



International Musicological Society
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
Sociedad Internacional de Musicología
Società Internazionale di Musicologia
Société Internationale de Musicologie

La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial

Author(s): Leonardo Waisman

Reviewed work(s):

Source: *Acta Musicologica*, [Vol.] 76, [Fasc.] 1 (2004), pp. 117-127

Published by: [International Musicological Society](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25071231>

Accessed: 16/11/2012 13:36

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



International Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Acta Musicologica*.

<http://www.jstor.org>

La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial*

Leonardo WAISMAN

CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

“Festival de música barroca americana”, “Simposio sobre la música colonial”, “Música del pasado de América”, “Nuestras raíces musicales”... Los eventos y productos relacionados con la música de Iberoamérica bajo el dominio español se han multiplicado. Se suceden y hasta se superponen los congresos, conciertos y festivales, se acumulan los artículos periodísticos y las publicaciones

científicas, se producen múltiples grabaciones (desde las muy caseras hasta las que ganan el *Diapason d'or*). La música colonial está definitivamente entre nosotros. ¿Por qué, para qué y bajo qué condiciones ha regresado? El presente trabajo es sólo un intento de comenzar una reflexión sobre estas preguntas.

Los nacionalismos y la apropiación. El “estilo americano”

Un primer punto que se presenta a la consideración es el de la apropiación del repertorio como patrimonio cultural de los distintos países americanos. Esto se observa a varios niveles: desde los estados nacionales, gobiernos de provincia y ayuntamientos, cuyos ministerios o agencias de cultura se apresuran a nacionalizar al repertorio y especialmente a los compositores de villancicos y motetes, pasando por el periodismo, eternamente declamatorio y localista en cuestiones culturales, y terminando por la miríada de coros vocacionales y conjuntos de “música antigua” en la que los aficionados de

nuestros pueblos y ciudades despuntan el vicio de tocar un instrumento o cantar.

En países como la Argentina, se trata de la apetencia por inventarnos un pasado que la generación del '80 nos quitó; en otros, como Perú o sobre todo México, de justificar el orgullo por su pretérito esplendor barroco.

No es coincidencia que en los primeros se hable siempre de “música colonial”, mientras que en los segundos es mucho más generalizada la expresión “música virreinal”. Es que los ciudadanos de las capitales virreinales se creían centro de algo, mientras que los habitantes del

* Me permito incluir en este ensayo varios párrafos tomados de trabajos míos anteriores, sólo disponibles en publicaciones de muy restringida circulación...

Cono Sur (con algunas porteñas excepciones) siempre fuimos conscientes de nuestra condición periférica.

En lo que sigue, me centraré en mi país, Argentina, por obvias razones de conocimiento local; sin embargo sería perfectamente posible hacer centro en Bolivia, Colombia, o Guatemala. De una u otra manera, la música iberoamericana de los siglos XVI al XVIII es utilizada para promover un sentido de identidad nacional dándonos la idea de que nuestro estado-nación tiene profundidad histórica. Los libros sobre "Historia de la Música Argentina" –bien escasos, por cierto– luego de un fugaz recorrido por las culturas musicales aborígenes, dedican uno o varios capítulos a la música bajo el dominio español. Siguiendo la "evolución" histórica, los autores nos conducen al romanticismo del siglo XIX y a la música académica del siglo pasado.

Se desprende de esta manera de conducir la intriga de la narración histórica que hay un *sujeito*, llamado "música argentina", que nació en la colonia (o quizás antes, en las diversas tribus indígenas), se desarrolló después de la independencia, y floreció en el siglo XX. Así un trabajo fundamental del padre Guillermo Furlong, publicado en 1944, se titulaba "Músicos argentinos durante la dominación hispánica"¹; más

recientemente, Waldemar Axel Roldán escribe una "Música colonial en la Argentina".² La noción implícita es que la vida musical en la Argentina de hoy, relativamente unificada por un mercado centralizado y por pautas socioculturales que compartimos y que a la vez nos diferencian de otros países, es ese mismo sujeto –por supuesto, crecido y modernizado (hoy quizás posmodernizado).

No estoy por sugerir que esa continuidad es falsa –por el contrario, creo que en lo que hace a la música y en especial con referencia al interior del país, la Revolución de Mayo no significó un cambio sustancial. Sí quiero destacar la inexistencia de una cultura musical "argentina" antes, por lo menos, de Caseros y Pavón. O por lo menos, la imposibilidad, en el estado actual de los conocimientos, de postularla.

• *La diferencia entre ciudades y misiones* •

Nuestros textos de historia se engalanan con la narración de los esplendores de la vida musical en las reducciones jesuíticas, algunas de las cuales estaban en territorios actualmente argentinos. Pocas páginas, en cambio, alcanzan para dar cuenta de la actividad musical en nuestras ciudades de españoles y criollos.

De hecho, es muy problemático hablar de ambos contextos bajo el común

1 Buenos Aires: Huarpes

2 Buenos Aires: El Ateneo, 1987. Ver también la *Enciclopedia de la música argentina*, de Rodolfo Arizaga (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971), cuyo "índice cronológico" comienza, sin comentario alguno sobre su pertinencia, con los misioneros músicos de los siglos XVII y XVIII.

denominador de “música argentina durante la colonia”. Sin entrar al tema, tan debatido en los últimos años, de la existencia o inexistencia de un concepto de “Argentina” antes del siglo XIX, es preciso señalar que los pueblos jesuíticos formaban un complejo segregado, y de importancia demográfica comparable, frente a la red de ciudades coloniales.³ Quizás la acusación de que formaban “un estado dentro del estado” sea infundada, pero lo cierto es que sus prácticas musicales tenían muy pocos puntos de relación con las del resto del virreinato bajo cuya jurisdicción estaban. Los esporádicos contactos (visitas de obispos a las reducciones, visitas de conjuntos indígenas a Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires) sólo servían para destacar las diferencias entre ambos mundos.

La gran mayoría de los misioneros de la provincia jesuítica del Paraguay, dado el escaso número de sacerdotes que podían suministrar las ciudades propias, debían ser reclutados en Europa (con una gran incidencia de las provincias italianas y germánicas).⁴ Por esto, y quizás por el poco énfasis en la enseñanza musical de los jesuitas españoles, la cultura musical creada en las reducciones por el trabajo en común de sacerdotes e indígenas tenía raíces ítalo-germánicas.

La música instrumental tenía un amplio desarrollo; en lo vocal se ejecutaban motetes y misas en los estilos modernos europeos, que en el siglo XVIII incluían el uso del *ritornello* y el *concertato*, aprovechamiento del contraste entre solos y *tutti*, lenguajes tonales o cuasi tonales, ritmos motóricos y texturas bipolares. La vida musical era muy intensa, puntuando la rutina diaria con “conciertos” en las iglesias, en las plazas, en las marchas hacia y desde los campos. Las fiestas del santoral y del propio del tiempo eran ocasiones de grandes festejos, que incluían danzas, música vocal e instrumental, y piezas dramáticas musicalizadas. Sólo en el caso de las danzas parece haber habido una participación apreciable de la tradición española. El canto gregoriano casi no parece haber sido empleado.

Mientras tanto, la actividad musical que se puede documentar en las ciudades del futuro territorio argentino se refiere sobre todo a las raíces españolas de lo que luego llamaríamos folklore. El canto con guitarras y arpas en casas urbanas y en las pulperías de la campaña forman la mayor masa de datos, dentro de la exigua información disponible.⁵ Por lo que hace a la música “académica”, en el siglo XVII sólo contábamos con la capilla de música

3 Resulta difícil acceder a datos demográficos confiables, pero tomando cifras publicadas por Mörner, llegaríamos a las siguientes cifras para ca 1680: Ciudades del Tucumán y Río de la Plata, unos 3000 vecinos blancos (=10 a 15 mil habitantes) y 13.000 indios. Misiones del Río de la Plata, casi 50.000 habitantes. Magnus MÖRNER, *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*, trad. Dora D. de Halperin (Buenos Aires: Hyspamerica, 1985), pp. 145-48.

4 David Block, *Mission Culture in the Upper Amazon* (Lincoln y Londres: Univ. of Nebraska Press, 1994), p. 106

5 Ver por ejemplo, Guillermo FURLONG, *Músicos argentinos*, pp. 124-35.

del obispado de Tucumán (en Santiago del Estero) y algún conjunto de negros esclavos en los colegios de la Compañía. En el Siglo XVIII la capilla del obispado se traslada a Córdoba, donde aparentemente deja de funcionar;⁶ al mismo tiempo va apareciendo alguna actividad musical, religiosa y profana, en Buenos Aires. Aunque carecemos de datos fehacientes, es de suponer que la música que se cultivaba seguía, como en las demás ciudades de América, las tradiciones musicales del barroco español. El trasvasamiento de tradiciones musicales que podría haberse producido entre reducciones y ciudades como resultado de la presencia de colegios jesuíticos en éstas últimas no se dio, ya que los españoles no se molestaban en aprender música (o al menos, la música que los jesuitas les querían enseñar).⁷

Este aspecto merece un breve desarrollo. Aunque el Tucumán, Cuyo y especialmente la zona del Río de la Plata eran zonas alejadas y periféricas del imperio español, la herencia cultural de los blancos que vivían en ellas era la misma que la de las regiones centrales. La música, en particular, tiene que haber

estado basada en las mismas pautas: predominio de lo vocal y lo religioso, abundante práctica del canto llano, uso de los estilos y géneros del barroco español para la polifonía: villancicos de sabor popular en castellano, salmos y antifonas en latín en *stile antico* o con persistencia de rasgos del barroco temprano hasta bien entrado el siglo XVIII. En resumen: no existía en las ciudades de la actual Argentina una cultura musical diferenciada, sino la misma del resto de Iberoamérica. Por consiguiente, la empresa de inventar la “música colonial argentina” se ve dificultada doblemente:

- 1) por un lado, la fractura entre dos complejos musicales (reducciones y ciudades) dentro del territorio
- 2) por otro, la falta de diferenciación de la música de las ciudades con respecto a los “países” vecinos.

Si la apropiación nacional de la música colonial es problemática, el tema de la identidad podría transferirse a nivel continental o subcontinental. Es esto lo que vienen intentado desde hace tiempo algunos musicólogos, acuñando términos como “barroco musical americano”, o “dieciochesco americano”⁸.

6 Bernardo ILLARI, “La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (Siglo XVII)”, *Revista Argentina de Musicología* I (1996): 17-54; 36.

7 “Dije EN CASI TODAS LAS LINEAS, para exceptuar una cosa, en que [omitir puntos suspensivos] los Jesuitas no han podido pegar (por decirlo así) o propagar este contagio artista a los habitantes de las Ciudades, y es [omitir puntos suspensivos] en la Música tanto instrumental, como vocal. O fuese por poco gusto y afición a la Música, o fuese por la inercia y desaplicación de los Seculares a ella, fuese por la dificultad en aprenderla y que no tenían pecho y constancia para superarla; el hecho es que la Música estaba como estancada en nuestros Colegios”. Guillermo FURLONG, *Francisco J. Miranda y su Sinopsis* (1772), Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1963, p. 71.

8 Alain PACQUIER, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde* ([Paris?]: Fayard, 1996), p. 17; Zoila GÓMEZ y Victoria ELI, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y Educación, 1995), p. 72; Carlos SEOANE y Andrés EICHMANN, *Lírica colonial boliviana* (La Paz: Quipus, 1993), p. 18.

Desgraciadamente, la mera postulación de una identidad diferente no es suficiente para su demostración. La mayoría de los discursos que se refieren al tema se queda en la sola petición de principios. Y hasta ahora, los ensayos que sí intentaron demostrarla, adolecieron de dos fallas insalvables:

- 1) el desconocimiento de la música española contemporánea, y
- 2) una concepción ochocentista de lo que es la música, focalizada únicamente en el aspecto compositivo.

Con respecto a lo primero, la culpa del desconocimiento no es exclusiva de los investigadores americanos: el barroco y clasicismo español han sido ignorados por la musicología en general, de manera que para conocerlos es necesario acudir a manuscritos y fuentes antiguas, que no están fácilmente al alcance de todos. Pero el lento avance de nuestros conocimientos sobre esa área va haciendo cada vez más patente la filiación hispánica de los repertorios coloniales americanos. Un lugar común de hace unos años, el supuesto afro-americanismo de los villancicos de negros⁹, con su dialecto particular y sus endiablados ritmos, debe ser descartado de plano en vista de los numerosos ejemplos de esta especie en la península. Los imaginarios "ritmos indígenas" de canciones polifónicas mejicanas de alrededor de

1600¹⁰ se encuentran en cientos de chanzonetas españolas de la época. En resumen, los estilos compositivos cultivados en la América española no se pueden distinguir, en el estado actual de nuestros conocimientos, de los de la España europea. Por otra parte, ¿cómo podrían distinguirse, si la inmensa mayoría de los compositores "americanos" eran nacidos en la península, formados en sus escuelas catedralicias, y emigrados al Nuevo Mundo ya adultos? ¿Cómo podrían los pocos maestros de capilla criollos desarrollar un estilo de composición americano si adquirían todos sus conocimientos musicales estudiando con esos maestros emigrados?

Y profundizando un poco: ¿hasta qué punto podría concebir una identidad propia una sociedad que necesitaba representarse como "española" para diferenciarse de los pueblos y razas sometidos? Los centros de creación musical estaban precisamente en las zonas donde la presencia indígena era más fuerte, donde el sistema de castas era más necesario para el mantenimiento de un orden jerárquico; sólo a lo largo del Siglo XVIII, bajo la influencia del iluminismo, con el auge del contrabando inglés, y especialmente en regiones con menor población india como Buenos Aires, surgió una fuerte oposición ideológica entre españoles y criollos

9 Esta afirmación es común sobre todo en folletos de discos y comentarios de conciertos, pero se traslapa a trabajos "académicos", como el de Gerard BÉNAGUE, *La música en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1983), p. 43.

10 Por ejemplo, en Dieter LENHOFF, *Espada y pentagrama: La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986), p. 83.

blancos. En cuanto a lo segundo, sólo deseo señalar la viabilidad de definir una identidad propia para la música colonial americana a través de las prácticas de ejecución. Si las partituras españolas-europeas y españolas-americanas son semejantes, sin duda su realización en

vivo era diferente, y su significado para los oyentes, también. Pero la exclusiva focalización de la cultura occidental de los últimos 200 años en la partitura como alfa y omega de la música ha impedido la consideración seria de estos aspectos.

Patrimonio de quién? El discurso social de la música

Ahora bien, la apropiación del patrimonio musical por parte de las naciones modernas no tiene un sentido unívoco; antes bien, está signado por contradicciones y por una pugna aún no resuelta. Por un lado, están los eternos hispanófilos, herederos de la reacción anti-iluminista y contrarrevolucionaria del siglo XIX, los que hablan de la esencia católica de España y su legado espiritual en el Nuevo Mundo. La música colonial, para ellos, es un testimonio del enraizamiento de nuestro "ser nacional" en el pasado colonial, especie de edad de oro cuyos valores debemos preservar —o más bien recuperar, frente a la invasión de McDonald's y los shopping centers. El carácter religioso de la mayor parte del repertorio se convierte en un excelente argumento para demostrar esta postura, aunque nunca se examinan en detalle sus contenidos y contradicciones.

Durante mucho tiempo reducidos a una poco efectiva declaración de principios en reductos ideológicos aislados, estos sectores han vuelto a ganar visibilidad y poder en la lucha por el control de los bienes culturales gracias a la ola de inversiones españolas en Iberoamérica,

vista por algunos como el comienzo de un retorno al paraíso colonial. Aunque la España de hoy no es la de los Austrias y los Borbones — que bajo Franco se había mantenido muy viva — en la península hay sectores de poder, con mucha injerencia en las actividades culturales, que siguen considerando a nuestras tierras como el patio trasero del reino. Bajo la cobertura de programas financiados por empresas como Repsol-YPF, se adueñan simbólicamente de la música americana, intervienen sin controles apropiados en archivos e instrumentos. El acceso a esos bienes les es otorgado gracias al doble prestigio de que gozan hoy: representan al mismo tiempo al poder espiritual de "la hispanidad" y al poder económico de las empresas multinacionales.

Por otra parte, la música colonial circula hoy con intensidad dentro del circuito de lo que un amigo designó como "psicobolchismo andino" — fundamentalmente coros universitarios y conjuntos musicales vocacionales. Jóvenes, eternamente revolucionarios en sus consignas, siempre a favor de las masas populares y la cultura latinoamericana, en contra de las elites dirigentes, las

multinacionales y la cultura globalizada, los integrantes de este complejo se nutren hoy de la música colonial como complemento "culto" de la ya algo debilitada "savia mineral" que libaban del folklore americano. La interpretación de la música colonial, en este caso, acentúa los elementos populares, ignora los contenidos religiosos, y cree en la originalidad americana del producto.

Además de este enfrentamiento ideológico por el control de los significados, existen conflictos localizados de carácter clasista o racial. Uno de ellos, que conozco personalmente, es el intento de apropiación del patrimonio musical de las reducciones de Chiquitos por parte de los sectores blancos y mestizos de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia. Misioneros e indígenas dieron forma a este repertorio en el siglo XVIII. Durante casi dos siglos fueron exclusivamente los indígenas chiquitanos los que lo mantuvieron vivo, transmitiéndolo por vías orales y escritas de generación en generación en medio de las más terribles catástrofes. La tradición musical se convirtió en símbolo de la resistencia de los chiquitanos frente a la sociedad nacional que los explotaba, diezmaba y destruía sus instituciones. En los últimos años, sin embargo, el auge de la música colonial ha hecho que los herederos de los explotadores se proclamen ahora dueños del patrimonio musical de los explotados y lo utilicen como base de su estrategia para promover el turismo hacia la zona. Los nombres de

los maestros de capilla indígenas que consolidaron el repertorio (Julián Arayuru, Tomás Poñés, Pablo Surubis, Ignacio Yaibona) son puntillosamente ignorados, pero en todos los programas aparece el del alcalde o prefecto de turno.

Un último apartado con respecto al usufructo patrimonial de la música colonial: los países americanos, inexistentes como naciones durante esos siglos, se disputan ahora la propiedad de algunos compositores, a quienes se quiere reverenciar como próceres de la cultura nacional. Domenico Zipoli es reclamado como connacional por Paraguay, Argentina, Bolivia, además de Italia, donde nació.¹¹ Su actividad como compositor, de hecho, poco tenía que ver con las actuales fronteras: nació en Prato (Toscana), vivió sus últimos años en Córdoba, la música que escribió aquí fue probablemente compuesta para su ejecución en diversas misiones de la Provincia Jesuítica del Paraguay (actuales Brasil, Paraguay, Uruguay, Argentina, a las que se agregó después de la muerte del compositor, un territorio actualmente boliviano). Nada podía estar más lejos de los pensamientos del joven y malogrado estudiante jesuita, muerto a los 38 años, que la identificación con alguna parte de estos dispersos territorios como naciones. Si existe un grupo que puede reclamar a Zipoli como suyo, no cabe duda que éste es la muy internacional Compañía de Jesús.

11 Idea planteada inicialmente por Bernardo ILLARI, cuyo libro sobre el compositor está en prensa: *Domenico Zipoli: Para una genealogía de la música "clásica" latinoamericana* (La Habana: Casa de las Américas).

La etiqueta de música antigua y la interpretación¹²

Desde hace unos años, existen conjuntos americanos que están rescatando el repertorio colonial.

Con mayor trascendencia, se han formado en Europa grupos con mayoría de integrantes americanos en el exilio, que también lo abordan. Se trata, en casi todos los casos, de músicos inicialmente dedicados a la música antigua europea, que aplican sin más los cánones del Viejo Mundo al Nuevo. La difusión de estos productos es aún relativamente débil, pero hay signos de que estamos presenciando la lenta pero inexorable incorporación de nuestra música al mercado mundial, a través del lente del movimiento de recuperación de la música antigua, la llamada *early music*. Este movimiento, cuyos antecedentes se remontan al menos hasta el siglo XVI, hace su aparición en su fase moderna en la primera mitad del siglo XX, propugnando la reanimación de la música medieval y renacentista.

A poco de andar, engloba también al período barroco, hasta Juan Sebastián Bach. En los años 70, fagocita también a Mozart y Haydn, y en los últimos 15 años ha invadido buena parte del repertorio tradicional de concierto del siglo XIX. Nuestra música colonial también está siendo engullida por este movimiento, transformado en un aparato productor y consumidor de música dentro de una

industria cultural globalizada. Se trata de un producto especialmente apto para su aprovechamiento por parte de este complejo, ya que reúne muchos de los requisitos de una mercancía comercializable por las instituciones de la *early music*: constituye una novedad para el público actual, es exótica, suena al mismo tiempo agradablemente familiar e interesantemente distinta.

Ahora bien, el enorme crecimiento de la *early music* ha traído aparejada una estandarización en las prácticas de ejecución que se consideran históricas. Partiendo de datos recabados en los llamados países centrales (Italia, Francia, Alemania), y sin duda obedeciendo también a las preferencias estéticas de los mismos, ha creado una serie de convenciones de ejecución "correcta" que se aplican todo lo que cae bajo su maquinaria, incluyendo, por supuesto, la música española y la música colonial.

El escaso desarrollo de este movimiento y de la musicología en España, y el poder mediático de la *early music* han impedido hasta ahora la formulación de pautas específicas para la ejecución de la música barroca española: más allá de algunos pintoresquismos, y a pesar de la abundante información al respecto que se puede encontrar en las fuentes, se la toca y canta

12 Este apartado incluye algunos párrafos de mi "The challenge of mission music at the turn of the twentieth century", *Latin American Music. An encyclopedic history of musics from South America, Central America, Mexico, and the Caribbean*, editado por Malena Kuss, New York: Schirmer Books – The Gale Group, 2 vols., en prensa.

como si fuera italiana. En América, además, la participación indígena fue importante desde un principio en los conjuntos de las catedrales americanas, sobre todo en la ejecución de instrumentos.¹³ A mi entender es probable que el sonido producido por esas orquestas y coros haya sido netamente distinto al europeo. Si, como sabemos, la pronunciación de los indígenas que hablaban castellano era idiosincrásica y "defectuosa", no hay duda que su canto también lo era, y es probable que lo mismo ocurriera con su ejecución instrumental, influida por aspectos de las culturas aborígenes. Es este un tema difícil de investigar e imposible de resolver a

total satisfacción, pero que puede desarrollarse a través de una cuidadosa lectura de textos relacionada con una observación etnomusicológica de prácticas aún vigentes. Con respecto a la música de las reducciones, he dado algunos pasos en ese sentido en un estudio reciente, constatando la falta de base histórica de las interpretaciones que oímos hoy en conciertos y grabaciones.¹⁴ Combinando el tema de la apropiación nacional con el de las pautas de interpretación, sugería allí que "la imagen que resume el pasado nacional está siendo sonorizada... con pautas exclusivamente europeas y hasta anti-americanas".

Los conceptos de "obra" y "autor"; la audición en concierto

¿Qué hay del *status* estético de la música colonial? Algunos investigadores creen necesario incluir una disculpa al introducir este repertorio. Algo al estilo de "No espere el lector encontrar en esta antología obras análogas a las de Bach o Händel..." Implícita en este descargo está la suposición de que la unidad fundamental de la música son "obras", y que las de la América colonial son comparables (aunque sea en detrimento suyo) con las de los "grandes autores". La ejecución

actual de esas músicas en concierto o a través de grabaciones, compartiendo espacios y tiempos con las de los compositores europeos consagrados, fomenta esa conceptualización. También las aproxima a esa especie de museo musical que es el repertorio de concierto el hecho de que unas pocas de los cientos de piezas disponibles se van convirtiendo en "caballitos de batalla", a la manera, digamos, de la *Danza Húngara* n° 5 de Brahms.

13 Leonardo J. WAISMAN, "La América española: proyecto y resistencia", *Música en la época de Felipe II*, editado por John Griffiths y Javier Suárez Pajares. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en preparación.

14 Leonardo J. WAISMAN, "La música de las misiones jesuíticas y su difusión actual", *Boletín Música – Casa de las Américas* (La Habana) Nueva Época, n° 3 (2000): 24-37.

Ahora bien, el concepto de "obra musical", tal como lo usamos hoy, es un producto histórico, en rigor sólo aplicable a la música académica compuesta durante su vigencia (siglos XIX y XX).¹⁵ Implica "una serie de presuposiciones de orden funcional, genético y sobre todo estético. La función de la obra de arte, en tanto arte, es ser contemplada (escuchada, en el caso de la música). No importa que se haya originado como respuesta a una necesidad de culto religioso, de glorificación personal, de proveer un acompañamiento para otra actividad: al designarla como *obra*, la objetivamos como un objeto de contemplación estética. El concepto también supone un proceso de creación finito: una obra es un objeto acabado, listo para que un destinatario la observe, la evalúe, la admire."¹⁶ Para música anterior a 1750 o 1800, la palabra sólo es aplicable a repertorios cuyo contexto de creación y evaluación puede específicamente justificar estos presupuestos (por ejemplo, la música de un Josquin, un Monteverdi, un Bach). No es éste el caso de la práctica musical iberoamericana de los siglos XVI a XVIII. Aunque "de ambos lados del Atlántico la música estaba situada en la encrucijada de diversas prácticas (liturgia, vida social, política, instituciones religiosas y seculares, etc.), pero sólo en su orilla nor-oriental

estaban ampliamente desarrolladas las instituciones (academias, periódicos, conservatorios) y los discursos (filosóficos y críticos) que pueden sostener esa visión tan particular, tan peculiar a la cultura europea moderna, que es considerar la música bajo el punto de vista de las "obras". Aquende los mares, la práctica musical está mucho más atrapada en la red de las otras prácticas; estimarla como un discurso fundamentalmente autónomo es un espejismo. En vano buscaremos en un villancico de Sucre o Quito¹⁷ el equilibrio formal: una retahíla interminable de estrofas cortas se unen a un estribillo relativamente breve. Menos respuestas aún encontraremos si intentamos explicar una letanía de las misiones jesuíticas en términos de estructura tonal elaborada, proporcionada y ordenada según cánones estéticos. Las determinantes de la escritura musical en ellas son de otro orden."¹⁸

Una obra, además, según el concepto moderno, tiene un autor. La búsqueda del genio creador dentro del repertorio americano colonial es una empresa en la que se han enrolado casi todos los que se han ocupado de él. En los archivos están sepultadas cientos de horas de músicas muy interesantes y atractivas, cuyo único pecado –que les impide ser publicadas y ejecutadas hoy– es el de

15 Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

16 Leonardo J. WAISMAN, "¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?", *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 2 (1998), 99-107.

17 La situación no es muy diferente en España, lo que nos hace dudar sobre la aplicabilidad de la estética "europea" también allí.

18 *Ibid.*

carecer del nombre del compositor. Y sin embargo, los jesuitas que compilaron lo que hoy es el Archivo Musical de Chiquitos se cuidaron de que casi no quedaran rastros de los nombres de los autores de esa música. En suma, la inserción de las músicas coloniales en el aparato cultural de hoy, condicionada por la matriz socioeconómica e ideológica actual, invita a una audición en términos de una estética de expresión personal, de perfección y sutileza formal, las carga de significados que poco conducen a una buena apreciación de ese patrimonio, y sirve de pretexto para el neocolonialismo cultural.

Si los que trabajamos por su recuperación y difusión tenemos en nuestro haber algunos logros, como

- el haber despertado cierto interés por un repertorio americano,
- contribuir a extender nuestro pasado más allá del corte de la revoluciones independentistas, y
- haber agregado al repertorio de concierto alguna buena música, en nuestro "debe" tenemos que anotar:
- la inmensa mayoría de música aún sin sacar del archivo.
- el desarrollo de prácticas de ejecución adecuadas, aprovechando las tradiciones orales
- el planteamiento de un discurso social apropiado a sus orígenes y características, y
- la reflexión sobre condiciones y significados de su inserción en el mercado cultural.