

PORQUE SOY MESTIZO. COORDENADAS HISTÓRICAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA DIVERSIDAD MUSICAL DE NUESTRA REGIÓN DENTRO DE LA CONCEPCIÓN DE UNIDAD LATINOAMERICANA

Martín Eckmeyer, Leticia Zucherino, Julieta Dávila Feinstein, Guido Dalponte
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
martineckmeyer@gmail.com, zuclet@hotmail.com; judad82@hotmail.com,
guidalponte@hotmail.com

Palabras Clave: Historiografía musical – Latinoamérica – Mestizaje

Los silencios de la historiografía musical frente a la música latinoamericana

El abordaje de la música de Latinoamérica es hoy en día una tarea que comprende la necesidad de encontrar herramientas de estudio específicas, ante lo incompatible e inadecuado que han demostrado ser las epistemologías e historiografías surgidas de los cánones tradicionales europeos¹. Esto genera una trama compleja de conceptos que buscan construir un pasado musical regional posible, sorteando los silencios, prejuicios y problemas de valor que se plantean desde la historiografía tradicional de la música.

Esto se complejiza aún más cuando de lo que se trata es de incorporar en pie de igualdad estas temáticas en las currículas para la formación de futuros profesionales de música. No sólo hace falta una toma de decisión que no suele ser habitual², sino contrarrestar la posición historiográfica y didáctica que por mucho tiempo y diversas razones ha segregado estos contenidos de la formación profesional de grado.

El estudio de la música latinoamericana carece de un corpus teórico-metodológico propio y situado que permita la comprensión de las músicas que emergieron en el complejo cultural que representa nuestro continente³, lo que ha dado lugar a una producción bibliográfica fragmentada y particularizada. La situación política latinoamericana de los últimos 15 años ha re-abierto el debate de la unidad de América Latina. Al calor de estos debates, y aún sin existir acuerdos respecto de la necesidad de establecer conceptos que definan a la región como una unidad y permitan comprendernos como un todo, encontramos necesario indagar en las intersecciones y pasajes posibles de manifestarse en las producciones musicales del continente, estudio que quizás permita aportar desde la historiografía musical a esa discusión fundamental. Conceptos como el de mestizaje y transculturación son una vía epistemológica muy interesante para entender los procesos

¹ Véanse por ejemplo, entre otros, los trabajos de González, J. P (2014). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical: Buenos Aires. ; Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia; Aharonián, C. (2000). *Conversaciones sobre música Cultura e Identidad*. Montevideo: Tacuabé.

² En nuestro trabajo de investigación para el bienio 2011-2012, pudimos comprobar esto al relevar medio centenar de programas universitarios de la asignatura y sus bibliografías. Ver 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". *Actas de las 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: FBA-UNLP.

³ A los fines de este escrito entenderemos por Latinoamérica a todo el territorio al sur del Río Bravo, siguiendo a Todorov y Piñeira Iñiguez, quiénes lo definen como el territorio que se constituye a partir del contraste con un "otro" colonizador, sea España, Europa o Estados Unidos. Esto incluye entonces no sólo a Brasil sino también a los países angloparlantes o francófonos de la región.

históricos de conformación, comunes al tiempo que diversos, que se corresponden con la de los repertorios musicales de la región⁴.

Desde esa perspectiva, nos parece interesante presentar el resultado de algunas de nuestras indagaciones sobre los procesos presentes en la configuración de algunos de los primeros repertorios mestizos. Esto no obedece a otorgarle un valor particular al origen, sino que entendemos que en este repertorio es donde están más a la vista los rasgos comunes y al mismo tiempo particulares que identifican a las formas de producción musical latinoamericanas. Además –y tal vez a partir de ello- forman parte de los contenidos de la Cátedra de Historia de la música I de la FBA.

Por qué –todavía- estudiamos en términos musicales la Colonia

En Latinoamérica todo suena distinto, diferente, singular⁵. Y es que el mestizaje habita en las técnicas particulares, los instrumentos, la conformación de los ensambles, los modos de externación, más las combinaciones más sorprendentes de todos estos elementos y sus correspondencias con las funciones sociales que asumieron las músicas en nuestro continente más allá de su procedencia.

Cualquier producción musical que se intersecte con Latinoamérica a partir del siglo XVI puede servir de caso para entender cuáles son los rasgos mestizos presentes en la música. Entendiendo el mestizaje como conflicto entre las vertientes musicales africana, española y nativa, es probable que la música colonial nos presente casos interesantes para la comprensión de la complejidad y profundidad del concepto, ya que nos permitirán suspender las connotaciones que suelen aparecer al detenerse en el análisis de fenómenos específicos de etapas posteriores, como las corrientes migratorias del siglo XIX o incidencia de la cultura de masas y la globalización.

Por otro lado este recorte del objeto de estudio nos ayudará a rever la categoría de “Barroco Latinoamericano”, utilizada por la historiografía tradicional. Por un lado esta transferencia lineal de categorías de la historia del arte europeo a las producciones de nuestro continente invisibiliza o silencia ciertas especificidades musicales regionales que de pasar a un primer plano podrían recuperar su sentido e importancia históricas. Pero incluso el término “Barroco” presenta problemas en su aplicación historiográfica a los repertorios del siglo XVII y XVIII europeos, ya que reduce excesivamente la complejidad y heterogeneidad de las músicas producidas en esa época.⁶

Por lo pronto, un rasgo que señala las divergencias musicales entre las colonias iberoamericanas y la metrópoli, es que la música se realizaba en distintos ámbitos de producción de acuerdo a las distintas necesidades de los conquistadores y a las posibilidades materiales que les brindaban las comunidades indígenas; a su vez los indios, y luego también los negros esclavos, imprimían su huella en la música con la que tenían contacto y aportaban sus propios repertorios a la vida social latinoamericana. “Los esfuerzos legislativos y las medidas sancionadas que la Corona destinó a imponer el ideal de una sociedad étnicamente segregada y la prohibición del mestizaje cayeron en saco roto. En mayor o menor medida la cultura que surgió en las colonias desarrolló elementos híbridos en todas sus capas y entornos. La “colonización musical” siguió en pie juntillas la

⁴ Podetti, J. R. (2004). “Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización”. *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo.

⁵ Acosta, L. (1984). “El acervo popular latinoamericano”. En Gómez García, Z. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

⁶ Véase al respecto Taruskin, R. (2005). “Oxford History of Western Music”. Oxford University Press. Tomo II.

cronología de la “colonización política”: la red de centros musicales se formó de la mano del parcelamiento eclesiástico en diócesis, parroquias, doctrinas y reducciones”⁷

El proceso “civilizatorio” que emprendieron los españoles y portugueses en América Latina en el período colonial, se carga de todas aquellas categorías que los europeos consideraban indispensables para la *civilización*: orden espacial, orden temporal, orden jurídico, respeto a la autoridad, jerarquía social, lecto-escritura, comodidad ornamental y ornato de culto, es decir, la institucionalización arquitectónica y socio-económica del devenir lineal y eventual, la verticalidad jerárquica, etc. Todo “...el imperio americano fue concebido como una red de ciudades desde las cuales se controlaba y explotaba el territorio circundante. La política gubernamental tendió durante tres siglos a contrarrestar la lenta pero inexorable dispersión de la población española por las campiñas. Por otra parte, se obligó a la población indígena a congregarse en poblados. Las razones prácticas eran el posibilitar un mejor control político, facilitar el cálculo y la recaudación de los impuestos, y proveer un acceso más efectivo a los curas que debían adoctrinarlos. Pero existía además una fuerte motivación ideológica: los indios “derramados” por los campos, como se decía, éstos nunca saldrían de su estado de salvajismo.”⁸

Es necesario insistir aquí que una característica nodal del mestizaje es su carácter intrínsecamente diverso y múltiple, en función de las divergencias en la “confluencia de tal o cual etnia indígena con un grupo de europeos provenientes de tal o cual región en tal o cual período histórico, y la de una y/u otros con un contingente africano de tal o cual conformación trasladado a través del océano en tal o cual momento. A pesar de lo cual grandes corrientes culturales subterráneas determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad, como determinadas costumbres, determinados alimentos, determinada estética arquitectónica, o, en lo musical, factores como la antelación rítmica, o la interacción entre lo binario y lo ternario.”⁹

En este contexto, la diversidad en las variables propias a las características de cada región, relativas a sus conformaciones culturales, étnicas y sociales, y a las diferentes lógicas de los procesos de conquista, ocupación y explotación colonial, dio lugar, en términos generales, a dos ámbitos de producción musical: un ámbito de características rurales, las misiones, reducciones o doctrinas; y el otro, que se desarrolla en un espacio urbano, las ciudades coloniales. “Mientras que en las catedrales y en la liturgia destinada a los españoles y criollos se intentará, no siempre con fortuna, reproducir el modelo de infraestructura, sonoridad y repertorio español -especialmente el de Sevilla- en las misiones se hará mucho más hincapié en la incorporación de elementos culturales, texturales, temáticos y musicales de origen indígena, así como en la instrucción de los indios y la participación activa de éstos en la práctica musical. A diferencia de las catedrales, donde la participación de los indios será un mal necesario, en las misiones la música formará parte de los mecanismos de evangelización. La primera será característica de las aglomeraciones urbanas como Ciudad de México y Guatemala la Antigua, con una estructura social étnicamente segregada. La otra se puede observar también en poblaciones muy pequeñas que surten a comunidades indígenas dispersas”.¹⁰

Para que yo sea bueno: misiones, doctrinas, reducciones

⁷ Urchueguía, C. (2012). “La colonización musical de Hispanoamérica”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid: FCE.

⁸ Waisman, L. (2005). “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos”. En Bombi, A. *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: PUV.

⁹ Aharonian, C. (1993). *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.

¹⁰ Urchueguía, C. (2012). *Op. cit.*

Cuando hablamos de reducciones, o misiones, nos referimos a enclaves poblacionales ubicados en ámbitos selváticos o montañosos, en los que misioneros franciscanos, dominicos y jesuitas reducían a *civilización* y adoctrinaban a los nativos dispersos.

Si bien el planteo urbanístico de estos espacios presenta un entramado similar al de las ciudades, en cuanto ordenador del tiempo y el espacio, con su plaza central, cruzada por dos ejes, uno que conduce al centro religioso (la iglesia, el cementerio, el claustro, los talleres y la escuela) y el otro que separa la zona pública de la habitacional; las labores y el modo de vida que se plantean en las reducciones es rural, los indios allí reducidos “segúan siendo en alguna medida labradores, cultivando al menos las parcelas propias que servían de sustento de su familia.”¹¹

Como dijimos, las reducciones tuvieron un papel fundamental en la asimilación integracionista de los nativos en lo que los europeos consideraban aspectos básicos de la “civilización”, para lo cual en los talleres enseñaron carpintería, luthería, etc. y en la escuela enseñaron a los niños a leer y escribir. Sin embargo, lo que en verdad resultó funcional para sus objetivos fue enseñar lecto-escritura musical, canto y a ejecutar instrumentos, ya que las prácticas musicales europeas, basadas en un pulso rígido, en estructuras formales “equilibradas” en patrones rítmico-melódicos regulares, en alturas puntuales y tensiones jerárquicamente organizadas, contribuían a construir ese orden civilizatorio.

La música no es, en este contexto, un mero aspecto más de la europeización de los pueblos nativos, ya que la empatía que éstos mostraron por la música permitió la organización temporal diaria y anual. Las doctrinas destinaban la enseñanza musical fundamentalmente a la enseñanza de música litúrgica y por ende los músicos, jesuitas o indígenas, mantenían un interés por el conocimiento de ese repertorio que debían adaptar a diferentes circunstancias. Mediante los intercambios de la red de reducciones y a partir de la posibilidad de ofrecer conciertos en pueblos coloniales, e territorio de circulación de esta música misional llegó a ser muy amplio, hasta el punto de transformarse en un producción anónima y colectiva, cuyas copias manuscritas aparecen dispersas a lo largo y ancho del cono sur. En cada uno de estos lugares la música debía adaptarse a las condiciones, posibilidades, necesidades y limitaciones, como la disponibilidad de instrumentos y músicos, o de materias primas para fabricar instrumentos. “Estos factores hacían de la música misional una práctica híbrida, múltiple y fluída, susceptible a la incorporación de elementos locales y, por lo tanto, sumamente diversa.”¹²

En este mestizaje de la práctica musical, los nativos debieron adoptar y adaptar su cosmovisión religiosa, temporal, ritual y musical, produciendo contradicciones que paulatinamente se convirtieron en una nueva manera de representarse, desarrollando un producto musical transcultural. En este proceso los misioneros europeos, para consolidar su hegemonía, debieron ser permeables a la introducción, por parte de los reducidos, de instrumentos autóctonos, así como de modos propios o apropiaciones en la ejecución instrumental o la posibilidad de introducir la práctica vocal religiosa en el idioma local. De manera tal que los sonidos podían contrastar tanto por la diversidad de origen instrumental: violines, flautas dulces, chirimías, bajones y órgano juntos con flautas de caña, maracas y tambores; por las técnicas instrumentales y vocales; o por la coexistencia del castellano y las lenguas nativas (guaraní, chiquitano).

“Dulce Jesús mío” o “Yyañ Jesuchristo” (AMCh 371) es una obra anónima que pertenece al repertorio de las misiones jesuíticas de Chiquitos, Bolivia. Podemos denominarla un canto devocional a la figura de Jesucristo que “se la cantaba durante la procesión de

¹¹ Waisman, L. (2005). *Op. cit.*

¹² Wilde G. (2010). “Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, p.110.

Jueves Santo al crepúsculo, como la tercera de una serie de 6 trozos musicales que finalizaba con el salmo *Miserere mei Deus*¹³

Este canto, que aún puede escucharse en la Chiquitanía gracias a la transmisión oral, quedó registrado por los Jesuitas en una partitura a cuatro voces que a simple vista puede confundirse con cualquier polifonía del renacimiento europeo. La particularidad mestiza más obvia está, en principio, en su texto. La primer estrofa en español “Dulce Jesús mío, mirad con piedad mi alma perdida por culpa mortal/Llorad ojos míos, llorad sin cesar, a Dios ofendido con mi mal obrar” y las otras dos en idioma chiquitano “Yyaï Jesuchristo, apoquîrui, itacu niyucîpî ninahît’ zob/Apoquîrui, oxooxî iñemo, chenaucopî caïma ninahîtî zobi. Azazatî iñemo, ñoocatî aemo, ahee na gracia mo noxima zobi/Acheito noxima nizooncobo, miyazar aicarî ta naeza ape”¹⁴

¹³ Waisman, L. *La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas, o la invención del barroco musical americano*. Disponible en: https://www.academia.edu/3814886/LA_AMERICANIDAD_DEL_BARROCO_AMERICANO_QUIMERAS_PRE_TENSIONES_Y_PERSPECTIVAS

¹⁴ “Señor Jesucristo, ten piedad de mí, mi alma perdida por culpa mortal/Ten piedad, estoy arrepentido, sin querer te he ofendido. Mirame, en Ti confío, concédeme tu gracia para que yo sea bueno/Concédeme una buena muerte, y así podré contemplarte en el cielo”.

Dulce Jesús mío

Transcribed Piotr Nawrot Andantino

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of 'Dulce Jesús mío'. The score is transcribed by Piotr Nawrot and is in the style of 'Andantino'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Spanish and describe the suffering of Jesus. The score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for the first system are: 'Dul - ce Je - sús mi - o, mi - rad con pi - e - dad / Y - yai jes - su - chris - to, a - po - qui - ru - i.' The second system continues with: 'mi - al - na per - di - da por cul - pa mor - tal. / i - ta - cu ni - ya - ci - pi ni - na - lú' [a]o - be.'

Sabemos que la música a capella era casi inexistente en Europa, ya que siempre se duplicaban o reemplazaban las voces, aunque sea en algún instrumento de teclado o de cuerda pulsada. Pero si además hacemos un esfuerzo adicional por dejar de lado la partitura y nos enfocamos en las condiciones de interpretación de los chiquitanos, que incluye no sólo la incorporación de su lengua, sino también y muy especialmente sus prácticas musicales, sus instrumentos o las técnicas y materiales para fabricar instrumentos de raíz europea, seguramente nos encontremos con un resultado sonoro muy diferente al de la música europea del que hablaba Leonardo Acosta. Ahora bien, entre las interpretaciones existentes de esta obra hay una que evidencia dos rumbos divergentes que pueden adquirir las decisiones interpretativas. Ambos casos son de la misma producción fonográfica: “La Música Perdida De Las Antiguas Misiones Jesuíticas Del Amazonas” grabado en el 2001 por Ars Antiqua, Camerata Concertante y Vox Temporis, dirigido por Eduardo Arámbula.

El primer caso que aparece es el de “Cantos en chiquitano: Ivaî Jesuchristo”. La obra comienza con el sonido de un violín chiquitano haciendo un contrapunto a manera de introducción donde se puede escuchar el sonido propio de este tipo de violín y la particular forma local de tocarlo: no hay una búsqueda de articulación precisa ni

rigurosidad en la afinación de las notas. La melodía que se escucha una y otra vez es una variación de la parte vocal que volverá a aparecer como ritornello y en las estrofas. Además de esta duplicación melódica, el acompañamiento incorpora la utilización intermitente de una doble cuerda generando así una sensación cercana a la de un pedal, pero inconstante. Por su parte la voz se caracteriza por un timbre cercano al del habla local, agudo, muy abierto y con una pronunciación sin consonantes fuertes, inclusive en las estrofas en español. La articulación es muy parecida a la utilizada en lo instrumental donde los sonidos no poseen un ataque preciso sino que se suceden unos a otros enmascarando o imbricando su ataque y extinción.

En la segunda versión encontramos una obra que ordena la instrumentación de forma acumulativa. En la sucesión de repeticiones se van sumando las distintas voces de la polifonía. Se pueden advertir dos cosas que no están en la partitura original: la incorporación de una nota pedal en la primera vuelta, como acompañamiento de la voz principal y la utilización de la percusión a lo largo de toda la obra, que podríamos entender como correspondencia a su función procesional. La utilización de los instrumentos y de la voz en este caso no presenta fluctuaciones en la afinación y persigue la homogeneidad tímbrica a lo largo de la obra. Los instrumentos que se escuchan son violas, flautas, bajón, violines, órgano y clave; articulan de forma bien precisa y respetan el balance que permite la escucha de todas las líneas melódicas. Si bien es sabido de la utilización de estos instrumentos en las misiones, al utilizar instrumentos de tradición europea para la interpretación de la música jesuítica, las técnicas utilizadas responden al paradigma sonoro occidental.

La segunda versión es por ende muy contrastante en su sonoridad con la primera, al punto de poner en crisis su identidad. Podemos entender que se trata de la misma música solamente si asumimos el carácter mestizo de estas prácticas, que suspende la noción de “obra musical” y de autenticidad tan características de la música culta europea. Es aquí ilustrativo de la diversidad del mestizaje comparar las decisiones interpretativas de los grupos dedicados a la reconstrucción de estos repertorios, sobre todo porque ese mismo carácter transcultural y mestizo nos obliga al ejercicio de reconocer ambas como válidas, asumiendo lo vano de intentar determinar cuál es la versión históricamente más rigurosa, evaluación habitual de la crítica de música antigua europea.

Por lo tanto buscar grados de validación de las versiones a partir de su ajuste a las características “originales” o a la imitación de un “sonido auténtico” del pasado misional no tiene ningún sentido. Sí podemos observar, en ambas versiones, los rasgos europeos, jesuitas, y nativos. En el texto el abandono del latín por el español y el guaraní da cuenta de la primera transformación del repertorio eclesiástico dentro de las misiones. Las técnicas instrumentales y vocales del primer ejemplo nos acercan a la inevitable incorporación de las prácticas musicales nativas a la interpretación de las obras jesuitas. El instrumental, basado únicamente en los instrumentos construidos con madera, responde antes que a un criterio estético a la condición de único material disponible en la región selvática.

Todas estas posibilidades se multiplican en distintos niveles según la conformación de la población de cada reducción, de la fortaleza de los espacios otorgados a la educación musical, a la enseñanza y desarrollo de la luthería, como así también de las características y resistencias de la cultura local: su lengua, sus ritos y costumbres, o sus creencias.

Esta noche blancos seremos: la ciudad colonial

Las ciudades coloniales conformaban una red de poder administrativo, económico y político que pretendía ordenar la vida en América. Cada ciudad, dependiendo de sus

características productivas, tenía una función particular, desde la explotación de materias primas hasta la administración aduanera. “El punto nodal de esta configuración era el puerto [...] generalmente parapetado en la defensa amurallada, pero distinto por su precariedad al de las ciudades del interior [...] la vida portuaria tenía este papel de “esponja” [...] Mercados bullentes, cosmopolitas y dinámicos, contribuyen a la marcha de la historia rompiendo las rutinas repetitivas. Su tiempo discontinuo, de actividad periódica intensa y de largos periodos de “tiempo muerto” improductivo, favorecían la maduración de diversas tradiciones llegadas de “mar en fuera”¹⁵. En definitiva, las ciudades eran el nexo entre los modos de vida, rituales y músicas de europeos, africanos e indígenas que convivían en una sociedad fuertemente estratificada, vinculada a la mano de obra necesaria en cada enclave.

Murallas adentro, en la ciudad propiamente dicha, la vida musical se desarrolla en dos ámbitos de producción: uno institucionalizado, que intenta erigirse como culto en las catedrales, parroquias, conventos y monasterios, y otro espontáneo, vinculado a la producción popular en plazas, calles y mercados.

La música litúrgica que las catedrales, en tanto centro de poder marcadamente europeo, pretendían imponer, buscaba mantener ese carácter en las misas, sus sonoridades y reglas de ejecución. Sin embargo, ante la falta de intérpretes capacitados en aquella tradición europea tan conservadora “el cabildo catedralicio no se pudo permitir el lujo de discriminación social ni racial si quería que sonase música en el templo. Cada ciudad y cada iglesia interpretó la legislación a su manera para no tener que prescindir de la música...”¹⁶, de modo que lo que terminaba sonando en la catedral podría estar ejecutado indistintamente por europeos, criollos, indios o africanos. En un estudio sobre la música en la ciudad de Cuzco en el período colonial, Geoffrey Baker señala que la mayoría de los músicos en las ciudades eran indígenas y que por lo general tenían muy poca conexión con la producción musical catedralicia, una institución predominantemente española. Sin embargo, “la catedral era la excepción en lo que se refiere a la organización musical y social debido a la variedad de su personal musical: se caracterizaba por una mezcla poco frecuente de etnias (cantores españoles, ministriles indígenas, incluso un trompetista ocasional negro), de profesiones [...] y de clases (había un gran salto social entre los humildes ministriles y los músicos de élite españoles).”¹⁷

Por otro lado las parroquias eran la sede de la fe cristiana en los estratos más humildes de la sociedad colonial. La práctica musical allí estaba a cargo de indios o negros educados para la musicalización del rito. Por lo general se trataba de grupos étnicos homogéneos y en gran medida autónomos e independientes. Quienes nacían en ese marco solían formarse y emplearse en el mismo ámbito, por lo que “...la movilidad de los individuos era muy baja ya que estas parroquias preferían dar determinados puestos de la capilla musical a los niños formados en su seno antes que contratar a los de fuera.”¹⁸ En gran medida esto responde a que las sociedades nativas intentaron mantener ciertas características sociales y jerárquicas, dentro de las posibilidades que permitían los conquistadores. Tanto es así que, por ejemplo, en Perú, cuya estructura social presentaba arraigo en la sociedad Inca, la unidad social básica era el Ayllu: grupo de parentesco cerrado.

Los conventos, por su parte, se impusieron como “ciudades dentro de ciudades” (se constituyeron no sólo como centros de retiro espiritual sino que se convirtieron en

¹⁵ García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos*. Buenos Aires: Siglo XXI. pp. 42-43.

¹⁶ Urchueguía, C. (2012). *Op. cit.*

¹⁷ Baker, G. (2003). “Música en conventos y monasterios del Cuzco colonial”. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, No. 1.

¹⁸ Baker, G. (2003). *Op. cit.*

verdaderos centros culturales y “fueron por consiguiente una fuente de orgullo cívico”¹⁹. Centrarón gran parte de su dedicación y economía a la formación musical de las hijas de españoles, criollos e indios de elite, con el objeto de erigirse como importantes centros de representación musical y generando así mano de obra calificada en el hacer litúrgico. Además propiciaban el trabajo fuera de la institución de los maestros de música, que eran contratados por familias adineradas para instruir en la ejecución de órgano y canto a sus hijas con el objeto de facilitar su ingreso al convento. En este aspecto era práctica común que se favoreciera el ingreso de las muchachas que presentaran “condiciones” musicales, aún de las nativas. De esta manera la música se convierte en indicador de la posibilidad de progreso al interior de las instituciones urbanas más prestigiosas, favoreciendo las capacidades musicales por sobre la condición étnica de las novicias.

Simultáneamente los monasterios dedicaban mucho menos esfuerzo en la formación musical de sus enclaustrados, prefiriendo entonces la contratación de indios idóneos en la práctica de música para el rito, lo cual significaba de todos modos la “intrusión” de tradiciones y formas de hacer de raigambre indígena.

Distanciados de cualquier pretensión de ordenamiento o institucionalización, la plaza pública, el mercado, el puerto y cualquier otro espacio urbano de socialización representaban los lugares donde circulaba y se hacía música popular. Este es el lugar de confluencia de todo tipo de tradiciones musicales, ya que, en la medida que la “autoridad civilizatoria” lo permitía, cada una de las vertientes mantuvo sus prácticas musicales.

No solo traían sus músicas los negros, “fuerza de trabajo destinada a la construcción de los fuertes, las almenas y los parapetos, carne de cañón de las guerras [...], que se asocian a los cantos del amor cautivo en las fortalezas penitenciarias —como la de San Juan de Ulúa—, y a las canciones de labor, que son la música de fondo del trabajo forzado y de los contratos de servidumbre”²⁰, así como a los cantos de trabajo, que incorporan inflexiones distintivas como los portamentos, el canto grupal responsorial, rítmicas y técnicas de ejecución características de la percusión mano-parche. También los españoles que vinieron a trabajar a América incorporaron un gran repertorio de canciones populares que divulgaron por las ciudades. A su vez, en orden con eliminar el culto a figuras no cristianas, las autoridades de la Iglesia en América generaron bailes y músicas festivas para la veneración de las imágenes del culto católico. “Las formas literarias de este cancionero son las mismas que se popularizaron en España y América en los siglos XVI y XVII: la décima espinela, la seguidilla, la cuarteta libre y en romance, la redondilla, la sexteta, la octava real, la ensalada, el villancico y otras variantes de los cánones poéticos cultos y populares del Siglo de Oro, pero sometidos a la conformación de un ethos particular, el de la implantación de los imperios ibéricos en el Nuevo Mundo, por lo que hoy se conservan mejor en la América española y portuguesa que en la península ibérica.”²¹ Cancionero acompañado de arpa diatónica, vihuela, bandola, tiple, solo por mencionar algunos instrumentos de mayor difusión en Latinoamérica, lo que atestigua la pronta y profunda raigambre de la música popular.²²

En definitiva el contexto colonial urbano presentaba distintas organizaciones musicales y actores sociales que producían música para diversos ámbitos. En general, vemos que estos colectivos musicales reproducían rasgos musicales particulares de la etnia que los conformaba. Pero simultáneamente, en el caso de las catedrales como centro institucional de la producción musical pública, las etnias, profesiones y clases se superponían y compartían el espacio social de la actividad musical. La gran cantidad de música producida en esta época y el despliegue de instituciones, litúrgicas y seculares, que

¹⁹ Baker, G. (2003). *Op. cit.*

²⁰ García de León Griego, A. (2002). *Op. cit.*

²¹ García de León Griego, A. (2002) *Op. cit.*, p. 12

²² Acosta, L. (1984). *Op. cit.*

ordenaron esa práctica, dan cuenta que simbolizaba algo más que la satisfacción de la necesidad de música para la sociedad colonial. “Para un musicólogo, la inmediata alusión a la música al describir el proceso «civilizador» llevado a cabo con los naturales de América, no puede menos que representar una grata sorpresa”²³

En las ciudades el villancico es tal vez el tipo de música en el que están presentes los rasgos mestizos de forma más clara. Originadas en las “villas” y estilizadas en la metrópoli como música de élite, los villancicos mantienen aquí una intención de acercamiento a las formas y modos populares, a partir de un gesto de construcción de un “otro”. Es una música lo suficientemente flexible que puede ser religiosa o secular, pudiendo estar dedicada al nacimiento de Cristo como a una temática amorosa.

El arribo a América de estas prácticas generó una proliferación de villancicos que ahora encontraba en esos nuevos otros un “otro” mucho más evidente. Los Maestros de Capilla que arribaban de Europa a las ciudades coloniales escribían ahora sobre y para una sociedad muy distinta. Y aparece una variedad de villancico asociada a lo plebeyo que se decide retratar en él, abandonando claramente la mirada de la alta sociedad española.

Dentro de las hipótesis acerca de la aceptación por parte de la élite de los otros grupos culturales y étnicos, se suele argumentar en favor de la necesidad de integrar a todos ellos en los rituales y actividades catedralicias. Pero también podemos encontrar razones de tipo musical en las que el contacto entre los grupos se hizo necesario y hasta deseable, dado que la “escasez de instrumentistas españoles hizo imprescindible [...] la integración de indios y mestizos al culto.”²⁴

Podemos encontrar en el *guineo* o *negrilla* “Eso rigor e' repente” una clara muestra de lo que es un villancico dedicados a las sociedades afrodescendientes que intenta retratar a este colectivo. Compuesto por Gaspar Fernández, maestro de capilla de la catedral de Puebla de 1622 a 1629, está escrito a cinco voces, con un texto que intenta evocar las sonoridades del habla de los negros en las ciudades coloniales desde una mirada casi caricaturesca. La utilización de modismos propios mezclados con palabras en español representa a un grupo que es asociado a lo banal, a la risa, al baile, a lo poco reflexivo. Esta mirada les otorgaba un espacio dentro de las festividades religiosas a todos los grupos pero siempre de acogimiento de las normas, imponiendo una distancia entre quienes obedecen las reglas y quienes las dictan, valorizando los rasgos europeos y menospreciando a los no europeos.

El texto de la obra es:

LETRA: Eso rigor e' repente: juro a qui se niyo siquito, aunque nace poco branquito turu somo noso parente. No tememo branco grande. -Tenle primo, tenle calje. Husié husiá paraciá. -Toca negriyo tamboritiyo. Canta, parente: "Sarabanda tenge que tenge, sumbasú cucumbé".	[TRADUCCIÓN]: Eso digo de repente: juro que ese niño chico, aunque nace un poco blanco, de nosotros es hermano. No tememos al gran blanco. -Vamos primo, vamos baila. Husié, husiá, paraciá. Toca negrito el tamborcito. Canta, hermano: "Zarabanda baila que baila, Zumba casú cucumbé".
--	--

²³ Waisman, L. *Op.cit.*

²⁴ Urchueguía, C. (2012). *Op. cit.*

<p>Ese noche branco seremo, O Jesu que risa tenemo. O que risa Santo Tomé.</p> <p>Vamo negro de Guinea a lo pesebrito sola; no vamo negro de Angola, que sa turu negla fea.</p> <p>Queremo que niño vea negro pulizo y galano, que como sa noso hermano, tenemo ya fantasia.</p> <p>Toca viyano y follia, bailaremo alegremente.</p> <p>Gargantiya le granate yegamo a lo sequitiyo, manteyya rebosico, comfite curubacate.</p> <p>Y le cura a te faxue, la guante camisa, capisayta de frisa canutiyo de tabaco.</p> <p>Toca preso pero beyaco, guitarria alegremente.</p> <p>Canta, parente:</p> <p>"Sarabanda tenge que tenge, sumbacasú cucumbé".</p> <p>Ese noche branco seremo. O Jesu que risa tenemo. O que risa Santo Tomé.</p>	<p>Esta noche blancos seremos, Oh, Jesús, que risa tenemos. Oh, que risa Santo Tomás.</p> <p>Vamos negros de Guinea al pesebrito solos; no vayan negros de Angola, que son todos negros feos.</p> <p>Queremos que el niño vea negros pulidos y hermosos, que, como es nuestro hermano, tenemos un gran deseo.</p> <p>Toca villano y folía, bailaremos con alegría.</p> <p>Gargantilla de granates llevamos al niño chico, mantilla y rebocillo, y confites de curuba.</p> <p>Y una faja le llevamos, una elegante camisa, una capita de frisa y una pipa de tabaco.</p> <p>Toca aprisa, pero hábil, guitarrea alegremente.</p> <p>Canta, hermano:</p> <p>"Zarabanda baila que baila. Zumba casú cucumbé".</p> <p>Esta noche blancos seremos. Oh, Jesús, que risa tenemos. Oh, que risa Santo Tomás.</p>
--	---

En esta obra encontramos características musicales que son propias de algunas de las prácticas africanas que arribaron a América. Una muy clara es la utilización simultánea, en sucesión y superposición, de métricas ternarias y binarias. Por ejemplo esto se ve claramente en la frase "sumbacasú cucumbé, cucumbé"

sum-ba-ca - sú cu-cum - bé, cu-cum - bé

sum-ba-ca - sú cu-cum - bé, cu-cum - bé

sum-ba-ca-sú cu - cum-bé ca - sú cu-cum - bé, cu-cum - bé

sum-ba-ca - sú cu-cum - bé, cu-cum - bé

sum-ba-ca - sú cu-cum - bé, cu-cum - bé

$\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$

Podemos observar en esta frase la sucesión entre el 6/8 y el 3/4. Respetando la acentuación de la palabra, “sumbacasú” se articula en un compás ternario mientras que “cucumbé, cucumbé” es claramente binario. Esta configuración se convierte en un rasgo de lo regional, que según Aharonián es “uno de los más fascinantes factores de unidad en la diversidad”, ya que explica que el “factor de unidad lo constituye la percepción de la rítmica como una adición de subdivisiones, que lleva a maneras de sentir el transcurso del acontecer musical, muy diversas de las de la tradición cultural europea.”²⁵ Esta característica común a las músicas Latinoamericanas parecería tener “antecedentes comprobables (si bien en yuxtaposición más que en superposición) en algunas tendencias de la música europea [...] Pero en todo caso, en ninguna de las expresiones musicales de alrededor del Mediterráneo encontramos atisbos de la increíble riqueza (...), en el que (el) refinamiento de la interrelación-oposición de lo ternario y lo binario llega a límites inimaginables para un oído europeo bien entrenado”²⁶

Una característica de la música africana presente en este fragmento es la alternancia de un solista con un grupo. Es importante entender que en el único momento en el que aparece un tutti de forma simultánea, articulando una misma configuración rítmica, se corresponde con la aparición del texto que utiliza modismos propios de la población guinea. En otros momentos donde se utilizan palabras en español el procedimiento que aparece es el del contrapunto imitativo, mediante la yuxtaposición de solistas y dúos característica de la música vocal europea de la época.

En la versión de La Capella Reial de Catalunya y Hespérion XXI dirigido por Jordi Savall, podemos escuchar desde un primer momento ciertas decisiones en la interpretación que buscan aportar, por fuera de lo que se encuentra en la partitura, elementos que evidencien el contenido mestizo de la obra, como por ejemplo la aparición de una introducción con el rasguído de vihuela y la percusión de una calabaza, que a lo largo de la obra refuerzan la superposición y yuxtaposición métrica. Por otro lado los cantantes utilizan un modo de emisión franco, cercano al habla, con la aparición de pequeñas inflexiones que recuerdan al modo del habla de los afrodescendientes.

Conclusiones

²⁵ Aharonián, C. (2000). *Op. cit.*

²⁶ *Ibidem.*

Los rasgos mestizos están presentes en la música Latinoamericana, y permean el resultado de las interpretaciones, al riesgo de generar versiones en apariencia contradictorias. Al profundizar la indagación en las características étnicas, sociales y económicas de estas músicas, así como en la función o el ámbito donde se producían, lo específico que erige a esta música como una nueva realidad cultural que trasciende las identidades particulares de las vertientes originarias, es aquello mismo que la hace habitar el mestizaje.

Ahora bien, este mestizaje no puede definirse como un fenómeno estable o cerrado, ya que es imposible comprender las producciones musicales latinoamericanas sin comprender que su proceso constitutivo se ha dado de forma dinámica, asimétrica, violenta, a partir del juego entre la imposición y la resistencia.

La comprensión del mundo actual Latinoamericano, como parte de un mismo conjunto de prácticas, puede entenderse a partir de esa misma inestabilidad que forma parte de los procesos históricos de conformación del continente, presentes con claridad en la conquista y colonización. La formación profesional de músicos, en cualquiera de sus especializaciones, merece una reflexión acerca de cómo entendemos la música de nuestra región y de seguir generando puntos de vista posibles para revisar y comprender nuestras prácticas musicales del presente.

Referencias bibliográficas

- Acosta, L. (1984). "El acervo popular latinoamericano". En Gómez García, Z. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Aharonían, C. (1993). *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.
- Podetti, J. R. (2004). "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización". *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Urchueguía, C. (2012). "La colonización musical de Hispanoamérica". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid: FCE.
- Waisman, L. (2005). "La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos". En Bombi, A. *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: PUV.
- Wilde G. (2010). "Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal.

Fuentes de internet

- Waisman, L. *La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas, o la invención del barroco musical americano*. Disponible en: https://www.academia.edu/3814886/LA_AMERICANIDAD_DEL_BARROCO_AMERICANO_QUIMERAS_PRETENSIONES_Y_PERSPECTIVAS