, mestizas y afrodescendientes. Lo allí recopilado subvierte de tal modo los postulados de la musicología hegemónica que ha dado lugar a excentricidades terminológicas como «música barroca de tradición oral» (Daponte, 2005, s. p.) o a que fuesen consideradas por Carlos Vega (en Fernández Calvo, 2013) como «melodías que no definen ninguno de los grandes estilos tradicionales cultos o folklóricos [...] Mesomúsica» (p. 356), utilizando así su famosa categoría, pero para una música no mediatizada ni urbana, en flagrante contradicción.

Más allá de la clasificación claramente etnocéntrica y colonial de estas músicas como *tonadas*, existió un nutrido conjunto de manifestaciones *sonoras*, cuyos principios estructurantes rebasan fuertemente la organización tonal, lo que puede ser útil para rastrear las interpretaciones historiográficas y musicales que se han hecho sobre ellas. Tomaremos como caso de análisis una tonada instrumental, para despejar así las confusiones en torno al contenido poético. Se trata de las «Lanchas para bailar». La notación que encontramos en el manuscrito se muestra en la Figura 1.



Figura 1. Facsímil del Códice Trujillo de Baltasar Jaime Martínez Compañón, que muestra la partitura de «Lanchas para bailar»

Consideremos al menos dos opciones interpretativas: en primer término, podemos *respetar* las indicaciones de la partitura en un sentido de lectura romántico, es decir, entendiéndolas como intenciones expresivas de una personalidad artística (Cook, 2001). Tomemos como ejemplo de *ajuste* a la partitura la versión del dúo La Folía, de su fonograma «La Nao De China: Música de la ruta española a Extremo Oriente» de 2014.⁵ No hay ningún tipo de fraseo o desvío, en el sentido del *groove* o *swing*, que según Charles Keil (2001) deberíamos encontrar

5 Puede escucharse una versión en vivo aquí: <https://youtu.be/foeMrFK3CxQ?>

en una música *para bailar*. Tampoco agregados a lo que exhibe la notación: ambas partes instrumentales son interpretadas por flautas de pico, una soprano y otra bajo. Ni siquiera se realiza el continuo. Las únicas modificaciones a la melodía se deben a un cambio de registro por imposibilidad del instrumento para alcanzarlas. Tal vez, lo más notorio sea que, al finalizar, hacen una reexposición tocando nuevamente la primera frase del tema.

Esta lectura específica desde el presente configura, o mejor, *construye*, la noción de *obra musical* (Goehr, 1992): un objeto cerrado y estático. Tal vez eso justifica la *licencia* mencionada que se acerca a una forma tripartita clásica. Pero, tal vez más importante, nos da un producto sonoro particular, que no es la reproducción de la sonoridad del siglo XVIII, sino un sonido presente, emergente de una estética clásica y deudora de la historiografía de los estilos. Sin embargo, ¿es esta la única posibilidad?

En contraste con la interpretación anterior, seleccionamos dos casos más que producen variaciones importantes frente a la transcripción del código. Lo más notorio y común en ambos es la introducción de la percusión. En el primero de ellos, del conjunto Como Era En Un Principio⁶ de 2017, las maracas cumplen el papel de una voz cantante, equiparable con los instrumentos de cuerda que llevan la melodía. Un aspecto muy presente en la música latinoamericana y su transculturación, compatible con los procesos de camuflaje y «melodización del ritmo» que describe Ángel Quintero Rivera (2005, p. 201) como parte de las identidades cimarroneadas de los sectores subalternos americanos. En el otro caso, del ensamble Música Temprana⁷ de 2013, el cajón y las chauchas aparecen como intensificación tímbrica y rítmica, a la vez que marcan un cambio de la textura en cuanto carácter de la interpretación. En ambos casos hay modificaciones rítmicas respecto de la partitura mediante la superposición y polirritmia entre 3/4 y 6/8.

En la partitura no hay indicaciones ni pauta alguna de percusión. Aunque sí encontramos estos instrumentos, profusamente, en las ilustraciones que integran el código. Aparecen en estas grabaciones a partir de un trabajo histórico e interpretativo anclado en las *prácticas* musicales, tanto las documentadas como las que podemos escuchar en la actualidad, y reivindican una dimensión histórica; lo interesante es que la mayoría de los elementos *sonoros* de estas prácticas son, justamente, los que no se escriben, o mejor, *no se pueden escribir* mediante la notación occidental.

Podemos leer estas imágenes como retratos de una acción, en clave de un *musical* (Small, 1999), y despegarnos así de las limitaciones contenidas en los útiles musicológicos etnocéntricos y la transcripción de las alturas. En un texto anterior al que ya citamos, Carmen Bernand (2009) propone, como alternativa al análisis positivista, hablar de *estética musical*, a la que nosotros añadimos el cualificativo de *mestiza*; podemos así pensar en los elementos que conforman el momento musical como un todo social. Al analizar otra ilustración de un código colonial, en este caso el *Primer nueva corónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala (1615), la autora encuentra «una escena compuesta de sonido (el de la guitarra y el de la voz humana, con su timbre particular, su coloratura), de palabras y poesía [...] y de un movimiento del cuerpo, que sugiere ritmo» (Bernand, 2009, p. 89) [Figura 2].

6 Puede escucharse aquí: <https://youtu.be/xpwaQQ66Te4>

7 Puede escucharse aquí: https://youtu.be/bBGRbRq_BQg

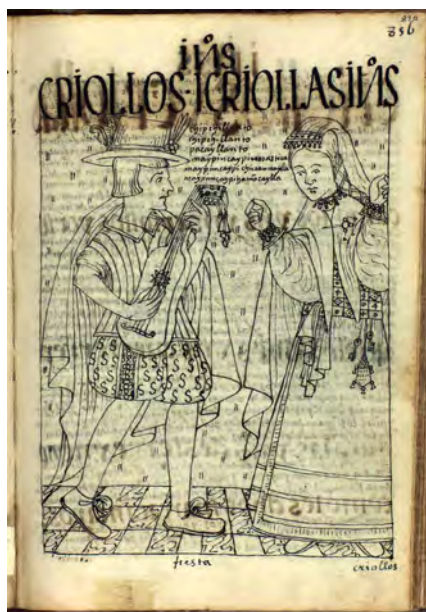


Figura 2. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva crónica y buen gobierno* (1615). Folio 870, «Criollos i criollas in[di]os»

Sobre la base de esta propuesta, analizar las *estéticas musicales mestizas* podría incluir cuatro indicadores importantes. El primero es la voz como canto, a partir de sus recursos específicos: la manera de colocarse, de impostarse, la intensidad. Condensa, en la canción popular, la mayor parte del contenido expresivo y, por lo tanto, produce lo que de singular y de identitario tiene cada versión. En las versiones que estamos analizando podemos tomar la voz de los instrumentos, para pensar en sus particularidades tímbricas, las maneras de hacerlos sonar, las agrupaciones instrumentales, el clima sonoro que generan los ensambles. La misma música tiene diferencias en las posibilidades de fraseo y de adornos según la línea principal la toque un violín, una flauta o una bandola.

La parte del violín de las «Lanchas» nos plantea la necesidad de ciertas decisiones: puede usarse un arco *barroco*, más pequeño y con una forma un tanto distinta del moderno; bien se podría tocar con este último, con *poco arco* y más *en la punta*. También podría tomarse como referencia la morfología específica de los instrumentos de cuerda producidos en las reducciones jesuíticas del período colonial e, incluso, en las formas de tocar que actualmente presentan los músicos populares de la zona de influencia misional, como el Beni en Bolivia o en las comunidades Mbyá del norte de la Argentina, cuyo toque es un barrido de frecuencias que no reconoce la idea de escala. O, también, se debería pensar en la utilización o no del vibrato, atendiendo a las prácticas populares, más que a desecharlo sin más como recurso de índole *romántica*.

En la interpretación del conjunto Como Era En Un Principio, la bandola es tañida con púa, y el acompañamiento de la guitarra —que representa el bajo continuo de la partitura junto con el cuatro— hace un rasgueo cuyo ritmo, en conjunción con las maracas, se asemeja mucho al joropo llanero venezolano actual. Tanto este caso como el anterior (que, además del violín, contiene guitarra barroca, charango, arpa, contrabajo, cajón peruano y chauchas) aparentan alejarse mucho de lo que para la musicología es la fuente histórica. Pero ¿realmente son interpretaciones más *libres* o fantasiosas? ¿Es más *histórica* la primera que escuchamos?

Un segundo indicador es el *virtuosismo*, entendido como una manera de captar al otro, de fascinarlo o, incluso, de seducirlo. Para las músicas populares, que se dan en diversidad de espacios y ante distintos públicos, las ejecuciones de los instrumentistas, de los cantores y de los bailarines requieren de cada uno un virtuosismo capaz de construir *diferencias* a partir de un canon que atraiga al público (Bernand, 2009). En la segunda sección de las «Lanchas», dependiendo de la interpretación, se hacen adornos sobre la melodía, la línea principal pasa por diferentes instrumentos, se juega con el tempo y las dinámicas, hay intensificación del ritmo y/o de la textura. El papel de la percusión en las dos últimas interpretaciones podemos entenderlo como una construcción de esas diferencias que cautivan: tiene especial influencia sobre el carácter de la interpretación y la manera en que percibimos el tiempo, el fraseo, y las acentuaciones de los demás instrumentos. Incluso la segunda versión tiene la percusión como protagonista y hay partes donde las maracas *cantan* a la par de la bandola. Un rasgo del mestizaje es la continuidad de la concepción *parlante* acerca de los instrumentos musicales que forma parte de varias culturas del África occidental. Así, los instrumentos, ya sean melódicos o de percusión, recogen buena parte de las funciones y de los rasgos que la cultura occidental asocia con la voz cantada, como la coloratura, la textura, la elocución y la intención comunicativa (Bernand, 2014, p. 31). Mediante esta suerte de *función parlante*, los instrumentos expresan contenidos inaccesibles para el lenguaje verbal. Deberíamos preguntarnos entonces por las voces que permanecen ausentes del registro pautado por Compañón. Sus partituras están producidas a partir de una tecnología notacional que no poseía, y que en buena medida aún no posee, las herramientas para graficar los rasgos de esta voz estructurante de la estética musical mestiza.

En la versión tres, el violín hace adornos y ornamentaciones virtuosas sobre la melodía. Sabemos que para el siglo XVI aparecieron en España estructuras melódicas y armónicas que sirven de base para la improvisación (Bernand, 2009). De este modo, reconsideremos la transcripción del código como un bosquejo sobre un musicar, una síntesis de elementos estructurales sobre los cuales improvisar. Es significativo que hay ideas melódicas que se repiten intercaladas con otras más *elaboradas* (por ejemplo, con más densidad cronométrica, con introducción de notas alteradas) como si se tratara de un desarrollo o de una variación repentista sobre las primeras.

Un tercer indicador es la *afirmación del yo interpretativo*. La interpretación personal constituye una ofrenda hacia el público o la persona a quien se dirige. En muchos casos, estas músicas presentan un desafío hacia otro músico, donde el solista se afirma como sujeto en función de las condiciones de una sociedad estratificada. Si bien Bernand (2014) analiza la afirmación del yo desde el aspecto poético, podemos hacer este tipo de lectura sobre los instrumentistas —la forma de distinguirse de cada músico cuando hace la melodía, las ornamentaciones y variaciones, o los rasgueos y repiqueteos—. La afirmación subjetiva del intérprete es equiparable también con las *descargas* caribeñas, episodios de virtuosismo instrumental repentista homólogos al soneo de los cantantes (Quintero Rivera, 2009, p. 99). O con el *rápsoda* popular latinoamericano, en manos de quien la música sufre una suerte de «alteración semántica [en la que] escalas, modos, formas musicales, combinaciones armónicas pueden permanecer inalterables y, sin embargo, todo suena distinto» (Acosta, 2006, p. 181). Tanto en la segunda versión, en la cual claramente existe un cotejo en el que se afirman las personalidades del bandolista y del maraquero, duelo que produce fascinación en

la escucha, como en la tercera versión, en donde el violinista juega a ser *director* en diálogo con el guitarrista y el charanguista, podemos ver que el protagonismo es disputado, es conflictivo. Una metáfora sonora del mestizaje y su condición litigante. Es una participación dialógica (Quintero Rivera, 2009, p. 98). Nada de esto ocurre en la primera versión, tan atenta a la partitura que produce un verticalismo entre figura y fondo más propio de la música de concierto que de una danza popular y festiva.

Un último indicador puede entenderse como la *ubicuidad de la canción*. Por fuera de nuestro ejemplo de las «Lanchas» consideremos la tan importante presencia de las *décimas* en la poética del período colonial, al punto que constituyen un género identitario de Latinoamérica. El caso es muy interesante ya que es análogo al del código de Compañón en cuanto a las superposiciones entre la cultura oral y la escrita, y de paso entre la élite y los sectores subalternos. «La popularidad de la décima encuentra eco en los impresos baratos de la literatura popular» (Bermúdez, 2008, p. 96). El hecho de estar hablando de *literatura popular* ya nos introduce en los derroteros de las reelaboraciones y transacciones de una poética —y de una música— oralizada a partir de la escritura, transmitida oralmente y vuelta a escribir como transcripción de la cultura oral. Aspectos que Bermúdez (2008) lee en cierto eclecticismo de las temáticas que abarcan desde la sexualidad y el cuerpo humano, presentadas de forma caricaturescas y grotescas, hasta la satirización de los sectores políticos y eclesiásticos. La *globalización* del idioma castellano posibilitó la circulación de músicas populares por todos los virreinos. Hay vocablos que pasaron de ser específicos de una región y población a ser comunes a todo el continente. La oposición entre lo tradicional-oral y lo escrito-comercial es, de este modo, cuestionable:

[...] las relaciones entre lo escrito y lo oral han sido constantes [...] se puede decir que en la génesis de la música popular latinoamericana, los indígenas, los africanos y sus descendientes desempeñaron un papel crucial, subvirtiendo sistemáticamente el ritmo de las melodías y danzas españolas y mestizas, y creando formas de expresión cultural criollas, nacionales, internacionales y globalizadas en el siglo XX (Bernand, 2014, p. 45).

Dentro de esta globalización idiomática, la glosa —que habilita la décima— es un esquema poético-musical muy practicado en el mundo transatlántico de España y de América entre los siglos XVI y XIX. De hecho, esta tradición compositiva se encuentra presente en muy diversas manifestaciones poético-musicales caracterizadas tanto por interpretaciones cantadas como recitadas; y también la improvisación en décimas es un importante factor de identidad cultural en la América hispano y luso parlante.

En el Caribe y en Centroamérica, la décima es el esquema de versificación principal en las diferentes variedades de géneros como el punto y la rumba (Cuba), seis (Puerto Rico) y socavón en Panamá y en el Perú, como fruto del intenso tránsito entre estas dos regiones en el período colonial. El yaraví (también llamado triste) es otro de los géneros musicales peruanos en el que son frecuentes las glosas en décimas. En la zona austral sudamericana, los géneros musicales basados en la décima se conocen con el nombre de verso (en Chile), y estilo (o triste), cifra y milonga (en la Argentina y en Uruguay). Los desafíos verbales-musicales (contrapunteos, contrapuntos, payadas, controversias) son también frecuentes como práctica interpretativa en muchos de estos géneros (Bermúdez, 2008).

Para Marita Fornaro Bordolli (2010) estas músicas basadas en la décima son un «género de intersección» (p. 87): entre lo escrito y lo oral, lo mediatizado y lo tradicional, lo urbano y lo rural. El repentismo de los payadores rioplatenses es sobre la literatura del siglo de oro español. Es decir, que la poesía oral se improvisa como reelaboración de la cultura escrita más sofisticada. No obstante, cabría preguntarse si estas dicotomías no son en realidad parte de las anteojeras (u orejeras) clasificatorias que la modernidad nos impone. Mario de Andrade (1984) ya advertía que la oposición urbano/rural carecía de sentido en el territorio sudamericano, y, en un sentido análogo, Carpentier (2004) encontraba poco útil la diferenciación entre la vanguardia y la tradición popular latinoamericana. Puesto que las músicas de nuestra región están basadas en función de otros sentidos que no son los de la estética moderna de la burguesía europea.

El orden de las alturas ¿altera el producto? O será el de las duraciones...

Volvamos a las «Lanchas para bailar» e intentemos identificar la estructura sobre la cual se construye. A primera vista no aparece una escala mayor o menor. Algo curioso es que la nota sol del registro grave está siempre sostenida; mientras que el Sol agudo es natural; y en la línea del bajo Sol# aparece en grupos de cuatro corcheas en movimiento ascendente mientras en el compás inmediato aparece Sol natural sobre negras en movimiento descendente (por ejemplo, del compás 41 al 44 de la transcripción). ¿Cómo explicamos este patrón que se repite varias veces? Otra nota *alterada* aparece en el sexto sistema: Si bemol únicamente en la tercera octava. Cerrando la segunda frase melódica que se presenta (compás 16 de la transcripción) aparecen sostenidos el re y fa agudos que generan una especie de suspensión, antes de pasar a la idea melódica siguiente (compás 17 al 24). Del compás 33 al 40 aparece un tema que se repetirá dos veces más; intercalado con otros de mayor duración en el tiempo y que se presentan como elaboraciones melódicas (¿acaso pueden haber sido secciones de improvisación sobre un *standard*?).

Tenemos que pensar, entonces, que estamos ante otra lógica de organización musical, ya no centrada en las alturas. Hay una tonalidad, pero no en los términos de la modernidad occidental. En las músicas mestizas latinoamericanas la melodía no está por encima del ritmo, no hay jerarquías, sino que se desarrollan relaciones dialógicas entre sus dimensiones expresivas. El que la tonalidad pierda su carácter ordenador no significa que se la abandone; hay juegos entre lo diacrónico y sincrónico, y es, como en todas las músicas populares, el ritmo, la textura y, sobre todo, el timbre y el *sonido* (Quintero Rivera, 2009, p. 101) quienes desempeñan un papel de agente estructurante principal. Un entrelazo que emerge de esa afirmación interpretativa y del carácter expresivo de la voz que analizamos más arriba en las versiones escuchadas.

Tanto para Jacques Attali (2011) como para Quintero Rivera (2009), la música es parte del entramado social, su banda sonora, expresa la forma de interactuar de las sociedades con su entorno. Por eso tiene una importancia decisiva en la conformación simbólica de lo social. Justamente, porque cuando discutimos sobre la música estamos hablando también de otras cosas (Eagleton, 2006), tal vez en apariencia más importantes o centrales para la marcha de la sociedad, la economía y la política. La disputa sobre la música expresa en toda su intensidad la disputa por la hegemonía; de ahí la centralidad de los procesos de imposición y de penetración

de la musicología y de las estéticas occidentalocéntricas, tanto europeas como hemisféricas. Lo que ha llevado no solo a un etnocentrismo estético, sino a un dominocentrismo (Grignon & Passeron, 1992), en el cual para nuestras músicas, y sobre todo para las populares, nos cuesta encontrar útiles analíticos e historiográficos adecuados.

Necesitamos construir nuevas narrativas históricas que pongan eje en las músicas latinoamericanas, no como exotismo o chauvinismo, sino buscando sus particularidades y sus sentidos específicos. Como hemos intentando mostrar, buena parte de los indicadores occidentales sobre la música —como escrito/oral, urbano/rural, culto/folclórico— no se condicen con nuestra historia sonora. Desarrollar narrativas históricas que sean materia de estudio en nuestras instituciones es tal vez la mejor forma de incorporar estas nuevas escuchas al campo disciplinar. Y debemos dar clases de estos temas, convertirlos en contenidos a estudiar y modificar la encerrona de la academia que desde hace décadas investiga muy bien, pero carece de impacto en las narrativas globales. Especialmente, cuando necesitamos contar historias.

Referencias

- Acosta, L. (2006). *Música y descolonización*. Caracas, Venezuela: El perro y la rana.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Bermúdez, E. (1982). *La pobreza del positivismo. El quehacer musicológico en América Latina*. Recuperado de https://www.academia.edu/33884388/La_pobreza_del_positivismo_el_quehacer_musicologico_en_Am%C3%A9rica_Latina
- Bermúdez, E. (2008). «A una hembra se lo cogí»: un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del período colonial en la Nueva Granada (siglo XVIII). *Ensayos: Historia y teoría del arte*, (14), 92-131. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45847>
- Bernand, C. (2009). Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. *Revista Co-herencia*, 6(11), 87-106.
- Bernand, C. (2014). Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica*, (54), 21-48.
- Cannova, M. P. y Mansilla Pons, R. (octubre de 2017). Tradiciones en la política cultural hemisférica. El concurso como institución y proceso legitimador del capital cultural musical. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62878>
- Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Como Era En Un Principio. (31 de marzo de 2017). *Lanchas para baylar*. Disponible en <https://youtu.be/xpwaQQ66Te4>
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid, España: Alianza.
- 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]. Metz, Francia: K617.
- De Andrade, M. (1984). Evolución social de la música brasileña. En Z. Gómez García (Ed.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 136-163). La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.

- Eckmeyer, M. (2014). *Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la Música*. Ponencia presentada en las 6.ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Fernández Calvo, D. (2013). La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 27(27), 345-410. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/992>
- Fornaro Bordolli, M. (2010). De improviso: el canto payadresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense. En A. Recasens Barberà y C. S. Espinosa (Comps.), *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 79-90). Madrid, España: Akal.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Madrid, España: Ediciones de La Piqueta.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music* [El museo imaginario de las obras musicales: un ensayo sobre filosofía de la música]. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615). *El primer nueva corónica y buen gobierno* [Facsimil digital del manuscrito autógrafo]. Recuperado de <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Keil, C. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces y otros (Eds.), *Las culturas musicales* (pp. 261-274). Madrid, España: Trotta.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music. Challenges to musicology* [Contemplando la música. Desafíos a la musicología]. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- La Folía. (s. f.). *Lanchas para bailar*. Disponible en <https://youtu.be/foeMrFK3CxQ?>
- Martínez Compañón, B. J. [1785] (2015). *Código Trujillo del Perú*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct1708>
- Música Temprana. (2013). *Lanchas para bailar*. Disponible en https://youtu.be/bBGRbRq_BQg
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Quintero Rivera, A. (2005). ¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical». Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Samson, J. (2009). Music History [Historia de la música]. En J. P. E. Harper Scott y J. Samson (Eds.), *An introduction to Music Studies* [Una introducción a los estudios musicales] (pp. 7-24). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, (4).
- Stevenson, R. M. (1970). *Philosophies of American music history: A lecture delivered in the Whittall Pavilion of the Library of Congress* [Filosofías de la historia de la música en Estados Unidos: conferencia pronunciada en el Pabellón Whittall de la biblioteca del Congreso]. Washington, Estados Unidos: Library of Congress.