

Editorial

Al cierre de esta edición la Casa ya está tomada por un numeroso grupo de jóvenes artistas y escritores de Nuestra América con el objetivo de crear y debatir en torno a los más urgentes problemas de nuestro tiempo. Decididos a conjurar la rutina y la banalidad, dispuestos a indagar con sensibilidad y sentido crítico en los ejes temáticos anunciados: desplazamientos, poéticas, espacios y re-conocimientos. Listos para discrepar, dispuestos a converger en torno a los tópicos de migraciones, resistencia cultural, (des)territorialización, nuevos lenguajes, nuevas estéticas; modos de participación y legitimación; los medios masivos de comunicación y sus alternativas; la teorización sobre la identidad, los referentes culturales o la responsabilidad del intelectual.

Casa Tomada, II Encuentro de jóvenes artistas y escritores de la América Latina y el Caribe ha sido el mejor modo de concluir los festejos por el aniversario cincuenta de la Casa de las Américas. Año de recuento y memoria, pero momento también de apostar por el mañana. En ese contexto *Boletín música* en su número 25 de la segunda época entrega sus páginas por entero a la más joven generación de musicólogos latinoamericanos. No están todos los que son pero sin duda alguna son todos los que están. Y mucho más, la compilación editorial, la arquitectura y definición temática y hasta el número inusual de páginas que expone esta edición especial, es también obra de los que desde la Casa tienen la posibilidad y la responsabilidad de repensar el presente y futuro de la música y la musicología de nuestro continente.

Escenas, textos y contextos de la música desde y para los jóvenes, miradas desde la teoría y la práctica misma del accionar musical contemporáneo. Eventos recientes, noticias y propuestas para un próximo encuentro. Todo ello en un gran collage que cimienta la heterogeneidad del discurso sociomusical de nuestros países.

La contracubierta pertenece también jóvenes compositores protagonistas del el III Premio de Composición Casa de las Américas y del I Taller Latinoamericano de Composición ocurrido en abril de este año. Y la partitura, por derecho a una cubana Sigried Macías *Remembranzas*, para dos flautas y dos clarinetes.

boletín música

Revista de música latinoamericana y caribeña

SUMARIO

- Artículos temáticos**
- Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea ■ César Kamilo Riveros Vásquez
p. 3
- Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968 ■ Lucio Carnicer y Claudio F. Díaz
p. 25
- Cartografía de enfoques de la música popular en la América Latina y Cuba desde la problemática de los juicios estéticos ■ Liliana González
p. 41
- La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX ■ Christian Spencer Espinosa
p. 66
- Robert Murrell Stevenson: Pensamiento músico-lógico y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas ■ Susan Campos Fonseca
p. 93
- Comentarios**
- Superada (?) ... «una pelea cubana contra la Salsa...» ■ Alejandro Ulloa
p. 112
- R con R: Mano a mano.* Concierto ofrecido por Silvio Rodríguez y Roberto Fernández Retamar ■ Carmen Souto Anido
p. 120
- Simposio Internacional CUBADISCO 2009. Puerto Rico y Cuba: dos voces de una canción ■ Heidy Cepero Recoder
p. 123
- ¡Matangueishon! dijo la Changueshon... Reseña y reflexión alrededor del disco *Matanga*, a propósito de la hibridación musical ■ Daniel Rendón Castro
p. 127
- A Teresita. Palabras de despedida de duelo a la Maestra Teresita Junco ■ Roberto Valera
p. 131
- Popular Music Worlds, Popular Music Histories - IASPM 15th Biennial Conference ■ Laura Jordán
p. 133
- Concierto Paz sin Fronteras
p. 137
- Colección Música**
- Fonogramas. Música académica latinoamericana contemporánea ■ Layda Ferrando
p. 141
- Notas**
- p. 144
- Convocatorias**
- Premio de Musicología Casa de las Américas
p. 155
- VI Coloquio Internacional de Musicología
p. 156
- Nuevas obras de compositores**
- Contracubierta
- Partitura**
- Remembranzas.* Para dos flautas y dos clarinetes ■ Sigried Macías Lastre
- Separata**
- Mercedes Sosa

La presente investigación ha sido desarrollada empíricamente desde 1996 y científicamente desde el año 2001 hasta el presente. No busca en absoluto realizar un inventario de bandas, sino más bien brindar testimonio y herramientas conceptuales para el debate acerca de algunos de los procesos de desarrollo de la entidad conocida como «La escena», parte fundamental de la práctica musical urbana en el Perú contemporáneo.

LA ESCENA: CIRCUITOS CULTURALES

Podemos afirmar que durante los últimos treinta años, en el Perú han ocurrido momentos secuenciales y paralelos en los que diversas energías humanas se han auto organizado colectivamente, dedicándose a la producción artística bajo diversas lógicas.

Dadas las innegables condiciones de desigualdad imperantes en el Perú, personas provenientes de todo estrato social desarrollaron estrategias para la práctica artística en un medio hostil al arte.

Dichas estrategias parecen estar fundamentadas en posibilidades de organización basadas en el trabajo colectivo, el manejo estratégico de ciclos paralelos, estrategias productivas reinterpretadas desde las diversas lógicas y variables abanicos de acceso a redes y recursos existentes en Lima.

Las estrategias puestas en juego para poder llevar a cabo la práctica musical, articularon cadenas productivas en donde los agentes participan de variadas redes. Redes que parecen ser tan diversas como lo es la población peruana. Cada «barrio» de Lima está articulado de alguna manera con «la escena», y las formas de organización que se llevan a cabo entre los agentes que en ella existen varían y convergen en continuos e impredecibles flujos, expresados en diversos momentos.

Con el pasar de los años, la escena subterránea se ha diversificado en contenidos y expresiones, las artes emergentes de estas formas de organización, son tan diversas como los agentes en cuya interacción se producen. Es necesario observar como las posibilidades de organización para la producción se diversifican, transforman y reinterpretan ante cada momento de los diversos contextos de los que provienen los participantes.

Pero antes de detallar, en otros textos, un modelo de análisis que pueda abarcar la diversidad de dinámicas propias de estos sistemas de organización, es necesario observar su trayectoria, en la cual creemos se expresa un proceso que podríamos describir usando el término de *masificación*, en el cual atestiguamos el progresivo desarrollo de efímeros sistemas configurados por cada vez más agentes en interacción, en cada barrio de Lima Metropolitana (y El Perú), que han ido configurando diversos circuitos productivos, en los que se ponen en juego los recursos, espacios y energías creativas existentes en cada medio, expresadas en varias decenas de miles de agentes que constituyen diversas formas de organización, parte de ese todo complejo que es la «escena».

Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea

César Kamilo Riveros Vásquez

Estas formas de organización colectiva resultan ser, desde un principio, formas de resistencia cultural, pues funcionan como testimonio de la existencia de formas de vida divergentes de pautas oficiales de conducta en cada sector de la población limeña. Lo paradójico no es que sean voces de disconformidad uniformemente orientada, si no que al compartir condiciones de restricción, se expresan de manera conjunta y paralela, teniendo como punto en común ser manifestaciones culturales divergentes en distintos sentidos y en diversos grados, de las pautas sociales oficiales. Son formas que difícilmente encuentran cabida en los medios oficiales de comunicación masiva y que no se identifican con las formas de representación de la cotidianidad y de la historia que estos difunden. No es materia de este artículo el detallar en este momento cuáles son las narrativas de la cotidianidad y de la historia producidas por la escena, para cuya observación, para comenzar recomendamos navegar por internet.

Esta gran red de articulación de personas y colectivos en pos de la producción artística ha sido llamada desde su origen a principio de los ochentas, su nuevo impulso en los noventas y su diversificación, polarización y fragmentación en los noventas como «La Escena», la cual, al albergar diferentes perspectivas y prácticas, permite evidenciar una amplia diversidad de posibilidades de vida y artes que esas vidas emanan.

Al reflejar la diversidad social y cultural de las personas que participan de ella, «la escena» reproduce en conductas cotidianas y procesos históricos, varias dinámicas de existencia y lógicas de interacción de distintos sectores de la sociedad peruana, mientras la existencia de esta diversidad de formas de organización abocadas a la práctica artística genera propiedades emergentes que en su conjunto resultan alterando las formas preexistentes de producción cultural en el medio urbano limeño.

A continuación desarrollamos una secuencia histórica que nos permita reconocer y analizar este entramado de relaciones sociales, para poder referir a este proceso en ulteriores estudios.

Hemos de recordar que «La escena» es una red de relaciones dedicada a la producción artística con alto índice de heterogeneidad. Cada una de las personas que componen la red posee sus propias interpretaciones acerca de su significado y características, abstracciones, conceptos y sentimientos que están en continua reinterpretación a través de las experiencias personales y colectivas de cada participante.

La historia de la escena está lógicamente determinada por la variedad de contextos socioculturales en las que se desarrolla, es decir, en las dinámicas sociales imperantes en cada momento histórico.

En tanto los agentes en interacción mantengan ciertas lógicas de relación por ciertos periodos de tiempo, se forman momentos, estados de la organización, que nos permiten evidenciar una secuencia de desarrollo de la escena.

Dado que la vida de la escena se configura en la multitud de experiencias de cada persona que forma parte de ella, debemos recordar que la escena se expresa en las diversas actividades humanas involucradas, tanto en eventos extraordinarios como en situaciones cotidianas.

¿Qué entendemos por «la masificación de la escena subterránea»?

En esta oportunidad empleamos el concepto de masificación para expresar la diversidad de procesos a través de los cuales en «la escena» hay cada vez, **mayor cantidad de propuestas musicales**, que son articuladas en **distintos circuitos**

interdependientes, y cómo dichas propuestas, tanto en su conjunto como independientemente, **acceden cada vez a mayores audiencias** a partir de la difusión de sus músicas mediante **la realización de discos, videos y conciertos**.

La escena subterránea se masifica como forma de respuesta, como «alternativa», a las formas y contenidos difundidos prioritariamente por los medios masivos de comunicación oficial. Lejos de la pasiva aceptación de los discursos y estilos de vida fomentados oficialmente, se construyen efímeros medios de comunicación autogestionarios e independientes que, al funcionar como vía de catarsis ante las diversas desigualdades sociales, culturales, políticas y económicas por las que pasan los distintos sectores de la sociedad peruana, resulta articulando poblaciones de disímiles orígenes.

SALIENDO DE LA DICTADURA MILITAR

La Escena Subterránea Limeña¹ se originó a principios de la década del ochenta, a partir de la articulación de diversos colectivos abocados a la práctica artística en momentos en los que el Perú salía de una dictadura militar, la cual, a pesar **de brindar aportes al derecho ciudadano al arte**, tal como lo hizo ante la creación de Perú Negro o el Conjunto Nacional de Folclore, sí decretó el veto a distintas formas artísticas que fueran identificadas como pro norteamericanas. Por lógica consecuencia, *la floreciente escena rockera peruana, que desarrolló su máxima expresión durante la década del sesenta, fue desarticulada*². Mientras tanto, se cimentaban en la población dos fundamentales prejuicios: que ninguna banda peruana sería tan buena como sus pares extranjeros y que no se podía cantar en castellano. Algunos de los artistas participantes de ese momento de la música popular peruana urbana serían sindicados más adelante como precursores de las sonoridades del *punk* y el *garaje*.

Al final del gobierno de Morales Bermúdez, la información acerca de propuestas artísticas a nivel global, despertaba la inquietud de personas en diversos sectores socioeconómicos. Antes que asegurarse el acceso a estas músicas a través del registro fonográfico, los jóvenes peruanos, se informaban de la existencia de ciertos artistas a través de publicaciones impresas. Un fanzine llamado *La Hojita Eléctrica* realizada por Carlos Troncoso, del colectivo NN³, fue la primera en cuestionar la ausencia de bandas que hicieran rock en español.

¹ Se refiere a los circuitos culturales.

² Si bien la vigorosa escena rockera peruana de los 60's, merece de investigaciones que trasciendan el aporte brindado a su conocimiento por parte de medios periodísticos oficiales y autogestionarios; a partir de observar la ubicación del Perú en las cadenas productivas durante el desarrollo del capitalismo podemos especular lógicamente por sus formas de expresión con lenguajes originados en este: En un país, que se ubica desde la revolución industrial textil inglesa (exportación de lana ovina desde el puerto de Arequipa) hasta la fecha (conflictos por recursos naturales en la Amazonía) como productor de materias primas y mano de obra, lo que la ubica en la base de los sistemas capitalistas, tiene sentido que su población aprenda a expresarse en lenguajes musicales difundidos por sus medios de comunicación, articulados, en variados grados y diversas lógicas, con las cadenas de explotación global existentes en cada época.

³ El colectivo NN fue fundado a partir de la reunión de los colectivos de artes plásticas Huayco y Bestiario. Se bautizan bajo el rótulo con el cual la policía clasifica a los desaparecidos. Asumen la serigrafía, la fotocopia, la arquitectura efímera, las instalaciones así como diversos experimentos de fotografía y video, como vía de expresión y protesta ante las condiciones de violencia en tiempos de guerra interna.

ARTICULACIÓN (1983 -1987)

La primera articulación de colectivos para la práctica artística crítica no fue en absoluto un movimiento organizado conscientemente, resultó más bien que, ante las condiciones adversas para el arte (y otras expresiones de vida que divergieran de los discursos oficiales), la vida en la ciudad comenzó a focalizar en un primer momento a las diversas personas y colectivos dedicados a diversas prácticas artísticas: instalación, pintura, escultura, arquitectura, teatro, danza, poesía, comic, video, ropa y música. Todas con distintos exponentes, cada uno con su muy particular perspectiva, pero compartiendo distintas formas de descontento con las condiciones materiales de existencia imperantes y sus correspondientes formas ideológicas.

La articulación de estas personas y colectivos se daba tanto en la vida cotidiana como extraordinariamente. Además de desarrollarse cotidianamente como grupos de pares vinculados por sus condiciones de vida, la afinidad hacia ciertos estilos musicales y variedad de discursos, el evento por antonomasia era el concierto. Aunque puede parecer necesario preguntarnos si se puede marcar una diferencia entre los *conciertos coorganizados*, en el que se toma un espacio (garaje, cuarto, sala, casa, quinta, jirón, calle, avenida, parque, plaza, teatro, cine, construcción abandonada, tienda, almacén, bar, discoteca, mercado, campo ferial, local comunal, estadio, etc) y los *eventos sociales intervenidos*, en donde las lógicas son distintas, gradualmente acordes a los órdenes sociopolíticos y morales establecidos, pero donde se interviene compartiendo la propuesta artística propia, de una manera progresivamente disruptiva (fiesta familiar, pollada, mitin político, kermesse escolar, concierto municipal, concierto y/o ensayos de una banda explícitamente comercial, etc)

En tanto la ciudad de Lima fuera capital del Virreynato del Perú, así como capital de la República, la lógica de funcionamiento centralista no deja de ser intensa. Históricamente se han configurado dinámicas de delimitación práctica e imaginaria de la ciudad, entre un centro, que no es el cercado de Lima, sino más bien los distritos en los que viven los sectores socioeconómicos pudientes y gobernantes. Así aparece un triángulo determinado por los distritos donde están las universidades en los que estas poblaciones tienden a estudiar y reproducir las mismas relaciones que los sitúan como gobernantes, de La Molina a San Miguel y del borde de la costa al Centro Histórico. Tan marcados pueden ser estos límites, que existen personas que consideran que Lima es sólo eso, e incluso temen el salir de su hábitat urbano y dirigirse al cercado de Lima. Fuera de este triángulo existen los distritos tradicionales limeños, que fueron creados y desarrollados como los espacios en los que habitarían los obreros, como Barrios Altos o La Victoria, o donde aparecerían las zonas industriales, como Breña. Se configuran imaginarios con dos centros geográficos: el triángulo de las poblaciones hegemónicas y el centro histórico y sus alrededores pobres. Al exterior de estos espacios, centro hegemónico y centro popular, aparecerían, producto de las oleadas migratorias iniciadas con la Reforma Agraria de 1969, e intensificadas con el inicio y recrudecimiento de la guerra interna, los llamados «conos», en un principio cinturones de pobreza, en la mayoría de los casos invadidos en un proceso de tomas de tierras llamadas *invasiones*, que paulatinamente fueron legalizándose y adquiriendo precarios servicios públicos llamándose *pueblos jóvenes* y que actualmente se vienen desarrollando como distritos de fluidas dinámicas comerciales, hasta el punto que consideramos que ya no es viable excluirlos del imaginario de ciudad, llamándolos «conos», al ser éstos parte esencial de la Lima real.



Una de las características fundamentales de la escena es que ella articula la vida en la ciudad. **La escena subterránea fue en sus inicios una de las pocas manifestaciones culturales en las que la ciudad permitió la existencia de migrantes y capitalinos de todo origen, como parte de una misma comunidad imaginada.** Tal como evidencian la diversidad de espacios y eventos tomados e intervenidos por los artistas de la escena, esta abarcaba toda la ciudad. Los primeros grupos musicales surgían identificados por barrios: Mirones Bajos, Barrios Altos, Comas, Independencia, Villa María del Triunfo, Carabayllo, Villa el Salvador, Ate Vitarte, Ancón, Matucana, El Rimac, San Juan de Lurigancho, Lurín, Breña, Cercado de Lima, La Victoria, Miraflores, San Isidro, Barranco, etc. La existencia de conciertos en estos distritos era atestiguada por la creciente cantidad de pintas en las paredes con los nombres de las bandas. Aún antes de escucharlos, se podía saber que estaban ahí, «haciendo una movida en cada barrio».

DINÁMICAS DE ORGANIZACIÓN

La focalización de energías de estas personas y colectivos, se daba a partir del movimiento de los interesados a través de la ciudad, para buscar el lugar y el evento en el cual se realizara la intervención artística, mayoritariamente los conciertos. Músicos y amigos escuchas se trasladaban con los medios que a los que pudieran acceder, desde su lugar de residencia al lugar donde se realizaría la actividad en cuestión; en muchas ocasiones para participar de ella, al margen de estar programados o no, al margen de poseer los recursos necesarios para su realización. Así, cualquiera fuera el caso se aplicaba la estrategia de que si había solamente una o dos bandas programadas por media hora cada una, tocaban alrededor de diez bandas en el mismo tiempo, tocando pocas canciones cada una.

Así también, al no tener equipos adecuados para la práctica de música eléctrica, se tocaba con cualquier instrumento en cualquier condición: baterías sin platillos,

tarola⁴, bombo y asiento, equipos que literalmente se caían a pedazos (o cuyos operarios no concebían como manejar sus equipos con una banda eléctrica). Por eso era constante que se diera el caso de que todos tocaran con los mismos instrumentos. De igual manera, al no haber formación académica en música popular, los que tocaban, solían hacerlo en varias bandas. Así como se prestaban instrumentos, también compartían instrumentistas.

La difusión de música se realizaba mediante maquetas, que eran copias en casetes de los vinilos a los que alguna persona podría haber accedido mediante edición peruana, por correo o viaje de algún familiar. En un principio este proceso de piratería se realizaba sin fines de lucro y con fines de difusión, para paulatinamente aparecer como una opción de generar ingresos. Así también hubo personas que atesoraron celosamente sus colecciones musicales. Las primeras maquetas de bandas peruanas fueron las de *Narcosis*, el Volumen 1 compilatorio de *Leusemia*, *Autopsia*, *Guerrilla Urbana* y *Zcueta Cerrada*; y el Volumen 2, conocido como la maqueta de los trece grupos⁵.

La difusión de este material se realizaría en los conciertos, de mano en mano, y en algunos pequeños puestos en universidades y calles, entre los que destaca *La Nave de los Prófugos*⁶, en las escaleras de la universidad Federico Villa Real.

A pesar de su carácter «subterráneo» en tanto forma de crítica constante a los valores difundidos oficialmente y contradichos en la práctica por quienes los difunden, así como el abierto carácter de disconformidad con las narrativas acerca de la cotidianidad y de la historia difundidos por los medios masivos de comunicación oficial, el potencial de comercialización de estas formas de producción artística fue rápidamente utilizado por disqueras y medios.

Luego del éxito inicial del vinilo del grupo *Leusemia*, que vendió cinco mil copias sin que la empresa discográfica tuviera muy claro cómo sucedió, algunos programas televisivos, así como la prensa escrita, intentaron satanizar estos procesos como un «sin sentido de jóvenes de mal vivir»; paradójicamente esta difusión lo que hizo fue llevar más público a la escena. En tanto ésta mantenía constante el planteamiento de que «cualquiera puede tocar», la llegada de nuevas audiencias llevaría a la constitución de muchas nuevas agrupaciones musicales.

Paralelamente, la carencia de espacios e infraestructura para la práctica artística, llevaría a una organización autogestionaria y colectiva, tanto por coyuntura como por convicción en tanto los discursos de «hazlo tú mismo» se difundían con fuerza, y ante las carencias locales, tampoco quedaba otra opción.

⁴ Tarola: caja o redoblante pequeño.

⁵ Bandas participantes de *Volumen 2 La maqueta* de los trece grupos: Frente Negro, Eructo Maldonado, Éxodo, Conflicto Social, Sociedad Anónima, Radicales, Sociedad de Mierda, Flema, Delirios Crónicos, Eutanasia, Indeseables, Excomulgados y Pánico.

⁶ La Nave de los Prófugos: puesto itinerante de venta de maquetas, revistas, *fanzines* propiedad de Francisco Vicente «Paco de a luka», funcionó como espacio de articulación y de difusión de información. Al ser uno de los pocos lugares donde se encontraba material de artistas locales subterráneos y bandas extranjeras reconocidas como parte del «punk», congregaba a artistas y audiencia de todo estrato social. Para algunas personas, este puesto fue el lugar de donde surgió «la escena subterránea».

El hecho fue que afirmarse como subterráneo podía ser el tomar una posición crítica ante todo autoritarismo, propugnando la idea de cada persona como sujeto creativo libre, tal vez uno de los elementos más anarquista y constante en los casi treinta años de desarrollo de «la escena».

ESPEJO DE LA VIOLENCIA (1987-1992)

Los migrantes de primera, segunda y tercera generación, ubicados en la periferia de Lima, tendrían como constante la violencia de Sendero Luminoso⁷ y del Estado⁸, tanto en sus lugares de origen como en los nuevos focos urbanos en los que se asentarían.

A medida que la guerra interna entre Sendero Luminoso y El Estado Peruano avanzaba en las provincias, la mayoría de la población capitalina observaba estos procesos como ajenos, como «problemas de los serranos en su puna». Sin embargo, en los espacios en los que la movida subterránea existía, narrar acerca de muertes y desaparecidos en provincias como Ayacucho, eran asunto constante.

No se tiene claro realmente qué fue primero, si la incursión de *Sendero Luminoso* tratando de encontrar adeptos entre estos jóvenes artistas disconformes, o la incursión de la policía y el ejército buscando en los conciertos a los potenciales adeptos a Sendero Luminoso en estos lugares de difusión de contenidos críticos.

Pero el hecho objetivo es que ambas fuerzas incursionaron en los conciertos. En el caso de *Sendero Luminoso* se dio en un principio mediante propaganda escrita, para luego pasar a intervenir los escenarios interrumpiendo las presentaciones de distintas agrupaciones, al margen de que éstas estuvieran de acuerdo con sus propuestas. Por parte del Estado, la inclusión en la «escena» se basó en el trabajo policial con infiltrados y soplones, tal como en otras formas de organización, para paulatinamente comenzar a realizar requisas y levas a las salidas de los conciertos, deteniendo y encarcelando a los indocumentados, incluso desapareciendo a los que parecieran o probaran ser potenciales terroristas.

Los jóvenes peruanos se encontraban en una evidente crisis. Los discursos propios del *punk* inglés como el «No Futuro», no podían calar más profundo, cuando efectivamente el futuro era incierto. La constante y efectiva represión estatal, así como los constantes atentados terroristas, llevaron a polarizar las posiciones. Si las primeras bandas de la escena trabajaban conjuntamente, las contradicciones se fueron haciendo progresivamente evidentes, y ante las condiciones de desigualdad socioeconómicas

⁷ *Sendero Luminoso* y El Estado Peruano. Tanto el Partido Comunista del Perú, por el *Sendero Luminoso* de José Carlos Mariátegui, como el Estado Peruano desarrollaron estrategias militares que atentaron contra la población que ambos bandos proclamaban defender. En el caso de Sendero Luminoso, el dogmatismo extremo y un fuerte sesgo evolucionista, llevó a la exterminación de comunidades campesinas, así como a la instauración de campos de concentración de indígenas amazónicos. En el caso del Estado Peruano, la desaparición forzada de personas y colectivos enteros fue aplicada cotidianamente; hemos podido constatar en la investigación «Violencia Política en el Cancionero Popular. El caso Flor de Retama» que se emplearon rasgos culturales andinos -como el escuchar determinados huaynos- como forma de identificación de potenciales terroristas. La *Comisión de la Verdad* y la *Reconciliación* señala aproximadamente 70.000 muertos, al final de este proceso. Los recientes descubrimientos de fosas comunes y la posterior desaparición de algunos de los jóvenes arqueólogos que las investigaban, señalan que encontrar «la verdad» de dichos años, aún es una búsqueda en proceso; y que pensar en «reconciliación» es aún muy difícil.

⁸ Referido en la nota anterior.

imperantes en la sociedad peruana, parte de las posiciones al interior de la escena, replicaron elementos del conflicto que vivía toda la sociedad. Se inicia una división al sindicarse a los jóvenes de distritos hegemónicos como *pitupunks*⁹, término que se refiere a muchas personas, pero ninguna adscribe. En oposición se desarrollaron bandas con una identidad de *misio punks*¹⁰, enarbolando sus condiciones de marginalidad como un aval de su producción artística.

La violencia lírica y física para con los miembros de bandas subterráneas que aparentaban signos de riqueza, como llegar en auto a los conciertos, tener instrumentos o simplemente tener el pelo o la piel de color claro, llevó a que parte de ellos, al descubrir el *hardcore* norteamericano, se agrupara con otras bandas y formara lo que sería el movimiento *hardcore* local. Desde una casa tomada en Barranco, liderados por la banda *G3*, se ofrecieron conciertos con una regularidad casi semanal durante dos años, articulando a personas dedicadas a cultivar las sonoridades, discursos y estilos de vida, propias del género.

Paralelamente se daría el desarrollo de un sector *dark* de la escena, que cultivaba las sonoridades conocidas como post punk, y que además de realizar conciertos, pudo llegar a focalizarse en locales a modo de discotecas, como fue la *No Helden* y posteriormente *La Nueva Helden*, locales en el centro de Lima al cual acudían personas de todo sector de la escena, puesto que era el único lugar donde podrían encontrar sus músicas predilectas e incluso poder bailarlas. Si bien bandas como *Voz Propia* o *Lima 13*, fueron sindicadas como las más influyentes bandas *dark* de la ciudad, era común que las bandas y personas cultoras de esos estilos musicales y estilos de vida, participaran de conciertos con bandas de otras vertientes musicales. Paulatinamente, a medida que el sector *dark* fue creciendo, aparecieron volantes, mensajes y posiciones de conducta cotidiana en las que se proponía la violencia contra los *dark*s, en tanto algunos asociaban con debilidad sus discursos de oscuridad, depresión y sensibilidad, además de los elementos de androginia lúdica en la constitución de sus referentes estéticos-corporales. Fenómeno que parece similar al actual desarrollo del *emo* en distintos países.

Como podemos apreciar «la escena» en tanto fenómeno de articulación de diversidad vital urbana, llevó a reproducir varios de los prejuicios *sexuales*, *raciales* y *sociales* que pautan la interacción de las sociedades mayores de las que esta forma parte.

En esos momentos, ante el inicio de la masificación de lo subterráneo, y por influencia de otros medios de información externos a esos procesos de difusión masiva, se comienzan a desarrollar las reinterpretaciones locales de lo *anarko-*

⁹ Pitupunks y Misiopunks. «...Sus canciones son para otras voces. Devuelvan el PUNK. El PUNK es de las calles con muladares, de los barrios y sus sucias paredes pintarrajeadas, de las ratas y sus desagües, de los hogares incómodos y pequeños, de los jodidos por la policía. El verdadero PUNK es de los ladrones por necesidad, de las prostitutas inocentes, de los niños abandonados y hambrientos, de los desempleados, del obrero. El PUNK es de los marginados, de los explotados, NO de los explotadores». Manifiesto del *fanzine* «Kólera» (septiembre 1985) obra de Pedro «Tóxico», integrante de la banda Sociedad de Mierda, quien definía de esta manera quienes serían «los verdaderos» *punks*. La crítica acerca de quiénes son los que puede estar en pro de los pobres y de la transformación de las condiciones materiales de existencia, sigue en debate.

¹⁰ Referidos en la nota anterior.

*punk*¹¹ y del movimiento *skinhead*¹². Estas reinterpretaciones no tenían una vinculación directa entre sí, ni con las bandas que se iban masificando, pero aún compartiendo espacios ante la carencia de estos en nuestra ciudad, llegando a tener la máxima conexión con sus pares de otros lugares del orbe, con bandas de distintos países siempre en movimiento, y acceso a otro material sonoro.

Asimismo, se inició una fuerte tradición de grabaciones independientes que acentuaban la ya existente estética de lo precario, donde se realizaban registros musicales en condiciones precarias extremas, incluso basándose en la captura saturada de instrumentos analógicos, para ejecutar el *noise*¹³ más extremo posible, afirmando una forma de representación de la violencia cotidiana, reforzada por el vehemente alarido de letras de protesta, denuncia y destrucción. Un claro ejemplo de este trabajo son las maquetas de *Atrofia Cerebral*, recientemente reeditadas por los integrantes de la banda que continuaría dicha tradición, *Dios Hastío*.

Dentro de la diversidad de estilos musicales e interpretaciones personales que se podían encontrar bajo el rótulo genérico de «la escena» era constante en diversos eventos la presencia de agrupaciones que buscaban la síntesis de las varias sonoridades foráneas a las que se tenía acceso, con géneros populares tradicionales peruanos. Además de los discursos explícitamente críticos, el ejecutar sonoridades de origen indígena andino los hacía parecer como aún más sospechosos ante las «fuerzas del orden». En algunos casos se comprobó que las razones eran justificadas.

Así, la segunda mitad de los ochentas se vio marcada por la intensificación de la violencia en el conflicto interno, dándose el mayor índice de muertos dentro del proceso; la represión del estado fue aumentando paulatinamente, así como las condiciones de desigualdad y crisis económica. Varias de las posibilidades de grabación que podrían haber tenido las nuevas agrupaciones musicales se fueron esfumando mientras subía el precio de la canasta familiar.

Ante la represión del Estado y la carencia de fluido eléctrico por los atentados, a pesar de la gran cantidad de espacios y eventos en los que se articulaba la escena, sus diversos sectores se vieron obligados a realizar cada vez menos eventos a medida que avanzaba el proceso de violencia, ocurriendo una brecha de silencio a inicios de los noventas, hasta la captura del máximo líder senderista Abimael Guzmán en 1992.

¹¹ *Anarkopunk*: grupos combativos dentro del movimiento punk, que promueven el anarquismo por medio de manifestaciones artísticas, sus textos y su propuesta estética de subversión del cuerpo. Musicalmente se insertan en lo conocido como «vieja escuela» del punk, en la que el sonido está directamente influenciado por el género «street-punk» -punk callejero- británico. Sus propuestas se suelen socializar a través de producciones independientes, tal como se señala más adelante, son de los colectivos más articulados a nivel global.

¹² *Skinhead*: en inglés «cabezas rapadas». Subcultura juvenil que apareció como reacción de clase obrera a la contra-cultura hippie y contra su propia marginación social. Se identifican por una estética y actitud agresiva «ruda», y se asocian a movimientos musicales que abarcan géneros de la música negra: el *ska*, el *rocksteady*, el *bluebeat*, el *reggae* y el *punk rock*, caracterizado por un sonido de guitarra fuerte y propulsor básico, abrasivo, con letras nihilistas. Es fundamental distinguir a los *skinheads*, clase trabajadora en principio inglesa, de los *boneheads*, neonazis. Ambos grupos se encuentran en mutuo enfrentamiento. Para mayores referencias recomendamos el documental «Skinhead Attitude».

¹³ *Noise* (ruido en inglés): es un género musical compuesto por elementos musicales no tradicionales (silbidos, grabaciones manipuladas —como *scratch* de vinilos—, ruidos de máquinas, retornos de varios tipos, elementos vocales no musicales), y aparentemente carece de elementos de la estructura musical como armonía y ritmo. Generalmente se distingue entre el *noise* y el *noise*.

ALTERNATIVAS (1992-1996)

Luego del golpe de estado y la captura de Abimael Guzmán, durante la década de los noventas, la escena subterránea intensificó su proceso de masificación. Súbitamente algunas agrupaciones musicales con cierta trayectoria, como *Leusemia*, Rafo Ráez, G3, entre otras, desarrollaron formas de acceso a los medios masivos de comunicación oficial, accediendo a audiencias masivas, sobre todo gracias a su presencia en prensa escrita.

Paralelamente, se intensifica el proceso de diversificación de propuestas artísticas, con sus respectivos circuitos productivos, apareciendo, reforzándose, inter articulándose sub escenas que nos hablan de una masiva práctica artística, gracias a la masiva diversificación de circuitos paralelos al interior de sí misma, desde la década anterior.

CORRELATOS LOCALES DE PROCESOS GLOBALES

Para principios de los noventas, la apertura económica permitiría la progresiva incursión de cadenas de televisión por cable en los hogares peruanos. Si bien, durante los ochentas se conoció el *punk*, el *hardcore*, la fusión, el *noise* y el *new wave*, resultó sorprendente cómo las escenas musicales alternas se fueron desarrollando gracias al influjo de diversas influencias sonoras foráneas, modas difundidas por las empresas que configurarían la nueva hegemonía mundial. Modas que llegarían por oleadas, influyendo tanto en las posibilidades de escucha y creación de los artistas y audiencias, como en las categorías de lo «apto para la difusión» que poseen los medios oficiales de comunicación masiva. Podemos observar que de cierta forma el desarrollo de la escena se forma a partir de una secuencia de **correlatos locales** que responden a diversos **procesos globales**.

EUREKA Y NAVAJA, EN BUSCA DEL «ROCK ALTERNATIVO»

Cuando en los Estados Unidos ocurre la explosión mediática del *grunge* durante la primera mitad de los noventas, las grandes compañías discográficas parecen caer en cuenta que, tal como ocurrió con procesos culturales de producción artística como el desarrollo de lo *hippie*, el *punk* o la nueva canción latinoamericana, existen alternativas musicales a los productos que ellos ofrecen, y que una vez que se ha saturado el mercado con alguna fórmula previamente difundida, es necesario buscar nuevas opciones de producción musical susceptible a la venta a audiencias masivas.

Súbitamente las empresas disqueras locales comienzan a buscar entre las bandas locales los exponentes de una suerte de «rock alternativo» que ya había estallado en otros países de Latinoamérica, como México, la Argentina y Colombia. Así, las compañías discográficas *El Virrey* y *Discos Hispanos*, replicarían la figura de las grandes compañías discográficas norteamericanas de generar sub sellos dedicados a reclutar bandas independientes con cierto potencial de venta masiva, dando origen a *Navaja Producciones* y *Eureka Records*, que funcionaron como intentos de producir en condiciones adecuadas a grupos independientes peruanos.

De esa primera oleada de producciones discográficas, *Combustible*, *Leusemia*, *Dolores Delirio*, *Radio Criminal*, *El Aire*, entre otras agrupaciones, grabaron y difundieron sus propias producciones, en *cassette* «original». En ese momento histórico, sin el acceso a las herramientas digitales de producción musical que podemos encontrar actualmente, el trabajo para realizarlas era tal que, incluso, las audiencias y artistas que no participaban directamente en dichos procesos, podían sentir el logro como propio.

En ese momento aparece la opción de que los jóvenes que no podían acceder a la experiencia directa de un concierto donde escuchar las producciones musicales que por entonces los medios oficiales de comunicación masiva aprendían a disfrutar, podían asistir a los eventos realizados por los artistas que crecieron —sea como músicos o como público— durante la década de los ochenta agrupaciones musicales que en muchos casos mantenían narrativas críticas y disconformes, así como propugnaban una actitud de consecuencia ante tales discursos.

LOS INFILTRADOS, UN FACTOR DETERMINANTE

El hecho de que en el Perú la música no fuera considerada una carrera profesional digna permitió que informaciones acerca de los circuitos musicales independientes locales tuvieran esporádicas apariciones en los medios oficiales de comunicación masiva, fundamentalmente porque los participantes de la escena que no pudieron dedicarse profesionalmente a la actividad se dedicaron a carreras vinculadas con las artes, ya sea diseño gráfico, comunicación audiovisual, fotografía, edición audio y video, etc. Así, la realidad paralela de focos de producción artística, como las calles Quilca y Colmena en el centro histórico o bares de centro y periferia como El Árabe y el Más Allá, podía aparecer en esporádicas ocasiones en diarios hegemónicos o en programas televisivos dedicados a la farándula y el espectáculo, como *Magaly TV* o diversos noticieros. Actualmente podemos constatar que los jóvenes que crecieron en la escena subterránea, se encuentran infiltrados en los medios, y cuando pueden, favorecen la difusión de propuestas artísticas que les parezcan relevantes.

Este proceso de infiltración de artistas en medios oficiales, sobre todo prensa escrita, promovió una explosión demográfica en audiencias y bandas, generando una amplia demanda de herramientas para la producción musical, que eventualmente llevó a desarrollar la oferta y a la paulatina posibilidad de mejorar las condiciones de producción de los músicos locales y la calidad de sus resultados. Tanto el registro fonográfico, el registro audiovisual y la representación directa, fueron obteniendo mejores condiciones logísticas para su realización en los mercados locales, mientras simultáneamente se propugnaba la inclusión de nuevos miembros a un movimiento que, al no tener cabezas jerárquicas evidentes o legítimas, resulta altamente inclusivo. Un fenómeno, en principio musical, resulta tan intenso que afecta la vida cotidiana de quienes en participan en él. Luego, gracias a la lucha por mejores condiciones de producción artística, se fue subvirtiendo el prejuicio de la supuesta falta de calidad de los músicos peruanos dedicados a géneros populares urbanos contemporáneos.

LAS VISITAS INTERNACIONALES

La llegada de reconocidas bandas latinoamericanas, como *Maldita Vecindad*, *Aterciopelados*, *Todos Tus Muertos*, *Café Tacuba*, *Fabulosos Cadillacs*, *Criminal*, *Ataque 77*, *2 minutos*, *A.N.I.M.A.L.*, etc., articuló nuestros circuitos de producción artística con circuitos regionales y globales oficiales, donde artistas locales explícitamente comerciales no habían llegado. Este proceso, en ese momento resultó evidente: los artistas locales masivamente difundidos por medios de comunicación oficial, no lograban que sus videos tuvieran rotación en la cadena televisiva internacional dedicada a difundir música, como fue MTV en ese momento, mientras los artistas independientes, identificados con «la escena» aún llamada subterránea, sí lograban difundir sus videos en

dicho medio de difusión global. La incursión de videos peruanos en esta cadena, sustentó el gusto de un creciente público que aprendía a disfrutar de artistas locales.

¿SUBTE O PACHARACO?

A partir de la incursión de varios artistas independientes, identificados gradualmente con la escena subterránea, en medios masivos de comunicación oficial local e internacional, se comenzó a cuestionar cuánto deseaban algunos de estos artistas poder coexistir en igualdad de condiciones con propuestas artísticas que gozan de difusión prioritaria en medios masivos de comunicación oficial. La posibilidad de claudicar a los ideales de la práctica autogestionaria y difusión de discursos críticos, mediante el desarrollo de conductas inconsecuentes en agrupaciones que se desarrollaron a partir de la difusión de dicho tipo de discursos, aparecía como posibilidad para acceder a los beneficios de la difusión masiva. El término émico para el claudicar y «venderse», fue «pacharaquearse».

LA MASIVIDAD EVIDENTE: FESTIVALES (1995-1999)

Paralelamente la masividad de algunas de las bandas llamadas «subterráneas» que comenzaban a ser llamadas «alternativas» —y que eran en efecto peruanas e independientes—, fue comprobada en sucesivas ocasiones por eventos de especial envergadura. El *Agustirock*, evento impulsado, trabajado, caído y levantado continuamente por la gente del distrito de Agustino, bajo la organización conocida como *Grupos Rockeros del Agustino Surgiendo Solos (G.R.A.S.S)*, o bajo la realización de asambleas comunitarias bajo el rótulo de *Agustirock* fue auspiciado en su edición noventa y cinco por *Uranio 15*, un canal televisivo local especializado en música que, emulando las prácticas de cadenas televisivas globales dedicadas a la difusión musical, impulsó esa edición hasta obtener una convocatoria de diez mil personas, apoyados en el hecho de que una de las bandas del distrito, *Los Mojarras*, había logrado colocar su tema *Triciclo Perú* como tema de apertura en la telenovela de moda en ese momento «Los de arriba y los de abajo».

Para 1997, con la destitución del Tribunal Constitucional, comenzó a ser evidente que el segundo mandato de Alberto Kenya Fujimori Fujimori resultaba tener varias características de un gobierno dictatorial, con lo cual los discursos de crítica a las condiciones sociopolíticas imperantes volvieron a hacerse evidentes y urgentes. Paralelamente, resultaba evidente también que gran cantidad de niños, jóvenes y jóvenes adultos disfrutaban de la escucha y práctica de diversidad de estilos musicales, variantes del rock que tenían difusión minoritaria en los medios oficiales de comunicación masiva, y que las agrupaciones que los cultivaban emitían distintas formas de discursos críticos, con una compartida disconformidad con el orden imperante e incluso desde sus inicios habían desarrollado cierta tradición de festivales independientes.

En ese momento, la potencialidad de acceder a audiencias masivas —con recepción favorable hacia dicho tipo de discurso crítico— fue empleada por diversas instituciones pro derechos humanos, centros federados, organismos internacionales y organizaciones no gubernamentales que buscaran difundir sus propios intereses, como concientizar a la población sobre un gobierno que mostraba ser una dictadura, informar sobre la defensa de los Derechos Humanos, realizar eventos de beneficencia o promover el derecho ciudadano al arte.

Así, durante el referéndum en el que se consultaba públicamente por el cambio de constitución en el que, entre otras cosas, se permitía la re elección presidencial; comenzaron a aparecer carteles en diversos festivales donde se manifestaba y promovía la intención de voto por el NO. Así, se realizó en el frontis de la Universidad del Callao el Concierto por el NO, evento gratuito con variedad de bandas de diversos estilos musicales, con asistencia de alrededor de tres mil personas entre las que se contaban, junto a los adeptos a la escena, parte de la población del distrito.

Durante la crisis originada por el Fenómeno del Niño durante 1998, se realizó el *Niño Malo*, evento organizado por la Organización No Gubernamental *Mataperro Calle y Cultura* conjuntamente con el Programa de Jóvenes de la Municipalidad de Miraflores y realizado en el mayor recinto de dicho distrito, el Estadio *Niño Héroe Manuel Bonilla*. Dicho evento constaba de dos fechas, una con artistas reconocidos comercialmente y otra con bandas «subterráneas»¹⁴. Si bien ambas fechas fueron publicitadas en medios masivos de comunicación oficial, la segunda fecha, de bandas supuestamente desconocidas, fue la que obtuvo mayor convocatoria.

Con el pasar del tiempo ese festival sería reconocido como un punto de quiebre en el desarrollo de «la escena», hito histórico que demostró la capacidad de convocatoria masiva de las bandas independientes, al congregarse alrededor de diez mil personas, y configurar el estándar de concierto masivo ideal, al brindar las mejores condiciones logísticas para las presentaciones de las bandas y ser un espectáculo sin fines de lucro. Fue para muchos su primer concierto y uno de los pocos en los que se encontrarían entre la audiencia a la mayor cantidad de músicos pertenecientes a los diversos circuitos de «la escena» unidos con la finalidad de reunir víveres para las víctimas del hecho climatológico que se conoció como el *Fenómeno del Niño*.

Para 1999 el Centro Federado de la facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú, organiza el *Conciertos Derechos*, festival con bandas nuevas y algunas bandas ya reconocidas en la escena como G3, Leusemia y La Raza, promoviendo los derechos humanos, tan mentados como violados durante dicha época. Si bien el evento era gratuito y cerrado para los alumnos de la universidad, se logró el ingreso de varios cientos de personas ajenas a la misma.

La Alianza Francesa, en coordinación con *Mataperro Calle y Cultura*, y la revista francesa *Les Inrockuptibles*, realizó, nuevamente en el Estadio de Miraflores, el festival *Inrockuptibles*, contando con la presencia de la Federación Francesa del Funk y de la banda argentina *A.N.I.M.A.L* que en ese momento se encontraba con alta rotación en MTV. El evento tuvo un costo mínimo, contó con tres de las bandas de mayor convocatoria en dicho momento *G3*, *La Raza* y *Dmente Común*, y tuvo aún mayor convocatoria que el *Niño Malo*.

Con un discurso similar al del *Niño Malo*, se realizó ese mismo año el festival *Anti-miseria*, que buscaba capitalizar la capacidad de convocatoria de los festivales de bandas independientes, pues estas, en ese momento, cobraban honorarios por debajo del costo promedio en una banda de rotación comercial, y convocaban a cada vez

¹⁴ Las bandas «subterráneas» participantes en el Festival *Chico Malo* fueron: Circo Ficción, Carnaval Patético, Demente Común, Aeropajitas, Cementerio Club, La Sarita, La Liga del Sueño, Huelga de Hambre, Leusemia, Rafo Ráez, La Raza, G3...

mayores audiencias. En dicha ocasión se contó con la visita de *Todos Tus Muertos* y de un cuestionado reencuentro de la banda chilena *Los Prisioneros* bajo el nombre de *Los Dioses*. El evento, auspiciado por una cadena de supermercados, comenzó a marcar un agotamiento de la fórmula, puesto que no resultaba explícita la causa social a la que era dirigido.

EL AVERNO

Paralelamente en el centro de Lima se gestaba la creación de un Centro Cultural al interior de una casona abandonada al borde del colapso. Leila y el Negro Acosta, integrantes de la banda de fusión *Del Pueblo*, tomaron la casa, volviéndose guardianes de la misma, con la finalidad de tener un espacio de difusión cultural que acogiera todas las artes, bajo el lema «todos dan, todos reciben». El Centro Cultural *El Averno* encabezó distintas protestas, como la procesión del Cristo Antitaurino, durante el mes de octubre, fecha de realización de las corridas en honor al Señor de los Milagros; o el pintado de murales de abierto contenido crítico político a lo largo del *Jr. Quilca*¹⁵. Luego de intentos de quema del local y desalojo policial, así como derrumbe del techo para construir un nuevo escenario; actualmente es el único lugar de dicha calle dedicado a la realización de eventos artísticos; y resiste al cierre en continuo litigio ante el municipio.

¿ES RAPCORE O NEW METAL?

El siguiente correlato local de procesos globales fue la difusión masiva de artistas que cultivaban distintas interpretaciones de las posibilidades de emplear rítmicas propias del *rap* con sonoridades y configuraciones instrumentales propias del *trash metal*, el *hardcore* y el *metalcore*. La moda del *rap metal* se desarrolló en todos los distritos de Lima, teniendo uno de sus focos más grandes en el distrito Los Olivos, distrito considerado como «emergente» pues era uno de los primeros conos en desarrollar la calidad de sus servicios públicos y alojar el desarrollo de gran cantidad de negocios. Así también, no resultaba ajeno el consumo de lenguajes musicales foráneos vía cable e Internet. Paralelamente dichos medios promovían la práctica de los llamados deportes extremos: *skate*, patines en línea y *freestyle* en bicicleta, deportes practicados en rampas construidas (por autogestión) y en lugares públicos intervenidos. Buena parte de los que practicaban dichos deportes consumían esta nueva música, al igual que el *hip hop* y el *hardcore punk*.

Algunas bandas, como *Dmente Común* (con video en rotación internacional) y *La Raza* (con maqueta pirateada en cantidad sorprendente), luego de un trabajo constante a través de los circuitos existentes, lograron colocarse en igualdad de condiciones con las bandas con origen en la escena subterránea de los ochenta que gozaban de mayor reconocimiento entre las audiencias. Así, paulatinamente comen-

¹⁵ El *Jr Quilca* se encuentra en el centro histórico de Lima Metropolitana. *Quilca* en quechua significa *palabra* y se cuenta que parte del *Qapaqñan* (la gran red de caminos incas) pasaba por la calle. Desde que se tiene registro escrito (1630) se constata la residencia de diversidad de artistas en dicha calle. En este espacio la práctica artística convive entre los diversos problemas sociales de sus residentes, como alcoholismo, drogadicción, prostitución y pandillaje. Sin embargo, la práctica artística logra orientar las energías humanas de sus habitantes hacia un punto de equilibrio y de no agresión mutua. Actualmente acoge al histórico Bar Queirolo, el Bar Don Lucho también conocido como «la rocola» y al Centro Cultural El Averno, además de diversas galerías de libros, revistas, *fanzines*, discos, casetes y vinilos.

zaron a surgir variedad de grupos que cultivaban sus propias reinterpretaciones del género *rapmetal*, *rapcore* o *new metal* y a tener presencia en gran cantidad de conciertos pequeños y medianos, hasta poseer una presencia constante en los grandes festivales que podían realizarse.

EL HARDCORE PUNK MELÓDICO

Con manifestaciones en diversos lugares de la ciudad, pero focalizado en los bares de Barranco, como el *Patio*, el *Más Allá*, el *Florentino*, entre otros espacios cuyo uso para conciertos fue de corta duración, se desarrollaron varias bandas cultoras de reinterpretaciones del *hardcore punk*, siguiendo el desarrollo del género a nivel global, con las bandas del sello *Epitaph*, así como otras de trabajo independiente como *Fugazzi*. La banda *Futuro Incierto* organizó gran cantidad de conciertos, en los cuales se encontrarían una variedad de bandas como *6 voltios*, *Diazepunk*, *Rezaka*, *Kaos* y *Desorden*, *Metamorphosis*, entre otras, que serían consumidas vehementemente por los escuchas de la década siguiente, como parte del auge del punk melódico, como correlato local de procesos globales.

Las bandas *hardcore* del circuito barranquino, como *Asmereir* y *Wreck*, a finales de los noventas y principio de los dosmiles compartían espacios con las bandas *anarko-punk* del centro de Lima, como *Generación Perdida* o *Autonomía*; realizando conciertos autogestionados de manera conjunta en ambos focos centrales, Barranco/Miraflores y el centro de Lima, y las diversas zonas periféricas, incluso compartiendo integrantes y salas de ensayo. Los compilatorios *Yo lo descubrí* y *Mierdópolis*, realizados por *Nosotros Mismos*, la disquera independiente de los integrantes las bandas *Anfo* y *Alhambre*, dan cuenta de dichos vínculos.

LA MASIVIDAD CAPITALIZADA: LOS GRANDES FESTIVALES DE FINES DE SEMANA (2000-2004)

Con la capacidad de convocatoria demostrada gracias a los festivales desarrollados en la segunda mitad de los noventas, aparece la posibilidad de realizar grandes encuentros con el objetivo de generar ingresos monetarios, factor considerado de alto riesgo durante los años anteriores, ante el desprestigio generalizado de los artistas locales ante la opinión pública tradicional que no reconoce el valor de las artes. Coincidieron varios factores determinantes en la articulación de un fuerte circuito de festivales de fines de semana: el distrito de los Olivos donde se venía dando el desarrollo del *new metal* a modo de correlato local de procesos de difusión global, poseía en los alrededores de la carretera *Panamericana Norte*, varios de los grandes complejos deportivos dedicados a las presentaciones de orquestas de cumbia, adecuados para varios miles de personas. De manera paralela, uno de los circuitos de la escena con organización más constante, como el *hardcore punk*, perdía a su banda fundadora, *G3*, que no regresaría hasta breves instantes a finales de esta década. Con esto, el *hardcore punk* «perdía la cabeza» y las opciones para tomar su lugar poseían otro carácter, tanto musical como discursivo. Este contexto de relevo generacional y el desarrollo de un público cultor de músicas «alternativas» en un distrito con condiciones de infraestructura gradualmente adecuadas para la realización de grandes conciertos, coincidió con un nuevo influjo de energía, que influiría en nuevo público, nuevas bandas, nuevas músicas, discursos y maneras de entenderlos: el *punk pop*.

Con la influencia de bandas anglófonas de pop punk como *Blink 182* y en menor medida *New Found Glory* y *Sum 41*, se desarrollan una gran camada de bandas dedicadas a cultivar el lado más melódico del *punk*, donde la prioridad es divertirse. Los discursos, a veinte años del inicio de la escena subterránea, habían cambiado de «Ayacucho, centro de opresión» (tema tocado por la banda hardcore *Kaos*), a «Si me quitan mi televisión» (tema tocado por la banda de punk pop *6 Voltios*). Al tener cierta incursión radial a través de *Doble Nueve* (que a pesar de llevar como slogan «la radio rock en Lima» rara vez transmite rock hecho en el Perú) progresivamente desarrollaron amplia acogida entre las más jóvenes audiencias.

SEÑAL ABIERTA

En el momento en el que Alberto Fujimori dimitió del cargo de presidente por el escándalo de corrupción evidenciado por los llamados «vladyvideos» donde se veía a su asesor pagándole grandes fajos de dinero a una amplia variedad de empresarios, personalidades y funcionarios públicos, entra como presidente transitorio el profesor Valentín Paniagua, el cual aplicó una política de difusión cultural en los medios del estado durante su año de mandato que intentó ser representativa de la diversidad cultural en el Perú. Como parte de este proceso, Televisión Nacional del Perú, transmitió los programas *TV Rock* y *Distorsión*, mientras Radio Nacional de Perú comenzó a transmitir *Ave Roq* y *Zona 103*, programas que, además de difundir continuamente propuestas nacionales de todo calibre, realizaron los festivales *Nacional Sale a la Calle*, con una asistencia estimada entre ocho y diez mil personas.

Por otro lado, la radio comercial América, y posteriormente el canal de señal abierta Frecuencia Latina, comenzaron a transmitir en el año 2002 *Radio Insomnio* y *TV Insomnio* respectivamente, programas conducidos por el actor y músico Sergio Galliani, y que paradójicamente fueron clausurados en el momento en que tenían mayor audiencia y auspiciadores, según declaración de miembros del programa...«porque hay personas arriba, que no quieren que la gente piense». Estos programas fueron la cumbre de continuos esfuerzos por llegar a señal abierta, puesto que la incursión restringida por programas radiales vía AM y radios distritales fueron y aún son un esfuerzo constante en diversos espacios de la periferia urbana.

LA PERSONA PERSONAJE

La difusión masiva trajo como consecuencia la merma de los principales aportes de la escena subterránea, que plateaban que cualquier persona puede tocar y que cada persona tiene derecho a crear.

Al forjarse en una secuencia de continuos correlatos locales a fenómenos globales —en los cuales se llegaba a presentar al artista local con matices similares al artista internacional— buena parte del público desarrolló la tendencia de interactuar con los artistas a partir de representaciones construidas en las varias instancias mediáticas de difusión de las producciones de estos músicos, con lo cual se fue desarrollando un contexto en el cual se aprecia al artista como persona «superior» y se prioriza el carácter de entretenimiento de la música.

El conflicto entre los ideales en el origen de la Escena y las condiciones actuales, es que algunas personas comienzan a desarrollar conductas basadas en las representaciones públicas que se tienen de sí mismas, apareciendo un fenómeno que

podríamos llamar la *condición persona-personaje*, característica que pasó a influir en la conducta y las lógicas de interacción de varios artistas.

LA FRAGMENTACIÓN (2005-2008)

El cambio de carácter discursivo y musical, así como que los intereses de la creciente mayoría de organizadores de conciertos fuera el lucro monetario y de estatus, produjo que gran cantidad de personas desistieran de participar de una «escena» que había dejado de ser subterránea, o se replegaran hacia la organización de conciertos autogestionarios. El lado más masivo de «la escena» sería abandonado como «música de chibolos»¹⁶ apareciendo una brecha generacional, en donde los «viejos», crecidos en la práctica, difusión y escucha durante los ochenta y noventa, ya no comparten las formas de expresión y no buscan informar a las nuevas generaciones.

Paulatinamente, la oferta de festivales de fines de semana llega a una saturación del mercado, teniendo más festivales durante una semana de lo que un adolescente podría costear, y en varias ocasiones con las mismas bandas. El hecho de que sólo algunas agrupaciones tuvieran tal grado de exposición masiva, llevó incluso a que las nuevas audiencias consideraran que esas eran las únicas bandas nacionales existentes. Mientras tanto, las otras opciones musicales emprendían la realización constante de conciertos de variadas magnitudes en diversidad de espacios. Así, **con la polarización de la oferta, se diversificaban las alternativas.**

El *punk* cada vez más melódico pasaría a reinar en la ciudad. Sin embargo, a pesar de la proliferación de la relación *persona-personaje*, algo que resultó bastante fértil fue que, dado que las canciones de *punk pop* en general resultan más simples y amables que otras vertientes del *punk*, resultan útiles para aprender a tocar. **En cada lugar se fueron fortaleciendo nuevas generaciones que tomaron como referencia a sus artistas locales antes que a los extranjeros**, solo que a diferencia de las décadas pasadas, estas nuevas generaciones contaban con facilidades de acceso a instrumentación eléctrica, equipos de sonido y posibilidades de grabación, que no habían existido antes. Tiendas de instrumentos, salas de ensayo y alquiler de equipos florecieron en cada rincón de la ciudad.

SE DESDIBUJAN LOS LÍMITES

Con estas nuevas condiciones, dentro de las posibilidades de trabajo independiente en los circuitos de producción artística que pueden desarrollarse en Lima, algunos artistas —entre los que destaca el trabajo de producción de *Mar de Copas*— optaron por realizar la minuciosa labor de acceder a los estándares de los circuitos comerciales, a partir de la producción discográfica independiente y el planeamiento estratégico bajo lógicas empresariales, logrando los mismos niveles de calidad y eventualmente rotación radial en las mismas condiciones que sus pares vinculados directamente a empresas disqueras transnacionales.

Algunas de las bandas originadas durante los ochenta cambian sus prácticas abiertamente, pues la rentabilidad demostrada por los festivales de fines de semana justificaba y permitía cada vez un mayor ingreso por presentación, con lo cual algunas bandas pasaron de cobrar decenas de soles a varios miles de soles, como

¹⁶ Chibolos: niños.

para, incluso, dedicarse exclusivamente a la práctica artística. Esto implicó una coexistencia paralela entre artistas históricamente opuestos, cantautores aparecían mano a mano con artistas que los habían insultado en el pasado, o incluso bandas cultoras del *post punk* compartían representantes con *vedettes* y artistas de cumbia, o incluso colaboradores del *Agustirock* podían terminar trabajando organizando la agenda de un bar barranquino. Se habían desdibujado varios de los límites.

LAS WEBS

Si bien existe una tradición de publicaciones independientes autogestionarias y de publicaciones impresas en algunas aventuras editoriales, las formas de difusión de información se han transformado en la escena, a partir de lo que ocurre globalmente. El uso de Internet es uno de los fundamentales correlatos locales de procesos globales, que no está necesariamente marcado por la difusión de la tendencia musical de moda mundialmente, sino más bien por el uso gradualmente democrático que puede tener.

En la actualidad, con la progresiva dificultad legal para pegar afiches en las calles, resulta imposible realizar un concierto sin publicidad vía Internet y que el evento sea efectivamente exitoso. Para algunos es lo mejor que le ha ocurrido a «la escena», para otros es simplemente lo peor. Hoy, las representaciones públicas compartidas acerca de alguna agrupación musical son formadas en páginas informativas, *blogs*, foros y durante buen tiempo en comunidades, llamadas *komunas*, son, según el estudiante de sociología Diego Benavente:

grupos de pares dedicados a la realización de Las komunas son espacios de socialización juveniles, grupos de pares que sirven como soporte emocional; espacios para la creación, difusión y/o producción cultural (fanzines, revistas, conciertos (pro-fondos), fiestas, entre otros); para el ejercicio del ocio compartido; para la apropiación de espacios públicos, generación de 'lugares', y como un espacio privilegiado para la construcción de identidades diversas que se encuentran fuera del foco de las industrias culturales.¹⁷

EL EMO

El siguiente correlato local a procesos globales es el desarrollo del estilo musical, de construcción del cuerpo, y la lógica de interacción conocido como Emo. Podríamos especular si esta nueva tendencia masiva se origina en que gran cantidad de jóvenes se encuentran deprimidos y no sólo en el Perú. Los referentes visuales son sugerentes y diversos, pero no todos permiten que ese quejido persista.

Para diversos sectores, la emotividad se confunde con la debilidad, desarrollando fricciones con prenociones difundidas acerca de las lógicas aceptadas de construcción de la masculinidad. Se cree que «los emo» no tienen ni conciencia crítica ni «actitud», pero observando las diversas lógicas de crítica, no resulta apolítico subvertir la máxima forma de represión que la Iglesia nos legó desde que no estaba separada del Estado: el control del cuerpo y la expresión de la sensibilidad.

En los contextos en los que nos encontramos, el que una persona de un sexo adopte códigos estéticos del otro sexo, como que un hombre use ropa rosada, puede ser más subversivo que otros códigos de inconformidad, como los basados en la estética de lo precario, o referentes tradicionales del *rock* como el uso del cuero.

¹⁷ Diego Benavente: «Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles», 2008.

Son formas muy diferentes, pero no dejan de ser medios de escape, resistencia y catarsis frente a cotidianidades represivas, corruptas y depresivas. La lógica de violencia contra los «emo», al pensarlos como lacra y organizar su búsqueda para violentarlos, hace que los autoproclamados punks se acerquen más bien a distintas formas de fascismo y discriminación en la historia de la humanidad. Además de la descalificación humana, se entra en una descalificación artística, pues se suele omitir el hecho de que varias bandas etiquetadas como «emo» tienen un nivel de desarrollo compositivo, ejecutivo y escénico impecable.

EL SKA¹⁸

En la cara contraria de la moneda, el *ska* es otro tipo de respuesta a parecidas causas de depresión, sin embargo tiene otra historia. Desde que fuera introducida entre los subterráneos por Edwin Zcuella Cerrada, hemos tenido bandas *ska* (también en el lado del *pop* peruano) y siempre hubo alguien que fusionó o incluyó en su repertorio un tema con algo de este género.

En los últimos años aparecieron bandas que fusionaron con esa constante, como *Bareto*, *Turbopótamos* y *Suda*. En el 2005, influenciados por recordados trabajos locales como los de *Asmereir*, *El Ghetto*, *Carnaval Patético* y por propuestas globales como las de *Manu Chao*, *Ska-p*, *Sekta Core* y *Voodoo Glow Skulls*; nació una nueva generación, unidos en *El Averno* por Anibal Dávalos y auto organizados en un pequeño bar, en el que la banda *skacore*¹⁹ *Puramerik* fue la primera entre varios «dementes» en armar conciertos con lo que usaban para ensayar.

En el Bar de Bernabé, en realidad llamado Bolognesi 725, *Na'quever*, *Nada Ni Nadie* (luego *Sr. Madruga*), *Residuos*, *Descalzos*, *Sagrada Vagancia*, y más adelante *Barrio Calavera*, *Adictos al Bidet*, *Malagueros*, *Vieja Skina* y *La Fuerza Skaláctica*, armaban una fiesta *ska* cada vez que deseaban, con lo que paulatinamente promovieron la formación de nuevas bandas como *La Maldita Costumbre* y *La Gorra Negra*.

LA CUMBIA

Recientemente, *Bareto*, una banda instrumental dedicada al cultivo del *reggae*, el *ska* y el jazz, realizó un tributo a la orquesta de cumbia amazónica *Juaneco y Su Combo*, cuyos fallecidos integrantes desarrollaron parte del aporte de electrificación de la cumbia tradicional colombiana en el Perú. A modo de investigación acerca de posibilidades musicales con las cuales identificarse como peruanos y como músicos, desarrollaron una reinterpretación del repertorio tradicional de dicha agrupación, que tuvo una sorprendente y polémica acogida por parte de los medios masivos de comunicación oficial.

Así, hemos podido presenciar el desarrollo del trabajo de la banda de fusión de *ragga*, cumbia, *ska* y *dancehall* *La Mente*, focalizada principalmente en los circuitos de discotecas para clases pudientes, con discursos de reivindicación de las clases

¹⁸ *Ska*: género musical originado a finales de los 50 y popularizado durante la primera mitad de los 60 que deriva principalmente de la fusión de la música folklórica indígena con el jazz, los ritmos africanos y caribeños y el *rythm & blues* de New Orleans, siendo el precursor directo del *rocksteady* y más tarde del *reggae*. Al ser un género particularmente apto para fusiones ha sido incorporado, a través de distintas variantes, a los más diversos lenguajes musicales.

¹⁹ *Skacore*: subestilo que fusiona los géneros musicales del *ska* con las orquestaciones y el tempo del *punk* y el *hardcore punk*.

populares pobres; y, por otro lado, hemos observado el trabajo de la banda de *ska chicha'n roll*²⁰, el *Barrio Calavera*, con origen en las bandas subterráneas, instrumentistas de las bandas *ska* del Bar de Bernabé y empleando lógicas de difusión que buscan el equilibrio entre las bandas independientes y explícitamente comerciales.

LO NEOSUBTES

Hacia finales de la década hemos atestiguado la proliferación de bandas que reivindican un pasado «subterráneo», reniegan abiertamente de las bandas de *punk pop*, y se articulan en conciertos autogestionarios con discursos explícitos de crítica social. Compartiendo espacios con la movida *anarkopunk* se viene desarrollando el trabajo de bandas como *Morbo*, fanzines como *Tu mamá calata* y el colectivo de fotografía *Lima Foto Libre*, que guardan narrativas tan lúdicas como críticas y nihilistas, así como una estética de lo precario que remite a referentes como el primer *Leusemia*, *Eutanasia* y otras bandas de los ochenta.

EL GARAJE ROCANROL

Existen, por otra parte, distintas agrupaciones que resultan ser herederas y difusoras del legado de las bandas peruanas anteriores a la escena subterránea, como *Saicos*, *Los Yorks* o *Los Shains*. Así aparecen cultores de distintas reinterpretaciones de *psicodelia*, *surf rock* y *garaje*, como *Los Protones* y *Los Stomias*, y se comienza a valorar bandas que se desarrollaron desde los noventa pero no tenían un circuito propio, como fueron *Los Manganzoides*. Estas bandas trabajan posibilidades sonoras que, si bien mantienen cierta aspereza, son bailables y han desarrollado amplia acogida en bares y discotecas tanto del centro de Lima como de Barranco.

LOS EXPERIMENTALES

Si bien desde *Atrofia Cerebral* se desarrolló toda una tradición dentro de experimentaciones ruidistas que progresivamente se aproximaron al industrial, —como *Liquidarlo Celuloide*, *Música Falsa*, *Shaolines del Amor*, y un largo etcétera— donde destacan creadores como Christian Galareta, Wilder Gonzáles, Raúl Gómez y Carlos Gonzáles²¹, en el otro extremo existe actualmente un circuito considerado como «experimental», que tiene aún mucho por desarrollar, y que se deriva de las bandas *hardcore* originadas alrededor del cambio de milenio, influenciadas tanto por el *shoegaze*²² así como por distintos derivados del *punk*, *post punk*, *hardcore*, el ruidismo y música electrónica, como son *Kinder*, *El Mundo de Pecval*, *Plug Plug*, *Filtro*, *The Pxi-coxtaticos*, *Alien Bag*, *Curandera* y *Pilotocopiloto*.

²⁰*ska chicha'n roll*: mezcla el *ska* y la *kumbia* (o sea, *chicha'n'roll*), típica de la costa y la sierra de Perú.

²¹ Luis Alvarado Manrique: «El sonido de la crisis: *noise* y música industrial en el Perú», 2008.

²² *Shoegazing* (término inglés que proviene de *shoe* (zapato) y *gazing*, del verbo *gaze*, que significa mirar fijamente a alguien o algo): estilo de música alternativa surgido a finales de los años ochenta y principios de los años noventa en el Reino Unido, bautizado así por la prensa gracias a la costumbre que tenían los integrantes de las bandas de tocar mirando hacia el suelo, sin hacer contacto visual con su público. Pero no solo este movimiento «corporal» fue lo que identificó su esplendor musical y sus canciones. Las guitarras con retroalimentación, ruidosas y a la vez melódicas, plagadas de pedales de efectos como el *flanger*, *reverb* o *chorus*, los ambientes espaciales que creaban y sus letras, entre sombrías y melancólicas —la mayor parte del tiempo susurradas—, eran los medios identificativos de los grupos.

LOS HARDCORE

Si bien existen bandas de constante trabajo desde los ochenta como *Desarme*, y de los noventa, como *Alhambre*, actualmente existen dos vertientes de *hardcore*, una marcada por la ideología del *Straight Edge* (no drogas, no alcohol, no vicios) con un trabajo estético musical y personal vinculado a las escenas *hardcore* de Boston y Nueva York, como *Paroximia*, *Trascender*, *Disengage*, etc; y por otro lado a bandas que participan de los circuitos de las bandas *anarkopunks* y *neosubtes*, como *Sistemas de Aniquilación*, *Rabia* y *Kaos Endémico*, las cuales orientan sus trabajos musicales hacia el *crust core*²³. Ambos lados se caracterizan por el trabajo autogestionario, tanto para la realización de conciertos como en la producción de discos.

RESIGNIFICACIONES POLIVALENTES

Podemos observar cómo a partir del progresivo influjo de nueva energía, tanto por los respectivos correlatos locales de procesos globales —en las organizaciones locales— como por las dinámicas desarrolladas en las historias estructurales dichas formas de organización, se van dando paulatinos procesos de masificación. La escena, es una entidad que crece y se diversifica, pasa por procesos paralelos, progresivos y secuenciales de articulación, despegue, aceleración, apogeo, polarización, fragmentación y reorganización.

La articulación de circuitos culturales autogestionarios, productores de discursos críticos, durante la década de los ochenta, suscita la proliferación de propuestas artísticas y la paulatina diversificación de posiciones en función del contexto y las identidades sociales manejadas en esos momentos.

Luego de la pausa marcada con el autogolpe del 1992, empieza el desarrollo de sellos disqueros como Eureka y Navaja, que promoverían el posicionamiento de algunas propuestas musicales. Posteriormente, durante el segundo mandato de Fujimori, distintas organizaciones promoverían ciertas mejoras en las condiciones para la realización de conciertos, fomentando y evidenciando las potencialidades de recepción de esta diversidad de músicas a audiencias masivas.

Luego de que estuviera plenamente demostrada su capacidad de convocatoria, las nuevas condiciones logísticas permitieron el desarrollo de festivales de fines de semana, que pasaron a polarizar la oferta al presentar repetidamente el mismo cartel de bandas, generando una saturación en la oferta de festivales. Dichos procesos de polarización y saturación de oferta, llevaron a la fragmentación de circuitos independientes aunque interconectados.

En los procesos descritos, podemos encontrar parte de las maneras en las que las formas de organización autogestionarias dedicadas a la producción artística pueden transformar las condiciones para la producción en el medio urbano en el que existen. Se puede constatar que las maneras en que la existencia inter articulada de distintos colectivos dedicados a la creación, difusión y consumo de música, generan propiedades emergentes en la interacción entre ellos y su contexto.

²³ El crust (crust punk o crustcore) es una evolución de hardcore punk que hace hincapié en intensificar los aspectos de fuerza y crudeza de la estética sonora del mismo. Sus características principales son una fuerte distorsión en las guitarras, y mayor agresividad en las voces, con frecuencia de expresión gutural, tremendista o terrorífica, sobre una base rítmica acelerada. A veces también incluye distorsión en el bajo.

Socialmente, dichos procesos articulan la ciudad y a sus habitantes, logrando la comunicación entre sectores socioculturales distintos. Políticamente, además de ser medios de concientización, denuncia y testimonio, afirman el negado derecho ciudadano al arte y permiten la afirmación de espacios de expresión, discusión e información política fuera del espectro de la política tradicional. Económicamente, han permitido la proliferación de salas de ensayo, estudios de grabación, alquiler de equipos de sonido, tiendas de instrumentos musicales y academias de música, además de, en algunos casos, pasar del auto sustento a la rentabilidad en la labor musical.

Finalmente podemos afirmar que, culturalmente, las escenas musicales alternas en Lima han desarrollado diversidad de reinterpretaciones locales, tomando como propias manifestaciones musicales en principio ajenas, que han permitido la expresión y práctica artística de diversas personas y colectividades, las cuales a partir del trabajo autogestionario; en algunos casos tan estratégico, como en otros fortuito y aleatorio; han resultado transformando en diversos sentidos algunas de las condiciones para la producción musical en el Perú.

OTRAS MIRADAS Y OTROS PASOS. NEGANDO UNA CONCLUSIÓN.

La presente investigación busca aproximarse a la observación, para posteriores análisis, de este complejo sistema de relaciones. Este es un fenómeno cuyo estudio sistemático sólo puede alcanzarse a través del diálogo entre las variadas perspectivas existentes en las mismas relaciones que la componen. «La escena» tiene que dar cuenta de sí misma, ésta es sólo una perspectiva.

Por lo pronto, desde ésta lógica analítica, corresponde dedicarse a observar las historias estructurales de cada banda y circuito, evidenciando los procesos de producción y los flujos de información creados, difundidos y reinterpretados personal y colectivamente; dando cuenta de como estos procesos y dinámicas producen transformaciones en las lógicas de interacción propias de «la escena», tanto en su dinámico y heterogéneo conjunto, como en relación a otros circuitos de producción artística. ■

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Manrique, Luis: «El sonido de la crisis: *noise* y música industrial en el Perú», 2008 (<http://centro.fundaciontelefonica.org.pe/sonoteca/pdf/noise.pdf>) [fecha de consulta 14 de Junio del 2009].

Benavente, Diego: «Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles», 2008 (<http://nadielookescribo.blogspot.com/2008/06/komunas-apuntes-para-el-debate-sobre.html>) [fecha de consulta 10 de marzo del 2009].

Cainsubte.blogspot.com Archivo de noticias sobre la escena subterránea de los 80s.

Oirantuvoz.blogspot.com Archivo de discos para descarga.

Cornejo, Pedro. Alta Tensión. Los cortocircuitos del rock peruano. Emedece Ediciones 2002.

César Kamilo Riveros Vásquez (Perú, 1983) Antropólogo y Músico. Egresado de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP. Bajista actualmente dedicado a las bandas Plug Plug y El Aire. Colaborador de distintas publicaciones físicas y virtuales. Ponente en diversos congresos y conversatorios peruanos e internacionales. Es Coordinador del Área de Artes y dicta la cátedra de Apreciación Musical en la Universidad de Ciencias y Humanidades de Los Olivos.

El año 1968 fue un momento clave de tensiones políticas, sociales y culturales en la Argentina. En el marco de una crisis de hegemonía¹ que se venía desarrollando desde tiempos del derrocamiento del peronismo, se abrieron en diferentes ámbitos (económico, historiográfico, político, sindical, etc.) procesos de profundos debates y fuerte impugnación de los discursos dominantes. Estas disputas atravesaron también a la música popular. En el caso de la música para jóvenes, dominada por una producción de carácter «romántico» y pasatista, el año 1968 fue un momento clave en la emergencia del rock, cuyas propuestas estéticas confrontaban con esa producción

Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968*

Lucio Carnicer y Claudio F. Díaz

dominante, con sus bases ideológicas y con el modelo de juventud que imponía. En el caso del folklore, ese año marca un momento de afirmación de las propuestas renovadoras que habían adquirido visibilidad desde 1963 con la publicación del manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero, que venía confrontando públicamente con los representantes del paradigma clásico de producción², marcado por la influencia del nacionalismo cultural. Pero esta presencia de las corrientes «emergentes» (Williams, 1980) en la música popular de aquellos años en el «imaginario social» (Castoriadis, 1993), puede generar una representación distorsionada acerca de lo que efectivamente se grababa, circulaba y se consumía. Es decir, puede hacernos perder de vista lo que eran las tendencias dominantes en aquel momento, en tensión con las cuales se articularon las propuestas renovadoras. En el presente trabajo pro-

* Este artículo es una versión ampliada y corregida de la ponencia presentada en el VIII Congreso de la rama latinoamericana IASPM, Lima, junio de 2008.

¹ Un análisis más sistemático de esa crisis ha sido desarrollado en Claudio Díaz: *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino*, 2005, p.p. 29-35. La noción de crisis de hegemonía proviene de la tradición de Antonio Gramsci y las reelaboraciones de Raymond Williams, y se refiere a la incapacidad, en un momento dado, de generar consensos por parte de las clases dominantes. Ante esa incapacidad, recurren a la pura coerción para imponer sus intereses. La reiteración de dictaduras militares que culminó en el período 1976-1983 es un indicador de una crisis de este tipo. Sobre esta cuestión ver también Maristany (1999) y Terán (1991).

² Entendemos por paradigma clásico, en el caso del folklore, un conjunto de reglas de producción de los enunciados que comprende aspectos retóricos y léxicos, tópicos y tabúes discursivos y musicales, modos específicos de representación de los sujetos, espacios y tiempos y, fundamentalmente, un dispositivo de enunciación característico en el que el provinciano, su canto y su modo de vida se presentan como metonimia de la nación. Este paradigma se fue formando y consolidando en el proceso de constitución del campo, bajo condiciones específicas, dentro de las cuales tuvo mucha importancia el proceso de recuperación y legitimación de las prácticas «folkloricas» por parte de los intelectuales que elaboraron una versión oligárquica del nacionalismo cultural desde principios del siglo XX, tales como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. Para un análisis más profundo del paradigma clásico del folklore ver Díaz (2009).

ponemos un análisis de las principales líneas de confrontación entre los discursos dominantes en cada uno de estos campos³, y las propuestas «alternativas» o «vanguardistas» expresadas en los discos publicados aquel año.

DOXA⁴ Y REPRESENTACIÓN DE LA JUVENTUD.

Las primeras versiones argentinas de la música rock datan de la segunda mitad de los años 50. A principios de los 60 ya se habían popularizado diversos artistas que hacían rock cantado en castellano, entre los que destacaban los integrantes del *Club del Clan* y *Sandro y los de Fuego*. Pero en los relatos sobre su origen elaborados dentro del campo del rock, se ha establecido que entre 1966 y 1967, con las grabaciones de *Los Beatniks* y *Los Gatos*, estaba emergiendo algo nuevo y distinto. El año 1968 fue crucial en esa emergencia, porque a partir de diversas actividades se empezaron a establecer los criterios de valoración, de inclusión y de exclusión en los cuales el naciente rock encontraría su «principio de distinción» (Bourdieu, 1988). Por una parte, ese año Jorge Álvarez, un importante editor de literatura de vanguardia⁵, crea el sello Mandioca, acompañado por algunas de las figuras importantes del naciente campo. La creación del sello muestra el sistema de tensiones que ya se había establecido: la necesidad de crear un sello que expresara y respetara los criterios estéticos de los rockeros permite ver el conflicto con las compañías grabadoras y el concepto que manejaban acerca de la música para el mercado juvenil. Por otra parte, los artistas del naciente rock potenciaban la dignidad estética de su propuesta al vincularse con otros campos de la producción cultural, particularmente con las vanguardias artísticas. Es el año de los conciertos de *Almendra* y *Manal* en el Instituto Di Tella⁶, de la producción del primer simple de *Los Abuelos de la nada* con su estética marechaliana⁷

³ El concepto de «campo» tal como lo desarrolla Pierre Bourdieu (1995) tiene un carácter relacional. Se refiere a un sistema de posiciones sociales organizadas según el control de recursos valiosos y a las relaciones entre esas posiciones. El concepto sirve para analizar microcosmos sociales específicos con reglas de juego propias, relativa autonomía y límites en permanente cambio. En este artículo nos referiremos por una parte al campo del folklore, que para fines de los sesenta estaba completamente constituido y desarrollado, y al campo del rock, que en esos años comenzaba a diferenciarse a partir de un sistema más general al que denominamos «música para jóvenes». En ambos casos se trata de fenómenos desarrollados en el marco de la «música popular» (González, 2001) como sistema más general.

⁴ Roland Barthes toma el concepto de *doxa* de Aristóteles, pero lo construye de otro modo. Se trata de los sentidos impuestos por las clases dominantes que se han naturalizado y se han vuelto obvios a tal punto que están fuera de toda discusión y toda crítica. «La *doxa* –dice Barthes– es la mediación cultural [...] a través de la cual habla el poder». En Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*, 1987, p.128.

⁵ Por ese entonces Jorge Álvarez era editor de autores como Manuel Puig y Rodolfo Walsh.

⁶ El Instituto Di Tella tuvo una importante participación en el desarrollo de las propuestas estéticas vanguardistas de los 60. El acercamiento de los rockeros a ese ámbito muestra la apertura del Instituto para las nuevas expresiones artísticas, pero también la búsqueda de legitimación por parte de los jóvenes músicos.

⁷ Leopoldo Marechal fue un importante referente de la vanguardia literaria martinfierrista de los años 20 y 30. Por su adhesión posterior al peronismo quedó aislado de la corriente principal de la vanguardia en los años siguientes. Sin embargo, su literatura fue punto de referencia (junto a la de Cortázar) para las nuevas generaciones. En el caso específico de Miguel Abuelo, hay una apropiación conciente de algunos aspectos de la estética marechaliana, que puede observarse ya desde el nombre de su banda (Los abuelos de la nada) tomado de una frase de la novela *El banquete de* ▶

y del desarrollo de propuestas psicodélicas por parte de varias bandas. Por último, es el año de la salida de la revista *Pinap*⁸, primer paso hacia la aparición de una prensa especializada a partir de la cual empezarían a fijarse los criterios de valoración propiamente rockeros.

Toda esta actividad se hace comprensible si se tiene en cuenta que el rock emergente necesitaba distinguirse y encontrar su especificidad en el marco de un fenómeno mayor que era la música para jóvenes. La emergencia de la «juventud» como nueva identidad colectiva que en los países centrales se desarrolló en la posguerra (1949-1957) (Hall y Jefferson eds. 1996), en la Argentina adquirió visibilidad en la segunda mitad de los 50, y generó un movimiento de la industria cultural en función de la producción de una oferta para ese nuevo mercado. Pero por otro lado se desató una fuerte disputa (nunca del todo saldada) por la apropiación y por la imposición de sentidos a ese nuevo fenómeno social (Margulis ed., 1996; Reguillo Cruz, 2000). Puede pensarse esa disputa como parte de la crisis de hegemonía y los cuestionamientos diversos de la doxa que atravesaban la sociedad argentina. En ese momento la emergencia de la idea de una juventud «rebeldé» y hasta «revolucionaria» por parte de los sectores progresistas, se enfrenta con un discurso conservador que pensaba la juventud como reservorio de valores morales (discurso dominante en la Iglesia, el Ejército, y en buena parte de las escuelas), pero también con la naturalización de un concepto de juventud como etapa de moratoria social (Margulis ed., 1996), en la que cierta permisividad es posible, fundamentalmente, cuando se vincula a la diversión y al consumo (concepción dominante en la industria cultural). Es justamente ese concepto el que anima la saga cinematográfica de *El profesor hippie*, de Fernando Ayala, que comienza a rodarse en 1968⁹.

El rock, en la medida en que empieza a tener sus portavoces y condiciones de acceso a la palabra pública, va construyendo su identidad en tensión con esos otros discursos y su concepción de la juventud. La imagen de «rebeldía» se va definiendo en el rock en función de propuestas estéticas y filosóficas marcadas por las lecturas de poesía de la generación *beat* norteamericana, el rock posterior a «Revólver», de *Los*

▼
Severo Arcángelo. Para un análisis más exhaustivo de la apropiación de Marechal por parte de Miguel Abuelo ver Carnicer y Díaz (2002).

⁸ La revista *Pinap* estaba dedicada a las músicas y las modas juveniles, sin establecer criterios de distinción. Se caracterizaba por su frivolidad y por una representación de la juventud similar a la que tenían las compañías discográficas, es decir, una representación conforme a la doxa. Sin embargo en esa revista empezaron a aparecer las primeras notas sobre los grupos específicamente de rock, y allí se formaron algunos periodistas que después crearían una prensa especializada.

⁹ El cine expresa con claridad la preocupación y las disputas por la imposición de un sentido de juventud. Entre el 69 y el 72 se estrenan toda una serie de películas que abordan el tema. A la ya citada se agregan *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972). El esquema narrativo es recurrente: el apelativo «hippie» se aplica al profesor (siempre interpretado por Luis Sandrini) que mantiene una relación de simpatía y acercamiento con los jóvenes. Su rol es siempre el de mediador entre el mundo adulto y el mundo juvenil, pero también el de garante. Los jóvenes obtienen ciertos permisos (bailar, divertirse, organizar festivales, festejar la primavera, etc.) pero sin cuestionar ni poner en peligro el orden establecido. El mismo tipo de estructura puede encontrarse en *El extraño de pelo largo* de Julio Porter (1970) y en *En una playa junto al mar* de Enrique Cahen Salaberry (1971). Una mirada radicalmente distinta puede apreciarse en la película *Rock hasta que se ponga el sol*, de Anibal Uset, que intenta dar cuenta del fenómeno rockero. Es importante señalar que en el guión del film participó el mismísimo Jorge Álvarez.

Beatles, y las diversas formas de la contracultura. En este esquema, los rockeros construyeron un discurso en el que se definía como «otro» antitético a quienes producían una música que, en términos de los propios rockeros, era «comercial» (Kreimer, 1970). Es decir, el «otro» del rock eran, en principio, aquellos que ocupaban las posiciones dominantes en el mercado de la música para jóvenes, los verdaderos ídolos juveniles del momento, que habían alcanzado la consagración en los años inmediatamente anteriores. En 1968, Palito Ortega grabó dos discos de larga duración (*El Ángel de Palito Ortega* y *El creador*). En ellos había canciones que alcanzaron gran difusión, como *Corazón contento*, *Voy cantando*, *Soy amigo de las flores* y *La chevecha*. Lo mismo ocurrió con Sandro, que también grabó dos discos (*Quiero llenarme de ti* y *Una muchacha y una guitarra*), además de hacer una muy exitosa gira latinoamericana, en la que empezó a ser conocido como «Sandro de América». También grabó el simple con *Penumbbras*, verdadero himno de los «sandromaniacos». Leonardo Fabio editó el disco *Fuiste mía un verano*, que vendió en pocos días más de cuatrocientas mil copias, y dio lugar a la filmación de la película homónima, estrenada el año siguiente (Kreimer, 1970). Leo Dan, ya figura consagrada en toda Latinoamérica, alcanzó un pico de popularidad con el estreno de la película *La novela de un joven pobre*, y el lanzamiento del disco del mismo nombre. Pero además, en ese año hacen su debut o alcanzan reconocimiento artistas generacionalmente equiparables a los rockeros, pero que además, paradójicamente, elaboraron sus propuestas en el camino abierto por los primeros discos de *Los Gatos*¹⁰. Así, *La Joven Guardia* graba en el 68 *El extraño de pelo largo*, hit que dio nombre a una película dos años después y que en ese lapso superó los dos millones de copias; *Los Naufragos* (agrupación por la que pasaron algunos conspicuos rockeros) después de un fracaso inicial se hacen conocidos con el tema *Otra vez en la vía*. *Conexión N° 5* estaba en el punto máximo de su fama y los uruguayos *Iracundos* graban ese mismo año su tema más famoso: *Puerto Montt*. Todos estos grupos se caracterizaban por sus letras pasatistas, o de temática amorosa con escasa elaboración formal, y por una concepción musical que apuntaba al baile como práctica central, con homogeneidad rítmica y melodías pegadizas y fácilmente reconocibles.

En ese panorama, y en una posición de subordinación en relación a quienes ocupaban los lugares dominantes, a las compañías grabadoras y a los programadores de las radios, el rock emergente debía construir su diferencia. Y el camino para lograr la distinción fue confrontar con los valores estéticos, éticos e ideológicos, y con la concepción de juventud que se expresaba en las propuestas «comerciales»¹¹.

Proponemos algunos ejemplos que permitirán observar las características de esa confrontación. El primero es una canción compuesta e interpretada por Palito Ortega,

¹⁰ *Los Gatos* fue el primer grupo de rock que alcanzó cierto éxito comercial, principalmente a partir de la grabación de *La balsa*, tema que es considerado fundacional del universo de sentido rockero. Musicalmente, sin embargo, sus primeros discos no se diferenciaban mucho de las propuestas «comerciales», y de hecho, en los festivales y las películas aparecían junto a esos otros grupos que los rockeros empezaban a ver como «otro» antitético.

¹¹ La relación con la industria cultural y la búsqueda del éxito fue profusamente tematizada en las propias canciones, como disvalor, en el caso de los rockeros, y como valor en las propuestas «comerciales». Véase por ejemplo la última estrofa de la canción *Zapatos rotos* de *Los Naufragos*: «Ya me acerco a mi destino / queda poco por andar / si la suerte me acompaña / mucha plata he de ganar».

titulada *Soy amigo de las flores*, que formó parte de su LP *El Creador*. Presentamos la primera parte de la letra:

Soy amigo de las flores
ellas me cuentan sus cosas
las margaritas, las rosas
las flores en general.

Hablando con las violetas
me contaron muchas cosas
que entre el clavel y la rosa
hay algo más que amistad.

Las margaritas chismosas
nunca se callan nada,
despiertan de madrugada
nadie las puede callar.

Soy amigo de las flores
ellas me cuentan sus cosas
las margaritas, las rosas
las flores en general.

Los jazmines, las magnolias
cantan con sus aromas,
parecen blancas palomas
sólo les falta volar.

Por ahí crece un gladiolo
se parece a una guitarra
que es por el viento pulsada
con sus dedos de cristal.

Soy amigo de las flores
ellas me cuentan sus cosas
las margaritas, las rosas
las flores en general.

Como puede verse, la letra está construida sobre un tópico que caracteriza la representación dominante de la juventud. Las flores, la primavera, la música, la diversión y el amor son los rasgos que caracterizan lo «juvenil». Y esa representación se refuerza en los rasgos musicales: una melodía sencilla y repetitiva, un ritmo constante y bailable, un estribillo reiterativo y pegadizo.

El segundo ejemplo es un tema claramente rockero. Se trata de *Tema en flu sobre el planeta*, de Miguel Abuelo, grabado por *Los Abuelos de la Nada* en su primer disco simple. Aquí también aparece el tópico de la flor, pero en su tratamiento puede apreciarse un marcado contraste:

La tierra gira antigua
 Como el mar y como el sol.
 Ella estaba sola
 Vino el hombre y la alambró,
 La dividió, la separó.

El rosa ascendió al aire
 Ebrio de luz y color.
 Asesinó el jardinero
 Una guía le colocó
 Lo acostumbró, lo alambró.

El hombre nació desnudo
 Y creció junto a una flor,
 Después se creyó fuerte
 Y de la flor se separó.
 Ya no la amó, la abandonó.

En la mencionada canción de Palito Ortega la enunciación, construida en primera persona, muestra una relación de conjunción no conflictiva entre el «yo» y las flores. Además el «yo» se representa como depositario de un saber que le ha sido comunicado por las flores. Pero ese saber, lejos de ser conflictivo o secreto, no expresa otra cosa que los aspectos banales y cotidianos de la afectividad humana. En la canción de Miguel Abuelo, por el contrario, el enunciado está construido en tercera persona, y narra el conflicto entre «el hombre» y la flor. La tercera persona marca la distancia del enunciadorel en relación con ese conflicto, que además, metonímicamente, se extiende a la totalidad del planeta. En ese conflicto «el hombre» es el agresor, y su hacer destructivo aparece representado recurrentemente con los mismos lexemas: «alambró», «separó», «dividió», pero también «asesinó», «abandonó». Ese tipo de hacer destructivo es al mismo tiempo una agresión a la naturaleza (y por eso esta canción ha sido considerada como pionera en las temáticas ecológicas), y una representación de la racionalidad moderna y capitalista, principalmente como se dio en un país cuyo principal recurso económico es la tierra. El «yo» que enuncia, se coloca, entonces en una posición completamente diferente de la celebración pasatista de las flores y el amor. La tercera persona construye la distancia necesaria para presentar el hacer destructivo de «el hombre» como una denuncia. Este efecto de sentido se refuerza si se tiene en cuenta la otra canción del mismo disco de *Los Abuelos de la nada*, *Diana Divaga*, compuesta también por Miguel Abuelo

Diana es la niña que besa las flores
 Saluda a los pájaros y canta.

Diana divaga, yo acaricio su piel
 Ella me da un beso, y yo escapo con él.

Tiene una historia verde y amarilla
 Con una guitarra y un pan.

Diana, vienen hombres hacia acá,
 Diana, no te pongas a llorar
 Diana, que no es hora de llorar
 Diana, a tus flores pisarán

En este ejemplo nuevamente se adjudica a los «hombres» un hacer destructivo, pero aparece ahora otro sujeto (Diana) que propone un tipo de relación distinto con lo natural. Entre esos dos sujetos se plantea un conflicto, y el enunciador toma claro partido por Diana, constituyéndose como parte de un colectivo. Un colectivo en el que lo «juvenil» y su relación con lo estético (guitarra, canto) se representa en una relación de oposición con esa racionalidad moderna y capitalista que mencionábamos a propósito de *Tema en flu...*

Los rasgos musicales y performáticos¹² de esta canción también aportan elementos para comprender la confrontación estética e ideológica a partir de la cual el rock se diferenciaba. La primera parte de la canción está estructurada en sus diferentes aspectos (ritmo, melodía, armonía, arreglos, timbres) a la manera característica del estilo que por entonces se conocía como *beat*, y sus rasgos musicales se corresponden exactamente con la imagen dominante de los jóvenes: música liviana, de ritmo constante (habitualmente de pie binario), armonías predecibles y melodías pegadizas¹³; música concebida para un tipo de baile y diversión, coincidente con un «juvenilismo» vaciado de filo crítico. Pero ese discurso es problematizado en la canción en una doble operación:

- por una parte, aparece limitado, al principio y al final, por estructuras musicales contradictorias. Al comienzo, por una introducción ejecutada en violonchelo que inserta en la canción el lenguaje de la música erudita, desvinculada de las formas habituales de la «música para jóvenes». Al final del fragmento, la representación icónica de una explosión «destruye» el efecto de liviandad y homogeneidad musical. Después de la explosión viene otra cosa: un fraseo de la voz líder, a la manera de una escala descendente, en la que se ha eliminado la percusión, genera dramatismo y expectativa. A continuación, un fragmento en el que el timbre de la voz (al límite del grito), pero principalmente el arreglo de guitarra eléctrica distorsionada, corresponden al lenguaje del rock & roll, especialmente en su versión «dura», que instala una visión distinta de los jóvenes. El fraseo del bajo camina hacia los agudos, y junto a la batería ganan el primer plano. La violencia musical se corresponde con la violencia social denunciada en la letra, con lo que la noción del «joven» recupera el filo crítico que era eliminado de la mirada dominante.

- por otra parte, en el mismo fragmento *beat* de la canción, el discurso oficial aparece deconstruido mediante una parodia que sólo se advierte en el plano performá-

¹² Según Juan Pablo González (2001) los aspectos «performativos» hacen referencia a «los niveles de significado que adquiere la letra de una canción al ser cantada debido a factores de timbre, expresión, respiración, gestualidad y 'grano' y sus transformaciones rítmicas, melódicas y de color armónico al ser interpretada y mezclada en un estudio de grabación». Sin embargo la expresión «preformativo» es utilizada también en la pragmática para distinguir los enunciados también llamados «realizativos» de los enunciados «constatativos». Por ese motivo, preferimos usar la expresión «performáticos» para referirnos a esos aportes de sentido.

¹³ En ese sentido, esta parte de la canción casi no tiene diferencias con la de Palito Ortega analizada más arriba.

tico. En el momento en que la voz líder pronuncia la palabra «canta», se introduce una variación en la melodía, interpretada con una tímbrica vocal que constituye una imitación paródica de la manera de cantar de las bandas que reproducen la visión oficial de la juventud. El contraste musical entre los dos fragmentos permite leer también, en el marco del conflicto ideológico que se manifiesta, elementos musicales que aparecen en ambos. Así, el sonido de campanas del primer fragmento, funciona en esa estructura como un índice de «beatitud» o «armonía», y en el segundo, como señal de «alarma». Del mismo modo, la explosión con que termina cada fragmento, instala una lógica de construcción/destrucción en el marco de ese conflicto ideológico-discursivo.

Podríamos sintetizar esas diferencias en dos niveles: la música y las letras¹⁴:

1) En cuanto a la música, las propuestas «comerciales» se caracterizaban por la alta previsibilidad en todas sus estructuras, el carácter fácilmente memorizable de la melodía (principalmente de un estribillo «pegadizo») y una homogeneidad rítmica principalmente orientada al baile (específicamente a una manera de bailar que se identificaba con la fiesta juvenil). Las propuestas rockeras, por el contrario, estaban más orientadas a la escucha y se caracterizan por los climas densos, cambios rítmicos y arreglos experimentales.

2) En cuanto a los textos, en primer lugar hay una contraposición temática. Las canciones «comerciales» se centraban en el tópico amoroso, o tematizaban diferentes aspectos de la representación dominante de la fiesta juvenil: el baile, el canto, la diversión, la primavera, las flores. En el rock, por el contrario, esos temas aparecen muy escasamente, o son objeto de deconstrucción crítica. Por el contrario, se desarrollan en forma recurrente los que serán los grandes tópicos rockeros: el viaje, el vuelo y el sueño como metáforas de la construcción de una mirada alternativa; la ciudad, marcada disfóricamente como metáfora del «sistema»¹⁵; la recuperación de formas de religiosidad y espiritualidad no oficiales; un modo alternativo de relación con el mundo natural; ciertas formas específicas de pensamiento utópico, etc.

Pero no se trata sólo de diferencias temáticas. También es importante la diferencia en los procedimientos formales. En las canciones «comerciales» la música se correspondía con la sencillez métrica, estrófica y tropológica. El rock, en cambio, ensayaba procedimientos formales más complejos provenientes de la poesía de vanguardia, que generaban un cierto hermetismo.

Quizás se podría resumir diciendo que los procedimientos textuales y musicales de los rockeros implicaban la construcción de un enunciatario más activo, participativo y crítico, a diferencia del que proponían los «comerciales», más conformista y concentrado en el baile y la diversión, que es lo que la doxa establecía como lo propiamente juvenil. Los discos de rock publicados en el año 1968 ponían en juego otra idea de la juventud, de sus propósitos y su cultura.

¹⁴ También podrían estudiarse las diferencias en el diseño de las portadas, en la presentación corporal de los artistas o en la puesta en escena, pero esto excede los límites de este artículo.

¹⁵ En el discurso rockero de aquellos años el «sistema» designa un objeto recurrente y ambiguo. Se refiere tanto a la sociedad capitalista como a las formas dominantes de espiritualidad, a los valores del mundo adulto, al autoritarismo político, a la industria cultural o al sistema educativo. En síntesis, el «sistema» era para los rockeros una manera de nombrar el difuso «otro» en relación con el cual construían su identidad.

CONSERVADORES Y RENOVADORES EN EL FOLKLORE

Para 1968, el llamado *boom* del folklore, ya había alcanzado su culminación y había generado una enorme expansión cuantitativa, tanto de público como de propuestas artísticas, pero también una nueva legitimidad cultural que hasta ese momento el folklore no había tenido¹⁶.

Pero esa expansión y esa legitimidad hicieron posible una diferenciación interna y nuevas luchas por la legitimidad dentro de los límites del campo del folklore. A principios de los 60 ya tenían una presencia importante algunos poetas, como Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla o Hamlet Lima Quintana, que venían desarrollando un lenguaje poético que se alejaba de las formas del folklore «clásico». De la misma manera, se venían manifestando rupturas en lo musical, como puede apreciarse en los arreglos vocales no tradicionales de grupos como *Los Trovadores* o los *Huanca Hua*. Estas innovaciones y rupturas encontraron una articulación estética e ideológica en 1963 con la publicación del Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero.

El Nuevo Cancionero le dio visibilidad a una serie de propuestas que desafiaban las concepciones estéticas pero también ideológicas dominantes en el paradigma clásico del folklore (Díaz, 2007). En el centro de ese paradigma estaba la noción de *tradición* que tenía características específicas vinculadas a las condiciones sociohistóricas de su desarrollo. En esa tradición se destacaban algunos rasgos como la construcción de un mito del origen que identifica el «pago perdido» con valores identitarios amenazados por el avance de la modernidad, la utilización de una lengua «gauchesca», la constitución de los paisajes, las costumbres y las fiestas populares como objeto privilegiado del discurso y una estrategia de enunciación que apunta a la representación del provinciano cantor como sinécdoque de la patria.

En el marco de esa tradición, así constituida, se habían desarrollado criterios de valoración que se articulaban y a la vez entraban en tensión con los de la industria cultural, en busca permanente de novedades. Esto explica que el modelo de agrupación tradicional, o clásico (con figuras paradigmáticas como *Los Chalchaleros*) se reprodujera a gran escala durante los años del *boom*. De esta manera los nuevos grupos se mantenían fieles al paradigma clásico, y al mismo tiempo proporcionaban permanentemente novedades a la industria discográfica, a los festivales, a las revistas y a los programas de radio y TV.

Ante esta tradición, la corriente renovadora reivindicó la libertad creativa de los artistas, asumiendo formas de expresión, tanto musicales como poéticas, provenientes de otros campos de producción artística y de las rupturas de las vanguardias estéticas y políticas de los sesenta. Sin dejar de lado los paisajes provincianos, esta nueva corriente se proponía la representación del hombre contemporáneo como sujeto en situación de explotación y conflicto. Esto trajo aparejado no sólo nuevas temáticas y procedimientos poéticos, sino también una renovación de las formas musicales. Proponemos algunos ejemplos. El primero es la zamba *Paisaje de Catamarca* de Polo Giménez, grabada por *Los Chalchaleros* en 1958:

¹⁶ Se conoce como *boom* del folklore a un proceso de expansión tanto cualitativa como cuantitativa de ese campo que se dio entre mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta. En ese período se multiplicaron los programas de radio y televisión especializados, al igual que las revistas, crecieron y se afianzaron las peñas, bailes populares y audiciones donde se presentaban en vivo los artistas, y nacieron los grandes festivales, cuyo paradigma es el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Sobre ese tema ver Gravano (1985).

Desde la cuesta del Portezuelo,
mirando abajo, parece un sueño;
un pueblito aquí, otro más allá
y un camino largo que baja y se pierde.

Hay un ranchito sombreado de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.

Y ya en la Villa del Portezuelo
con sus costumbres tan provincianas
el cañizo acá. . . el tabaco allá. . .
y en la sogá cuelgan quesillos de cabra.

Con una escoba de pichanilla
una chinita barriendo el patio,
y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero que ensaya su canto.

Estríbillo:

Paisajes de Catamarca
con mil distintos tonos de verde
un pueblito aquí, otro más allá...
y el camino largo que baja y se pierde.

En esta canción, el enunciador construye un punto de vista que se instala «afuera» y «arriba» del objeto representado. Así, el paisaje, completamente idealizado —parece un sueño— se vuelve objeto de la mirada, y el elemento humano se integra armónicamente al paisaje. Todo forma parte de una imagen paradisiaca que extasía la mirada del observador. Este esquema se repite en muchas canciones, y suele incorporar la nostalgia como elemento central que refuerza esa integración armónica del hombre al paisaje en el recuerdo del pago perdido. Pero no sólo son armónicas las relaciones del hombre con el paisaje, sino también las relaciones entre las clases sociales y los géneros. De tal manera el trabajo, incluso la explotación, se presenta de un modo «naturalizado».

En el segundo ejemplo, la *zamba del riego* de Oscar Matus y Armando Tejada Gómez, que Mercedes Sosa grabara en su disco debut de 1965¹⁷, las cosas son diferentes:

Por el Guaymallén, el duende del agua va
Llevando una flor de greda y de sol
Que despertará en el riego
La voz vegetal del huarpe que esta
Dormido en su paz mineral

Se va tu caudal, por el valle labrador
Y al amanecer sale a padecer
La pena del surco ajeno

¹⁷ El álbum se llamó *Canciones con fundamento*, y fue editado en forma independiente por Oscar Matus.

Verano y rigor, va de sol a sol
La sombra del vendimiador

Morada zamba del riego, el agua te cantara
Cuando ande en la voz del vino cantor
La vendimia de mi pueblo
Y suba un rumor de acequia y canción
Por el rumbo agrario del sol

Canal fundador, tonada del totoral
La luna rural, te ha visto regar
El sueño de mis abuelos
Y luego entonar con el regador
El vino sufrido del peón

Solar regador, algún día bajarás
Trayendo en tu voz, de menta y cedrón
Tonadas del vino nuevo
Y entonces te irás conmigo a cantar
Cogollos de amor y de paz

En este caso, ya no se trata del espacio rural representado como armónico y paradisiaco, puesto que se ha introducido el trabajo. Ya no se trata de un hombre provinciano abstracto, sino del «peón», el «pueblo» o el «vendimiador» que de sol a sol padece la pena del surco «ajeno». Es decir, que se representa el trabajo en el marco de relaciones de explotación y de lucha. En lugar de armonía aparece el conflicto. El paisaje, además, ya no se presenta como natural, sino como resultado de las transformaciones producidas por el trabajo del hombre. En efecto, todo el texto se organiza alrededor de la figura del *Guaymallén*¹⁸, un canal de riego fundamental para las actividades agrícolas. Y al desnaturalizarse el paisaje con la introducción del trabajo humano, la temporalidad deja de estar anclada en un pretérito tiempo mítico y adquiere un espesor histórico: hacia el pasado, recupera la raíz indígena (la voz del huarpe) y el trabajo de generaciones pasadas; hacia el futuro incorpora una dimensión utópica, visible particularmente en la última estrofa.

Pero no se trataba sólo de una transformación de las formas textuales. Las formas musicales también fueron profundamente renovadas, tanto en sus aspectos melódicos y armónicos, como en la introducción de arreglos vocales novedosos (es el caso de los *Huanca Hua*, de *Los Trovadores*, el *Cuarteto Zupay* o el *Dúo Salteño*), muchos de ellos con referencias a tradiciones de la música erudita, en el uso de instrumentos y timbres provenientes de otros campos, como el jazz y el rock (guitarras eléctricas, bajo, batería), y en las referencias a géneros musicales de otros países latinoamericanos.

La representación del hombre contemporáneo y su lucha, replanteaba también el lugar del artista popular, que ya no se presentaba como defensor de las tradiciones

¹⁸ Guaymallén es un canal de riego, en la provincia de Mendoza. Toda la zona de Cuyo es semidesértica y las tareas agrícolas dependen de un uso racional del agua. La provincia de Mendoza, particularmente, se caracteriza por lo que podríamos llamar un cultura del riego en la que tienen gran importancia los canales y todo el sistema de acequias distribuidas en las fincas y también en las ciudades.

olvidadas, sino como parte de un sujeto colectivo que luchaba por la justicia a nivel nacional y continental. Y en esas luchas se adjudicaba un lugar central a las juventudes rebeldes. Todas estas renovaciones plantearon, tal como pasaba con el rock, otro tipo de receptor y generaron otro tipo de tensión con la industria cultural y con los poderes del estado.

Pero lo más importante es que se desató una lucha entre diferentes grupos de artistas dentro del campo del folklore. Disputa estética en la que estaban en juego diferentes concepciones de la canción popular y del folklore mismo, atravesada a su vez por las disputas políticas e ideológicas que tensionaban a la sociedad toda. Es que en la segunda parte de la década, el desafío de los renovadores hizo notable que el paradigma clásico del folklore tenía una zona de coincidencia con lo que Andrés Avellaneda llama el «discurso de censura y represión cultural» (Avellaneda, 2006). En ese marco, los sectores conservadores se apropiaron de un modo específico del folklore y lo resignificaron, dando lugar a la aparición de figuras que acentuaron esos aspectos conservadores, tradicionalistas y reaccionarios. Tal es el caso de Hernán Figueroa Reyes, Roberto Rimoldi Fraga o Argentino Luna, que incluían en su repertorio canciones con tintes chauvinistas de gran aceptación en los festivales de 1968.

El año 1968, entonces, muestra un mapa complejo en el campo del folklore. Por un lado, la figura central del Nuevo Cancionero y estandarte de la corriente renovadora, Mercedes Sosa, se había afianzado entre 1966 y 1967, pero en 1968 no grabó ningún disco. Todavía faltaba para el gran reconocimiento que le llegaría pocos años después. Por otro lado aparecieron nuevos artistas que tomaron posiciones en las disputas desatadas. Es el año del debut discográfico de Víctor Heredia y del segundo disco del Cuarteto Zupay (*Folklore sin mirar atrás*, Vól. II). Pero además se mantiene la vigencia de los clásicos consagrados: los Fronterizos siguieron siendo los más grandes vendedores de discos con *Simplemente Los Fronterizos*, Atahualpa Yupanqui era figura indiscutida, y los *Chalchalers* ocuparon el centro de la escena con la celebración de sus veinte años de trayectoria, que dio lugar a un disco en vivo. Es decir, que las tensiones se distribuían en dos ejes complementarios: conservadores vs. renovadores y consagrados vs. nuevos.

Ahora bien, la emergencia del Nuevo Cancionero y toda la corriente renovadora desató una lucha por la redefinición de las reglas en el campo del folklore, e incluso por la redefinición del propio nombre de esta práctica artística, que algunos empezaban a llamar en términos de Música Popular Argentina. Los nuevos criterios de valoración y legitimación obligaban a los músicos a tomar posición entre alternativas estéticas que se vinculaban con posiciones progresistas o reaccionarias en lo político. Aparecía con fuerza, entonces, la discusión sobre lo que era y no era folklore y las impugnaciones mutuas. En un caso asegurando que las innovaciones rompían la fidelidad a las raíces, en el otro acusando a esa supuesta fidelidad de estancamiento, falsificación y conservadurismo político.

MÚSICA Y PODER:

Si pensamos en la banda de sonido de 1968, queda claro que, al menos en los campos del rock y del folklore, las corrientes renovadoras y vanguardistas estaban lejos de ser dominantes desde el punto de vista del consumo y desde el de la legitimidad. ¿por qué esas músicas «rebeldes» han quedado tan fuertemente ligadas a la historia de esos años? Creemos que eran músicas que expresaban «estructuras de la sensibilidad»

(Williams, 1980) emergentes en el marco de la crisis de hegemonía desatada, y por eso fueron un blanco predilecto de los ataques de los sectores conservadores. El año 1968 es el que transcurre¹⁹ entre la «noche de los bastones largos», cuando la dictadura del General Juan Carlos Onganía muestra su costado represivo, y el «Cordobazo», fenómeno de rebelión de masas que marca el comienzo del fin del régimen.

Ante esa crisis, y ante la emergencia de todo un conjunto de significados y valores que en los diferentes campos desafiaban lo dominante, los sectores más reaccionarios, apoyados en organismos de la sociedad civil y del propio estado, fueron elaborando durante los años 60 y 70, el «discurso de represión cultural» al que se refiere Avellaneda (2006: 31- 43). Si bien hunde sus raíces y se nutre de experiencias anteriores, ese discurso adquirió visibilidad y se fue fortaleciendo y desarrollando paulatinamente desde principios de los sesenta, hasta alcanzar su máxima expresión durante la dictadura del «Proceso de Reorganización nacional» que se extendió desde 1976 hasta 1983. En el discurso de represión cultural se concebía a la argentina como objeto de una agresión que tenía un aspecto específicamente cultural. A través de la infiltración en la cultura, la educación, el arte, un «otro», ajeno al «nosotros» nacional intentaba debilitar a la nación desde adentro destruyendo el «estilo de vida argentino»²⁰. «El 'estilo de vida argentino' se conjuga en el discurso con lo católico/cristiano –calificado como 'acervo', 'tradición', 'sentido cristiano de la vida', 'cepa- y se opone a lo no católico/no cristiano que es considerado como 'anomalía'» (Avellaneda, 2006: 36). Esa infiltración ideológica, que según el discurso represivo, infestaba todo el sistema cultural, debía ser combatida, fundamentalmente a través de la censura, porque apuntaba especialmente a los jóvenes y se filtraba a través de «canciones de protesta [...], teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas; [...] actuaciones en 'café concert' en las cuales aparece siempre el 'mensaje' colocado de la más inocente manera posible» (Avellaneda, 2006: 38). Como puede verse, el concepto puede aplicarse perfectamente al rock y a la corriente renovadora del folklore²¹

¹⁹ Juan Carlos Onganía tomó el poder mediante un golpe de estado en 1966. En 1967 desató una política represiva contra las Universidades, que fueron tomadas en respuesta por profesores y estudiantes. La noche de los bastones largos hace referencia a la irrupción de las fuerzas policiales que desalojaron las universidades dándose comienzo a un período de expulsiones y censuras masivas. El Cordobazo fue una rebelión popular ocurrida 1969 en la ciudad de Córdoba, en la que obreros y estudiantes tomaron la ciudad durante varios días, poniendo en jaque a la dictadura.

²⁰ El «estilo de vida argentino» es una construcción de ese discurso represivo, que se apoya en gran parte en la elaboración de un mito del origen y de una idea de «ser nacional» unida a las tradiciones hispánicas y católicas. Esa idea había sido elaborada por los intelectuales nacionalistas como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas a principios del siglo XX, y había tenido un desarrollo importante en la formación del paradigma discursivo clásico del campo del folklore.

²¹ Lo mismo puede decirse de otros fenómenos en sintonía que se dieron en el mismo año, en el campo del tango y en los escenarios del café concert. El primer caso estuvo representado por artistas que superaron la crisis creativa y de convocatoria dentro del género de fines de los años cincuenta. Para 1968, Astor Piazzolla ya había delimitado claramente un nuevo rumbo en su obra, haciendo confluir el tango con el lenguaje académico más elementos del jazz. Por su parte, Eduardo Rovira graba *Sónica*, junto a su agrupación de tango moderno. Otro ámbito de novedades fue el circuito de pequeñas salas de espectáculos en las ciudades más importantes del país, donde artistas y público informados evocan la canción social desde la ironía, trasladando al castellano obras de George Brassens o Boris Vian. Algunos nombres destacados; Jorge Schussheim, Jorge De la Vega, Nacha Guevara y Cipe Lincovsky.

El impacto que tuvo ese discurso se debió al poder relativo que los sectores conservadores fueron alcanzando en los diferentes gobiernos y que se expresaba en su apropiación de los organismos que apuntaban a la censura y el control de la producción cultural. No es difícil advertir las relaciones de ese discurso con la doctrina de la seguridad nacional que los Estados Unidos difundían en los 60, y en el marco de la cual se entrenaban los cuadros militares en la Escuela de las Américas (Maristany, 1999: 26 – 27).

En el caso particular del folklore, la idea de un «estilo de vida argentino», expresión de un «ser nacional» agredido desde afuera, tenía una larga historia. De manera que en estas nuevas condiciones las rupturas del Nuevo Cancionero y los demás sectores renovadores adquirieron otra significación. Para los grupos más reaccionarios, vinculados con la alta burguesía y la oligarquía ganadera, pero también con los sectores conservadores de la iglesia, del ejército, y del propio peronismo, las propuestas renovadoras eran a la vez una ruptura con el paradigma clásico del folklore, y parte de la infiltración que atacaba y corrompía el ser nacional. Todo lo contrario ocurría con la recepción del folklore clásico por parte de esos sectores. Esto no quiere decir que todos los artistas que cultivaban un folklore clásico participaran de esas concepciones autoritarias, pero los rasgos característicos de ese paradigma coincidían parcialmente con algunos rasgos del discurso represivo. De ahí que a finales de los sesenta, y más aún a principios de los setenta, los cultores de las formas más renovadoras del folklore sufrieran cada vez más episodios de censura y represión, cosa que no ocurría con los cultores del folklore tradicional.

Lo mismo le ocurriría al rock, que a pesar de su explícito pacifismo, sería perseguido y censurado en la medida en que sus concepciones estéticas y filosóficas lo ubicaban en el ambiguo y peligroso campo del «enemigo ideológico». No es casual que a fines de los 60 empezaran los primeros acercamientos de los rockeros con la corriente renovadora del folklore que se acentuarían durante la dictadura y más aún con el retorno de la democracia.

Pero en la época que nos ocupa tanto unos como otros debieron enfrentar una alianza entre dos sectores cuyos intereses objetivamente convergían: por un lado, los sectores más reaccionarios, enquistados en el aparato del estado; por el otro, la industria cultural para la cual tanto la idea de patria, subyacente en el folklore clásico, como la idea de juventud sana y divertida, significaban orden y estabilidad políticos, pero también mejores posibilidades de ventas. ■

BIBLIOGRAFÍA:

Avellaneda, Andrés (2006) «El discurso de represión cultural (1960-1983)», en *Escribas*, Revista de la Escuela de Letras, N° III., Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Barthes, Roland (1987) *El susurro del lenguaje*. Bs.As, Barcelona, México: Paidós.

Bourdieu, Pierre (1988) *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.

————— (1995) *Respuestas*. México: Grijalbo.

Carnicer, Lucio y Díaz, Claudio (2002) «El Abuelo ¿Hijo de quién era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino». *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, 2002.

(www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Carnicer_Diaz.pdf)

Castoriadis, Cornelius (1993) *La Institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Díaz, Claudio (2005) *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Córdoba, Argentina: Narvaja Editor.

————— (2007) «El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino», en Costa, R y Mozejko, D (eds.) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Argentina: Homo Sapiens.

————— (2009) *Variaciones sobre el «Ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. Córdoba: Recovecos.

González, Juan Pablo (2001) «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos» en *Revista Musical Chilena*. Vol. 55, nº 195.

Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la Porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds.) (1996) *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Routledge.

Kreimer, Juan Carlos (1970) *Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina*. Buenos Aires: Galerna.

Margulis, Mario (ed) (1996) *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.

Maristany, Javier (1999) *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Buenos Aires: Biblos.

Reguillo Cruz, Rossana (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Barcelona, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador, Bogotá, Santiago: Norma.

Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

DISCOGRAFÍA:

Discos Larga Duración:

Cuarteto Zupay (1968). *Folklore sin mirar atrás Vol. II*. Buenos Aires: Trova.

Dúo Salteño (1971) *El canto de Salta*. Buenos Aires: Philips.

La Joven Guardia (1968) *El extraño de pelo largo*. Buenos Aires: RCA Víctor.

Leonardo Favio (1968) *Fuiste mía un verano*. Buenos Aires: CBS

Los Chalchaleros (1958) *Los Chalchaleros*. Buenos Aires: RCA – Víctor

————— (1968) *20 años de canto (en vivo)*. Buenos Aires: RCA – Víctor

Los Fronterizos (1968). *Simplemente Los fronterizos*. Buenos Aires: Philips.

Los gatos (1967) *Los gatos*. Buenos Aires: Vik.

Los Gatos (1968 a). *Los Gatos Vol. II*. Buenos Aires: Vik.

————— (1968 b) *Seremos amigos*. Buenos Aires: Vik.

Los Huanca Hua (2000). *Lo mejor de los Huanca Hua 1960-1966*. Buenos Aires: EMI – Odeón

Los Trovadores (1968) *Los Trovadores*. Buenos Aires: CBS.
Mercedes Sosa (1965). *Canciones con fundamento*. Mendoza: Producciones Matus.
Palito Ortega (1968 a) *El creador*. Buenos Aires: RCA Víctor
————— (1968 b) *El ángel de palito Ortega*. Buenos Aires: RCA Víctor.
Sandro (1968 a) *Quiero llenarme de ti*. Buenos Aires: CBS
————— (1968 b). *Una muchacha y una guitarra*. Buenos Aires: CBS.

Discos simples:

Los Abuelos de la Nada (1968) *Diana Divaga y Tema en flu sobre el planeta*. Buenos Aires: CBS.
Los iracundos (1968) *Puerto Montt*. Buenos Aires: RCA
Los Náufragos (1968 a) *Otra vez en la vía*. Buenos Aires: CBS.
————— (1968 b). *Zapatos rotos*. Buenos Aires: CBS.
Miguel Abuelo (1968) *Oye niño y ¿Nunca te miró una vaca de frente?*. Buenos Aires: Mandioca
Sandro (1968) *Penumbbras*. Buenos Aires: CBS.

FILMOGRAFÍA:

El extraño de pelo largo. 1970. Dirigida por Julio Porter.
El profesor Hippie. 1969. Dirigida por Fernando Ayala.
El profesor patagónico. 1970. Dirigida por Fernando Ayala.
El Profesor tirabombas. 1972. Dirigida por Fernando Ayala
En una playa junto al mar. 1971. Dirigida por Enrique Cahen Salaberry.
Fuiste mía un verano. 1969. Dirigida por Eduardo Calcagno
La novela de un joven pobre. 1968. Dirigida por Enrique Cahen Salaberry.
Rock hasta que se ponga el sol. 1973. Dirigida por Anibal Uset.

Claudio F. Díaz. Magister en Sociosemiótica (Universidad Nacional de Córdoba). Doctor en Letras (UNC). Profesor a cargo de la Cátedra de Sociología del Discurso (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC). Director del Centro de Investigaciones de la misma Facultad. Director del proyecto de investigación: *Recepción de música popular y producción de sentido en jóvenes de la ciudad de Córdoba*. Investigaciones sobre el campo del rock y el campo del folklore en la Argentina.

Lucio Raúl Carnicer. Profesor en Educación Musical (Collegium Córdoba). Docente en las asignaturas Cultura Musical y Formación Artística y Cultural en establecimientos de Nivel Medio. Dictó la cátedra Didáctica Musical III del Profesorado en Educación Musical, Collegium Córdoba. Conductor y musicalizador de los programas *Plaza del ángel* y *Puerto Cañada* en Radio Nacional Córdoba.

El presente artículo promueve criterios emitidos por estudiosos de las músicas populares de la América Latina y traza una breve ruta crítica por algunos de los derroteros teóricos actuales de esta área de la investigación en Cuba. Mapear las principales corrientes de discusión en el campo de la musicología popular² permite avanzar en la elaboración de nuevas metodologías, herramientas de interpretación y conceptualizaciones específicas que contribuyan con eficacia a la realización de diferentes tipos de agencia cultural. Su objetivo es aportar elementos a la sistematización del conocimiento que generan los nuevos puntos de escucha y miradas transdisciplinarias en torno a la música popular para optimizar los intercambios entre las comunidades académicas latinoamericanas.

Cartografía de enfoques de la música popular en la América Latina y Cuba desde la problemática de los juicios estéticos.¹

Liliana González

La extensa e inexplorada bibliografía existente hasta nuestros días en esta área, las dificultades para su circulación y articulación y el escaso uso que muchas veces se hace de los materiales disponibles, fundamenta el interés de proponer mapas³ que contraigan un compromiso historiográfico, a la par de teórico y epistemológico, y contrarreste la dispersión de las fuentes. Plantear las interrogantes que surgen de debates interdisciplinarios permite familiarizarnos con los enfoques y problemas que emergen en torno a la música en cada época y sociedad. Partiendo de estas bases podríamos conformar bibliografías especializadas e historiografías que ahonden en problemas de mayor alcance social. Tarea, sin dudas, de un inestimable valor para la formación académica profesional y el desarrollo cultural (en materia de pensamiento) de nuestros países.

El seguimiento a todo posicionamiento y lugares de enunciación de los estudiosos de la música, a fin de conocer qué están debatiendo y proponiendo *hoy*, desde dónde y cómo se construyen las actuales narrativas histórico-teóricas en este ámbito ha

¹ Existen importantes intentos de sistematización historiográfica en este ámbito en Latinoamérica, que refieren retos teóricos y metodológicos fundamentales de los estudios de música popular y sirven como referentes para el mapeo historiográfico. Entre los que han servido a este texto, se encuentran *Musicología popular en América Latina, síntesis de sus logros, problemas y desafíos* de Juan Pablo González, *Etnomusicología* de Enrique Cámara y *La historiografía musical hispanoamericana. Estado actual* de Juliana Pérez González, este último que aunque no específico de la música popular, acota eventos cardinales, entre otros que pueden consultarse en la bibliografía.

² El doctor Juan Pablo González ha trabajado en la definición de este campo de estudio a través de varios textos. Se recomienda la lectura de: *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos* (2001), *Estrategias para entrar y permanecer en la Musicología popular* (2004) y recientemente publicado *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* (2008).

³ Utilizo el término «mapas» como concepto de representación cualitativo, una forma de trazar el recorrido por paradigmas y tipologías de ideas en un momento y contexto dado en torno al estudio de la música popular.

sido el criterio que justifica la muestra seleccionada para este ensayo, si bien se trata de conversaciones electrónicas entre miembros de una organización interdisciplinaria: la rama latinoamericana de la Asociación internacional para el estudio de la música popular (IASPM-AL). No ha sido mi interés dar seguimiento a trabajos de mayor envergadura, sino a un discurso coloquial que representa el encuentro espontáneo entre imaginarios problematizantes de un grupo de personas dedicadas a estudiar la experiencia con la música desde diversas aristas, competencias y contextos culturales.

Dado al trabajo realizado por la autora como miembro de la directiva de la IASPM-AL en el rol de editora, en el período del 2004 al 2008, he realizado la edición de los principales debates sostenidos en la lista de conversación electrónica⁴ de la rama en esos años. Muchas de estas conversaciones han anticipado o provocado debates en las áreas temáticas de sus congresos, proyectando la realización de trabajos conjuntos (algunos en procesos de realización). Asimismo, el cúmulo de intervenciones recogidas engloba una serie de interrogantes en torno a ejes temáticos centrales que vale la pena sistematizar y problematizar. Es por ello que propongo dar seguimiento a dos tópicos que se erigieron centrales en las discusiones del año 2007: *Juicios de valor en la investigación musicológica* (debate producido entre el 28 de noviembre y el 25 de diciembre) y la *Estética y música popular* (realizado entre el 24 de mayo y el 8 de junio), por considerarlos además en estrecha relación con los problemas de enfoque fundamentales que enfrenta hoy la musicología cubana.

Un paréntesis sobre la IASPM-AL y sus modos de trabajo

Hace más de dos décadas, alrededor de los años 80 del siglo XX, surge en Inglaterra la IASPM (The International Association Studies Popular Music). Una organización interdisciplinaria, integrada por varias ramas regionales entre las que se destaca la latinoamericana por el mayor número de asociados.

IASPM-AL fue creada de manera oficial en el año 2000. Nació como resultado de dos encuentros, uno en La Habana (1994) y otro en Santiago de Chile (1997), convocados por miembros de la IASPM y especialistas de esta área de estudios en los respectivos países. En la actualidad reúne a más de 350 asociados, entre ellos musicólogos, antropólogos, comunicadores, sociólogos, lingüistas, publicistas e historiadores, de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, México, Perú, Costa Rica, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Tiene por objetivo «convertirse en uno de los referentes más importantes de los estudios de música popular en el área latinoamericana con especial énfasis en el enfoque de las músicas urbanas y mediatisadas, presentes y pasadas; establecer redes de comunicación con especialistas de otras ramas regionales y nacionales, para potenciar la difusión y superar enfoques alrededor del conocimiento de nuestras músicas populares».

La diversidad de sus propuestas, algunas de ellas discutidas en siete congresos internacionales (La Habana, 1994; Santiago de Chile, 1997; Bogotá, 2000; México, 2002; Río de Janeiro, 2004; Buenos Aires, 2005 y La Habana, 2006) se recogen en los libros resúmenes impresos redactados por cada sede del evento y sus respectivas actas *on line* con las ponencias publicadas colocadas en el sitio web⁵, tres libros compilatorios con algunas de las conferencias más importantes y amplios debates pro-

⁴ IASPM-LATINOAMERICANA@URCA.UNIRIO.BR Lista creada en el año 2003, administrada desde la Universidad de Río de Janeiro, UNIRIO.

ducidos en una lista de conversación electrónica que circula entre sus miembros. Esto nos permite valorar también, desde el análisis del conocimiento que produce, hasta qué punto esta comunidad de estudiosos, contribuye o cuestiona la construcción de este ideal de cultura latinoamericana⁵ y problemáticas comunes. Hace constatar hacia dónde van orientados los enfoques de carácter transdisciplinario, cuáles son los nuevos procesos de canonización que comienzan a germinar en el estudio de las prácticas musicales actuales en la América Latina, qué discursos de autenticidad están legitimando estos criterios y a qué se asocian.

La estética y los juicios de valor en el ámbito de la música popular

Como apunta Juan Pablo González: «dónde situarnos en relación a la música popular: scholar fans, intelectuales, predicadores, científicos, etc.» es una de las premisas fundamentales que enfrentamos los estudiosos de la música popular en el mundo globalizado. El tema de la estética de la música popular —que retoma largas discusiones sobre el «valor» y «conocimiento» de la misma— se convierte en problema central de nuestro trabajo pues rige la producción de todo discernimiento en torno a la música, desde el empírico hasta el académico.

Los criterios de valor emitidos en relación a cualquier fenómeno o proceso de la música popular, son aspectos determinantes en la concreción de patrones estéticos, mucho más teniendo en cuenta el lugar desde donde se emite el juicio, determinando entre medios de comunicación masiva, posiciones oficiales=hegemónicas, voces autorizadas, fines mercantilistas, posiciones contestatarias, espacios de circulación *underground*, etc. El enunciamiento de los juicios de valor desde el contexto social, se encuentra en interrelación con el lugar desde donde nos posicionamos para abordar el fenómeno, desde la perspectiva que se toma como referente estético. Los juicios de valor no son inherentes, ni intrínsecos a la música, sino una variable que abarca numerosos aspectos de enorme subjetividad: desde lo técnico-musical, hasta aspectos de la recepción mediada por las circunstancias, los espacios y las historias de vida de los consumidores, así como los juicios de ideología.

El primer pronunciamiento para la discusión en el ámbito de la estética de la música popular se sustenta en la necesidad de ruptura con cánones construidos socialmente, provenientes en su mayoría de la tradición clásica, donde prevalecen,

⁵ Hasta el congreso en Lima (2008) funcionó el sitio web que aun se encuentra disponible <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> En la actualidad el nuevo sitio se encuentra en construcción.

⁶ El ideal de la integración latinoamericana como expresión de identidad históricamente fundamentada en el continente, se articula desde diversos eventos actuales de la política cultural de nuestros países, tales como: asociaciones, instituciones, congresos, concursos, ferias, proyectos de colaboración conjunta, asesoramientos, donativos, circuitos de distribución y canjes. Paradójicamente, desde muchos de estos procesos se suscitan las principales exclusiones de la diversidad cultural de cada una de nuestras sociedades, entre ellas, y en relación al mundo; si bien, desde posturas hegemónicas, se construyen, aprueban y exportan (e incluso importan) cánones y estereotipos identitarios que homogenizan, reducen y minimizan los diferentes capitales simbólicos, ya sea con fines oficialistas o mercantilistas.

De otro lado, suele enclavarse la mirada en las relaciones de poder: centro-periferia, (anglo-europea- latinoamericana), como patrón o normativa de mercado, en vez de orientar estrategias que validen y agencien la especificidad de modos de producción, distribución y consumo propios.

por ejemplo, los conceptos de las culturas del buen gusto⁷, la alta y baja cultura, relacionado directamente con buena o mala música, no comercial (compleja, conceptual) o comercial (simple, irracional); deconstrucción asimismo aplicable a la tradición clásica⁸. Esta ha sido la manera en que se ha escrito la historia, contada desde la invisibilidad de una serie de elementos en sus relaciones socio-culturales e identitarias.

El juicio estético presupone valorar el tipo de discurso, los diferentes procesos que construyen una práctica musical y sus formas de consumo. Su ejercicio aplicado desde una concepción puramente musical es elitista y excluyente de las prácticas identitarias. Su premisa debe estar fundamentada en el respeto a la diversidad social, las condicionantes de vida, las necesidades de expresión, y sus construcciones discursivas. Lo que se valida desde nuestra práctica académico-discursiva, ejerce una enorme influencia sobre los medios de difusión y la sociedad.

Juan Pablo González alerta sobre los tipos de relaciones que quedan al margen de los intereses de muchos cánones y que excluyen o limitan la mirada sobre los principios básicos de los procesos de significación musical, como es el uso y consumo de las diferentes músicas y el desarrollo de modos-patrones específicos, a través de los cuáles se expresa la sociedad: «la simple descalificación de aquello a lo que no se le adscribe valor ético, ni estético, nos ha impedido penetrar en los fenómenos de mediación, modernización y masificación segmentada que afectaron a múltiples repertorios durante el siglo XX y que han influido en la construcción de modos de audición y patrones de significado con los que un extenso público escucha todo tipo de música. Además, quedamos en la peligrosa posición de tener que condenar, junto con la música que dejamos de lado, a aquellos que la practican, la consumen y construyen su propio mundo de sentido en base a ella.»⁹

Este planteamiento amerita repensar nuestras historias sociales de las músicas populares para tener en cuenta las áreas que son constantemente silenciadas en relación a músicos y músicas. El silenciamiento no solo denuncia la exclusión sino la falta de lectura crítica sobre los discursos que múltiples eventos y prácticas musicales han generado en su momento histórico, sea visto desde sus contradicciones, articulaciones o paralelismos y la repercusión en la construcción de ideologías. Un remanente actual se da en las decisiones individuales e institucionales de distinguir entre lo trascendente y lo intrascendente, lo museable y lo no museable, lo perdurable y lo no perdurable, lo patrimonial y lo no patrimonial, cayendo en la simulación de andar al encuentro de las «esencias y revelaciones» de nuestras músicas.

Roy Shuker resume el tránsito por algunos enfoques estéticos visibles en torno a la música popular:

⁷ El término *gusto* hace referencia a nuestras preferencias culturales, y se utiliza habitualmente en el sentido de «buen gusto». Las actividades, prácticas y textos culturales particulares han adquirido un mayor estatus que otras. /.../ los textos que denotan «buen gusto» están normalmente validados por aquellos que justamente se considera que tienen buen gusto, en un proceso claro de autoconfirmación. /.../ En sus formulaciones contemporáneas, el gusto entra en conflicto con el concepto de **capital cultural**. Roy Shuker: *Diccionario del rock y la música popular*, 2005, p.161.

⁸ Al respecto se recomienda *Beethoven and the construction of geniuses. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Tía DeNora, 1995, University of California Press., donde se documenta, a través de un historia etnográfica de la vida musical en Viena, el cómo y porqué llega a prestigiarse socialmente la figura de Beethoven.

⁹ Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, 2005, p. 23.

-La crítica a las manifestaciones de la cultura popular: la crítica de la alta cultura contra la de las masas; la crítica a la carencia de valor artístico en músicas populares: degradadas y comercializadas en relación a las culturas del buen gusto.

-El discurso cotidiano sobre la música entre fans, músicos, público en general y los críticos.

-Los criterios que se apoyan en nociones de autenticidad, valor simbólico y valor relativo de los géneros musicales en relación con sexo, grupos étnicos, culturas, subculturas y escenas, etc.

-El análisis estético, mediante la aplicación de la musicología y sus variaciones en relación al tipo de herramientas interpretativas que utilice.

-La formulación de teorías propias de la musicología popular, que delimiten y signifiquen este campo de estudio.¹⁰

En este último punto, estudiosos como Juan Pablo González sostienen que entre los principales obstáculos que limitan el desarrollo de una disciplina competente se encuentran en:

-abordar un campo para el cual no siempre se ha recibido la formación adecuada y en cuyo caso la preparación deberá ser una responsabilidad personal.

-insertarse en instituciones universitarias donde la música popular no es valorada y por consiguiente las actividades de investigación, documentación y extensión en esta área de estudios, deben ser constantemente inventadas. (En el caso cubano, dichas actividades tienen el mismo protagonismo que el resto, solo que se improvisa u obvia constantemente el campo conceptual. Asimismo, no se ha dado prioridad en lo formativo, al diseño de programas de historia de la música popular cubana o análisis de la música popular, mucho menos latinoamericana.

-establecer relaciones con una industria musical y unos medios de comunicación, cuyos agentes piensan que no necesitan de la intervención musicológica. Marcando como principales problemas la escasa influencia de los musicólogos sobre las estrategias de marketing de la industria musical.

A finales de los 80 del pasado siglo, Simon Frith, en su texto *Hacia una estética de la música popular*, llamaba la atención en la manera en que se realizaban los juicios de valor musicales y en cómo abordar el significado de la diversidad de los escuchas sociales. De alguna manera esto se articulaba con la actitud de la musicología en relación con la música popular a principios de los noventa.

Sin embargo, las líneas de debate en la actualidad, en la América Latina, continúan delineando interrogantes similares. La IASPM-AL, en relación a los juicios de valor y la estética de la música popular enuncia los problemas de investigación enfocados a:

-La necesidad de deconstruir los cánones estéticos existentes y construir otros emergentes según las particularidades del evento musical.

-Los lugares de enunciamiento de los juicios de valor: desde el contexto social, el análisis musical, la escena o el género musical, la industria musical, el juicio de valor dentro del simulacro.

-Las relaciones entre los juicios de valor y las pautas estéticas.

-Las nociones de ideología y autenticidad, construidas desde la estética musical.

-El juicio de valor a partir de la «complejidad» de una obra.

¹⁰ Shuker: Op.cit., p. 123.

- La producción del conocimiento como juicio de valor.
- Criterios de juicio estético y perspectiva crítica de los juicios de valor.
- El uso de metodologías cuantitativas y cualitativas (diferenciadas) en musicología.
- El tratamiento de los prejuicios en los juicios de valores.

Junto a estos tópicos, se establecieron las siguientes interrogantes:

- ¿Toda expresión sobre la música es un juicio estético?
- ¿Qué tipo de juicios serían pertinentes? Sobre la base de qué criterios se construyen? ¿Qué metodologías deben tenerse en cuenta?
- ¿Quién determina que sean los únicos criterios a tener en cuenta?
- ¿Es importante la opinión de los productores y consumidores en relación a estos criterios?
- ¿La crítica a algún músico tiene que implicar una crítica a quienes la escuchan, reciben, decepcionan y consumen?
- ¿Cuáles son las diferencias entre el juicio de valor estético, y otro tipo de juicios como los de valor político?
- ¿Qué elementos debe contemplar la emisión de un juicio estético?
- ¿Qué papel juega la definición de cultura en los juicios de valores?
- ¿Qué papel juegan los discursos de identidad en los juicios de valores?
- ¿Cuál es la prestancia de los juicios de valor, si tenemos en cuenta su naturaleza cambiante?
- ¿Cuál es la buena música popular? ¿Y cuál la mala?
- ¿Quién lo decide y sobre qué parámetros se define lo que es buena música o mala música popular?
- ¿Cuáles son los criterios que usan los oyentes para juzgar lo que es bueno o malo?
- ¿Es pertinente y decisiva la valoración estética en la génesis y difusión de la música popular?
- Cuando el factor estético es un factor decisivo en un tipo de música (la docta-clásica), ¿qué tan pertinente o adecuado es trasladar ese factor para juzgar otro tipo de música? ¿Dónde ello es un elemento marginal?
- ¿Es posible y necesario reivindicar la valoración estética en los estudios de música popular? ¿Desde dónde hacerlo y en base a qué procedimientos?
- ¿Cuáles deben ser las expectativas de género en relación a los juicios estéticos?
- ¿Es reivindicable el juicio estético desde el discurso y la práctica de los propios músicos, que es tan o más importante?
- El crítico o quien escribe sobre la música ¿debe despojarse de sus opiniones, pasiones, vivencias y modos de participar de la música para enfrentarla?
- ¿Tiene discurso el músico? ¿Su juicio estético será diferente del discurso de autolegitimación?
- ¿Tiene una obra de arte valor en si misma fuera de sus circunstancias sociales y culturales? ¿Cómo se construye ese valor?
- ¿Es el valor de una música directamente proporcional a su desarrollo técnico?
- ¿el juicio estético debe estar asociado de manera natural con el análisis musical?
- ¿Cuáles son las partes sustanciales al hablar de la música popular? ¿Quién puede determinarlo?
- ¿La elección de cierta tímbrica, la no adecuación de cánones de la afinación, etc, son decisiones estéticas? ¿La inconciencia de los músicos respecto a elementos

como estos es un argumento que invalida tales procedimientos, y juicios en torno a ellos?

¿Por qué todavía asociamos el análisis musical con el análisis morfológico de conservatorio?

¿Por qué suponemos que la complejidad es superior a la simplicidad?

¿La música popular debe ser valorada como fenómeno social, o como hecho artístico?

¿Son válidos los cánones emergentes? ¿Cómo se construyen?

¿En qué radica o descansa la formación del sentido de los gustos musicales?

¿Cuáles son los criterios que más comúnmente se utilizan para enjuiciar estéticamente la música popular?

Si bien los debates en la lista de la IASPM-AL, no dan aun respuesta a la totalidad de los cuestionamientos planteados, su espíritu propositivo, deja esbozada un área de estudio bien determinada de investigación estética por parte de la musicología popular.¹¹

Todo juicio de valor posee una intención e información que guarda estrecha relación con sus lugares de enunciación y de destino pero también en relación a dónde se ha colocado el objeto de juicio, su función, validación e impacto social y el cúmulo de expectativas que genera como fenómeno socio-cultural. Como se menciona en múltiples bibliografías, y se muestra en la práctica, a la música popular se le ha concedido un valor cultural bajo, en relación con la música «de arte o de concierto», relacionándola con cierto populismo o empirismo desde el cual debe posicionar su capital simbólico, y que muchas veces se asocia solamente con la cultura del entretenimiento o el capital cultural a exportar. También se da el fenómeno a la inversa: para exaltarla se construyen cánones de autenticidad en detrimento de otros tipos de música. De ahí la importante oposición academia/oralidad, que ya no es lo mismo que música popular/música académica. Muchos llegan a determinar que cuando la oralidad pase a sistematizarse en la academia, pues deja de ser empírica y pasará a otro estatus cultural, asunto que dignificará a la cultura del país. Tema altamente polémico, si tenemos en cuenta que los argumentos que en muchos casos se construyen no nacen de una necesidad de la oralidad, ni de un cúmulo de estrategias de preservación de tradiciones, sino de dotar de competencias a la academia, lo cual no estaría mal si su finalidad no fuera suplir las prácticas espontáneas o continuadas por tradición con herramientas de aprendizaje evaluables a partir de nuevos cánones.¹²

Por otra parte, es oportuno distinguir entre distintos tipos de juicios de valor, en relación a los intereses que se manejan y el carácter de los mismos. Por lo que el juicio de valor, es una maquinaria de discursos e ideologías que permite penetrar en dis-

¹¹ «El estudio de un campo musical marcado por la producción y distribución industrializada; la sustitución de la contemplación por el consumo, y la presencia de una pluralidad de textos donde convergen letra, música, interpretación o performance, narrativa visual, arreglo, grabación, mezcla y edición discográfica, ponen finalmente en jaque a la propia musicología y sus enfoques epistemológicos tradicionales. Se produce entonces lo que Omar Corrado llama un *descentramiento disciplinario*, al traer zonas impuras y menos ordenadas de las músicas populares mediatizadas a las legalidades y prestigios del campo académico». En Juan Pablo González: 2007: p. 23.

¹² Listas de discusión de la IASPM-AL, 2007. Entre los estudiosos de la música popular desde esos años podemos mencionar a: Walter, MacClary, Middleton.

tintas esferas sociales.

Los juicios de clase, por ejemplo, son aquellos que nos representan como individuos en el contexto social. Las clases son clasificaciones sociales, posiciones que se escalan y que están íntimamente relacionadas al tipo de capital que fomentamos y su relevancia en el entorno social. Pueden determinarse por lo económico, el nivel de formación intelectual, cultural o humana, la ocupación o lugar de vida, o los patrones de consumo; en estrecha vinculación con criterios de identidad e indicadores culturales. El consumo musical y los patrones de gusto, son elementos que informan sobre la clase social en la que nos construyen los otros.

Otros tipos de juicios se ejercen a partir del papel, pretensiones y aspiraciones que se tengan dentro de la sociedad; en relación a construcciones canónicas determinadas por legitimaciones de algún tipo de academia; sustentados en aspectos representacionales, ya sean estrictamente musicales, literarios o performáticos informando sobre construcciones de subjetividad social a través de la música. Juicios de relevancia social en individuos, contextos, escenas alrededor de determinadas músicas; juicios populistas en función de la moda; y en términos de ideología, una dimensión de permanencia, cambio o rupturas sociales.

Alejandro L. Madrid (México-los Estados Unidos) apunta que existen dos formas fundamentales de realizar los juicios de valor: reproducir y validar el discurso estético (la conocida y mal llamada crítica musical, que es en realidad una perspectiva acrítica porque nos convierte en voceros de otros proyectos), o valorarlo desde una perspectiva crítica (que «implica tomar esos discursos con pinzas para diseccionarlos, compararlos y ver que nos dicen de quienes los pronuncian y de las redes de poder, de ideología, de identificación, etc. en que se mueven o en que desean moverse»). Con esta segunda orientación se refiere a «poner en diálogo a 'la música' con fenómenos mucho más amplios que son en realidad los que le dan significado».

Madrid apuesta por métodos comparativos para encontrar las contradicciones que expresan el significado detrás de los discursos estéticos, significado que le da valor social o histórico a los juicios estéticos y los hace importantes para la gente en la vida cotidiana: contraponer versiones, comparar historias. Destaca que nuestra visión nunca podrá ser «objetiva» pero que concientemente entregamos nuestra visión informada de las manifestaciones culturales, de los juicios estéticos, y de las prácticas musicales que estudiamos (en base a trabajo de archivo, a vivencia personal, a etnográfica, a observación participante, a recopilación de historias orales, y un largo etcétera siempre crítico).

El canon estético

Una de las principales críticas que se realizan al concepto de canon se refiere a su relativismo social y al conjunto de privilegios o manipulaciones de censura que se asocian a determinados juicios de valor.

El investigador no puede librarse plenamente de los propios valores. Pero una cosa es investigar desde la posición reflexiva y otra muy distinta valerse de ese guiño a la reflexión para justificar la elaboración de discursos excluyentes que, más allá de la intención de sus creadores, bien pueden devenir en prácticas represivas (Julio Mendivil. Argentina)

Una pregunta cardinal es desde dónde se construyen los cánones y quienes los producen. Hay diversas respuestas, en dependencia del canon al que nos estemos refiriendo. Pero de manera general podríamos decir que se construye al establecer un patrón de juicio, y repetirlo. Estos a su vez están determinados por los intereses de quien lo produce. En esto juega un papel primordial: la academia, la prensa, la pro-

moción, el marketing y los fans.

Los cánones estéticos para el estudio de las músicas populares en la América Latina, desde la especificidad de cada práctica y formas de consumo actual, se encuentran en construcción.

Existen los cánones que toman como referente los patrones de juicio de la música clásica, el análisis de la obra de arte o su interpretación en sí misma, la partitura como texto musical y el comportamiento y tipos de relaciones de los medios expresivos como denominadores estilísticos. En este sentido se observan intensas polémicas en torno al criterio de obra de arte, compositor e incluso en el concepto de «músico» y «música» que como se conoce, se vuelve más flexible y a la vez polémico en el área de la música popular, en relación al género, su discurso y el concepto de producción. En resumen, se plantea la necesidad de establecer criterios de valoración socio-musicales y vocabularios musicales adecuados a la música popular en cada una de sus manifestaciones genéricas y no trasplado de otras.

Se recurre también a la idea canónica de construcción del género, visto desde la producción musical estructural y no desde sus relaciones con práctica de consumo y el valor dado el contexto, tal y como exige la música popular.

Rubén López Cano (México-España) apuntaba en uno de los debates de la IASPM-AL:

El relato histórico-musical se articula siempre en torno a un canon estético ya sea este conciente o inconsciente, privado o compartido, hegemónico o marginal. Pero una cosa es esta inevitabilidad metodológica y otra cosa es fungir como críticos. [Destacando que] los aspectos técnicos solo funcionan si hablamos al interior de una cultura musical. En este sentido se han de tomar en cuenta la operatividad de las versiones en los distintos contextos sociales. Carecemos de un piso sólido (no digamos objetivo) para la producción de un juicio estético. De manera que lo que se hace evidente es nuestro propio condicionamiento social, el sistema de valoración socialmente construido y legitimado. Legitimar una música popular sobre otra es crear otro canon que corresponde a nuestros propios valores como grupo social que no necesariamente son los mismos valores de los músicos que la producen ni de la gente que la consume. El juicio estético no depende de la academia. Aun las músicas de tradición oral poseen categorías estéticas tácitas desde el momento que eligen entre un sonido u otro, o detectan cuando algo sale bien o mal. La competencia estética es completamente tácita. Por ejemplo, el flamenco construye cánones estéticos sobre cantaores o guitarristas y no sobre obras, géneros o compositores.

Los cánones estéticos no solo son emitidos, sino también legitimados por grupos sociales diferentes. Alrededor de un mismo evento musical se construyen diferentes tipos de juicio de filosofía de entendimiento. Por lo tanto, lo importante es potenciar la competencia que diferencia una mirada de otra, y entrar al interior de estas filosofías de existencia.

Mariana Delgado (Venezuela) abordó lo referente a la valoración de «la música en uso». Aún y cuando esta realidad esta cambiando, muchos continúan estudiando la música popular a través del análisis de «las vitrinas», de aquellas grabaciones, que en un final, han sido construidas con un fin determinado, comercial o no, pero minimizando los referentes fundamentales del lugar donde se practica, y de los modos de coexistir con el público. Esto deviene una de las principales limitantes de los estudios de género musical realizados en Cuba hasta el momento. Como es el evidente caso de la timba cubana que es abordada, en una extensa bibliografía, a partir de los

tópicos puramente musicales que podrían definirla, y no de la especificidad de su práctica en sí, lo cual invisibiliza una serie de representaciones narrativas de contenido ideológico y contextual que la definen. No se ha tenido en cuenta que se trata de un género que se construye, tanto en significado, como en estructura musical, según el espacio de participación en el que se encuentre interactuando, llámense casas de la música, plazas abiertas, teatros, etc. Cada uno de esos espacios genera performance diferentes, discursos diversos, e incluso estructuras musicales diferentes, lo cual nos permite hablar de diferentes estilos de hacer timba y de la producción de identidades en ocasiones antagónicas, a partir de un mismo concepto sonoro. Es uno de los casos en los que el concepto de escena, que proponemos para como herramienta interpretativa, funciona en la construcción del género.¹³

Desde una propuesta más bien etnográfica, en las que incluso no pretende delimitar áreas, sino eventos, la Delgado plantea:

Ni siquiera estoy separando lo popular de lo académico. Es tan importante conocer cómo estamos tocando cualquier género de las músicas del mundo para poder dar cuenta de las competencias estéticas de ese hablante. Ahí están las evidencias, dónde están los estudios a partir de muestras de grabaciones de audio sobre la interpretación de una misma obra, que decisiones toman los directores de orquesta, los compositores y los intérpretes, y por qué. Cuales son los gustos del ciudadano común. Dónde están los estudios a partir de grabaciones de video sobre la música en uso. Y los que existen, de qué forma nos aproximan al estudio de la música del mundo. El deber del investigador no es normar, sino describir y reportar. El investigador puede construir y desconstruir el canon toda vez que ha recolectado los datos para su descripción, es decir, el canon debe ser la descripción misma de lo que hace el *hablante*.

Rubén López Cano expone brevemente, cómo conceptos del pensamiento tales como: arte, obra, canon, genio y valores ontológicos —que desde muchas perspectivas académicas se han demostrado «inexistentes» o «falaces»—, son los que utilizan las instituciones y los centros de poder para instrumentalizar nuestro trabajo y ejercer tácita o explícitamente variadas formas de censura.

Como colofón al tema, Alejandro L. Madrid, defiende su enfoque culturológico, al enfatizar sobre la necesidad de ver el canon como una manera de estudiar los valores culturales que se desarrollaron en un contexto, y momento determinado. ¿Cuáles son las construcciones discursivas que generan los cánones y las que devienen de su ejercicio crítico? Según el canon, ¿qué procesos informan las prácticas de producción, consumo y validación? ¿Cuánto determina esto en los conocimientos locales y supranacionales, y en la construcción de patrones de consumo?

¹³ En este recorrido por los tópicos que se relacionan con los juicios de valor, cada criterio recogido responde a conocimientos teóricos del campo de estudio, manejos bibliográficos disímiles y experiencias en la investigación y la producción cultural. Por las características del espacio de interacción (una lista de correos), las bibliografías que complementan y fundamentan parte de las aseveraciones no son citadas. Pero sin dudas, sus planteamientos merecen ser trasladados y discutidos en el marco de los métodos y enfoques analíticos que actualmente emplea la musicología cubana. Para ello se editó el contenido estrictamente polémico, y se puso a consideración esta síntesis de los principales desafíos del área de estudio enunciada. De manera que puedan servir como referentes de Hacia dónde van los estudios de música popular en América Latina y sus posibles aportes desde otras áreas, como Cuba, que aun no se integra en su generalidad a este tipo de pesquisas transdisciplinarias.

Madrid expresa,

«lo importante en el estudio de la música popular sería no tanto crear un canon sino hablar de ideas por medio de un abordaje crítico de los cánones que ya existen (Los Beatles, Janis Joplin, Led Zeppelin, James Brown, Michael Jackson, Madonna, etc. en el mundo anglosajón; Carlos Gardel, Los Panchos, Celia Cruz, Silvio Rodríguez, Tom Jobim, Violeta Parra, Fito Páez, Aviador Dro, Café Tacvba, etc. en el mundo latinoamericano) para ver que nos dice el estilo musical y su validación estética del mundo en el que viven estos músicos y sus audiencias. Sin por ello dejar de estudiar las músicas que quedan fuera de esos cánones».

Con ello nos aproxima, ya no solo a la atención sobre las manipulaciones y sometimientos sociales, que simulan aceptación de sujetos e ideologías, sino la necesidad de una deconstrucción canónica de relectura socio-cultural al interior de los cánones y sus usos.

El análisis y la estética musicales

El análisis musical descansa en el conocimiento de elementos musicales básicos, tales como: ritmo, armonía, melodía, timbre, agógica, factura y tempo. La polémica se genera al cuestionar si debe ser visto como una herramienta más que nos permita abordar «lo estético», y en ese caso, ¿qué tipo de análisis debe realizarse? En ese sentido se suscitó un interesante contraposición de tendencias entre los que defienden el análisis del discurso, desde una perspectiva semiótica, y quién lo concibe, desde «aquellas cuestiones musicales que dan cuenta de procedimientos utilizados y cuyo análisis permite comenzar a comprender porque tales tipos de enlaces, texturas, instrumentaciones, rítmicas-métricas, estructuras melódicas, se convierten en paradigmáticas en ciertos momentos y géneros».

Diego Madoery (Argentina) fundamenta esta polémica al cuestionar:

quedaremos en lo interesante de su largo anecdótico de escándalos mediáticos, o de sus problemas con la sociedad, de sus contradicciones ideológicas, de sus cambios de discursos textuales, etc., y poco sabremos acerca de cuales son las razones musicales que hicieron de este músico, un reconocido músico. Desde que comenzaron los estudios sobre música popular, se ha desarrollado una gran bibliografía sobre sus semanticidades, sobre sus cuestiones sociológicas, sobre cuestiones de recepción, sobre su textos, pero sino abordamos lo musical (claro está, que es un mensaje a los musicólogos) pareciera que le hemos dado la razón a aquel discurso canónico de la musicología histórica, que decía que analizar música popular, no tenía sentido, porque su construcción era poco importante.

Con otra mirada el peruano Kamilo Riveros (Perú), llama la atención en la diferenciación entre los juicios de valor y las pautas estéticas de cada género musical:

Las pautas, en la aproximación al fenómeno de estudio a través del análisis científico, pueden no ser evidentes para el investigador en tanto su mirada este cargada de prenociones. Si partimos de juicios de valor, como pensar que lo popular necesariamente tiene 'rancias estéticas idealistas', más bien podríamos perdernos de poder encontrar las pautas estéticas de construcciones culturales/obras artísticas que en tanto tales, desarrollan sus propias posibilidades estéticas como opciones culturales.

Rubén López Cano señala que las pautas estéticas de cada género musical tienen que ver con el concepto de canon y que la «estética idealista» es la creencia de que

esos principios son una condición ontológica de los fenómenos y no una construcción ideológico-discursiva de quienes los practican. Alertando sobre aquellos procesos que están ocurriendo en las músicas populares latinoamericanas que se nos escapan porque creemos que todas las músicas populares funcionan como la música popular que construimos desde el discurso académico o crítico y que es la que responde al canon.

La complejidad de una obra

La calidad de una música, en términos de «buena o mala», se decide en el mundo social, por lo que debe estar acompañada de referencias como: ¿es mala para quién? ¿Es buena para quién? ¿Y por qué? Esto dará importantes respuestas a cuestiones de identidad.

¿Puede evaluarse la música en términos de «buena» o «mala»?

Al interior de estas preguntas, podemos recurrir a los planteamientos iniciales en los que sosteníamos que todo depende del lugar desde dónde se enuncie el juicio de valor. Lo que resulta inadmisibles es que, iniciando un nuevo siglo, se de una lectura «técnica musicológica» que evalúe una premisa canónica cualitativa, de valor artístico, cuando el texto estético, es mucho más rico en significados sociales e incluso cuando la simplicidad (contrapuesta al criterio de complejidad) es una estrategia y un vaso comunicante con diferentes áreas del goce estético de una mayoría. ¿No radica también ahí un valor artístico?

La complejidad de la obra musical, se ha convertido casi en una distinción de calidad. Presupone el límite entre lo comercial y lo no comercial, define en muchos casos la «buena» de la «mala» música, como si lo que diera valor al juicio, desde el punto de vista estético, fuera la idea de lo complejo, lo tecnicista, quedando aun por resolver aspectos cardinales como ¿qué es lo que hace que un intérprete o fenómeno musical alcance un lugar cimero de popularidad y no coincida con un criterio estético de «calidad musical», qué parámetros dan respuesta a esta resultante que moviliza incluso públicos híbridos? Sin lugar a dudas, la respuesta se construye desde un estudio que habite la identidad de estos fenómenos, desde los aspectos de producción musical (creación) hasta los modos y razones de consumo. Para ello sería importante abrir el diapason y obviar aspectos como la calidad de los textos, o del arreglo musical, la afinación o dicción, y penetrar en otras interioridades culturales, como cuáles son las culturas de los gustos de una población en determinado momento y contexto social, por solo citar un ejemplo.

Este es uno de los casos que necesita ser revisado por la musicología cubana a fin de superar estudios de desarrollo, tales como monitoreos, estudios de diagnóstico, o enfoques críticos a través de los medios de comunicación.

Alejandro Madrid apunta que «El juicio de complejidad de una obra es circunstancial al discurso estético y la tradición de ese discurso estético (o la tradición de la que ese discurso estético pretenda apropiarse). En este caso, como parte de una ideología estética que habla de progreso etc.» Señala que el asunto mismo de la complejidad es una ideología y es determinante estudiar de manera crítica los discursos estéticos para entender más allá del discurso mismo.

La producción del conocimiento

Justamente en lo planteado por Madrid se expone una de las premisas de la producción del conocimiento. Casi todo encierra un juicio de valor, en mayor o menor medida, ya sea crítico o estético, por inclusión o decantación de información, expli-

cito en la selección de herramientas interpretativas, enfoques, etc. Existe la convicción de que el conocimiento que estamos produciendo es necesario y oportuno, y encierra valores añadidos al evento musical. De ahí la necesidad social de documentar los eventos musicales más allá de sí mismos.

La socorrida frase de educar o proveer de elementos a la audiencia para conducir y guiar una mejor percepción, describe muchas veces lo que se espera del musicólogo en nuestras sociedades. Esto conlleva a que muchas veces la producción del conocimiento se divorcia de las realidades abordadas, y de los públicos a los cuales se dirige con sus verdaderas necesidades, proponiendo un patrón educativo homogeneizante, en vez de utilizar la estética o los juicios de valor, como estudio de la filosofía de vida de determinados sectores sociales, y el por qué ciertos elementos generan su identidad. Se da con frecuencia que los demás no están interesados en conocer nuestros propios juicios. Estos también son juicios de valor, que concretan un campo de interacción entre percepciones y puntos de vista estéticos o filosofías del arte encontradas entre académicos y audiencias.

En relación a este tópico Juan Pablo González apuntó premisas fundamentales de cualquier aproximación estética hacia la música popular. González sostuvo la idea de que cualquier juicio valorativo generalmente nos dice más de quien opina y los conceptos y el lugar desde donde discurre, que sobre lo que nos quiso decir respecto de la música.

Por ello es que el juicio se convierte también en conocimiento sobre el que lo emite y se produce socialmente, un *continuum* en los juicios de valor y en las lecturas sobre la sociedad. Como enunciara González y Rolle al acercarse a la información encontrada en la prensa de una época determinada: «a través de la información de prensa no buscamos sólo conocer el mundo representado, sino cómo era representado y percibido por los habitantes del pasado. De esta forma, las fuentes visuales y sonoras nos hablan de sus contenidos y argumentos evidentes, pero también y de manera importante, de la visión —y audición— de quienes generaron y dieron forma a dichas fuentes».¹⁴

Entre otros asuntos en la lista de debate se ofrecieron pronunciamientos sobre la responsabilidad de quien emite un juicio, y la conciencia de estar lidiando con «discursos ideológicos contingentes a situaciones históricas y sociales de los grupos, comunidades, escenas o individuos en cuestión».

Ideología/autenticidad

Ideología y autenticidad son conceptos centrales en los estudios de música popular, por el valor simbólico que se les atribuye a ambos. Cualquier área en el estudio de la música popular se vincula a estos dos elementos.

El criterio de autenticidad, suele ser un juicio de valor socorrido que se enfoca desde diversas perspectivas: lo creativo en relación a lo comercial, lo vernáculo con lo foráneo, el evento en vivo y la grabación, los espacios de legitimación, las políticas oficialistas, la tradición y el estereotipo de la reproducción folklórica, las grandes

¹⁴ Cuando evaluamos estamos significando, como interpretantes, una serie de elementos que hablan también de nuestra competencia socio-cultural. Entendemos por discurso «un cuerpo de significado asociado con un tema o campo en particular, sin tener en cuenta la forma en que se trasmite. Es el campo de la utilización del lenguaje especialmente las formas normales de hablar y de pensar en temas sociales. Por lo tanto las prácticas discursivas funcionan como una forma de ideología. Ellas ayudan a construir nuestra identidad personal e individual, nuestra subjetividad». En Shuker: Op. cit., p.p. 31-32.

compañías y los sellos independientes menos comerciales, la experimentación y la redundancia, incluso los procesamientos tecnológicos mucho determinan en el criterio de lo auténtico.

Se dan opiniones acerca de la falta de autenticidad de sonidos sampleados o uso de máquinas procesadoras de ritmos o timbres, sin prestar atención a los nuevos procesos de síntesis digital y mezcla que han ganado un significado, y un valor simbólico en la audiencia. En este sentido es importante la lectura del libro *Nor-Tec Rifa!...*, de Alejandro Madrid.

Por otra parte se ha debatido sobre la función ideológica de la autenticidad, como diferenciadora de capitales simbólicos culturales. Y en el ámbito ideológico nos encontramos los diferentes estudios sobre formación de sujetos, o teorías de género, por solo mencionar dos de las áreas más abordadas en la actualidad.

Christian Spencer (Chile-España), retoma la discusión sobre el canon, asociado a los tipos de discursos de nuestras músicas populares.

Si criticamos el 'contenido oculto del curriculum' sucesivamente nos encontramos con ciclos de ideología o eso que Niklas Luhmann llamaba 'recursividad', es decir, la vuelta al enfoque 'desenmascarador' constantemente; en este caso, ideología (bien podría ser autenticidad). El asunto, entonces, es epistemológico, no metodológico. Pero también es creativo-académico: ¿'crear' un nuevo método de análisis de la MP [sic.]?, ¿reconocer nuestras ideologías previas antes de escribir y así librarnos de ese fantasma que Max Weber llamaba hace un siglo la 'neutralidad valorativa del investigador'? Lo primero sería, creo, entrar las equivalencias de los tipos de discurso, y esa equivalencia es el CANON: partir del canon para llegar a la ideología, pero luego bajar al canon y renovarlo.

En relación a la ideología que se construye desde los juicios de valor, Juan Pablo González apunta una manera válida de construirnos, desde lo que no queremos ser como individuos, pero somos como sociedad, incluso como sociedad global:

los objetivos, métodos y discurso de las investigaciones, determinan la relevancia de los juicios de valor del autor. Las preguntas y problemas de investigación determinan la pertenencia de cualquier juicio estético. Por tanto, son premisas fundamentales: revisar el papel de los intelectuales en las sociedades, como mediadores entre «la verdad» y la masa; desarrollar competencias estéticas musicales para el estudio de las músicas sobre las cuales vamos a emitir criterios; la responsabilidad ética del investigador al emitir aseveraciones, dado que pueden resultar o transformarse en juicios de valor en el receptor (lector, oyente, público); el análisis musical, tiene que verse en un sentido amplio, como parte de una investigación donde se intenta responder a diversas preguntas que sobrepasan el texto musical (partitura y/o transcripción) propiamente tal; interpretar (acercarnos a conocer) las múltiples relaciones que se dan en el proceso de concreción de una obra artística y su difusión e impacto, asimilación, en otros grupos humanos, a nivel personal y colectivo, pequeño o grande, de masas.

Nuestra relación con el objeto de estudio debe tomar en cuenta las diferencias del «otro»; la diversidad hacia dentro de nuestra sociedad o comunidad; la posibilidad de identidades múltiples en un mismo sujeto, que puede ser el propio investigador; la intersección o no de culturas en consumidores de un mismo tipo de música; el gusto o los deseos compartidos, como componentes esenciales de la identidad, más allá de la pertenencia geográfica; el lugar de las músicas mediáticas en la difusión nacional (radial o televisiva) y su relación con la cultura local.

Uno de los problemas es la construcción del Otro desde el juicio de valor, que lo puede transformar en un Otro inferior. Se deben entonces, establecer jerarquías con el Otro, de acuerdo al modo musical como ha construido su subjetividad. La definición de cultura. Que todos tengamos opinión respecto a algún tipo de música, intérprete, etc ¿no lo hace parte de nuestra cultura? No necesitamos conmovernos con alguien como para considerarlo de nuestra cultura. Podemos resignificarlo, como habitualmente sucede, y ver en él aquello de nuestra cultura que aborrecemos.

Por último se hará hincapié en los Juicios de valor en relación a una escena o género musical

Actualmente se está enfocando el género a partir de cómo se escucha determinada música, qué es lo que escuchan y qué uso se le da. Se propone y fundamenta que el género se construye desde la información musical de productores, distribuidores y audiencias, de las claves culturales, las referencias y competencias que tiene el consumidor y a la manera en que las significa y coloca para su uso; por lo que la escena y el género musical son tópicos centrales de este trabajo.

Franco Fabbri (Italia) propone en una de sus recientes conferencias que una manera de pensar el género debe ser «en una estratificación de códigos, cada uno de los cuales está en constante negociación y adaptación, y es reconocido y poseído por varias comunidades (o subcomunidades), con distintos grados de competencia, y a veces en conflicto unos con otros».¹⁵

Las interrogantes más comunes sobre género planteadas en el contexto de la IASPM-AL han sido:

- ¿Por qué un género funciona en determinado contexto y otros no?
- ¿Qué imaginarios y prácticas detona entre los colectivos que la practican?
- ¿Qué otros intentos fallidos no lograron despertar?
- Si la imposición de la industria no es mecánica ¿qué había en la gente antes de esta música?
- ¿Qué interacciones existen entre lo que propone la industria y lo que adoptan los fans?
- ¿Cómo son las jerarquías internas dentro de una escena en relación al consumo?
- ¿De qué manera, bajo qué mecanismos, cada clase social procesa la información musical?
- ¿Qué criterios estéticos operan en los músicos que integran determinadas culturas musicales? (excelencia, formación, conocimiento del género?)
- ¿Cuáles son los imaginarios compartidos por una audiencia determinada?

Las herramientas sociológicas nos dirían acerca de factores socioeconómicos de sus seguidores, su formación cultural, preferencias políticas, sexo, edad y condición social a la que pertenecen, etc. Otros parámetros son el análisis de textos, música, a quién van dirigido su repertorio, el rol social y cultural que comparte o le tipifica en distintas sociedades, países y regiones, los constructos ideológicos de su producción, su lugar en el consumo musical de masas.

- Conocer cómo se producen las estrategias de movimiento de los sujetos en el marco de condiciones objetivas y específicas, dentro del complejo sistema de rela-

¹⁵ Se sugiere la consulta de la reseña de Liliana González y Alejandro Madrid «Timba: the sound of the Cuban Crisis. Vincenzo Perna. 2005» *Ethnomusicology*, spring/summer, 2007. El tema de la escena timbera y sus espacios participativos fue abordado por la autora en la conferencia: «La timba en la construcción del *nos-otros*» Conferencia en el VII Coloquio Ignacio Piñero in Memoriam. (La Habana 30 de junio, 2006, CIDMUC).

ciones (sociales, políticas, económicas y discursivas).

- El tipo de construcciones de subjetividades en relación a las músicas que se consumen, y sus relevancias sociales, denotan la importancia de abarcar al que consume la música y no solo lo consumido. Por lo que una extrapolación inmediata (y causal) del juicio para construir subjetividad es inexacta. No debe asignarse un poder de control de nuestra sociabilidad a lo estético considerando que se cruzan factores estatutarios mucho más complejos. Así mismo, la subjetividad que se construye con la música, no puede determinar todos los aspectos del juicio estético.

- la experiencia personal en tanto vivencias, la formación profesional, la experiencia laboral, los conceptos acerca de la sociedad y el mundo, la estética y muchos otros factores, influyen de una manera decisiva en el proceso de la investigación, desde la elección del tema hasta la redacción final.

- toda cultura musical, todo género, toda obra o pieza tiene detrás una tradición, una historia, un complejo de significados, una teoría musical y una concepción filosófico-estética.

- Entender la música a partir de la lógica del sistema que la genera, es algo que plantea Derrida cuando afirma que no hay un «fuera-del-texto».

- La producción cultural de un grupo seduce o golpea a un sujeto dependiendo que tan próximo o alejado se encuentre de ese grupo. El juicio estético siempre es un acto de afirmación identitaria de quien lo postula. Quien se queda fuera de la valoración estética positiva siempre es el Otro. Siempre es necesario decir quien es el otro, y con respecto a qué y por qué. Quienes practican estas músicas viven experiencias intensas del orden de lo «estético» y lo «subjetivo».

Criterios de juicio estético más recurrentes

Rubén López Cano propone una síntesis de elementos que se utilizan para juzgar estéticamente la música popular:

Técnica musical. Más complejo=Más válido [sic]. Vara de medir de la música clásica que no explica algunos casos memorables de la música pop; *Técnica instrumental.* El virtuosismo es muy valorado en el *heavy*, algunas músicas tradicionales y otras; autenticidad. Lo que no es comercial, lo que es originario, honesto, sincero; originalidad. Lo que se aleja del mainstream...; *Innovación.* El que hace primero que nadie ciertas cosas; *Influencia.* El que hace que su modelo se repita más veces o con mayor velocidad; *Rankings de ventas.* Alertando que no todo lo que se vende es necesariamente es bueno, pero tampoco necesariamente es malo.

Los prejuicios en los juicios de valores

«El valor cultural de una pieza musical es contextual. Como diría John Fiske, 'el significado se crea en la circulación y en la recepción de los textos'. La idea de que el investigador puede expresar juicios de valor desde fuera del simulacro involucra la creencia, discriminante, de que el significado es inherente a la obra o a la intención de los productores. La valoración que de determinadas músicas hacen sectores de la sociedad, es cambiante. Nuestra valoración también: construir al Otro al interior de una comunidad a la que no pertenece y considerarlo o valorarlo como parte de ella, o extrapolar un tipo de relación que se produce entre ese otro y una forma de consumo mediática o involuntariamente, pero que hace que ese otro se integre a una cultura de consumo y se valore desde esos patrones». (Federico Sanmartino. Argentina)

Uno de los prejuicios fundamentales que ha predominado en la musicología cubana ha sido considerar que un «otro», no puede construir nuestra historia, o abordar nuestros discursos, por el simple hecho de que no ha compartido nuestra identidad (entiéndase nuestro espacio social físico y cultural). Pero es que el juicio de valor estará en función, en estos casos, de producir un conocimiento acerca de la manera en que nos construimos para los otros, no solo hacia adentro. Y ese carácter excluyente es parte de nuestra proyección desde el punto de vista de conocimiento generado sobre y desde nosotros mismos.

Entre las causas de prejuicios en los juicios de valor, abordados en la lista de conversación de la IASPM-AL se concretaron los siguientes elementos:

- la emisión de un juicio sin prueba o fundamento que lo avale. Lo cual expresa o refleja otro tipo de problemas.
- juicios dirigidos a determinar trabajos de investigación-acción
 - trabajos que incluyen un aspecto social donde se quiere cambiar la situación que se tiene al principio una vez finalizado el proyecto.
- juicios estéticos inherentes a la dominación que ejerce la Industria Cultural con efectos reales sobre la vida cotidiana.
- incidencia del plano político en los juicios de valor: incidencia de las posiciones políticas de un compositor o intérprete al emitir un juicio de valor sobre él, o sobre el gusto y percepción en torno a esa música.
- las investigaciones por omisión o por claro y abierto compromiso, siempre tienen un posicionamiento político e ideológico ya sea por nuestro tema de estudio elegido, por las corrientes de estudio a las cuales adscribimos.

A manera de conclusión de los tópicos relatados en materia de estética y juicios de valor:

- Los criterios estéticos deben partir del juicio de los valores estéticos de la propia manifestación, y a partir de ahí trazarse relaciones de discursos y posicionamientos diversos que dejen implícito aquello que condiciona socialmente al juicio emitido.
- Lo «bueno» o «mal» debe estar en relación con los consumidores y sus modos de consumo. De establecerse otro tipo de relación estas deben remitir a las formas de coexistencia de la diversidad en un contexto determinado, sus interrelaciones, diferencias y repercusiones.
- El conocimiento sobre nuestro discurso es fundamental. Existen criterios para abordar la producción musical, otros para abordar la distribución y finalmente el consumo. Hasta qué punto estos procesos hacen estéticamente valiosa una música en la sociedad.

Otra visión de la música popular cubana. Ruta crítica de derroteros teóricos actuales.

Leonardo Acosta es uno de los más agudos investigadores de la música popular cubana en las últimas décadas. Aporta una valiosa y abundante obra de apreciaciones estéticas sobre fenómenos como el jazz y el rock en Cuba, así como de otros géneros que son referentes indispensables de la historiografía musical cubana.¹⁶ Su libro *Otra visión de la música cubana* tuvo como propósito plantear «un enfoque distinto al abordar nuestra música popular». Desde una perspectiva crítico-historiográfica, el libro compila aquellos artículos del autor donde se desmontan los grandes mitos y enfoques inamovibles de la música popular cubana y logra así sintetizar y abordar, en principio, algunos de los aspectos que consideramos problemas centrales de este tipo

de estudios en la Isla.¹⁷

El pensamiento musicológico tiene un papel rector en las disertaciones de música popular en Cuba, así como en la construcción de cánones estéticos para su valoración. Aunque otras disciplinas como la sociología o el periodismo cultural ocupan espacios oficiales de difusión y polémica, la musicología se erige como disciplina académica enunciante. Sin embargo, sus límites se dan fundamentalmente porque la mayoría de sus enfoques (si no la totalidad, sí aquellos que más circulan y son tomados como referentes en la Isla), carecen de perspectivas transdisciplinarias y mirada transnacional.

Por otra parte, faltan estudios que sistematicen y formulen las principales corrientes de pensamiento que se han dado, por lo que se repiten las corrientes de pensamiento en boga, aplicadas a priori a cualquier evento sin tener en cuenta el contexto histórico de surgimiento y desarrollo. De esta manera quedan sin continuidad una serie de postulados y premisas que resultaron visorias para su época de surgimiento como es el caso de los escritos de Argeliers León.¹⁸ Ocurre también que el contenido de los libros, mucho más si son de historia, son tomados como referentes informativos fijos y no como pensamiento teórico en discusión.

La reincidencia en el uso de determinados enfoques locales, deja de lado muchas de las problemáticas actuales que mueven al mundo de la música popular en el continente, máxima cuando en muchos sentidos nuestras prácticas poseen puntos de relación y de convergencia cultural.

El cúmulo de trabajos sobre música popular en Cuba es amplio en producción de libros, revistas, artículos, reseñas, notas (informativas, discográficas, periodísticas) pero predomina la presentación de textos informativos, con contenidos reiterantes (refritos). Asimismo, son analizables las tendencias al discurso grandilocuente que se maneja en revistas especializadas en música, cuyos artículos resaltan «el valor de la obra de arte», la colocación de figuras del ámbito musical en pedestales inamovibles, la reivindicación de anecdotarios musicales que suman nuevos datos a corroborar por falta de fuentes de confiabilidad, todo ello sin pretender una valoración crítica desde la producción de discursos estético-sociales, sino fundamentalmente técnico-hedonistas, o populistas. Por otra parte, aun persiste la improvisación (información desinformada) en nuestros medios de comunicación (fundamentalmente la televisión), que impide el buen manejo de una visión competente y aportativa en materia de estudios culturales alrededor de la música.

En esta primera fase de acercamiento a las problemáticas en el campo de estudios de música popular, reflejamos la experiencia de trabajo en algunos circuitos populares y el encuentro con una serie de bibliografías que muestran un defasaje en el conocimiento que producimos sobre nuestra música en relación con el que se produce alrededor de ella fuera de Cuba. Retomamos a Acosta para puntualizar una ruta crítica por este defasaje teórico metodológico. Entre las ideas básicas que señala en su libro encontramos:

- la inoperancia de abordar nuestra música popular cronológicamente o por géneros.
- la necesidad de superar el enfoque genérico de nuestra música popular que en su momento fue aportativo. El anquilosamiento en teorías como la de los complejos

¹⁶ González y Rolle: Op.cit., p. 15.

¹⁷ Conferencia impartida en el Congreso IASPM-AL celebrado en La Habana, 2006. *Tipos, categorías y géneros musicales. ¿hace falta una teoría?*

genéricos, y su aplicación errónea al equiparar fenómenos diferentes, mezclando «simultaneidad temporal (sincronía), diversidad espacial o regional producida por la difusión, (o sea diacrónica (y la evolución y desarrollo histórico (diacronía))».

- la necesidad de reivindicar los criterios acerca del origen de estas músicas y sus raíces comunes con otras del área afrocaribeñas. Revisitando la teoría sobre el acervo común al área del Caribe.

- la urgencia de enmendar en planas escritas errores susceptibles a repetición indiscriminada y acrítica, fundamentalmente desde el periodismo, y desde fuentes extranjeras: los fechamientos arbitrarios,

- criticar las actitudes de farandulismo y academicismo.

- superar el reduccionismo imperante en el culto a la personalidad, los mitos de «los grandes de la historia», los nuevos ritmos, el estar en clave, los inventores de los géneros y la visión simplista de «atribuir a unos pocos nombres o modalidades todos los lauros o aciertos».

- enfrentar la aplicación mecánica de los conceptos de evolución (en relación a lo más elaborado y complejo) y progreso (fuera de los aspectos técnicos y tecnológicos).

- la importancia de incorporar los nuevos hallazgos a la historia de la música popular cubana, y terminar con la exclusión de temas como el indigenismo cubano.

- la necesidad de un estudio crítico sobre las corrientes de pensamiento musical cubano.

- los fetiches colaterales al esquema de los complejos genéricos al considerar el cinquillo danzonero y la clave sonera, como «entidades totalmente independientes».

- las acusaciones de cubanocentrismo y prepotencia por pretendidas extraterritorialidades.

- la crítica a la búsqueda de cubanía, por parte de la crítica, en la producción musical.

- los espejismos de la historiografía musical cubana: orígenes y evoluciones claras.

- la importancia de reunir información sobre el entramado o arsenal polirrítmico afrocaribeño y afrobrasileño asociado a las manifestaciones religiosas y rituales afrocubanas.

Acosta señala que «hay más de un musicólogo en Cuba que se aparte de los mitos y estereotipos al uso, tendencia que necesariamente ha de abrirse paso en los próximos años si es que realmente queremos salir del cerco en que nos ha sumido el esquematismo, el facilismo conceptual y la esterilidad reinantes hoy en la investigación musicológica e historiográfica».¹⁹

Coincidimos en que la teoría de los complejos genéricos se ha convertido en marcador estético de la cubanía en música. Se definen géneros pilares (danzón, son, canción, rumba), como el origen y referente de todos los géneros cubanos, con una visión reduccionista de lo que implica la cubanía y la identidad desde la diversidad musical y sus usos.

Otro enfoque ha sido la recurrencia a criterios marcadores: células rítmicas típicas de la música cubana tales como el cinquillo, el ritmo habanera, la clave; formatos vocales e instrumentales más representativos, como es el caso de la charanga y los septetos; estructuras formales de carácter responsorial con la alternancia coro-estribillo; y las formas de presentación del material musical, como pueden ser *guajeos*,

¹⁹ Al respecto se sugieren los libros: *Del tambor al Sintetizador*. 1983. La Habana: Letras Cubanas; *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*. La Habana; Ediciones Unión. 2000; *Descarga número dos. El jazz en Cuba 1950-2000*. La Habana; Ediciones Unión, 2002; *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.

tumbaos y los tipos de discursos afrocubanos o hispanos. Si bien esos criterios tradicionalistas marcan determinados discursos sonoros tradicionales de cubanía, su interpretación como cánones estéticos de autenticidad han excluido y excluyen, las posibilidades de expresar cubanía de otras resultantes musicales como es el caso de rock y del rap o las músicas alternativas, sometiéndolo al marcado aliento estético de legitimación nacionalista tan parecido al de la mulata y el ron; pero por si fuera poco, produce un estancamiento en el desarrollo de nuestra música popular, volviendo una y otra vez al canon para «sonar a cubano», lo cual no ha ocurrido con tanto énfasis en otras manifestaciones del arte popular.

Existe un escaso replanteamiento de fenómenos como los mencionados períodos de estancamiento de la creación musical cubana (o crisis de lo auténtico²⁰). Más que definirlos como momentos de inercia o falta de creatividad, es necesario reivindicarlos desde un enfoque de postulación al cambio, estrechamente relacionado con el contexto social y los imperativos económicos que establecen reglas de mercado local a los que no queda exenta de influencia la música.

La cubanía de la música existe en muchas escenas, incluso en aquellas de origen foráneo, por ello el enfoque de lo auténtico, en relación a lo que ha surgido en el país ha caducado. La autenticidad debe verse desde ángulos tan diversos como los que comenta la propia sociedad. Las audiencias se identifican con diferentes tipos de música y a su vez las consumen y significan de diferentes formas. No importa si son tradicionales o no. Los criterios de tradicional o folclórico están en relación a las formas de intercambio cultural dentro de la propia sociedad. Es por ello que una música podría dejar de ser tradicional para convertirse en folclor de un lugar. Esto ocurre cuando varía su uso y sus modos de consumo. La tradición nos involucra participativamente, formamos parte del acto, de la producción del evento de manera espontánea. Es parte de nuestro calendario de vida cultural. El folclor es el legado que consumimos de manera intelectual reconociendo en él los ancestros de un hecho cultural que guarda relación con nuestras vidas. Es entonces inminente la necesidad de replantear los patrones para juzgar qué cosa es (son) lo cubano, dónde está(n) y cómo expresarlo. Y no en referencia a cantidad de elementos, sino a diversidad de experiencias. La experiencia construye el componente de identidad, en este caso de cubanía.

Los clichés identitarios producen estancamientos, son la vuelta al canon para ser legitimado socialmente, cuando cada escena se legitima en sí misma. Es el caso del rock en Cuba sobre el cual se han construido múltiples discursos al interior y sobre él mismo. Es decir, las formas de legitimación identitaria varían según el lugar de enunciamiento y visibilidad.

Otro de los criterios que han predominado en los estudios de la música popular cubana es la construcción lineal de su historia social: todo deviene de algo anterior, así sea un criterio sonoro, compositivo o de consumo, dar continuidad evolutiva a la música desde el sonido, omitiendo los procesos de resignificación continua que podría también denominarse proceso de transculturación o reterritorialización cultural.

Constantemente nos estamos transculturando, porque cambia la sociedad, cambia el pensamiento económico, se transforman los sujetos sociales y la música forma parte de esa dinámica, ganando en nuevos significados, por lo que no podemos

¹⁹ Es importante señalar que algunas de estas críticas han sido tratadas por otros investigadores pero Acosta es quien las sistematiza editorialmente, legando de manera escrita su parecer.

hablar desde la música abogando por el rescate de las mismas identidades evocadoras del pasado. Lili Martínez, Arsenio Rodríguez, Benny Moré, son acervo, legado cultural, pero sus sonoridades se han resignificado para el músico y para el consumidor. Ello está significando otro tipo de movimiento, otro tipo de experiencia corporal, está cobrando un nuevo sentido dentro de un nuevo proceso social, que se diferencia del que le dio origen en determinado momento.

Otro de los enfoques a superar es la tendencia a la visión localista, muchas veces chovinista. La musicología cubana se coloca como el origen de todas las cosas y al parecer desconocemos el campo de interacciones, préstamos y negociaciones de identidades y sentidos producidos dentro y fuera de la isla alrededor de una misma música. Autores extranjeros han sido más osados en este tipo de planteamiento convirtiéndose en obras de referencia. Es necesario reivindicar historias y cánones como los que construyen a géneros como el danzón, evidenciando la necesidad de enfoques transnacionales que pongan a dialogar procesos de apropiación y desarrollo de tradiciones danzoneras en ciudades de México o en la zona de Guayacaste, Costa Rica, por solo citar dos ejemplos. Las diferentes maneras de bailar, formatos sonoros y los sentidos que construyen en la identidad de determinadas comunidades en esa ciudad, no se homologan con la práctica cubana. Incluso el género en Cuba no se ha explorado lo suficiente, caracterizándose de una manera única y obviando otras particularidades, como por ejemplo las notables diferencias en el estilo de baile danzonero dentro de Cuba y en relación a otras culturas. Los cubanos refieren los mismos pasos básicos y formas de agarre, pero se diferencian entre sí en la acentuación con los pies, la postura del cuerpo y la cadencia al bailar. Los mexicanos recrean lo que se ha dado en llamar el danzón coreográfico, en estrecha relación con los pasos del tango o el vals.

De ahí devienen otros problemas, también enunciados por Acosta: la historia lineal que toma como eje el origen, y no las negociaciones musicales entre naciones. El mambo es un ejemplo de ello. México y Nueva York, conforman escenas específicas de su producción y circulación, escenas de un mismo género que tuvieron diferentes procesos de articulación de roles sociales. Hay una importante producción latinoamericana de bibliografía que refiere los modos de circulación, apropiación y desarrollo de música cubana o referentes genéricos cubanos en otras culturas y muchos de estos aspectos continúan al margen de las investigaciones en la Isla.

Predominan las construcciones de género musical a partir del estudio de la música en sí misma, de sus estructuras y comportamientos expresivos, lo cual lleva a construir los géneros musicales como unidades estructurales cerradas, a homologar los procesos de consumo, y a establecer el distanciamiento entre públicos y tipos de música. Se construye un género desde el punto de vista estructural y se obvia un conjunto de significados y de sentidos que han hecho que ese género alcance una determinada evolución, tenga un determinado repertorio, sufra una serie de modificaciones dentro de sus propias estructuras, que no devienen solamente de un proceso creativo, sino que devienen de muchas otras relaciones.

Otro aspecto es el análisis de las letras para piezas musicales, en el caso de la música vocal, se observan la repetición de modelos de interpretación; se extraen las

²⁰ La musicóloga Grizel Hernández se encuentra problematizando acerca del pensamiento teórico de Argeliers León. Ha realizado una importante labor compilatoria de artículos prácticamente desconocidos que pretende prologar próximamente y que sin duda enriquecerá el debate sobre los estudios de música popular en Cuba.

letras de sus contextos de interacción, muchas veces atadas a las propias convenciones musicales que ha establecido la musicología, y se llega a hablar de *buenas* o *malas* letras. De esta forma, se excluye el sentido que tienen en relación a su ámbito concreto de consumo. Las músicas, y en este punto las letras, ayudan a entender la sociedad; no la amenaza como suele decirse. La música está cobrando sentido en una sociedad que puede estar amenazada por otras razones, está generando un discurso social, con el que se identifican las personas que la consumen. Y el consumo implica significar, dotar de sentido.

En este tipo de estudio, uno de los más críticos por el tipo de letras y recursos que predominan en la música popular cubana, se ha avanzado con la incursión continuada de la filóloga Liliana Casanella²¹, quien esboza una metodología de estudio, fundamentalmente encaminada al análisis de las letras en cuanto texto: formas, procesos intertextuales, valoración estética, análisis e interpretación.

Las escenas musicales. Una propuesta de concepto y herramienta interpretativa.

La música es una forma de relación social que se hace universal no precisamente desde el lenguaje sino en su experiencia de uso. Por muchos años, en el ámbito musical cubano ha prevalecido la idea de que se debe estudiar la música cubana desde la Isla, como algo propio. Asimismo, se ha sostenido que otras culturas musicales no se encuentran al alcance de nuestra investigación, por lo que implica el alejamiento geográfico, cultural y la escasez de información. Esta premisa es barrera que, aunque no lo parezca, condiciona distanciamientos interculturales y constituye una visión reduccionista de «lo estudiable». Se revierte en la visión de rechazar lo que se escribe sobre nosotros fuera de Cuba, mucho más si transgrede algunos de nuestros cánones, por la supuesta idea de que ese otro no posee la debida experiencia para legitimar el conjunto de significados «intrínsecos» a la «obra», como si esta no fuera objeto de experiencias y competencias personales y culturales, sin requerir condicionamientos existenciales más allá de la elección personal. Se reduce la máxima de que existen diferentes maneras y lugares de posicionamiento respecto al objeto de estudio, dilema que entronca con una defensa a ultranza del origen y desarrollo nuestros géneros musicales cubanos desarticulados de todo préstamo y negociación cultural con cualquier época.

Aún y cuando se hace hincapié en la necesidad de un enfoque interdisciplinario — más apropiadamente transdisciplinario— esta tarea se reduce al campo de la musicología con escasas herramientas interpretativas apropiadas de otras disciplinas, fundamentalmente de la sociología y la filología.

Este aspecto entra en sintonía con otro tema fundamental, enunciado por diversos estudiosos: «Los oyentes siguen siendo grandes desconocidos». ¿Cómo participan las audiencias en la música popular?²²

Uno de los tópicos de estudio que deben ser erigidos como fundamentales es el por qué aun se percibe un silenciamiento de las audiencias en los estudios sobre música popular (no solo en Cuba). Casi todos los estudios en la Isla, están volcados hacia la producción musical, tanto en ensayos, como a través de entrevistas. Escasamente encontramos referencias sobre las audiencias, quiénes y cómo consumen las músicas y lo que significan para ellos estas prácticas. Mucho queda por aprehender de la música y sus espacios, desde la curaduría de un DJ en relación a un lugar, por ejemplo, y lo que ello implica en términos de audiencia, hasta los factores que han determinado ese consumo. No es de sorprender que una misma música sea consumida por una persona en un lugar

y en otro no. ¿A qué se debe? ¿Hay espacios para las músicas?

En relación a esto, propongo dos conceptos a desarrollar: escenas y espacios participativos, con el objetivo de estudiar cómo la música genera múltiples identidades en el seno de una misma sociedad, profundizar en el hecho de que es la audiencia quien construye el sentido de la música y no únicamente el músico, independientemente de su competencia y su potencial propositivo.

Las *escenas* definen contextos socio culturales, en el que músicos, industrias, instituciones, difusores y audiencias articulan sus roles sociales y generan discursos de identidad alrededor de un tipo de música. Pueden existir varias escenas alrededor de una misma música —escenas *houses* en Latinoamérica, escenas *timberas* en La Habana— o una misma escena para varios tipos de música —la escena alternativa en Cuba.

Lo importante es que el enfoque de la música popular a partir de las escenas musicales permite determinar los discursos de identidad que se construyen desde las relaciones, interacciones y negociaciones entre una serie de actores y agentes sociales que comparten gustos y motivaciones comunes, responde a una perspectiva etnográfica de informarnos sobre eventos (conciertos, discos, campañas publicitarias y videoclips), artistas (creadores, intérpretes y productores), difusores, industria, audiencias (tipos de audiencias, que incluye el estudio de comunidades de fans y arquetipos, intereses y referentes sociales como posibles variables de clase, género, edad, componente racial, escolaridad), formas de comportamiento (*look*, vestimenta, convenciones de participación), formas de participación (participación comprometida, involuntaria, activa, pasiva), tipo de experiencias de los músicos, tipos de experiencias de las audiencias; juego de roles; formas de interpelación a través de experiencias psíquico-emocional y corporales y el establecimiento de convenciones genéricas; locaciones tanto de actuaciones en vivo, como de construcciones performativas; espacios participativos, estrategias publicitarias y promocionales, soportes de divulgación: *paskines*, *fanzines*, etc.

Pueden existir escenas hegemónicas, escenas *underground*, escenas híbridas, escenas minoritarias, escenas tradicionales, escenas genéricas. La audiencia desarrolla sus propias reglas de comportamiento y sentidos de pertenencia determinando sobre la creación musical y construyendo el sentido época, situacional y local de la música. El interior de la escena se vuelve diverso, rico en multiplicidad de formas de participar y se amplifica fuera del espacio de reunión pero tributa a este. No todos acceden de la misma manera a una escena musical ni consumen de la misma forma dentro de ella, pero sí generan un sentido de pertenencia. Para formar parte de la escena hay que formar parte de rol discursivo y este se conforma desde lo hegemónico al interior de ella. La participación en la escena esta mediada por reglas de comportamiento, intereses, experiencias con la música, sentido de pertenencia al espacio y al colectivo. Conductas y formas de vida en común. Se puede disfrutar de una música sin pertenecer a una escena musical en específico, así como se puede participar de más de una escena, en dependencia de la forma en que se interactúe con ella y el tipo de experiencia. El acceso a la escena se manifiesta en los roles de participación, los usos de las músicas, *looks*, vestimentas y prácticas corporales.

Los *espacios participativos* son aquellos espacios que se construyen a partir de la

²¹ Leonardo Acosta: *Otra visión de la música popular cubana*, p. 60.

²² ¿Que es lo auténtico? ¿A que llamamos autenticidad? ¿Desde donde se enuncia este criterio? Es otro de los aspectos cardinales en la problematización de los estudios de música popular actual y que ha sido varias veces discutido al calor de la IASPM-AL.

experiencia participativa de consumo de determinada comunidad social en relación a un tipo de música. El grado de pertenencia, la actitud y formas interpeladoras, marcan los roles de participación y determinan sobre la producción musical.

Una escena puede definirse en el desarrollo de varios espacios participativos. Estos definen tipos de públicos, y sus modos de interactuar. El espacio participativo es el contexto de mayor significación dentro de la escena. Se conforma en la repetición de eventos o acciones donde interactúan los imaginarios sociales de músicos y audiencias – sobre la base de otros eventos mediadores—, propiciando la construcción de un discurso social alrededor de un tipo de música; pero también está determinado por factores externos, como las relaciones oferta-demanda que se propongan o demanden según los participantes y gestores del espacio. En este sentido se incluyen también las condicionantes del acceso y se justifican los modos de uso del espacio.

Las escenas construyen un tipo de identidad, más vinculada al uso que se le da a esa música dentro o como parte del espacio de participación que a lo que pretende transmitir la música en sí. Incluso ésta negocia determinadas reglas en relación al espacio de participación, pues los rasgos identitarios suelen imponer construcciones más fuertes que las que pueden proponer la propia música.

¿Cómo te vistes?, ¿cómo te comportas? ¿Cómo te insertas? ¿Cómo te ves a través de los otros en una escena que es «controlada» por otro tipo de sujeto social? ¿Qué formas de interacción desarrollas?

El sentido de pertenencia, en la relación individuo-colectivo, tiene que ver con la forma en que te asumes y te asumen los otros en determinado espacio y hasta que punto desarrollas o inhibes tus competencias. Esto puede estar sujeto o no al gusto musical y los deseos de disfrute con una música. La exclusión de una escena no necesariamente esta sujeta al no gusto por una música, puede producirse por la incompatibilidad con el espacio de participación, en el que imperan determinadas formas de conducta, o producciones de discursos hegemónicos no afines. Asimismo, se puede formar parte de una escena, sin poseer un grado de compromiso con determinados discursos de ideología que genera, sino vinculado a aquellos que se produzcan desde el disfrute o entretenimiento coyuntural o sostenido.

La identidad no es algo que pueda valorarse solo como empatías sociales colectivas, u homogeneidades sociales, sino también como formas de aceptación y compatibilidad colectivas desde las diferencias, negociaciones de sociabilidad, respecto a los performance y a aquellas construcciones individuales que llegan a hacerse hegemónicas.

«La escena puede ser entendida como «un tipo específico de contexto cultural urbano y práctico de un código espacial» (Stahl, 2004:76). (...) el acuerdo formal e informal entre industrias, instituciones, público e infraestructuras. Straw (1992); Bennet, 2000; O' Connor, 2002; Stahl, 2004, lo aplicaron a un amplio rango de emplazamientos y locales. (...) Bennet (2000), a partir de estudios de caso etnográficos sobre la música dance urbana (incluyendo el house, el techno y el jungle) de Newcastle upon type, Inglaterra, muestra de qué forma, a través de su participación en eventos de club y fiestas caseras «los miembros de esta escena celebran una sensibilidad underground compartida, que es diseñada para retar la opresión percibida y el anarquismo de la economía nocturna oficial de Newcastle, y las prácticas sociales coactivas de la policía local»

La relación entre lo local y lo global es una parte clave de la dinámica de estas escenas musicales locales, alternativas o no. La internacionalización de lo local es un proceso animado y fomentado económicamente por las grandes compañías discográficas, que colocan los sonidos locales concretos dentro de estructuras más

amplias, y en el proceso alcanzan un mercado mayor; por ejemplo, el marketing del sonido de Seattle. De forma similar, los sonidos y escenas locales y sus seguidores están ideológicamente vinculados gracias a los fanzines de distribución internacional, las publicaciones de la prensa musical e internet». ²³

Los enfoques tradicionales de la musicología cubana en el estudio de la música popular no han tenido en cuenta este tipo de comportamientos y relaciones entre los modos de producción y consumo.

Se ha privilegiado el área de **la producción musical** entendida como la creación musical, los discursos orales de los músicos y los intérpretes, de ahí el reforzamiento de métodos de análisis puramente musical, y cierta tendencia a caracterizar el contexto donde se producen las músicas, pero sin interactuar con sus construcciones simbólicas. Se hayan inmersos, en su mayoría, de un sentido de continuidad local que excluye el necesario enfoque transnacional de nuestras músicas tradicionales y actuales.

El enfoque de las escenas musicales engloba los procesos de producción, distribución y consumo musical, y permite la construcción de cánones estéticos emergentes y diversos en relación a los lugares de enunciamiento desde el conocimiento de las especificidades discursivas de cada música y su entorno de escucha social.

Bibliografía

Cámara, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música hispana. Textos. Manuales, Madrid, 2004.

Conversaciones de la lista electrónica de la Rama Latinoamericana de la IASPM: *Juicios de valor en la investigación musicológica* (28 de noviembre- 25 de diciembre de 2007) y *Estética y música popular* (24 de mayo-8 de junio 2007).

Finnegan, Ruth. «Música y participación», *Revista Transcultural de Música*, no. 7, 2003.

Frith, Simon. *Hacia una estética de la música popular*, en Francisco Cruces, ed. Las culturas musicales. Madrid: Editorial Trotta, 1987.

González, Juan Pablo. *Musicología popular en América Latina, síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Separata de Revista Musical Chilena LV/195, enero-junio, 2001, pp. 38-64.

_____ y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

_____ «Estrategias para entrar y permanecer en la Musicología popular» en Boletín Música, no. 14, Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 2004.

_____ : «Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?» *Revista Trans* 12, 2008.

Pérez González, Juliana. «La historiografía musical hispanoamericana. Estado actual». *Boletín Música* Casa de las Américas no. 18, enero-abril, Ciudad de La Habana, 2007.

Shuker, Roy. *Diccionario del rock y la música popular*. Ediciones Robinbook, Ma non troppo. Barcelona, 2005.

Liliana González Moreno. Cuba. Musicóloga, Máster en Ciencias sobre Arte, 2008. Especialista del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC).

²³ Liliana Casanella, filóloga del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, ha publicado numerosos trabajos al respecto. Entre ellos se recomienda el texto *En defensa del texto*, Editorial Oriente, 2005.

La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico *mestizo*. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX¹

Christian Spencer Espinosa

El complejo proceso de mezcla de culturas que los países sur andinos enfrentaron durante la Colonia española, derivó durante los siglos XIX y XX en un sincretismo étnico difícil de administrar para la construcción del Estado y la cimentación de la identidad nacional. En el caso de algunos países de esta región, como Chile, dicho legado intentó ser puesto «en orden» en diversos momentos históricos con el fin de diferenciar cuál o cuáles habían sido las razas que más (o menos) habían aportado a la formación del sustrato racial del país. Frases como la arriba citada, del médico chileno Nicolás Palacios, fueron escritas en un momento en que la definición étnica se consideraba clave para la formación de un colectivo deseoso de ser próspero según el modelo europeo de desarrollo. Así, la predilección por los elementos blanco-europeos del mestizaje dejó de ser un supuesto y se convirtió en un hecho dado por cierto en varios ámbitos del conocimiento. La ausencia de reconocimiento de la totalidad de la diversidad racial existente (negra, indígena y española) permitió la instalación de un canon étnico *mestizo* que sirvió de baza para realzar aspectos cuantitativos (antes que cualitativos) del mapa etnográfico, muchos de los cuales pasaron a formar parte del discurso local de la cultura.

El texto que presento a continuación desarrolla este problema abordándolo desde una mirada crítica. El objetivo del artículo es realizar un escrutinio bibliográfico básico sobre la presencia de la negritud y el proceso de instalación del canon étnico de tipo *mestizo* en Chile, explicando de manera general cómo se ha producido la invisibilización del carácter pluriétnico de la cultura del país en distintos períodos de tiempo.

La información que existe sobre este tema es sorprendentemente fragmentaria, por lo que mi texto trata de conectar muchos de los cabos sueltos por la literatura

«Es difícil calcular cuánto mal puede hacer un solo negro introducido en un país. Las familias chilenas que aún conservan alguna sangre negra deberían posponer toda otra consideración, al contraer matrimonios, a la de eliminar ese resto de naturaleza inferior casándose con mujeres rubias chilenas o de los países del norte de Europa»

Nicolás Palacios
Raza Chilena (1904)

«En Chile, se puede decir, solo hai dos razas: la española i la india»

Recaredo S. Tornero
Chile Ilustrado (1872)

¹ Este texto ha sido escrito a partir de los materiales presentados en *Latin-American Music Seminar* (University of London, Institute of Musical Research, noviembre de 2007) y *British Forum for Ethnomusicology - Annual Conference* (Newcastle University, International Centre for Music Studies, abril de 2007). Agradezco aquí las valiosas sugerencias bibliográficas de Víctor Rondón.

cultural dando saltos temáticos que considero, por ahora, inevitables. Me interesa ofrecer una mirada etnomusicológica y sincrónica (en bloques de tiempo) aprovechando de exponer algunas hipótesis sobre la integración de los negros a la cultura popular chilena. Para ello tomo como caso de estudio lo hecho hasta ahora por la investigación musical chilena (musicología e historiografía) en torno al género musical conocido como zamacueca o cueca, considerado por el imaginario decimonónico como la danza *nacional* por excelencia.²

El trabajo está dividido en cinco partes. En la primera presento lo que llamo la *invisibilidad* del negro, el proceso de instalación del canon étnico y su consolidación a través de movimientos liberales y nacionalistas. Luego explico la importancia cualitativa y cuantitativa que tuvieron los negros en Chile, enfatizando la necesidad observar su presencia como un fenómeno cualitativo antes que estadístico. En tercera instancia ofrezco una hipótesis sobre la integración de este grupo a la vida social, arguyendo que las condiciones sociales de la época hacen más plausible pensar en su integración que en su desaparición del mapa sociodemográfico del país. Luego de ello y conectando con la segunda parte, explico brevemente el desarrollo histórico de la (zama)cueca y su vínculo con lo nacional y lo étnico. Casi al final, como cuarta sección, analizo algunos argumentos que se han dado para minimizar el carácter pluriétnico de la (zama)cueca y entrego dos contra ejemplos que sirven para pensar en un baile influido por lo mulato o lo negro. Para cerrar, ofrezco algunas palabras finales que refuerzan las ideas vertidas durante el cuerpo del trabajo.

LA INVISIBILIDAD DEL NEGRO EN LA CULTURA CHILENA

Desde hace más de un siglo la presencia de negros y mestizos de negro viene siendo un tema postergado en la investigación musical chilena.³ Parte importante de esta postergación puede atribuirse a la «invisibilidad» que adquirieron estos grupos como consecuencia de las condiciones a las que fueron sometidos durante la época Colonial (desde siglo XVI hasta los inicios del siglo XIX), cuando fueron esclavizados y privados del ejercicio libre de su cuerpo y de su conciencia. Pero también puede atribuirse a la época republicana (siglo XIX en adelante), cuando los negros y sus descendientes fueron descalificados por su «debilidad moral» y tachados de rudos, ignorantes, salvajes, faltos de trascendencia e, incluso, de *bestias*.⁴ Incluso hoy, en pleno siglo XXI, «no existe una conciencia real de lo negro como factor constitutivo del pro-

² Aunque no existe total claridad sobre la continuidad histórica entre los géneros *zamacueca* y *cueca*, a partir de aquí utilizo el término mixto (*zama*) *cueca* como una forma de recalcar que me estoy refiriendo a los siglos XIX y XX. He comentado brevemente este asunto en Christian Spencer: «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», 2007, p. 144, nota al pie N°2.

³ Uso aquí los términos «negro» y «moreno» para referirme a la población de origen africano y sus descendientes (sin mezcla), los términos «mulato» y «pardo» para hacerlo a los descendientes mestizos de negros; y la palabra «zambo» para la mezcla de indio y negro (o mulato).

⁴ Véase Paulina Barrenechea: «María Antonia, esclava y músico: la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena», 2005, p. 89; Gilberto Triviños y Paulina Barrenechea: «Bibliografía comentada para iniciar el estudio de la presencia negra en Hispanoamérica y Chile», ca. 2003, p. 38; Maximiliano Salinas: «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX», 2000, p. 65.

ceso de mestizaje ni menos como elemento significativo en la conformación y desarrollo de nuestra cultura».⁵

La «negación» o más bien, *minimización*, de la presencia negra, mulata y zamba puede haberse producido por dos razones interrelacionadas. La primera de ellas es la creencia de que los negros y mestizos de negro fueron numéricamente insignificantes en el contexto en que vivieron y, los pocos que quedaron, no lograron adaptarse ni física ni «moralmente» a un país que consideraba tan «distinto», como es Chile.⁶ La segunda razón es la escasa atención que los negros (o grupos de negros) recibieron en los documentos históricos de la Colonia y la República, debido posiblemente a que los esclavos no se declaraban en las actas administrativas o, en el mejor de los casos, se anotaban dentro de categorías llamadas «pertrechos» o «mercaderías».⁷

Desde luego, estas etiquetas contenían un fuerte sentido de exclusión que sirve de indicador para observar la doble condición de bienes «de uso» y «de cambio» que estos grupos ostentaban frente al resto de los sectores sociales. Estos dos aspectos, por tanto, pudieron haber sido determinantes para que la presencia de los negros —incluyendo a aquellos con talento artístico— se hiciera invisible en la sociedad chilena y, particularmente, para que se infravaloraran los aspectos *orales* o no documentales (burocráticos) de esta cultura.

Ahora bien, la historia de esta exclusión no se explica únicamente por la ausencia de datos en los archivos. Entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, la idea de que el negro no formaba parte de la herencia cultural chilena fue reafirmada por el movimiento liberal nacionalista. Durante el siglo romántico, el interés de algunos de los principales pensadores liberales y políticos chilenos por promover la «superación» del legado cultural hispánico⁸ —como José Victorino Lastarria— hizo que algunas disciplinas, como la historiografía y (posteriormente) la musicología histórica, consideraran la Colonia como una etapa definitivamente negativa u «oscurantista».⁹ Como consecuencia de esta marca subjetiva, los intelectuales de la primera mitad del siglo XX empezaron a volver lentamente su mirada hacia el indígena, a quien consideraron ahora un prototipo antiguo y más cercano a lo local, esto es, una referencia racial más próxima a la idea de lo «chileno» de ese entonces.

De esta forma, a pesar de que hasta ese momento el indígena había sido considerado un *otro excluido* en la historia del país, su presencia y aporte «sanguíneo» fue lentamente reconsiderada para terminar convirtiéndose —con el tiempo— en uno de los pilares raciales de la sociedad chilena, desplazando la presencia de lo negro a los *intersticios* de la historia, a los márgenes de la investigación. Lo realmente chileno, se

⁵ Ver Triviños y Barrenechea: Op.cit., p. 27.

⁶ Al respecto, consultar Celia Cussen: «El paso de los negros por la historia de Chile», 2006, p.p. 47-48; Cfr. Víctor Rondón: *Música tradicional chilena de los 50*, 2001, p. 10.

⁷ Véase Barrenechea, Op.cit., p. 92 y Rolando Mellafe: *La introducción de la esclavitud en Chile. Tráficos y rutas*, 1959.

⁸ Ver Bernardo Subercaseaux: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, 1981, p.p. 78-90.

⁹ Véase Alejandro Vera: «Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile Colonial», 2006, p.p. 146-151.

pensaba, era el *mestizo*, esto es, la mezcla de sangre india con ibérica. Ése fue el germen «biológico-cultural» desde el cual la sociedad chilena se vio a sí misma como un crisol de dos razas: la europea española y la sudamericana indígena, indicadores de un espacio georacial que contenía la mezcla ideal, el resumen de un mundo hecho y otro por hacer: todo en un solo individuo mejorado y de doble fortaleza. En suma, una suerte de raza utópica.

Este reconocimiento del elemento europeo y la aceptación de su penetración gradual en la sangre chilena (*mestizaje*) permitieron que se instalara con el tiempo un *canon étnico* mestizo, es decir, un parámetro hegemónico acerca de la raza. El canon resultante fue de marcado énfasis hispanista y, si bien dejó fuera la negritud, «aseguró» la conexión de Chile con Europa. La diversidad étnica, por tanto, se vio reducida a dos posibilidades, cuestión que el Estado chileno y las capas dominantes aprovecharon para fomentar un discurso socialmente eficaz en favor de la idea de nación «culturalmente europea», una «raza integradora» capaz de unir a los distintos sectores sociales.¹⁰

La formación del *canon étnico* se consolidó con el pensamiento nacionalista de corte social de los primeros cuarenta años del siglo XX. Entre 1907 y 1940 más de treinta ensayos fueron publicados en el país sobre este tema (lo que se llamó *ensayo social*) y, aunque no todos abordaban la variable racial, la mayor parte de ellos —de corte positivista, liberal y romántico— intentó desentrañar la composición étnica de la sociedad chilena y su «personalidad», para lo cual estableció una correlación entre raza, estratificación social, clase, socialización y cambio social y cultural. En consecuencia, la autoconciencia nacional de lo *mestizo* se convirtió en una creencia cada vez más aceptada y fue asumida por otros intelectuales como algo definitivamente «cierto».¹¹ Al terminar la primera parte del siglo XX, por tanto, el *canon étnico* de lo blanco (y, eventualmente, indígena) estaba plenamente instalado en la intelectualidad chilena. Del mismo modo, rodeado de este ambiente intelectual, la historiografía y la musicología dedicadas a la música chilena no tardaron en minimizar la existencia del negro en la cultura nacional y, por extensión, en los géneros musicales considerados importantes para la historia de la «alta cultura».

En conclusión, la suma de estos tres factores: invisibilidad documental, énfasis en el indígena y reafirmación del canon *mestizo* (desde el ensayo social), facilitó la invisibilización del negro dentro la historia cultural chilena, particularmente dentro de la historiografía musical, como insistiré repetidas veces a lo largo de este texto. Esto tuvo como consecuencia que se considerara «popular» como equivalente a «ibérico europeo», quedando excluidas las tradiciones no occidentalizadas «relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central del pasado musical chileno».¹² Este escenario, no obstante, empezará a cambiar en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁰ Al respecto consultar Bernardo Subercaseaux: «Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena», 2005, p. 659.

¹¹ Hernán Godoy: «El ensayo social», 1960, p. 109.

¹² Salinas: Op.cit., 2000, p. 45.

LOS ESTUDIOS AFROCHILENOS Y LA INTEGRACIÓN RACIAL DE NEGROS, ZAMBOS Y MULATOS

La lectura comparada de la producción investigativa de los primeros dos tercios con la del último tercio del siglo XX, muestra que sólo desde hace poco se viene produciendo un cambio de paradigma significativo en la forma de entender la negritud. El motor principal de este cambio de enfoque ha sido la comprensión de lo negro como un fenómeno eminentemente *cualitativo* más que *cuantitativo*. En esta nueva perspectiva, los datos hallados han permitido profundizar un poco más en biografías e historias mínimas que han ayudado a alcanzar generalizaciones (acotadas) acerca de la vida social de este grupo étnico y, a partir de ellas, desarrollar una visión holística de la Colonia y la República que vaya más allá de la idea del negro como un esclavo sin vida propia.

La sola existencia de estos nuevos trabajos hace difícil sostener hoy una idea de negritud basada en el puro dato de la exclusión de este grupo humano, como si los pasos de su caminar por el país hubiesen dejado una *única* huella rastreable. Muy por el contrario, la evidencia bibliográfica —en constante avance— sugiere que es importante considerar una combinación de los aspectos cualitativos y cuantitativos del proceso de llegada, adaptación (esclavitud) y desarrollo de los negros y grupos de negros al país. Un enfoque de esta naturaleza arroja una visión distinta, particularmente en lo relativo a la integración de esta cultura en el medio local.

Los primeros negros llegaron a Chile en calidad de esclavos con los conquistadores. Según Mellafe, en 1540, antes de la fundación de Santiago, había ya en el territorio unos diez negros. Como este mismo autor señala, la mayor parte de éstos llegó con sus propios «dueños», funcionarios reales y especialmente mercaderes que traían sus negocios a esta parte de la antigua América.¹³ A partir de 1590, los negros traficados (la mayor parte de ellos varones)¹⁴ fueron introducidos al país por medio de la ruta que iba por el Océano Pacífico, pero también por la vía continental, que partía en Buenos Aires. La existencia de vías paralelas provocó un incremento del flujo poblacional esclavista. Así, entre mediados del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, el total de negros pasó de ser un 1,1% a ser un 4%, cifra que se acrecentó con el paso del tiempo debido al aumento del comercio exterior con Sudamérica española, que incluía los virreinos del Perú y de La Plata, creado en la década del 70 del siglo XVIII. Según el Censo realizado por el Obispado de Santiago, la población negra en 1778 era superior al 10%.¹⁵

Al iniciarse el siglo XIX, la población negra comienza a decrecer. Aunque los datos que existen para esta fecha no son lo suficientemente claros, si consideramos los resultados del Censo de 1812 en el Obispado de Santiago (negros, zambos y mulatos) y el Obispado de Concepción (negros y mulatos, sin mestizos), la población negra puede calcularse en 28.214 personas, cifra mayor en cantidad que la del censo anterior, pero menor en porcentaje en relación al crecimiento que experimentaba la población (3,43%). La Tabla N°1 resume estos datos y agrega otros:

¹³ Mellafe: Op.cit., p.p. 213-214.

¹⁴ Mellafe (Op.cit., p. 197) señala que este hecho —la mayor penetración de esclavos varones— tuvo consecuencias importantes para la demografía y etnografía chilenas, porque aportó un color mixto a la formación de la raza.

¹⁵ Cfr. Rondón: Op.cit., p. 11.

Tabla N° 1: Evolución demográfica aproximada de la población negra y/o mulata en Chile entre 1541 y 1823

Año	Cantidad numérica población negra y/o mulata	Cantidad porcentual de población negra y/o mulata
1541	10	[?]
1570	7.000	1,1%
1590	20.000	3,4%
1600	19.000	3,46%
1620	22.500	4,03%
1778	25.150 ¹⁶	12,6 %
1812	28.214 ¹⁷	3,43%
1813	30.850 ¹⁸	3,74%
1823	4.000-16.000 [?]	[?]

Según Norambuena,¹⁹ en Chile se hicieron ocho censos en el siglo XIX. Sin embargo, el censo de 1813 fue el último que incluyó la variable racial como categoría de empadronamiento (de ahí que no haya datos posteriores más o menos fidedignos en el resto del siglo XIX). En dicho censo los negros aparecen en una cantidad de 3,74%, esto es, más de 30 mil hombres y mujeres, la mayor parte de ellos en Santiago, donde representaban casi un 8% de la población (unas 22.943 personas).²⁰

¹⁶ Este dato incluye a negros y mulatos desde Aconcagua hasta el Maule (en Rondón: Op.cit., p. 11), número que confirma Eyzaguirre primando mulatos por sobre negros puros (en René Peri: *La raza negra en Chile. Una presencia negada*, 1999, p. 61). Sin embargo, Luis Thayer Ojeda (*Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*, 1919, p. 121) da un valor distinto para este mismo censo obispal (12.508), lo mismo que Peri (Op.cit., p. 154), que da otro (21.583) al restar la zona de Cuyo.

¹⁷ Para obtener este dato he sumado los resultados del censo de 1813 en el Obispado de Santiago (negros, zambos y mulatos) con los del censo de 1812 (población de la provincia), más el Obispado Concepción (negros, mulatos y mestizos), como hace Carmen Norambuena («Las tendencias demográficas en la época republicana en Chile el modelo de San Bernardo a través de los archivos parroquiales 1824-1891», 1984, p.p. 140-141). Sin embargo, en este último caso, los grupos «mestizo», «negro» y «mulato» aparecen en una misma categoría con un total de 7.907. Para evitar cualquier cálculo errado, he procedido a dividir esta categoría en tres (3 x 2.636) y restar una de las partes (2.636) al total (7.907), eliminando así a los posibles mestizos no negros existentes y dejando el total de negros y mulatos sin mestizos (5.271), que me parece más exacto. De este modo, el total de 30.850 negros para el país en 1813 queda disminuido a 28.214.

¹⁸ Obsérvese que para este período hay múltiples datos sobre la presencia de los negros en el país. Pablo Garrido (*Historial de la cueca*, 1979, p. 118) cita una cifra distinta de negros para Concepción en 1812 (7.917), De Ramón (en Hugo Contreras: «Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800», 2006, p. 102) considera que hacia 1810 Santiago poseía una cifra mayor a la que he dado de población negra, mulata o zamba (18%) y Peri (Op. cit., p. 263) establece que, hacia esa misma fecha, había en el país entre 10 y 12 mil negros y mulatos. Por otro lado, el mismo Peri (Op.cit., p. 103) estima que, según estudios genealógicos, para 1813 el 8% de la población tenía antepasado de sangre mulata o negra, cifra que creo hay que tomar con cautela. De este porcentaje, dice, 6.567 negros y mulatos vivían en los departamentos de La Serena, Elqui, Andacollo, Ovalle y Copiapó (Peri: Op.cit., p. 229).

¹⁹ Norambuena: Op. Cit., p. 138.

²⁰ Norambuena: Op.cit., p. 142.

Aunque es muy importante tomar estadísticas con cautela debido a que no conocemos el detalle acerca de cómo fueron obtenidas, podemos decir a modo de síntesis, que una revisión somera de la evolución demográfica de la negritud en el país muestra que, entre 1540 y 1813, un promedio aproximado de 4,6% de la población chilena tuvo en sus venas sangre negra o mulata. Esta cantidad es relevante si se considera que en 1813 Santiago ni siquiera alcanzaba los 100.000 habitantes (que alcanzaría hacia 1835).²¹

Toda la población a la que nos referimos pasó a ser liberta con la abolición de la esclavitud decretada en 1823 en el país.²² ¿Cuántos de estos esclavos se quedaron finalmente en el país? Esta información es difícil de conocer, pues como señala Peri, muchos heredaron apellidos españoles y empezaron a pasar inadvertidos en los documentos de archivo, a pesar de lo cual en algunas zonas del país —como en el Departamento de Arica— hacia 1840 todavía era posible ver la presencia de un 68,6% de negros, mulatos y zambos (aunque pocos eran «puros»).²³ Sin perjuicio de ello y de acuerdo con lo que señala Diego Barros Arana, al producirse el cumplimiento de la ley quedaron en el país más de cuatro mil esclavos libres,²⁴ número que el historiador Luis Thayer Ojeda eleva a 16.000 y que, según él, se habría mezclado en buena cantidad con personas de las clases más desfavorecidas.²⁵

En la bibliografía existente queda la duda de si antes de la publicación de esta ley, los negros alcanzaron a integrarse a las «comunidades», familias o «situaciones» a las que estaban sometidos. Asimismo, permanece como una incógnita si lograron mantener los lazos previamente establecidos en dichas comunidades o grupos sociales, o se disolvieron anómicamente una vez liberados en 1823. Algunas de estas dudas, sobre todo las relativas a la pertenencia en el período previa a la República, han sido parcialmente respondidas por los recientes trabajos provenientes de la historiografía, la antropología (arqueología) y —en menor medida— la musicología. Según los profesionales provenientes de estas disciplinas, negros y mulatos sí lograron alcanzar

²¹ Véase la síntesis de los censos de 1835, 1843, 1854, 1865 y 1875 contenida en el *Quinto Censo Jeneral de la Población de Chile. Levantado el 19 de abril de 1875 i compilado por la Oficina Central de Estadística en Santiago*. Valparaíso: Impr. del Mercurio, 1876 (Microfilm N° 3028, Biblioteca Nacional de Chile).

²² El establecimiento de esta ley tuvo dos etapas previas. Primero, el día 15/10/1811 se decretó la *Libertad de Vientres* y, luego, el día 11/11/1811, se emitió la *Ley de Libertad de Vientres* «declarando libre a todo esclavo que naciera en Chile», prohibiendo su entrada al país y declarando libres a los que pasaran por tierra chilena (Peri: Op.cit., p.p. 253 y 284).

²³ En 1871, más de treinta años después, la población negra (y de mestizos de negro) de la provincia de Arica era aún de 49,2%, casi en su totalidad peruanos (véase Peri: Op.cit., p.p. 71-72 y 201). Para profundizar sobre los afroarriqueños y afrochilenos, véanse los trabajos de Alfredo Wormald Cruz, citados en la bibliografía, y el texto de divulgación de Gustavo del Canto Larios (2003), que ha sido reseñado por Guerrero (2006). Lamentablemente, debido a problemas de acceso, no he podido consultar ninguno de estos libros, donde se recoge información valiosa sobre la cultura afro en el norte del país.

²⁴ Guillermo Feliú: *La abolición de la esclavitud en Chile. Estudio histórico y social*, 1942.

²⁵ Este mismo autor señala en 1919 (Thayer: Op.cit., p. 133) que «no menos de 200.000 personas» tienen en esta fecha algo de sangre negra mezclada con sangre indígena. En caso de ser verídica, esta afirmación estaría sosteniendo que —en dicho lustro— al menos un 1% de la población chilena tenía raíces negras en su linaje.

cierto grado de integración sociocultural a pesar de su estatus de esclavos. En consecuencia, «la hipótesis del fraccionamiento de la sociedad colonial en dos grupos antagónicos de dominados y dominadores y la perpetua pugna entre ambos merece ser revisada y enriquecida teniendo en cuenta estos antecedentes».²⁶

En efecto, en varios de los casos de esclavitud que se han estudiado, ha llamado la atención un hecho particular: que se aceptara que los negros pudiesen tener hijos y criar una familia en condiciones normales, siendo posible incluso mantener buena salud y alcanzar algún grado de prestigio social.²⁷ Esta eventual integración se dio también al interior de la comunidad donde residía el negro, por medio del ejercicio de los oficios de la época. Entre éstos, destaca el de militar (en el siglo XVI), los relativos al mundo agrario (en el siglo XVII) y sobretodo los oficios derivados de las actividades de tipo 'doméstico' (en los siglos XVII y XIX), entre las cuales se encontraban los de minero, artesano, zapatero, pregonero, herrero, funcionario de hospital, pescador y sastre, todos ellos de factible movilidad social.²⁸ Paradójicamente, como señala Contreras, la política de «segregación racial» de la Colonia permitió a los pardos «diferenciarse de sus congéneres y ser considerados individuos leales, honrados y fieles servidores de la monarquía».²⁹

Esta integración laboral se vio reforzada por una relativa integración cultural. Como se ha descubierto en ciertos casos, negros y mulatos alcanzaron a integrarse a la cultura local gracias a su presencia en actividades religiosas, como las *cofradías* de los siglos XVII-XVIII³⁰ y las compañías de baile mulatas que participaban en las procesiones del Corpus Christi hacia 1780;³¹ también podían integrarse participando en oficios de corte pagano, como el puesto de *pregonero* público, que en los siglos XVI y XVII constituía una manera más que digna de ganarse la vida.³² Pablo Garrido menciona además la existencia de un *barrio* de negros en Santiago llamado *Guanguali* en la década de 1830, sugiriendo con ello la existencia de una comunidad geográficamente definida.³³

Otros testimonios más directos muestran a morenos y pardos directamente vinculados a la actividad musical. Entre ellos está el caso del fabricante de sillas de montar Antonio Guzmán, que al momento de morir (1587) dejó dicho en su testamento que se le adeudaba una *vihuela*,³⁴ lo que indicaría una posible praxis musical; o el caso del poeta mulato *Taguada*, que se suicidó al perder un enfrentamiento poé-

²⁶ Véase Emma de Ramón: «Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile: siglos XVI y XVII», 2006, p. 82.

²⁷ Ver Contreras: Op. cit. 2006; y Celia Cussen: «Secuelas de la esclavitud en los testamentos de los pardos libres de Santiago», 2007.

²⁸ Gonzalo Vial: *El africano en el Reino de Chile: ensayo histórico-jurídico*, 1957, p.p. 52-56; Guillermo Marchant: «Una negra llamada María Antonia», 2002, p.p. 76-77; y Peri: Op.cit., p.p. 21-22, 240, 275.

²⁹ Op. cit., p. 116.

³⁰ Véase Eugenio Pereira: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, 1941, p.p. 19-20 y 32-33; Peri: Op.cit., p.p. 68-70; Samuel Claro: «La música en los siglos XVII y XVIII», 1973, p. 49.

³¹ Claro: Op.cit., p. 56.

³² Claro: Op.cit., p.p. 40 y 52-53; Peri: Op.cit., p.p. 145; Marchant: Op.cit., p. 77.

³³ Op. cit., p. 186.

³⁴ De Ramón: Op.cit., 2006, p.p. 70-74.

tico contra el blanco Javier de la Rosa (siglo XIX), un evento considerado fundacional para el desarrollo de la poesía popular chilena.³⁵

Conocemos también el caso de María Antonia Palacios, esclava negra que vivió en una casa aristocrática colonial y que fue —aparentemente— intérprete de tecla, dejando un manuscrito que constituye el único testimonio conocido de la música instrumental «doméstica» chilena del siglo XVIII.³⁶ Ello sumado a la existencia de esclavos morenos con conocimientos musicales (en varios instrumentos) que figuran en los documentos del siglo XVIII, como muestra Dubinovsky.³⁷ Y, no de menor importancia, la existencia de una banda de músicos negros que se presentó en la localidad de Colina (al norte de la capital del país) a principios del siglo XIX para don Diego Larrain y Salas, un independentista y alférez real que hacia 1810 era coronel de milicias.³⁸ Finalmente, habría que mencionar lo que Vicente Pérez Rosales relata en sus *Recuerdos del pasado*, donde cuenta que para el baile de celebración del triunfo de los patriotas sobre los realistas en la Batalla de Chacabuco y la proclamación de O'Higgins como Supremo Director del Estado (febrero de 1817), «hizose introducir en el comedor dos negros con sus trompas» para cantar la canción «nacional» por el triunfo militar alcanzado.³⁹

Mirados en conjunto, estos datos fragmentados permiten pensar que, aunque se creyó que eran física y moralmente débiles, la participación e integración de los negros y pardos a la sociedad chilena tuvo asidero en la realidad, y, si bien no es posible afirmar que fuera un fenómeno cuantitativamente masivo, sí puede decirse que fue cualitativamente relevante, ofreciendo varias aristas que pueden servir como «puntas de iceberg» para conocer la práctica cultural de la Capitanía General y la República.

Entre estos elementos merece la pena destacar la existencia de negros con habilidades musicales, hecho que tempranamente reconocieron cronistas e historiadores interesados en el tema.⁴⁰ Algunos morenos destacaban por sus cualidades como *intérpretes* de cordófonos pulsados, como *cantantes* (por su particular tesitura y timbre de bajo) o como *ministriles*, en su calidad de esclavos de oficio.⁴¹ Pero tal vez la prueba más fehaciente del reconocimiento del talento en el campo de la música, fue el caso de José Bernardo Alzedo (1788-1878), peruano nacido de madre mulata que se acercó en Chile entre 1846 y 1864 y cuyo buen oficio de músico compositor le convirtió en uno de los Maestros de Capilla más destacados del siglo XIX en Sudamérica.⁴²

A estas habilidades musicales interpretativas (tocar, cantar, componer), debe agre-

³⁵ Juan Guillermo Prado y Juan Uribe: *Síntesis histórica del folklore en Chile*, 1982, p.p. 35-37; véase también Francisco Astorga: «El canto a lo poeta», 2000.

³⁶ Marchant: Op.cit., p. 82.

³⁷ Véase Guillermo Marchant: «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII», 1998, p. 78.

³⁸ Benjamín Vicuña Mackenna: *De Valparaíso a Santiago*, 1877, p.p. 227-229.

³⁹ Vicente Pérez Rosales: *Recuerdos del pasado*, 1970 [1882], p. 56.

⁴⁰ Víctor Rondón: «Ovalle y su Ministerio de Negros», 2008, p. 57; Cfr. Claro: Op.cit., p. 50.

⁴¹ Ver Rondón: Op.cit., p.p. 56-57. Nucci menciona para el caso de Santa Fé, Argentina, el caso de luthiers y organistas de raza negra entre los siglos XVII y XVIII, de donde pudieron haber llegado también algunos esclavos al país. Ver Luis Di Nucci: «Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) Colonial», 2002, p.p. 114-118.

⁴² Véase Víctor Rondón: «La apoteosis de Alzedo o la ascensión de un músico pardo», 2007.

garse la facultad natural de los morenos para el baile. Al respecto, existen antecedentes que muestran una posible influencia de la negritud en varias de las danzas «antiguas» bailadas en Chile hasta entrada la República, que podrían acusar elementos «negroides» en su factura coreográfica. Tal es el caso del *negrito*, la *perdiz*, el *aire* y el *pericón*, referidas por Vicuña Mackenna;⁴³ el *cachimbo*, mencionado por Margot Loyola;⁴⁴ el *candombito*, nombrado por Peri;⁴⁵ y el *wachambe*, señalado por Salinas.⁴⁶ En todas estas danzas la raíz afro pareciera estar veladamente presente.⁴⁷ Distinto es el caso de la zama (cueca) chilena, uno de los géneros musicales más importantes de la cultura sonora del país desde la independencia hasta nuestros días, donde pareciera ser que esta influencia es notoriamente evidente o al parecer directa. Hasta el momento, al menos, no conocemos otra danza en la que haya más información y especulación sobre su vínculo con la cultura del ébano.

LA VIDA POPULAR COLECTIVA. HIPÓTESIS SOBRE LA PRESENCIA DE LA NEGRITUD EN EL ESPACIO FESTIVO DECIMONÓNICO

Más arriba nos preguntábamos cuántos de los cuatro mil (o más) esclavos liberados en 1823 se quedaron finalmente en el país. Esta pregunta, en cierto modo, no tiene respuesta hasta que no se investigue más sobre el origen y destino de los negros en los archivos decimonónicos, triangulando la información contenida en éstos con las fuentes orales y la bibliografía que ha surgido en la última década. Ahora bien, aunque es cierto que no existe en la actualidad suficiente información empírica, una observación más detallada de algunos aspectos de esta época hace plausible pensar —como hipótesis— que el desarrollo sociodemográfico del país durante la segunda mitad del siglo XIX permitió cierto grado de integración de los negros a la vida popular. Tres razones pueden haber contribuido a ello: las condiciones sociales que los negros tuvieron que enfrentar, la constante circulación de población dentro del país y la alegre vida festiva que se vivía en los espacios públicos de la época.

Respecto de lo primero y hablando de los esclavos en términos de clase o *condi-*

⁴³ Benjamín Vicuña Mackenna: «La zamacueca y la zanguaraña», 1909 [1882].

⁴⁴ Véase Cecilia Astudillo: «El folclor de Chile y sus tres grandes raíces», 2004.

⁴⁵ Op. cit., 1999, p.p. 190-191.

⁴⁶ Op. cit., 2000, p. 67.

⁴⁷ Hay algunos antecedentes para pensar que estas y otras danzas calificadas de *lascivas* o *des-honestas* (por sus movimientos de pelvis o cadera) fueron también «negrificadas» por la influencia del *fandango*. Recordemos que el *fandango*, además de su terminación *ngo* —posiblemente morena— poseía un patrón característico asociable a la negritud: la integración de la mujer en el baile, la práctica de una coreografía libre, la inclusión de zonas corporales «sensuales» (como hombros o caderas) y la instrumentación tradicional o folclórica con aporte español, todo ello dentro de un ambiente festivo de marcado carácter desinhibido (véase Gabriel Menéndez Torrellas: «La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Ibero-america Colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social», 2002). Algunos autores, como Carlos Vega (*La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*, 1953) o Albert Friedenthal, de hecho, han considerado la zamacueca como una derivación directa del *fandango*, que en Chile aparece documentado desde el año 1768 en las memorias de John Byron. Para más información sobre esto, véase Garrido (Op. cit., 1979, p. 47) y Albert Friedenthal: *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*, 1911, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 268-269.

ción social, es incierto pensar que los morenos liberados en la década del 20 hayan ascendido socialmente y luego pasado a formar parte de las filas de la aristocracia o la burguesía una vez «salidos al mundo» (la iconografía existente no permite demostrarlo, tampoco). Es más factible pensar, en cambio, que su reinserción se produjo en los sectores bajos del país, pues durante el primer tercio del siglo XIX los sectores medios no existían aún de manera efectiva⁴⁸ y la abolición de la esclavitud en los países vecinos, Argentina, Bolivia y Perú, vino a ocurrir tardíamente en relación a Chile (en 1853, 1826 y 1855, respectivamente),⁴⁹ por lo que puede haber sido más viable para ellos permanecer en un lugar donde se tenía, en teoría, más derechos civiles.

En segundo lugar, si observamos el flujo migratorio y las características sociodemográficas del país durante la segunda mitad del siglo XIX, veremos que la migración hacia la ciudad (en la década del 60) sumada a los ciclos de trabajo ordinario y temporal, generó la circulación y desempeño de varones en toda clase de trabajos a jornal; muchas veces sin residencia ni destino fijo. Como referencia, considérese que en Chile central, que incluía un espectro amplio de ciudades, entre 1865 y 1885 los *gañanes* o peones constituían un promedio de alrededor del 48% de la población rural en edad de trabajar (de 15 a 50 años).⁵⁰ Si reducimos este rango sólo a la ciudad de Santiago —donde radicaba la mayor parte de los negros en la primera mitad del siglo— tenemos que, de acuerdo al Censo de 1885, el 24,7% de la población estaba constituida por *gañanes* declarados, de los cuales el 99,6% eran hombres.⁵¹ Estos trabajadores se desplazaban de lugar en lugar, haciendo muchas veces su vida en los espacios abiertos disponibles o, directamente, en la «vía pública», «el hábitat laboral principal del trabajador no calificado».⁵² Mientras tanto, la mujer trabajadora —que no residía en monasterios ni tocaba el piano en los salones— migraba entre ciclos más amplios y estables de ocupación a las *cocinerías* (que existían en los despachos de bebidas y en las *chinganas*, que eran ramadas populares y verdaderas tabernas ambulantes), la costura, el lavado, la prostitución temporal, la práctica musical («tamborilera», cantora [con guitarra], arpista) o la misma gestión de la propiedad de la *chingana*, usualmente femenina. La suma de ambos sexos, sostiene Romero, «confirma la existencia de una masa de trabajadores que oscila[ba] entre distintas actividades, lícitas o no».⁵³

El universo circulante de hombres y mujeres durante la mitad del siglo fue, por tanto, significativo, favoreciendo el contacto social entre los grupos que habitaban la ciudad y sus alrededores, los sectores *suburbanos*. El crecimiento de estos últimos hizo que dentro de la zona central comenzara a abundar la población de extracción social media baja (ya distinguible) y baja. La suma de ambas, una verdadera *masa*

⁴⁸ Al respecto, véase Sergio Villalobos: *Origen y ascenso de la burguesía chilena*, 2006 [1987].

⁴⁹ Peri: Op. cit., p. 258.

⁵⁰ Jaime Valenzuela: «Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880», 1992, p. 372, nota al pie N°5.

⁵¹ República de Chile, *Censo 1885*, «Resumen de la Provincia de Santiago», Biblioteca Nacional de Chile, Microficha 3023, p. 397.

⁵² Luis Alberto Romero: *Qué hacer con los pobres?. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, 1997, p.p. 99 y 110, respectivamente.

⁵³ Romero, Op. cit, p.p. 99-100.

popular, constituía casi la mitad de la población del país, que disponía de ciclos de «tiempo libre» debido a los períodos de desempleo acontecidos entre un ciclo laboral y el siguiente, dando pábulo a una sociabilidad periódica o, podríamos decir, a una sociabilidad de calle, de *chingana*.

Como señala el historiador Jaime Valenzuela, las *chinganas*, donde se practicaba la (zama)cueca, estaban ubicadas a todo lo largo y ancho del centro del país, lo que facilitaba la práctica de los bailes criollos sin tapujos morales de ningún tipo. En ellas se formaba un baile que era cotidiano, diario, donde la coreografía de la danza se hacía más libidinosa, lasciva y picaresca («negroide») y el texto —típicamente amoroso— adquiría una prosa de crítica social.⁵⁴

Documentadas desde el siglo XVI, las *chinganas* adquirieron durante todo el siglo XIX un protagonismo fundamental debido a su movilidad (se podían armar en cualquier sitio) y cosmopolitismo (acogían al que llegara), pero sobretodo porque en ellas se generaba un *baile público*. Este sitio fue uno de los factores más importantes —sino el principal— para permitir el salto de la (zama)cueca desde los espacios «cerrados» a los sitios «abiertos»,⁵⁵ donde usualmente se terminaba provocando alteraciones del orden fuera de los días permitidos o, en palabras de Zorobabel Rodríguez —testigo presencial de aquellos años— «remoliendo la chimuchina los domingos, lunes i demás días festivos».⁵⁶ En este contexto, además de la comida y el alcohol:

el canto era un elemento esencial dentro del desarrollo de la diversión en las chinganas. Sin canto, sencillamente no había chingana [...] la importancia del papel de la cantora o el cantor era enorme, ya que eran ellos los animadores de la principal diversión popular que se daba en la zona central del país.⁵⁷

En consecuencia, la inestabilidad laboral y la migración interna favorecieron la circulación de las masas, atraídas a los espacios públicos de encuentro dispuestos por todo el país, donde la fiesta y el ocio facilitaban la práctica de los bailes criollos. En estos bailes estaban integrados los sectores sociales bajos y, probablemente, los negros y sus descendientes, marcados durante gran parte del siglo XIX por este tipo de vida —la festiva— pero también por la falta de educación y la pobreza.

Durante el siglo XIX este nicho extraordinario de sociabilidad y diversión no fue infrecuente. Según Maximiliano Salinas, aunque en la segunda mitad del siglo XIX las tendencias hacia el ocio del pueblo iban en contra del discurso de la *eficiencia* —propio *ethos republicano* chileno—, la vida callejera se mantuvo consistentemente y se volcó en la comida, la música y el humor. «Estas tres dimensiones del vivir y del convivir», dice, «se entrelazaron en los espacios de la realidad cotidiana y, sobretodo, en los espacios abiertos de la fiesta o de las ferias populares»,⁵⁸ algo que se vio fuertemente favorecido por la existencia de más de medio centenar de días festivos en el

⁵⁴ Véase Valenzuela: Op. cit., p. 378.

⁵⁵ Cfr. Vega: Op. cit., 1953, p. 71.

⁵⁶ Zorobabel Rodríguez: *Diccionario de chilenismos*, 1875, p. 161.

⁵⁷ Fernando Purcell: *Diversiones y Juegos Populares. Formas de Sociabilidad y Crítica Social. Colchagua*, 2000, p. 52.

⁵⁸ Maximiliano Salinas: «Comida, música y humor. La desbordada vida popular», 2006, p. 86.

año.⁵⁹ Esta idea puede verse confirmada por la iconografía de la época, como la imagen titulada *Noche buena en la cañada*, impresa por Tornero en 1872,⁶⁰ donde se puede observar cómo se distiende la masa popular en las *chinganas* mientras la coreografía de la (zama)cueca campea —con su pañuelo y banderas acompañándola— en el costado derecho de las chinganas.⁶¹



«La noche buena en La Cañada, Santiago» (1872)

En síntesis, es posible inferir que las condiciones sociales que enfrentaron los negros durante el siglo XIX, inmersos en una situación laboral dinámica y de contexto festivo «chinganero» recurrente, favorecieron una sociabilidad abierta —propia del bajo pueblo— que cooperó a la integración fugaz o frecuente de éstos en la vida popular del país. Es muy probable que dicha sociabilidad se haya visto reforzada a través de la participación de los negros en la vida social si durante el período republicano —tal como ocurrió durante la Colonia— los negros ejercieron diversos tipos de *oficios*.

Esta hipótesis, evidentemente, se basa en el hecho probable de que una parte (o la totalidad) de los más de cuatro mil negros liberados hacia 1823 haya mantenido su

⁵⁹ Maximiliano Salinas et al: *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, 2007, p. 10.

⁶⁰ Recaredo Tornero: *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile de las Capitales de provincia, de los puertos principales*, 1872, p. 245.

⁶¹ En esta misma línea, el historiador inglés Simon Collier refiere que hacia fines de los años 50 ciertas manifestaciones públicas masivas «pocas veces vistas en Chile» llegaron a tener una asistencia de hasta 5000 personas, como ocurrió en las agitaciones político eleccionarias de 1858 (Simon Collier: *Chile, la construcción de una República 1830-1865. Política e ideas*, 2005, p. 279). Asimismo, Valenzuela nos informa que ciertas festividades populares, como las carreras de caballos, llegaban a aglutinar hasta 10.000 personas en sus ruedos, «cifra impresionante para las características demográficas de la época» considerando, además, que duraban varios días (*La Juventud*, 1-XI- 1874. Citado en Valenzuela: Op. cit., p.p. 375 y 377).

residencia en Chile luego de la abolición de la esclavitud. Esta idea, que ha sido pocas veces mencionada, fue defendida por Pablo Garrido en su libro *Historial de la Cueca* (1979), que resucitó de la «muerte académica» a los negros, prácticamente soslayados por el análisis musicológico previo, particularmente en aquel hecho por el historiador Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941).

NACIÓN Y ETNICIDAD. EL CASO DE LA (ZAMA) CUECA CHILENA

Hemos visto más atrás que existió un espacio público de encuentro facilitado por la inestabilidad laboral y la migración interna de los sectores sociales más desatendidos. Cabe preguntarse ahora por el papel que el Estado, las élites y los sectores ilustrados tuvieron en el desarrollo de la vida cultural del país, y, particularmente, en la utilización de la música como agente de construcción de la idea de lo *nacional*, independiente de las cuestiones étnicas asociadas a ella, que retomaremos después.

Como sabemos, el imaginario de lo *nacional* en Latinoamérica creció bajo la égida del liberalismo positivista y el ideal republicano independentista, que buscó a toda costa el desenmascaramiento de la herencia Colonial oscurantista española para consumir la autonomía de los territorios respecto de la monarquía fernandina.⁶² A partir de un pensamiento organicista basado en el voluntarismo liberal reinante en la filosofía política, la *nación* se convirtió en la matriz discursiva que reunió bajo un mismo argumento territorio, lengua, raza y cultura. Por medio de esta idea se fue articulando un conjunto de discursos y símbolos capaces de dar a las clases dominantes la llave para configurar una patria a la medida y —además— de dotar de un principio de unidad al proyecto político de las jóvenes Repúblicas del sur, deseosas de encajar a sus nativos al canon post revolucionario de la democracia europea.

La construcción de la idea de *nación* en Chile se produjo a través del esparcimiento de un proyecto liberal-conservador de corte ilustrado, que, como mencionamos, propagó la hegemonía del mestizo y la imitación de la cultura foránea como paradigma civilizatorio —a falta de reconocimiento de la propia—. La consumación de este ideal estuvo directamente ligada a la actividad del Estado chileno,⁶³ que, en una acción llevada a cabo desde la década del 30 hasta la década del 50 del siglo XIX, promovió esta idea a través de la difusión de ideas de carácter *político-discursivo* y *cultural-simbólico*.⁶⁴ En las primeras se dedicó a expandir las ideas patrióticas y nacionales de la fase post independentista por medio de la escritura (como el catecismo político, la prensa y los documentos públicos); en la segunda, a ensanchar la acogida de aquellos elementos vinculados con la «patria» (e incluso la «americanidad») a través de símbolos o expresiones «no escritas» o performadas, como el teatro o la música. Esta doble operación fue la que permitió el comienzo de un imaginario colectivo de lo *nacional*, aplicable no sólo a la política sino también a otras áreas de la vida social, como los espacios de diversión y sociabilidad de esta época, donde campeaban con

⁶² Cfr. Bernardo Subercaseaux: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, 1981.

⁶³ François-Xavier Guerra: «Forms of communication, political spaces, and cultural identities in the creation of spanish american nations», 2003, p. 31.

⁶⁴ Fernando Purcell: «Discursos, Prácticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850», 2007, p. 176.

autoridad las danzas tradicionales criollas o criollizadas de carácter «picaresco» o «apicarado» que ya he comentado, incluida la (zama)cueca, uno de los *bailes de tierra* de mayor visibilidad de la época.⁶⁵

La (zama) cueca fue una de las danzas de pareja mixta e independiente más importantes del siglo XIX en la zona sur andina de América, en un territorio que incluyó a la Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Llegada desde la polifacética ciudad de Lima al centro del país en los años 20, su positiva aceptación entre la población le valió una amplia expansión por el país en menos de tres décadas. Los movimientos atrevidos y sensuales de su coreografía básica, su capacidad para figurar en espacios de diversa clase social sin transformaciones sustanciales, el carácter picaresco y original de sus letras, la sencillez de su armonía y portabilidad de los instrumentos que le acompañaban (arpa, guitarra y percusión), hicieron que se convirtiera en un componente característico de la cultura decimonónica local, instalándose con una fuerza inusitada en el imaginario de lo criollo.⁶⁶ Así, desde su llegada hasta fines del siglo XIX, la (zama)cueca fue ampliamente vinculada con lo *nacional* desde el punto de vista que anteriormente hemos denominado «cultural simbólico». De hecho, entre 1824 y 1845, más de una decena de testimonios de cronistas y memorialistas describen los rasgos propiamente chilenos o simbólicos de esta danza, formulando por primera vez observaciones no *émicas* y generalizaciones en torno al sentimiento colectivo de identificación con un género musical.

Esta amplia acogida de la (zama)cueca no pasó inadvertida para los observadores ilustrados. El político y escritor Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, señalaba en 1842 que «La (zama)cueca [en Chile] es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo»;⁶⁷ otro tanto expresaba el polaco Ignacio Domeyko en los años 30, según quien «La bailan aquí todas las clases sociales, tanto en los salones elegantes como en la choza del campesino».⁶⁸

Las observaciones de Sarmiento y Domeyko no hicieron otra cosa que constatar la acelerada diseminación que había tenido la (zama)cueca desde el momento de su llegada por pueblos y ciudades del norte, centro y sur del país, alcanzando a cubrir la totalidad del territorio chileno. Al llegar el último cuarto del siglo XIX, la (zama)cueca había sido acogida y performada en los más diversos espacios donde se diera el teatro, la música o la conversación, como tertulias, paseos, salones aristocráticos, saraos, cafés, funciones de zarzuela, ópera y espectáculos teatrales, además de baños y *chinganas*.

Desde el punto de vista social, la (zama)cueca penetró con mayor o menor éxito en las costumbres de los sectores bajos, altos y los grupos llamados de *medio pelo*

⁶⁵ Véase Margot Loyola: *Bailes de tierra en Chile*, 1980; y Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas*, 1956, p.p. 158 y ss.

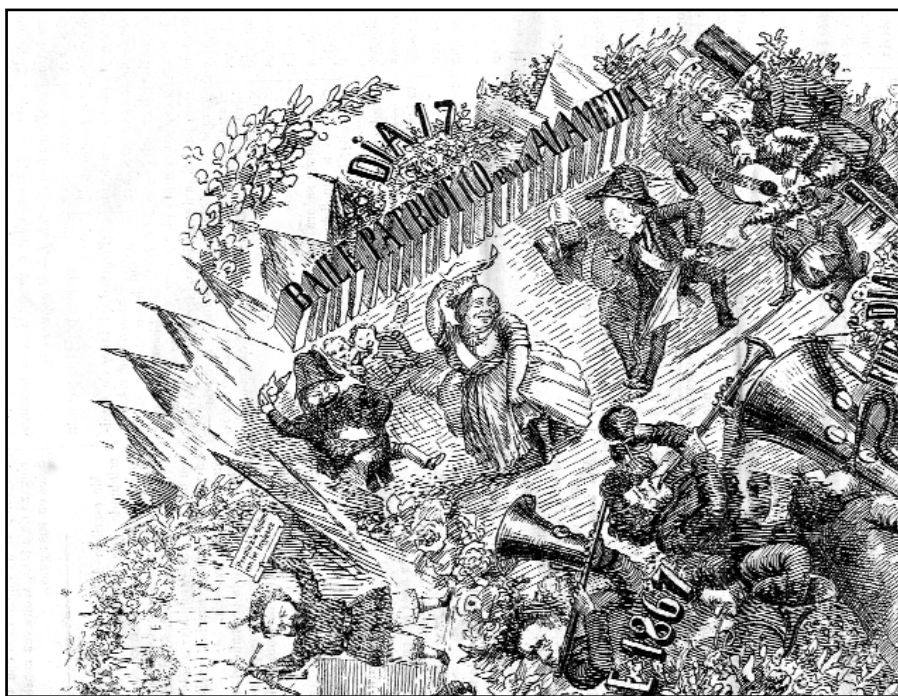
⁶⁶ Spencer: Op. cit., 2007, p.p. 143-144.

⁶⁷ Domingo Faustino Sarmiento: *La zamacueca en el teatro, Obras Completas de Sarmiento. Artículos críticos y literarios 1841-1842*, 1948 [1842], p. 169.

⁶⁸ Domeyko, Ignacio, «Memorias Inéditas», en *Revista Nueva*, abril-julio, 1902, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p. 273.

(sectores medios en formación), articulando la sociabilidad de la aristocracia, la burguesía, el ciudadano medio y el bajo pueblo. Pero donde la (zama)cueca realmente se convirtió en una práctica recurrente —especialmente en la segunda mitad del siglo— fue en el mundo popular, donde la vida social estaba entregada con mayor frecuencia al entusiasmo festivo callejero, como he explicado más atrás.

En este contexto, la (zama)cueca sirvió como medio para extender la idea de lo nacional en su sentido simbólico, particularmente en los espacios de diversión y fiesta, debido a la costumbre de incluir *símbolos patrios* en los lugares donde ella se bailaba, como se puede apreciar en la pintura e imprenta de este período, donde abunda su presencia.⁶⁹ Pero también puede verse en algunos dibujos aparecidos en las revistas políticas de la época, donde la danza era utilizada para representar la coyuntura política del país, como muestra la siguiente imagen titulada *18 de Setiembre de 1867*, para citar sólo un ejemplo.⁷⁰



18 de Setiembre de 1867

⁶⁹ Véanse, por ejemplo, las pinturas de Ernest Charton de Treville, *18 de Septiembre en Santiago* (1845), de Claudio Gay, *Una Chingana* (1854) y de Manuel Antonio Caro, *La Zamacueca* (1871). Para profundizar en el realismo cultural de algunas de estas y otras obras, véase Gay (1854), Pereira Salas (1992), Picón Salas y Feliú Cruz (1938) y Tornero (1872). Asimismo, para observar la representación gráfica de esta danza en la literatura de cordel o *Lira Popular*, véase, entre otros, *Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile*, ca. 1968.

⁷⁰ Aparecido en *La linterna del diablo*, 26 septiembre de 1867, Año I, Número 3, página 2. He comentado este dibujo en Spencer: Op. cit., 2007, p.p. 104-107.

LA MINIMIZACIÓN DEL CARÁCTER PLURIÉTNICO DE LA VIDA MUSICAL CHILENA Y LOS ELEMENTOS NEGROS DE LA (ZAMA)CUECA

En las páginas precedentes he intentado mostrar que la cultura negra fue invisibilizada o relativizada durante largo tiempo en Chile por el ensayo social y movimientos liberal-nacionalistas, cuestión que ha ido cambiando gracias a los nuevos (y cada vez más frecuentes) estudios sobre este tema, que muestran un trato menos descriptivo (cuantitativo) y más comprensivo (cualitativo). A esto debe agregarse la instalación progresiva de un canon racial de tipo *mestizo* que, si bien ha tendido a ensalzar el discurso acerca a la pluralidad de las culturas, a la larga ha optado por relevar el mestizaje ibérico europeo por sobre el indígena y el negro, como se observa en la literatura cultural, particularmente en aquella referida a la (zama)cueca. En este contexto, es prudente preguntarse ahora cómo es que se produjo la invisibilización de la negritud y cómo llegó a instalarse el canon *mestizo* en el ámbito historiográfico y musicológico.

Al igual que los análisis hechos por especialistas de la arqueología (antropología) y la historiografía, que he comentado a lo largo este texto, el trabajo de los musicólogos e historiadores de la música tuvo cierto impacto en la consideración de la negritud en la cultura musical chilena, como se ve en el caso del género más conocido de esta época. Este impacto, sin embargo, no fue provocado por el interés de los intelectuales en el desarrollo histórico de la danza o en su nivel de relevancia social, sino por el dilema del *origen étnico* de la (zama)cueca, que arrojó ríos de tinta durante ambos siglos. Dicho en breve, lo que en un principio fue la respuesta a la pregunta *¿de dónde viene?* terminó por transformarse en el intento de responder la pregunta *¿qué razas influyeron en el desarrollo de la (zama)cueca?*⁷¹

De acuerdo a lo que señalan las fuentes bibliográficas existentes —del siglo XIX y XX— el origen de esta danza está relacionado con sus cualidades etnohistóricas, es decir, con las influencias raciales que recibió durante su posible «viaje», llegada y posterior desarrollo como *baile de tierra* en el país. De acuerdo a esto, la (zama)cueca pudo haber tenido una raíz indígena, africana o mestiza (arábigo-andaluza, mestizo peruana o mestizo chilena). Sin embargo, a pesar de la diversidad racial con que se explica el posible origen del baile, la mayor parte de los especialistas terminó por considerar este género una danza *mestiza* de ascendente eminentemente hispánico, excluyendo la presencia de lo negro y minimizando —en parte— el impacto de lo indígena. Esta opción, que se convirtió luego en una parte fundamental del discurso textual de la (zama)cueca, cooperó de manera importante a la reproducción del canon *mestizo*.

Es ilustrativo a este respecto el caso de Eugenio Pereira Salas, considerado el historiador de la música chilena más importante del siglo XX, sin perjuicio de que su aporte a la investigación musical chilena sea hasta el momento uno de los más determinantes para la cultura local. En su libro *Los orígenes...*, arriba citado, Pereira reconoció la *presencia* del negro al señalar que éste era parte de la formación del «cancionero criollo» junto con el indígena y el español, pero precisó que su influencia

⁷¹ He abordado este tema en Christian Spencer: *Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena*, 2009. Tomo algunas de las ideas siguientes de dicho trabajo.

se había mantenido «en un hermetismo religioso de misterio y cofradía» para luego desaparecer en el tiempo. Por eso en su explicación de las vertientes que daban origen a la música popular chilena, recalcó que era un error atribuir «el origen de las danzas del país» al «escasísimo porcentaje africano a nuestra población». Actuando en consecuencia, decidió dejar de lado la influencia morena e investigar únicamente «las olas sucesivas de la influencia peninsular»⁷². El ejemplo de Pereira, determinante para varias generaciones, fue seguido directa o indirectamente por otros autores, como Claro (1973 y 1979) y Escobar (1971), extendiendo el énfasis hispánico a los estudios de folclore y la musicología de una manera exponencial.

Creo que es posible comprender esta exclusión si consideramos el estatus que adquirió la (zama)cueca durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Al ser portadora de varios elementos característicos de la vida social del país, como el carácter folclórico, picardía textual, condición plurisocial, ubicuidad y función festiva, la (zama)cueca se transformó en una suerte de espejo de la cultura local, sirviendo de representación de lo «nacional» de diversas maneras y en diversos contextos. Como se aprecia en las continuas referencias en la cultura oral y escrita de ambos siglos, su conocimiento se convirtió en una manera de acceder o entrar en contacto con ciertos aspectos de la cultura chilena.

En este sentido, negar su origen «extranjero» —como hicieron algunos historiadores, escritores, folcloristas y musicólogos— equivalió a minimizar también su ascendente negro y a reafirmar el ascendente hispano del país (cuantitativamente dominante).⁷³ La relativización de los elementos indígenas y negros contenidos en el origen y desarrollo de la (zama)cueca, se convirtió, por tanto, en un argumento de cierta importancia para la explicación de la cultura chilena. Así, al promediar el siglo XX la definición sobre las características de la (zama)cueca había quedado directamente ligada al reconocimiento de su impronta mestiza y la ocultación o congelación de su pasado negro, como Tornero sentenciaba en la cita que encabeza este texto. Como señala Guillermo Marchant, «Es como si en Chile jamás hubiera existido un negro después del período Colonial».⁷⁴

Una buena prueba de todo es la constante refutación que sufrieron las ideas del historiador americanista y político liberal, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), quien planteó primera vez —en 1882— el origen negro de este baile. Para Vicuña Mackenna (1882) el antecedente directo de la (zama)cueca era el *lariate*, danza introducida en Chile por los negros de Guinea en su paso hacia el Perú. Aunque el texto en que Vicuña Mackenna explicó esto tenía sólo tres páginas, en él fue capaz de sintetizar algunos de los tópicos más recurrentes —hasta hoy— en la discusión de la negritud e hibridación cultural: el nexo entre África y América con la esclavitud, el uso del cuerpo en la danza (negra), el problemático uso de los testimonios de cronistas para construir la historia de la música, la insegura condición de los género llamados «nacionales», la genealogía etimológica de la (zama)cueca e, incluso, su

⁷² Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 170-171.

⁷³ Entre los autores que señalan esta postura en alguno de sus textos, se encuentran Barros y Dannemann (1960), Vega (1953 y 1956), Albert Friedenthal (en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 268-269) y el mismo Pereira (1941), entre otros.

⁷⁴ Op. cit., 2002, p. 76.

circulación por la región hasta llegar al país que la acogió con tanta alevosía, como fue Chile.

Sin embargo, medio siglo después de ser formuladas, las ideas de Vicuña Mackenna fueron consideradas espurias por el musicólogo argentino Carlos Vega, para quien el proceso de transculturación de las danzas sudamericanas no había dejado estructuras aborígenes o africanas en su proceso de mestizaje.⁷⁵ El origen de la (zama)cueca, decía Vega, es en realidad de procedencia hispano-peruana, idea a la que posteriormente adhirió el chileno Pereira Salas en el texto ya citado, enterrando por algunas décadas la desconocida traza negra de este baile.⁷⁶

Si bien —al parecer— es cierto que Vicuña Mackenna utilizó en su artículo datos sin confirmar (una fuente espuria), no es menos cierto que los temas de discusión que propuso en este artículo fueron sistemáticamente ignorados por los estudios posteriores de la (zama)cueca, que apenas se tomaron la molestia de leer dicho trabajo separando las cuestiones étnicas de las no étnicas. No sólo minimizaron la posible influencia de lo negro en el desarrollo u origen de la danza, sino que también pasaron de largo frente a ciertos aspectos negros que habían estado en su historia desde hace tiempo; ahí, frente a sus propios ojos.

Además de los elementos que ya he comentado más atrás, vale la pena recordar dos de estas cuestiones. Se trata de dos hechos acaecidos entre los años 20 y 30 del siglo XIX, que muestran cómo la propia historia de la (zama)cueca ha tenido desde el inicio elementos negros, relatados con cierto simplismo por la literatura cuequera. Uno de ellos es el arribo de esta danza desde el Perú y, el otro, la aparición del primer conjunto célebre de música cuequera en Chile, *Las Petorquinas*; mientras el primero permanece todavía como un hecho no empírico, el segundo representa probablemente el ejemplo más claro de la influencia mulata en los géneros musicales chilenos.

En las memorias del polifacético músico chileno José Zapiola (1802-1885) aparece el primer testimonio de la llegada de la (zama)cueca al país, que él data hacia 1824 o 1825.⁷⁷ Junto con este recuerdo, Zapiola sugiere además que los ejércitos libertadores sudamericanos contribuyeron a la circulación de las danzas coloniales gracias al desplazamiento de *batallones* de guerra entre lo que posteriormente serían los territorios de cada país (especialmente entre la Argentina, Bolivia Chile y Perú). Uno de estos batallones estaba conformado enteramente por negros, justamente uno de los que pudo haber traído la (zama)cueca desde el Perú hasta Chile,⁷⁸ lo que teniendo en consideración que Perú era uno de los países con mayor comercio negrero de Sudamérica, podría explicar la existencia de ciertos movimientos considerados *lascivos* (que los viajeros y cronistas extranjeros consideraban típicamente negros) y su vínculo con el *fandango*, de etimología negra o afroamericana.

⁷⁵ Vega: Op. cit., 1956, p. 17; y Vega: Op. cit., 1944, p. 154.

⁷⁶ Vega: Op. cit., 1956, p. 153-181.

⁷⁷ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago, 1881 [1872] (4ª ed.), p. 85, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p. 270.

⁷⁸ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, 1974 [1872], p. 37. Véase también Pereira: Op.cit., p. 270; Spencer: Op.cit., p. 150 y Peri: Op.cit., p. 257. En la iconografía de la época puede verse, además, la presencia de los negros en dichos batallones, como en el cuadro de Tomás Vandorse titulado «Batalla de Chacabuco», óleo sobre tela (ca. 1867), que permanece en la Colección del Museo Histórico Nacional, entre otros.

Ahora bien, tal vez la mejor prueba de la influencia mulata en la (zama)cueca —y, por extensión, de la influencia negra— sea la existencia del trío aconcagüino de (zama)cuecas llamado *Las Petorquinas*, conformado por las hermanas Tránsito, Tadea y Carmen Pinilla, mulatas nacidas en Petorca (actual Región de Valparaíso) hijas de Tránsito Pinilla y Micaela Cabrera. Las hermanas Pinilla fueron discípulas de una mucama mulata apodada *La Monona* (llegada desde el Perú), en lo que varios han considerado la formación de una verdadera escuela de canto y baile de la (zama)cueca.

Su debut se produjo en 1824 en los espacios de diversión más importantes de la capital (especialmente en las *chinganas*), donde se iniciaron en la ejecución del reciente baile, que posteriormente llegarían a dominar a la perfección. Como señala el mismo José Zapiola, *Las Petorquinas* «hicieron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla en el siglo XV»;⁷⁹ algo que complementó el diplomático Thomas Sutcliffe en 1833, para quien estas mujeres eran verdaderas «estrellas de su profesión».⁸⁰ Así, luego de alcanzar el éxito local entre los años 1830 y 1840, *Las Petorquinas* pasaron a escenarios de mayor prestigio en la ciudad, presentándose en el teatro e incluso en la ópera,⁸¹ hecho considerado por algunos como la máxima legitimación que un baile americano pudo llegar a alcanzar.⁸²

Las Petorquinas, mulatas discípulas de mulata, llevaron la (zama) cueca a los máximos escenarios locales y se convirtieron en figuras populares de la música tradicional chilena. Viajaron dentro y fuera del país y recibieron homenajes en las principales salas de música de la capital, cosechando el elogio de las diversas clases sociales. Además, su éxito parece haber sido duradero, pues permanecieron por más de tres décadas en los tablados locales, como se aprecia en la prensa de dicho período.⁸³ Como señala Pereira, «pasaron a ser por su arte coreográfico las intérpretes más perfectas de la danza nacional (...) su ejemplo hizo nacer una escuela clásica de cuequeros, diseminada a lo largo del territorio».⁸⁴ Es muy posible, sino seguro, en este sentido, que la escuela dejada por *Las Petorquinas* haya afectado el desarrollo coreográfico de la (zama)cueca, traspasándose con ellas elementos mulatos a la praxis individual de la danza, pues, como recuerda Vicuña Mackenna, *Las Petorquinas* impusieron una «nueva forma» a la danza.⁸⁵

⁷⁹ Zapiola: Op.cit., p. 82.

⁸⁰ Vega: Op. cit., 1953, p. 65.

⁸¹ Vicente Grez: «El lirismo i el romanticismo en boga», 1879, p. 105.

⁸² Véase Vega: Op.cit., p. 67; Eugenio Pereira: *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, 1974, p. 256; y Pablo Garrido: *Biografía de la cueca*, 1976 [1943], p.p. 25 y 72.

⁸³ Esto es lo que puede inferirse de la noticia aparecida en *El Ferrocarril* (5/1/1870, XV/4419, p. 3), donde aparece una mención a «Las Pinillas», que figuran como intérpretes de «nuestra popular zamacueca en un elegante tabladillo preparado al efecto». Agradezco este dato al musicólogo Cristián Guerra.

⁸⁴ Pereira: Op. cit., 1941, p. 278.

⁸⁵ Vicuña Mackenna: Op. cit., p. 285.

En definitiva, si relativizamos la minimización que se hizo de los elementos negros de la (zama)cueca por parte del canon mestizo, y agregamos a ello las innatas condiciones de los negros para el baile y la danza, su condición de hombres libres, su agrupamiento en barrios, cierto grado de integración cultural a la vida social local gracias a la extendida presencia de lugares de baile y fiesta en Chile, el posible nexo negro con los batallones libertadores y la superlativa presencia de *Las Petorquinas*, es posible afirmar que la (zama)cueca estuvo mucho más cerca de recibir que de no recibir influencias negras en su desarrollo. Sean argumentos extrapolados de los documentos que conocemos o constatados por la bibliografía (apoyada por las fuentes de la época), es claro que las prácticas culturales de los negros, zambos y mulatos no fueron eliminadas del todo y —con toda probabilidad— pervivieron en la popular danza centrina.⁸⁶

PALABRAS FINALES

La invisibilidad documental del negro, el énfasis en lo ibérico y la existencia de un nacionalismo racial, hicieron que la negritud fuera minimizada o invisibilizada dentro la escritura de la historia cultural chilena, permitiendo la hegemonía de un canon *mestizo* centrado en la herencia hispánica. El paradigma imperante detrás de esta forma excluyente de investigación se vio reforzado por el hispanismo historiográfico musical de los textos escritos sobre (zama)cueca en los siglos XIX y XX. Estos textos privilegiaron la cultura escrita por sobre la oral, los espacios de actividad musical cerrados por sobre los abiertos y la música erudita por sobre la popular. Así, confinada a habitar los intersticios de la historia, la cultura negra, mulata y zamba que se desarrolló en los diversos espacios festivos del Chile decimonónico, permaneció marginada o relativizada de la historia musical.

Sin embargo, como he tratado de mostrar en las páginas precedentes, en su periplo por este sur, la cultura del ébano dejó rastros que muestran —sea por la vía de la inferencia o de la revisión bibliográfica acerca de las fuentes— la existencia de un pasado racial diverso que logró integrarse a su manera en la cultura local, penetrando en la sonoridad de la fiesta y la celebración popular. Esta herencia, cuantitativamente pequeña pero cualitativamente relevante, quedó plasmada en diversos signos de negritud de la vida musical, como en las historias de vida ejemplificadas, las genealogía de ciertas danzas criollas antiguas y la presencia de grupos musicales como *Las Petorquinas*, de directa traza mulata.

Algo similar es posible afirmar del baile de la (zama)cueca: exportada a Chile desde una de las ciudades con mayor tráfico de negros de la región, traída aparentemente por batallones militares mezclados entre negros y blancos, constituida coreográficamente por movimientos lascivos y sensuales (típicamente africanos) y llevada a su máxima expresión por un grupo de mulatas durante varias décadas, la presencia e influencia de los negros en la (zama)cueca chilena es, hoy en día, un hecho valioso que es difícil de negar. Tal vez esta sea la causa que ha llevado a no pocos estudiosos a apoyar la idea de una influencia negra en este baile, como Barahona, Bastide, Grebe,

⁸⁶ Véase también Garrido: Op. cit., 1979, p.p. 110 y 122.

Salinas, Del Canto o Torres;⁸⁷ y a otros a aceptar la existencia de dicha influencia, aunque no necesariamente su *origen negro*.⁸⁸

Estas influencias han comenzado a aceptarse como una posibilidad historiográfico-musical sólo en la última década. Y aunque los documentos que avalan su impacto en la sociedad no sean tan variados y precisos como los que hay para demostrar la existencia de otros testimonios culturales —como las obras musicales Coloniales, por ejemplo—, las múltiples consecuencias de la presencia de miles de negros en el país jamás han podido ser refutadas de manera fehaciente, salvo excepciones. Es más, podría decirse incluso lo contrario: mientras pasan los años nuevos y mejores datos permiten observar que, más de un siglo después, la impronta negra forma parte integral de diversos aspectos del discurso la cultura, y no sólo de la música, sino también de otros universos simbólicos, como el lenguaje⁸⁹ o la cocina.⁹⁰

Por tanto, todo indica que estos casos —sumados a los nuevos hallazgos de la historia y la antropología— no son fenómenos «exóticos» o aislados de la historia cultural del país, sino que representan parte de un mestizaje *indoafrhispanico* más amplio cuyas consecuencias aún no conocemos del todo.⁹¹ Por eso, en los tiempos que corren, aparece como una tarea urgente el reconocer la herencia negra, mulata y zamba que fluye por la historia cultural chilena, haciendo hincapié en el carácter pluriétnico de las prácticas culturales que han servido para la expresión de sociabilidad en el pasado, como la misma (zama)cueca, un género eminentemente festivo. Tal vez a través de esta labor podamos dejar de lado lo que algunos han dado en llamar la *pulsión etnófaga* de la investigación cultural chilena⁹² y aprendamos no sólo a reconocer a ese *otro histórico* que habita a nuestro lado desde hace un tiempo, sino también a sacarlo —desde la práctica investigativa— de las sombras espectrales en la que lo hemos dejado caer por el uso de la *diferencia* como instrumento para la construcción de una nacionalidad falsamente homogénea. ■

⁸⁷ Véase, al respecto, Clemente Barahona (*La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, 1913); Salinas (Op. cit., 2000, p. 68); María Ester Grebe: «Chile. II. Traditional music. 6. Spanish and mestizo musics», 2001-2002, p. 621; Salinas (Op. cit., p.p. 65-68); Del Canto (en Guerrero: Op. cit.) y Torres (Op.cit., 2008).

⁸⁸ Astudillo: Op. cit., 2004; y Rondón: Op. cit., 2007.

⁸⁹ Véase Lipski: *Logros recientes de la lingüística afrohispanica: implicaciones para las lenguas criollas y el español de América*, ca. 2006, p.p. 29-32.

⁹⁰ Sonia Montecino: *La Olla Deleitosa. Cocinas Mestizas de Chile*, 2005.

⁹¹ En este sentido, visto desde un punto de vista metodológico, es extraño que la negritud en Chile haya comenzado a ser reconstruida desde la historia y la antropología (arqueología) a partir de una pequeña cantidad de casos, mientras que en la musicología, que posee una abundante presencia de testimonios, documentos, referencias e hipótesis, este abanico de datos no haya dado pie a un proceso de investigación de largo plazo para escrutar dicha influencia.

⁹² Triviños y Barrenechea: Op.cit., p.p. 3 y 38.

FUENTES

Acevedo Hernández, Antonio: *La cueca: orígenes, historia y antología*, Nascimento, Santiago de Chile, 1953.

Allende, Pedro Humberto: «La música popular chilena», en *Revista Comuna y hogar* I (1), 1929, p.p. 202-206.

Astudillo, Cecilia: «El folclor de Chile y sus tres grandes raíces». Fondo Margot Loyola, 2004. (http://margotloyola.ucv.cl/?page_id=120) [Consulta: 7 de abril de 2008].

Barahona Vega, Clemente: *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1913.

Barrenechea Vergara, Paulina: «María Antonia, esclava y músico: la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena.», en *Atenea* (I Semestre), 2005.

Barros, Raquel, y Manuel Dannemann: «Los problemas de la investigación del folklore musical chileno», en *Revista Musical Chilena* XIV (71), 1960, p.p. 82-100.

Claro Valdés, Samuel: «La música en los siglos XVII y XVIII», (capítulo III), en *Historia de la Música en Chile*, Orbe, Santiago de Chile, 1973.

_____ : *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.

_____ : «Herencia musical de las Tres Españas en América», en *Revista Musical Chilena* XLIII (171), 1989, p.p. 7-41.

Collier, Simon: *Chile, la construcción de una República 1830-1865. Política e ideas*, Ediciones de Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2005.

Contreras, Hugo: «Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800», en *Cuadernos de Historia* XXV (Marzo), 2006, p.p. 93-117.

Cussen, Celia: «El paso de los negros por la historia de Chile», en *Cuadernos de Historia* (25), 2006, p.p. 45-58.

_____ : «Secuelas de la esclavitud en los testamentos de los pardos libres de Santiago», en *Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile*, comunicación presentada en S. Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile, 8-10 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

Del Canto Larios, Gustavo. *Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades de afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*, Arica, Editorial Semejanza, 2003.

Escobar, Roberto: *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*, Editorial Pomaire, Barcelona, 1971.

Feliú Cruz, Guillermo: *La abolición de la esclavitud en Chile. Estudio histórico y social*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1942.

Figuroa, Pedro P.: *Diccionario biográfico de Chile*, Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona, tomo II, Santiago, 1897-1901.

Garnham, Emilia: *Danzas folklóricas de Chile*, Ediciones Gráficas Nacionales Santiago de Chile, 1961.

Garrido, Pablo: *Biografía de la cueca*. Segunda edición (revisada por el autor), Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1976 [1943].

_____ : *Historial de la cueca*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.

Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile*, Imprenta de E. Thunot, Tomo I, París 1854.

Godoy Urzúa, Hernán: «El ensayo social», en *Anales de la Universidad de Chile* 120, 1960, p.p. 76-110.

Grebe, María Ester: «Chile. II. Traditional music. 6. Spanish and mestizo musics», en *New Grove Dictionary of Music*, editado por S. S. J. Tyrell, Macmillan, London, 2001, Volumen V, p.p. 619-622.

Grez, Vicente: «El lirismo i el romanticismo en boga», en *La vida santiaguina*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1879.

Guerra, François-Xavier: «Forms of communication, political spaces, and cultural identities in the creation of spanish american nations», en *Beyond Imagined Communities. Reading and writing the nation in nineteenth-century Latinamerica*, Sara Castro-Klarén y John Charles Chaspeen (eds.), Woodrow Wilson Center Press y John Hopkins University Press, Washington, 2003, p.p. 3-32.

Guerrero Jiménez, Bernardo: «Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades de afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa, Arica, Editorial Semejanza, 2003», en *Revista de Ciencias Sociales* (17), 2006, p.p. 165-166.

Lipski, John: *Logros recientes de la lingüística afrohispanica: implicaciones para las lenguas criollas y el español de América*, 2006. <<http://www.personal.psu.edu/jml34/logros.pdf>>. [Consulta: 14 de octubre de 2009].

Loyola, Margot: *Bailes de tierra en Chile*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1980.

Marchant, Guillermo: «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII», en *Resonancias* 1998 (Mayo), 1998, p.p. 63-80.

_____ : «Una negra llamada María Antonia», en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*, editado por V. Rondón, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz (Bolivia), 2002.

Mellafe, Rolando: *La introducción de la esclavitud en Chile. Tráficos y rutas*, Universidad de Chile, Santiago, 1959.

Menéndez Torrellas, Gabriel: «La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Iberoamerica colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social». En *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*. Víctor Rondón (editor). Santa Cruz (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura, 2002).

Montecino, Sonia: «La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile», Catalonia, Santiago de Chile, 2005.

Norambuena Carrasco, Carmen: «Las tendencias demográficas en la época republicana en Chile el modelo de San Bernardo a través de los archivos parroquiales 1824-1891»,

Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984.

Nucci, Luis Di: «Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) Colonial», en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*, editado por V. Rondón, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz (Bolivia), 2002.

Palacios, Nicolás: *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*, 2nd ed., Editorial Chilena, Santiago, 1918.

Pereira Salas, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1941.

_____: *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974.

_____: *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Fundación Andes, 1992 [póstumo].

Pérez Rosales, Vicente: *Recuerdos del pasado*, Tercera Edición, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1970 [1882].

Peri Fageström, Rene: *La raza negra en Chile. Una presencia negada*, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

Picón-Salas, Mariano y Feliz Cruz: Guillermo: *Imágenes de Chile*, Santiago, Editorial Nascimento, 1938.

Prado Ocaranza, Juan Guillermo y Juan Uribe Echeverría: *Síntesis histórica del folklore en Chile*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia Santiago de Chile, 1982.

Purcell Torretti, Fernando: «La chingana como espacio privado de diversión popular. Colchagua 1850-1880», en *Lo público y lo privado en la historia americana*, Fundación Mario Góngora, Santiago de Chile, 2000.

_____: «Discursos, Prácticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850», en *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile*, Marco A. Pamplona y Maria Elisa Mader (eds.), Vol. I, Editora Paz e Terra, 2007, p.p. 173-213.

Ramón, Emma de: «Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile: siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Historia XXV* (Marzo), 2006, p.p. 59-82.

Romero, Luis Alberto: *¿Qué hacer con los pobres?. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

Rondón, Víctor: *Música tradicional chilena de los 50'*. 67 p. + CD vols. Santiago de Chile: Archivo de Música Tradicional Chilena, Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Original edition, CD de 18 pistas, 2001.

_____: «La apoteosis de Alzedo o la ascensión de un músico pardo», en *Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile*, comunicación presentada en S. Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile, 8-10 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

_____ : «Ovalle y su Ministerio de Negros», Universidad Católica de Chile, artículo inédito, 2008.

Salinas Campos, Maximiliano: «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX», *Revista Musical Chilena* LIV (193), p.p. 45-82.

Salinas, Maximiliano, Elisabet Prudent, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña: *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2007.

Sarmiento, Domingo Faustino: *La zamacueca en el teatro, Obras Completas de Sarmiento. Artículos críticos y literarios 1841-1842*, Editorial Luz del Día, Buenos Aires, 1948 [1842].

Spencer Espinosa, Christian: «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (Noviembre, Segunda Época), 2007, p.p. 143-176.

_____ : «Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena». *TRANS - Revista Transcultural de Música* 13, 2009 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>].

Subercaseaux, Bernardo: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, Salesianos, Santiago de Chile, 1981.

_____ : «Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena», en *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, editado por F. C. González, Iberoamericana – Vervuert, Madrid, 2005.

Thayer Ojeda, Luis: *Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*, La Ilustración, Santiago de Chile, 1919.

Triviños, Gilberto y Paulina Barrenechea: *Bibliografía comentada para iniciar el estudio de la presencia negra en Hispanoamérica y Chile. Guía práctica*, Grupos de Investigación MECESUP UCO-0203 (inédito), Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, Ca. 2003.

Tornero, Recaredo: *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile de las Capitales de provincia, de los puertos principales*, Librerías y agencias del Mercurio, Valparaíso, 1872 (IX, 495 p., 9 h. de láminas).

Torres, Rodrigo: «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860) », en *Revista Musical Chilena* LXII (209), 2008, p.p. 5-27.

Valenzuela Márquez, Jaime: «Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880», en *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*, Fundación Mario Góngora, Santiago de Chile, 1992.

Vega, Carlos: *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Losada, Buenos Aires, 1944.

_____ : *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía.* . XX vols. Vol. XIX, *Bailes Tradicionales Argentinos*, Julio Korn, Buenos Aires, 1953.

_____ : *El origen de las danzas folklóricas*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

Vera, Alejandro: «Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile Colonial», *Acta Musicológica* LXXVIII, 2006, p.p. 139-158.

Vial, Gonzalo: *El africano en el Reino de Chile: ensayo histórico-jurídico*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Investigaciones Históricas, Santiago de Chile, 1957.

Vicuña Mackenna, Benjamín: *De Valparaíso a Santiago*. II vols. Vol. I, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago de Chile, 1877.

_____ : «La zamacueca y la zanguaraña», en *Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística* I (9), 1909 [1882], p.p. 283-285.

Wormald Cruz, Alfredo: *Frontera norte*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1968.

_____ : *El mestizo en el departamento de Arica*, Santiago de Chile, Ediciones Ráfaga, 1970.

_____ : *Historias olvidadas del norte grande*, Arica, Universidad del Norte, 1972.

Zapiola Cortés, José: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas ed., Zig-Zag, Santiago, 1945 [1872].

_____ : *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Edición presentada por Guillermo Blanco, 1ª ed., Santiago, Zig-Zag, 1974 [1872].

s/la Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, selección y prólogo de Diego Muñoz, F. Bruckmann KG Verlag, Ca. 1968.

Christian Spencer Espinosa. (Chile). Titulado en Sociología y Licenciado en Música por la Universidad Católica de Chile. Desde 1997 ha ejercido la investigación en temas de cultura, sociología y música y ha participado en diversas agrupaciones musicales. Ha publicado artículos de carácter musicológico, etnomusicológico y divulgativo en revistas de Latinoamérica y Europa. Cursa el Doctorado co-tutelado en Historia y Ciencias de la Música en las universidades Complutense de Madrid (Departamento de Musicología) y Nova de Lisboa (Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos de Música e Dança).

A Begoña Lolo y Elisabeth Le Guin.

LAS PREGUNTAS

¿Quién es Robert Murrell Stevenson?
¿Qué justifica realizar un estudio sobre su persona y obra? Estas preguntas despiertan la expectativa de que se va a hablar de una persona física, pero renunciamos a ello, y, en su lugar, vamos a tratar sobre un determinado problema musicológico, porque sólo así podremos ofrecer la justa posibilidad de presentar a Robert M. Stevenson en la extensión y autoridad de su persona y obra.

Nuestro propósito es comenzar con el despliegue de un preguntar sobre un problema musicológico, acercándonos así a como elaboró Stevenson sus preguntas y determinó ciertas respuestas.

En los dos párrafos anteriores emulamos la introducción de Martin Heidegger a su polémico texto «¿Qué es metafísica?»¹ Nos hemos servido de él para presentar el problema de estudio que ocupa nuestro trabajo de investigación, porque Robert Murrell Stevenson, en sus sesenta años de trabajo musicológico, y un número impresionante de publicaciones², es un referente fundamental para el preguntar musicológico contemporáneo.

Un preguntar que, al igual que la interrogante de Heidegger, y acotado a nuestro problema de estudio, lleva consigo una polémica fundamental: *¿Qué es la Musicología para Robert M. Stevenson?*

Como primer paso ante semejante cuestionamiento, se hace necesario delimitar una perspectiva del estado de la cuestión, y con este fin, hemos elegido las palabras de Juan Orrego Salas en su «Redescubriendo mi América», las cuales plantean una clara imagen del problema que nos atañe:

Fue en otra América de la que me vio nacer, donde se habla otro idioma del que me hablaron mis padres y se llama fútbol a otro deporte del que se practica en nuestros estadios, donde me sorprendió el interés por profundizar mis conocimientos de la música de nuestros compositores, de los cantos y danzas de nuestros pueblos, de su historia y tradiciones. Viví cuarenta y dos años en Chile, de los cuales veinte los dediqué a la docencia musical y nunca supe que se dictasen cursos sobre la música de Iberoamérica o que se la recopilase en nuestras bibliotecas para ser estudiada y difundida y sólo una mínima proporción se incluía en los conciertos públicos.³

¹ Martin Heidegger: «Qué es Metafísica?» (1929), 2000, pp. 93-108.

² Nuestro estudio contabilizó unas setecientas treinta y cuatro publicaciones.

³ Juan Orrego Salas: *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*, 2005, p. 237.

Robert Murrell Stevenson: Pensamiento músico-lógico y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas

Susan Campos Fonseca

La imagen que presenta Orrego Salas nos permite observar el contexto histórico en que Robert M. Stevenson desarrolló su «preguntar musicológico»⁴—pionero en muchos aspectos, tanto metodológicos, epistemológicos como hermenéuticos—que se planteaba el problema de la música en «las Américas», y posteriormente, en la Península Ibérica. Esto no implica que en «las Américas» y en la Península Ibérica no existieran personas haciéndose las mismas preguntas. A su lado, investigadores como Francisco Curt Langue (1903-1997), Alejo Carpentier (1904-1980), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Carlos Vega (1898-1966), Andrés Pardo Tovar (1911-1972), Otto Mayer Serra (1904-1968), Argeliers León Pérez (1918-1991), Samuel Claro Valdés (1934-1994), Felipe Predell (1841-1922), Miguel Querol (1912-2002), o Santiago Kastner (1908-1992), por citar algunos, también se dedicaron, desde diferentes enfoques, a estudiar, desde la música, tanto a «las Américas» como a la Península Ibérica.

Pero, aún así, fue en esa «América» de la que habla Orrego Salas, donde por primera vez esas preguntas se volvieron un «ámbito de estudio especializado», y se conformaron en organismos e instituciones. Y es así como en los años sesenta y setenta del pasado siglo XX, tres figuras se constituyeron en los Estados Unidos como directores de centros de investigación dedicados a una musicología que entonces se llamó «Latinoamericana»: Robert M. Stevenson (*University of California – Los Angeles, UCLA*), Gérard Béhague (*University of Texas-Austin*), y Juan Orrego Salas (*Indiana University – Latin American Music Center*).

Sin embargo será Robert M. Stevenson, en opinión del musicólogo chileno Luis Merino, quién delimitará «la contribución de Latinoamérica a la música europea», y revelará «al mundo musicológico muchas de las riquezas que yacían en el Nuevo Mundo olvidadas durante siglos», por lo que «las cumbres musicológicas alcanzadas por el profesor Robert Stevenson no pueden ser comparadas con las de ningún otro porque son absolutamente únicas. Tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, él es la máxima autoridad en el campo de la música ibérica y de Latinoamérica»⁵.

Es así como un musicólogo estadounidense (Melrose, Nuevo México, 1916), «uno de los más prolíficos musicólogos americanos del siglo XX, dedicado a los estudios sobre la América, la Península Ibérica y Latinoamérica»⁶, en palabras de su colega Gérard Béhague, se erigirá, ante la opinión general, como una de las principales figuras en lo que a estudios musicológicos entre la América y la Península Ibérica se refiere.

⁴ «Preguntar musicológico»: con esto nos referimos a que toda investigación implica un tipo de pregunta, en este caso músico-lógica, en relación a un problema o fuente determinada, por tanto el relato científico se despliega a partir del pensamiento de un individuo (el investigador, el músico, por ejemplo), que, a partir de su experiencia dirige su mirada hacia un fenómeno concreto. En este caso particular, tratamos de considerar cuáles pudieron haber sido los que determinaron el preguntar, musicológico en este caso, del doctor Robert Murrell Stevenson.

⁵ Luis Merino: «Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo» (incluye bibliografía crítica del Dr. Stevenson hasta 1984), 1985, p.p. 56-57.

⁶ Gérard Béhague: «Stevenson, Robert Murrell», *Grove Music Online* ed. L. Macy. Léase en el original: «one of the most prolific American musicologist of the 20th century in American, Iberian and Latin American musical studies». La traducción es nuestra.

El «preguntar musicológico» que Stevenson ha desarrollado en este sentido supone un 93% aproximado de su obra total (excluyendo un 7% dedicado a Europa Central⁷); un 93% dedicado a las Américas y la Península Ibérica, que abarca la investigación de la música de los pueblos originarios, y pasando por la producción musical durante el periodo colonial español, portugués y británico, hasta la actualidad, y dentro de los cuales se incluyen sus estudios historiográficos, organológicos, etnomusicológicos, filosóficos, músico-literarios y teológicos; así como importantes transcripciones de obras datadas entre los siglos XVI y XVII; trabajos sobre las músicas del siglo XVIII y XIX, (como los dedicados al teatro musical y la ópera), y, aunque menos divulgado, su amplio conocimiento de las músicas y músicos de su tiempo.

Lo anterior ha dado como resultado que para la comunidad científica y artística, sus obras sean referentes fundamentales en los estudios musicológicos actuales. A esto se suma que el 60% de su producción investigativa ha engrosado las voces aún vigentes de prestigiosos diccionarios y enciclopedias como *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y *New Catholic Encyclopedia*.

Al respecto se destacan igualmente sus publicaciones científicas, tanto en la *Inter-American Music Review*—la primera publicación especializada en inglés sobre estudios musicales entre las Américas, fundada por él en 1978⁸,—así como su constante colaboración con *Heterofonía*, la *Revista Musical Chilena*, *Ethnomusicology*, *Fontes Artis Magazine*, *Hispanic American Historical Review*, *Journal of the American Musicological Society*, *The Musical Quarterly*, *Notes*, entre otras. Asimismo, muchas de sus obras— disponibles en inglés y español— han sido traducidas al portugués⁹, francés¹⁰, alemán¹¹ y ruso¹².

Por esta razón, hemos considerado fundamental realizar un estudio sistemático del legado de Robert M. Stevenson, más allá de los homenajes y artículos que reseñan su obra y vida, tratando de cuantificar y verificar por qué su legado sigue siendo uno de los cimientos fundamentales de la musicología, tanto en su rama «histórica» como «etnológica». Este trabajo consistió en realizar una primera consideración de su producción bibliográfica durante los últimos sesenta años, sin olvidar su labor compositiva y pianística¹³, la cual insertamos en el marco de su contexto biográfico con el fin de ilustrar lo que se ha reconocido como un pensamiento *músico-lógico*, como diá-

⁷ Como por ejemplo sus estudios sobre la música en Shakespeare y el periodo Tudor.

⁸ El mismo año en que se fundó la *Revista de Musicología*, editada por la Sociedad Española de Musicología (SEdeM).

⁹ Por ejemplo su trabajo antológico dedicado a Villancicos Portugueses, publicado como «Vilancicos Portugueses, Transcriçã e estudo de Robert Stevenson», por la *Fundação Calouste Gulbenkian* en 1976.

¹⁰ Por ejemplo su artículo «Cançoner del Duc de Calàbria (1556): setze exercicis sobre els vuit tons modals», *Notes*, Número: [ser.2]:51:4 (1995:June) p.1452/ July 1934-Winter, 1966.

¹¹ Por ejemplo «Kirchnermusik: Amerikanische Kirchenmusik», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung/Suplemento, 1976.

¹² Por ejemplo su libro *La música de los Aztecas*, traducido al ruso como *Muzyka actekov*, en *Muykal' naja Kul'tura stran Latínskoj Ameriki*, Pavel Picugin, Moscú: Muzyka, 1974.

¹³ Aunque no se ahondará en dicha producción, limitándonos a las publicaciones musicológicas.

logo entre el creador y el científico, que en el caso del doctor Stevenson, han convivido en productiva simbiosis.

Es así como nuestro trabajo de investigación¹⁴, del cual damos parte en este artículo, constituye un primer paso ante un estudio más exhaustivo de la obra del doctor Stevenson.

EL RETO: PREGUNTAR POR UN PENSAMIENTO *MÚSICO-LÓGICO*

El presente texto pretende entonces introducir algunas reflexiones relacionadas con nuestro estudio, de carácter monográfico, dedicado al *corpus músico-lógico* del doctor Robert Murrell Stevenson. Esto supuso el difícil reto de ponerse frente a una personalidad cuyo trabajo es, fundamentalmente, interdisciplinario, y cuya obra es el fruto de un «preguntar músico(etno)lógico»¹⁵ desplegado durante décadas y fundado sobre una formación sólida no sólo en términos musicológicos y filosóficos, sino también, en ejecución musical y composición; perfil que la doctora Jessie Ann Owens, musicóloga estadounidense, describe de manera acertada:

Extraordinariamente prolífico y de amplio rango en sus investigaciones, preeminente desde la década de los años cincuenta en el campo de la musicología Latinoamérica, que actualmente es un ámbito de rápido crecimiento. Su trabajo no sólo ha iluminado historias y repertorios sobre los que se conocía muy poco, sino que ha expandido en general los estudios sobre músicas indígenas, coloniales, postcoloniales, y Europeas. Semejante labor ha influenciado a generaciones de estudiosos, estableciéndose hoy como un modelo de enfoque e interdiscipliniedad.¹⁶

Semejante reto nos llevó a considerar cómo nuestro estudio podía, metodológicamente, realizar un primer acercamiento a la obra de esta figura del siglo XX, y la respuesta fue *preguntar por su pensamiento*: iniciarnos en un cuestionamiento del dónde, cómo, cuándo y por qué de su obra. Esto nos condujo a una primera realidad contextual: Robert Stevenson es un musicólogo «americano», cuya obra está dedicada al americanismo e hispanismo en el marco del desarrollo de la propia musicología histórica y la etnomusicología en los Estados Unidos, revelando así una problematización fundamental para los estudios musicológicos.

En tal sentido reflexionamos sobre cómo su «preguntar» requería ser entendido desde una musicología como institución política dentro de la cultura occidental, donde la disciplina musicológica, y la profesión del musicólogo «significan» en relación a las organizaciones a las que sirven, y en ellas, a los argumentos, cánones y paradigmas que dominan los intereses institucionales, muy especialmente en lo referente a la relación entre la musicología histórica y la etnomusicología¹⁷.

¹⁴ Susan Campos Fonseca: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», inédito.

¹⁵ «Preguntar músico(etno)lógico»: con el constructo «músico(etno)lógico» se pretende exponer cómo el relato de la musicología histórica es en sí mismo un relato etnológico.

¹⁶ Disponible en LAMC, Catholic University of America, Faculty and Staff (Dr. Robert Stevenson), Washington D. C.: <http://lamc.cua.edu/faculty.cfm> (consultado el 14/01/2007). La traducción es nuestra.

¹⁷ Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist», 1990. El resumen es nuestro.

Además, el legado del doctor Stevenson se enmarcará en lo que el etnomusicólogo Bruno Nettl entiende como «una musicología holística de la historia de la música con la adición de los enfoques dados por la etnomusicología»¹⁸, donde esta es entendida como perspectiva de los estudios transculturales y comparados, comprometidos con el estudio de las músicas del mundo como aspecto de las culturas humanas. Consideración que nos ayudó a identificar cómo su trabajo giraba «alrededor de bordes conflictivos...»¹⁹.

Y será este concepto de «borde»²⁰ un eje fundamental para nuestro estudio, ya que su trabajo parece desplegarse desde una condición «límitrofe», «fronteriza», entre el servir a la institución, estadounidense en este caso, y el preguntar por unos «otros» más allá de sus fronteras, unos otros que no respondían a la América anglosajona en la que él estaba inserto, sino, a una América Latina, Hispano-Lusa.

2. ENTRE «LAS AMÉRICAS» Y SUS «OTROS»

Ahora bien, ¿cómo se relaciona este aparato teórico con el trabajo de Stevenson? Para acercarnos a esta pregunta, nos documentamos en el primer artículo que opina sobre la labor este investigador en Iberoamérica, el artículo-homenaje del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés (1934-1994) quien también es reconocido por su estudio de aspectos textuales y contextuales de la música. Dicho texto, publicado en 1977, lleva por título «Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson»²¹, y en él se hace especial énfasis en la labor pionera, formativa, metodológica, documental y promocional desarrollada por Stevenson, lo que implicó entonces en relación al estado general de la cuestión y la investigación especializada. Claro Valdés escribe:

Desde que en 1952 el doctor Robert Stevenson, de la Universidad de California en Los Angeles, publicara su *Music in Mexico. A Historical Survey* (New York, Thomas Y. Crowell), han pasado cinco lustros en que este eminente musicólogo norteamericano ha contribuido en forma incansable, y cada vez con mayor acopio de la información inédita, al engrandecimiento de nuestro continente y de su pasado y presente musical. La magnitud de su obra es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal. De paso, se ha transformado él mismo en el mayor impulsor de los proyectos musicológicos que surgen en América Latina, y en un generoso y estimulante guía para los que trabajamos en esta disciplina.²²

Estas palabras proponen en sí mismas varias preguntas, pero salta a la vista una que se relaciona especialmente con las palabras de Juan Orrego Salas expuestas al inicio de nuestro artículo, donde se refiere a esa «otra América»: Robert Stevenson es

¹⁸ *Ibid.*, p. 291. La traducción es nuestra.

¹⁹ *Ibid.*, p. 292. La traducción es nuestra.

²⁰ «Borde (ser/ pensar) fronterizo»: en este caso implica la permeabilidad de la experiencia musical, cultural y teórica en tanto yuxtaposición subjetivo/objetiva. El musicólogo se convierte así en *filtro* y *portal* de una experiencia, mediada por la Escritura, desde una visión (Mirada) determinada.

²¹ Samuel Claro Valdés: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson» 1977, p.p. 122-139.

²² *Ibid.*, p. 122.

un «eminente musicólogo norteamericano», que ha contribuido «con información inédita, al engrandecimiento de nuestro continente y de su pasado y presente musical»

El hecho de que Stevenson sea norteamericano podría considerarse circunstancial, pero como señaló Orrego Salas, no es casualidad (en su caso personal) que «el interés por profundizar» su «conocimiento de la música de nuestros compositores, de los cantos y danzas de nuestros pueblos, de su historia y tradiciones», viniese de «esa América» Aunque quizás, era «esa América» la que lo hacía más «visible», y, cómo señala Claro Valdés, «la magnitud de su obra (la de Stevenson) es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal», y valga la acotación, la obra de Stevenson está escrita, en su mayoría, en lengua inglesa, aspecto no tan circunstancial, si se considera en los términos de proyección expuestos por Claro Valdés, no sobra mencionar que el idioma científico por excelencia de nuestra época es el inglés, factor crucial en la difusión y promoción de los trabajos del doctor Stevenson, a los cuales se suman relaciones entre conocimiento, poder y empoderamiento, que han sido de especial interés para nuestro estudio.

Considérense por ejemplo las palabras de Robert Stevenson en su discurso agradeciendo el Premio *Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura* (1985):

Los logros americanos son igual que nada a menos que se escriba sobre ellos y se recuerden. Mi misión ha sido rescatar el pasado musical de las Américas. Los compositores actuales están demasiado ocupados escribiendo su propia música como para preocuparse de la de sus predecesores. El resultado es que cada nueva generación de compositores cree que ellos son los primeros en descubrir la Montaña del Olimpo. No es así. El pasado es una sucesión de glorias musicales y artísticas.

En el año en el que el mundo honra dichoso a Juan Sebastián Bach, George Frederick Handel, Domenico Scarlatti y a Heinrich Schütz, recordemos también a Hernando Franco, de Guatemala y México, quien murió en Ciudad de México hace cuatrocientos años, en 1585. Recordemos y apreciemos a todos los demás pilares musicales de América. Al honrar sus obras, las Américas revelan al mundo monumentos musicales igualmente impresionantes que las murallas de Sacsahumán, las pirámides de Teotihuacán, los templos de Chichén-Itzá, las construcciones de las catedrales de Cuzco, Puebla y Ciudad de México, y los palacios de los presidentes actuales.²³

Así, la memoria y la legitimación aparecen como una preocupación fundamental de su trabajo. Es más, nueve años después (1994), afirmó que una de las razones que impulsaron su labor fue «el desprecio con que desde las propias instituciones musicales americanas²⁴ se trata a la música colonial, así como a sus creadores»²⁵; posición que no había cambiado en 1996 (en este caso en relación a la música en México), cuando expuso:

²³ Robert M Stevenson: «Discurso del doctor Robert Stevenson agradeciendo el Premio *Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura*, 1985», p. 53.

²⁴ Entendidas como las instituciones musicales de los Estados Unidos angloparlantes.

²⁵ Elena Trujillo: «Robert Stevenson. La investigación como clave para asegurar el futuro de la música», 1994, p. 18.

...es urgente una mayor difusión de la música y la cultura mexicanas en todo el mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos, pues aún no son suficientemente conocidas. No será fácil superar los prejuicios de mis compatriotas y de los europeos. Tenemos que combatir y superar la ignorancia sobre México que aún impera en Estados Unidos y en el mundo, la visión turística de México.²⁶

De este modo se hace evidente otro aspecto fundamental en el pensamiento de Stevenson: el de la América dividida. Stevenson no planteará solamente el problema de una «visión turística» sobre la América «Latina», sino también, sobre las poblaciones consideradas «periféricas», e incluso, señalará cómo dentro de esa «periferia» reside una visión de «otredad», como en el caso de la América «anglo-francófona» (Canadá, la Guyana Francesa, Belice y algunas islas del Caribe, por ejemplo), o la «Portuguesa» (Brasil).

Al comparar las palabras de Stevenson con las de Orrego Salas, Merino y Claro Valdés, se perciben una serie de preocupaciones históricas, políticas y filosóficas que verifican la sentencia de Nicolas Cook cuando señala: «Lo que escuchamos como la música del pasado es, en este sentido, un reflejo de nuestro presente entendido en el. A parte de éste entendimiento, no hay música del pasado»²⁷ Con lo cual se hace patente no sólo una preocupación por recuperar un patrimonio musical, sino, una legitimidad y existencia histórica, lo que revela una crítica a los procedimientos de una musicología dedicada a construir una «imagen de mundo musical», en este caso, eurocéntrico, cuya hegemonía parece omitir otros «mundos musicales», considerándolos «periféricos» o, sencillamente, no articulándolos dentro de su discurso «oficial» dictado por un «centro» hegemónico.

Aspecto que el doctor Stevenson trató en su conferencia «Philosophies of American Music History»²⁸, realizada en 1969 en *The Whittall Pavilion de The Library of Congress* (uno de los grupos de eruditos en música más prestigiosos de los Estados Unidos²⁹). En esta disertación cuestionó directamente la filosofía implícita en la historiografía musical estadounidense de su tiempo y la necesidad de buscar una filosofía de la historia capaz de articular las culturas musicales presentes en el continente desde la paridad. Su discurso reveló en su discurso a una «América» continental como territorio ideológico, establecida en el marco de la construcción de discursos identitarios en todas sus ramificaciones y perspectivas, así como en sus implicaciones dentro del relato musicológico, pues, como señala el musicólogo y filósofo chileno Gabriel Castillo Fadic: «El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica»³⁰

Ahora bien, retomando las palabras de Samuel Claro Valdés, otro aspecto importante es el especial hincapié que el musicólogo chileno hace en la faceta del Stevenson

²⁶ José Antonio Robles Cahero: «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», 1996, p. 59.

²⁷ Nicolas Cook: «What is musicology?», 1999, p. 33. La traducción es nuestra.

²⁸ Robert M. Stevenson: «Philosophies of American Music History», 1970.

²⁹ Bruno Nettl escribe: «Until c. 1950, the largest, most productive group of music scholars was the distinguished staff at the Library of Congress», en *Rethinking Music*, p. 296.

³⁰ Gabriel Castillo Fadic: «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano», 1998, p.15.

«educador». Su labor en el desarrollo de la «edición experimental», métodos y «técnicas de catalogación y transcripción»³¹, en la realización de entradas dedicadas a los compositores y las músicas de «las Américas» para los principales diccionarios y enciclopedias; realización de artículos especializados o promoviendo la grabación, edición y publicación de obras inéditas e incluso desconocidas, como por ejemplo la «serie de discos» que grabó el Latin American Center (UCLA), bajo la dirección de Roger Wagner.³²

Esta faceta educativa del doctor Stevenson sigue desplegándose, sea a través del *The Robert M. Stevenson Award*, otorgado por la *American Musicology Society* (premio dedicado a la «Música Ibérica», entendida en sus ramificaciones hispano-portuguesas en la América Latina, y países de habla hispana o portuguesa)³³; las *Department of Musicology's Robert Stevenson Lecture Series* de la UCLA, o la Cátedra Robert Stevenson en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), la cual, en palabras de Ismael Fernández de la Cuesta, ha implicado un compromiso del Real Conservatorio para «abrir aún más sus aulas a los musicólogos músicos que vengan de Hispanoamérica»³⁴, cátedra que desde el 2004 cuenta con el apoyo de la Fundación Carolina (España), a través del «Curso en musicología para el rescate y promoción del patrimonio artístico iberoamericano»³⁵.

A todo lo anterior, debe sumarse la creación de publicaciones científicas especializadas como la *Inter-American Music Review*³⁶ de la Organización de Estados Americanos (O.E.A), reconocida como la primera revista periódica en inglés (que posteriormente incluyó artículos en español y portugués), dedicada a las músicas en «las Américas», dirigida y fundada por Stevenson en 1978³⁷; a la cual siguió, en 1980, la creación de la *Latin American Music Review*, editada por Gerard Béhague (con el apoyo de la *University of Texas-Austin*).

Es así como se verifican las palabras del doctor Stevenson cuando señala que la investigación es la clave para asegurar el futuro de la música³⁸, una música entendida como existencia de un pueblo o nación, un grupo humano, o un individuo; palabras por las que incluso se llega a hablar de una «Spanish Musicology in the Age of Robert

³¹ Samuel Claro Valdés: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», 1977, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 127.

³³ Disponible en: <http://www.ams-net.org/stevenson.html> La traducción es nuestra.

³⁴ Ismael Fernández De La Cuesta: «Tribuna», 1994, p. 5.

³⁵ En el 2006 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), se unió a la Fundación Carolina y el RCSMM, con el objetivo de apoyar este curso, dedicado fundamentalmente a la musicología histórica.

³⁶ A este respecto considérese el artículo de F. Curt Lange: «Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas», en *Heterofonía*, vol. XII/2, no. 65, marzo-abril, 1979, pp. 4-6.

³⁷ Aunque el *Inter-American Music Bolletín/Boletín Interamericano de Música* de la Unión Panamericana (UP), contaba ya con unos 20 números en 1960. Otras publicaciones similares son el *Yearbook of Tulane's Inter-American Institute* desde 1965, y el *Yearbook for Inter-American Musical Research* desde 1970 (ambos fundados por Gilbert Chase).

³⁸ Elena Trujillo: «Robert Stevenson. La investigación como clave para asegurar el futuro de la música», 1994, p. 18.

Stevenson», según el musicólogo estadounidense Walter A. Clark³⁹. Lo que demuestra la importancia del trabajo de Stevenson no sólo en relación al patrimonio musical entre «las Américas» y la Península Ibérica, sino también, al de sus estudios dedicados al impacto de dicho patrimonio en la música centroeuropea, invirtiendo las relaciones de poder manifiestas en esa «visión turística» que también se ha aplicado a las culturas ibéricas.

Al respecto, conocidos son sus trabajos pioneros *Spanish Music in the Age of Columbus* (1960), *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (1961)⁴⁰, y *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970); o trabajos menos conocidos, como su artículo «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)» publicado en 1987, dentro de *España en la música de occidente*⁴¹. Artículo que representa una abierta crítica a la musicología histórica centroeuropea, cuyo título hace un guiño parafraseando la conocida expresión francesa: «África empieza en los Pirineos» o «Europa termina en los Pirineos».

A partir de las argumentaciones anteriores, reconocemos en el legado del doctor Stevenson una voz que evidencia la preocupación constante y desplegada de una problematización crítica, musical, cultural, socio-política e ideológica; señalándolo no sólo como uno de los pioneros e incluso «creadores» de los estudios americanistas e hispanistas en música posicionados desde la musicología anglo-americana, sino también, como crítico de la disciplina musicológica en sí misma, en tanto problemática de legitimidad y existencia de un pueblo, grupo o nación.

2.1. UN MUSICÓLOGO «AMERICANO».

Robert M. Stevenson, «erudito y brillante musicólogo americano, educador, compositor, y pianista»⁴², según palabras de Nicolas Slonimsky, desarrolló su trabajo como docente e investigador fundamentalmente en la Universidad de California-Los Ángeles-UCLA, pero también trabajó en otras universidades estadounidenses, como la Universidad Católica de América (Washington D. C.), la Universidad de Texas-Austin y la Universidad de Indiana, instituciones donde, como señala Bruno Nettl, los estudios musicológicos están divididos en tres departamentos: «musicology» (entendida como historia de la música occidental), «ethnomusicology» (estudios sobre música no-occidental) y «systematic musicology»⁴³ (estudios sobre teoría musical), ámbitos que nuestra investigación identificó en los trabajos de Robert Stevenson a través del análisis de su *corpus* de publicaciones.

³⁹ Walter A. Clark: «Genesis of a Legacy: Spanish Musicology in the Age of Robert Stevenson», 1996.

⁴⁰ Reeditada en traducción castellana como *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, trad. española de María Dolores Cebrián de Miguel y Amalia Correa Liró, revisión de Ismael Fernáandez de la Cuesta), Madrid, Alianza Editorial, 1993 (AM, 62).

⁴¹ Robert M. Stevenson: «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)», 1987, p.p. 115-164

⁴² Nicholas Slonimsky: «Stevenson, Robert (Murrell)», 2001, p. 1785. La traducción es nuestra.

⁴³ Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist» en *Rethinking Music*, p. 298.

Además, debe recordarse que la musicología institucionalizada en los Estados Unidos, entendida como disciplina en el sentido de Guido Adler (1885)⁴⁴, ha recorrido a nivel institucional menos de cien años. Así, como indica Nettl, a nivel anglo-germánico, la historia de la musicología es, en buena medida, la historia de la *International Musikgesellschaft* (1899-1914), la *Gesellschaft für Musikforschung* (reconstituida en 1946), la *Royal Musical Association* (fundada en 1874), la *International Musicological Society* (fundada en 1927), la *International Council for Traditional Music* (1945), la *American Musicological Society* (1934), la *Society for Ethnomusicology* (1955), entre muchas más.⁴⁵

Pero también debe destacarse que, a partir de 1945, los *colleges* y universidades estadounidenses empezaron a prestar una pequeña atención a la llamada «American Music» con especial énfasis en la *American psalmody*, el estudio de tonadas folklóricas, música afroamericana, el jazz y la música popular. A partir de la década de los años sesenta, ya existía una comunidad de investigadores dedicados a estos ámbitos de estudio, y empezaron a fundarse institutos que fomentaban dichas investigaciones, como el *Inter-American Institute for Musical Research* de la *Tulane University*, fundado por Gilbert Chase en 1961, el *Institute for Studies in American Music* del *Brooklyn College*, fundado una década después por H. Wiley Hitchcock, y el creado por Richard Crawford de la Universidad de Michigan, que tuvieron una importante influencia en la investigación y enseñanza de estos ámbitos⁴⁶, a los cuales también respondió el trabajo del doctor. Stevenson.

Es así como el despliegue del «preguntar musicológico» de Robert Stevenson se manifiesta en su situación de discurso «límitrofe» y no «periférico», pues se debe a la musicología anglo-germana, lo que implica que no investiga *desde* la periferia, aunque investigue *sobre* ella. Su pensamiento es por tanto «fronterizo», ya que pregunta desde el punto de vista del «musicólogo americano», entendido en el sentido de la América anglosajona.

Robert Stevenson nació y se formó en Nuevo México, al norte del río Bravo, un límite geográfico especialmente significativo si se ve a la luz de trabajos actuales, como por ejemplo, el de Gabriel Castillo Fadic, *Musiques du XX e siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité* (2006)⁴⁷, donde se analiza la tensión norte-sur desde la música. Tensión límitrofe fundamental, ya que en el siglo XX, y muy especialmente desde la primera guerra mundial, se llama «americano» sólo al natural de los Estados Unidos, y no a los habitantes del continente en su totalidad, para lo cual, los naturales «al sur del río Bravo» han sido nombrados según diferentes acepciones como «latinoamericanos», «hispanoamericanos» e «iberoamericanos», construyendo un «borde» de complejíssimas implicaciones⁴⁸.

⁴⁴ Guido Adler: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», 1885, p.p. 5-20.

⁴⁵ Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology...», p. 302. La traducción es nuestra.

⁴⁶ Howard E. Smither: «Universities, 1880-1945» (USA), *Grove Music Online* Ed. L. Macy. La traducción es nuestra.

⁴⁷ Gabriel Castillo Fadic: *Musiques du XXe siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité*, 2006.

⁴⁸ Considérese por ejemplo que, durante este mismo periodo, el filósofo mexicano Leopoldo Zea fundó el *Seminario de Historia de las Ideas en América* (1947), el *Centro de Estudios Latinoamericanos* (1966), el *Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos* de la

Este aspecto juega un papel importante en la arquitectónica del marco conceptual que se propuso nuestro estudio, ya que el *corpus músico-lógico* del doctor Stevenson no se mueve solamente en ese «borde» o «espacio limítrofe» entre musicología histórica y etnomusicología, sino también en el «borde» institucional e ideológico entre un *ethos* y un *ethnos* geográfico, territorial, económico y socio-político. Esto nos llevó a considerar el despliegue de su pensamiento como el de un «sujeto narrativo»⁴⁹ (pues la musicología también es un relato) cuya «razón fronteriza» (entre *mousiké*⁵⁰ y *logos*), se establece en una «lógica del límite», semejante a la expuesta por el filósofo catalán Eugenio Trias, cuando argumenta como:

Se perfilan...tres cercos: lo que propiamente constituye el *mundo mismo* (el centro imperial, burocrático-estatal y metropolitano), la colonia que instituye el *limes* y, por último, el ámbito externo que acosa y cerca de ese *limes*⁵¹, a esa franja amplia, densa y positiva que distingue y permite comunicar al cerco que debe llamarse «el mundo propio». Los tres cercos, de hecho, se presionan, se embisten, se «cercan» y acosan entre sí, sólo que uno solo de ellos ocupa esa posición privilegiada de la *zona de en medio*. De ahí el carácter hasta cierto punto privilegiado de que goza ese *cerco fronterizo*, a la vez hostigado por la metrópolis del poder... y por el acoso «bárbaro» o «extranjero». Ese cerco, asimismo, influye y reta tanto al centro metropolitano como al ámbito externo y extranjero de presión...»⁵²

Es así como el pensamiento de este investigador se nos revela en su condición «músico(etno)lógica», al desplegarse y colocarse en ese *cerco fronterizo* descrito por Trias, y, aunque estos aspectos filosóficos ameritan un estudio particular concreto, la consideración de su «preguntar músico(etno)lógico», en su condición limítrofe fundamental entre música, etnos (pueblo, étnia, nación) y lógos (pensar-decir), nos plantea cuestionamientos epistemológicos relacionados con la constitución e instauración de la musicología y lo «centrífugo» de sus presupuestos⁵³, remitiéndonos a una «crítica del juicio»⁵⁴, del juicio como vínculo entre las leyes del entendimiento y la

Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM (1978), y a dirección de *Difusión Cultural* de la UNAM (1970).

⁴⁹ Domingo Cía Lamana: «El sujeto narrativo y La razón fronteriza de Eugenio trias», en *A Parte Rei*, N° 7, 2000.

⁵⁰ *An intermediate. Greek-english Lexicon*, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford, at the Clarendon Press, 1945, p. 520.

⁵¹ Se conocen como *Limes* (singular, en latín; plural: *limites*) los límites fronterizos del Imperio Romano (el término *limes* significa «límite», «frontera», en latín). En el contexto de este artículo supondrá tanto el concepto de «división», como el de «permeabilidad» y «mediación».

⁵² Eugenio Trias: *Lógica del límite*, 1991, p. 21.

⁵³ La constitución e instauración de la musicología y lo «centrífugo» de sus presupuestos expone la necesidad crítica de leer entre líneas todo discurso musicológico, ya que la institucionalización implica dependencias, posicionamientos y «objetividades comunitarias»es decir, la defensa de una línea de trabajo desde una comunidad científica, en función de su legitimidad y poder.

⁵⁴ Considérese a este respecto la *Crítica del juicio* (1790), seguida de las observaciones sobre el asentimiento de «Lo bello y lo sublime»por Manuel Kant.

razón, como factor legislativo, científico, estético, genealógico y teleológico, en la necesidad del consentimiento universal como factor subjetivo que es representado como objetivo bajo la suposición de un sentido común⁵⁵; ya que, como señala Bruno Nettl: «la Musicología, una institución en el mundo de la música, juega un significativo rol en determinar las acciones y juicios del compositor, los intérpretes, y el público musical».⁵⁶ «Juego» que el trabajo del doctor Stevenson revela en un paradigma fundamental: su ser«fronterizo». Paradigma con que cuestionará uno de los principales pilares de la musicología histórica así entendida: el origen unidireccional del *logos* musical occidental; que en Stevenson, como aspecto de «acción» y «juicio», sostendrá argumentaciones dedicadas a legitimar lo que él considerará «desplazado» por los estudios musicológicos en «esa América», en la cual se institucionalizó en los años sesenta la visión de lo periférico, creando los llamados «Latin American Music Studies».

2.2. LOS HORIZONTES Y EL MONÓLOGO ANALÍTICO OCCIDENTAL

El trabajo del doctor Stevenson muestra así una búsqueda en función de «re-pensar» la música desplegándola desde un estado limítrofe identificable «entre dos Américas» (la Anglo y la Latina), cuyos límites son cada vez más borrosos a la luz de la circulación de la población a nivel intercontinental y las continuas migraciones, como se observa en su primer libro *Music in Mexico: a historical Survey* de 1952, cuyo título «a historical Survey», propone una riquísima lectura, entendiendo *Survey* (en mayúscula), como medición e inspección (*of building*), Contemplar (*investigate statistically*)⁵⁷; es decir, una medición e inspección a través de la contemplación historiográfica de valores cuantificables en una «música» (como objeto/artefacto de contemplación) en México.

A este respecto, la especialista en música y teoría crítica Rose Rosengard Subotnik, subraya dos puntos de vista en el pensamiento historiográfico musical «americano», en referencia a lo que ella llama «Continentalist view and the Anglo-American view» (anótese la especial incisión en el verbo *view*, entendido como «parecer», «opinión», y también, «vista», «panorama», «aparecer»⁵⁸). Subotnik indica:

...el Continentalismo generalmente emerge de considerar la posibilidad y distinción de cualquier artefacto entre dos niveles de estructura que asignan significado y valor: primero, la estructura interna o autónoma del artefacto en sí mismo; y segundo, la estructura cultural, filosófica, las premisas ideológicas que entrelínean o posicionan el artefacto y, últimadamente, el estudio del artefacto.⁵⁹

Este cuestionamiento entre «artefacto» y «estructura» cultural, filosófica e ideológica, supone para Subotnik un «underlying», un «leer entrelíneas» o «trazado interno»

⁵⁵ A este respecto considérese Daston, I., & Peter Galison, p.: *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007.

⁵⁶ Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology...», p. 310. La traducción y la negrita son nuestras.

⁵⁷ Diccionario *Larousse Pocket* (inglés-español), 1994, p. 341.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁹ Rose Rosengard Subotnik: «The Role of Ideology in the Study of Western Music», 1990, p. 4. La traducción es nuestra.

cuya problemática reside en cómo la cultura occidental entiende la frase inglesa «the medium in the message»⁶⁰ según un paradigma. Medio y mensaje constituyen una difícil entidad, más aún a la hora de tratar de identificar un límite entre ambos en relación a un paradigma. Este tipo de enfoque se ve reflejado en las argumentaciones de la musicóloga estadounidense Susan McClary, cuando, citada por R.R. Subotnik, nos remite a lo propuesto por Eugenio Trias en relación al *Limes*⁶¹. McClary expone:

...el viejo paradigma de la Gran Cultura es una calamidad o causa de celebración dependiendo obviamente del camino en que uno se posiciona con respecto a ese paradigma. Hay quien clama por el privilegio institucional que sigue el viejo sistema, pues la cultura postmoderna aparece absolutamente nihilista. Los bárbaros están siempre a las puertas pero nunca antes los custodios de las puertas han tirado las barreras y les han invitado a entrar...⁶²

Ante semejante imagen, y según lo considerado por nuestro estudio hasta este punto, Robert M. Stevenson aparece saliendo por esas puertas descritas por McClary, como si en lugar de esperar el día en que «los bárbaros» sean bienvenidos dentro de la ciudadela⁶³, se colocara *en medio* de ambas miradas, él, en el *Limes*, ante los custodios y los bárbaros, tendió un puente. Pero como puente, como corporización mediática en los procesos de «entendimiento» entre ambas orillas del *Limes*, su *corpus músico-lógico* parece mostrar dos niveles de interpretación histórica que, a su vez, corresponden a dos polos dialécticos: 1) el Arqueológico (antropológico-epistemológico), y 2) el Hermenéutico (entendido como historia cultural e historia de las ideas).

Ambos aspectos se revelan en la consideración genealógica y teleológica que Stevenson construye a través del puente de su relato «músico(etno)lógico», como lo demuestran sus libros *Music in Mexico: a historical Survey* (1952, reeditado en 1971), *Patterns of protestant church music* (1953); *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, (1954, reeditada 1985); *Music before the classic era: an introduction guide* (1955); *Shakespeare's religious frontier* (1958), *Juan Bermudo* (1960), *Spanish music in the age of Columbus* (1958, reeditado en 1960); *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (1959), *Spanish cathedral music in the Golden Age* (1961, editado en castellano como *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, 1993), *Music in Axtec and Inca Territory* (1961, reeditado en 1968), *Protestant Church Music in America, a short survey of men and movements from 1564 to the present* (1966), *Portuguese music and musicians abroad (to 1650)* (1966), *La Música en Quito* (1968), *Music in El Paso 1919-1939* (1970), *Renaissance and Barroco Musical Sources in the Americas* (1970), *Foundations of the New World Opera: with a transcription of the earliest extant American opera, 1701* (1973, editado en castellano como *Torrejón y Velasco, Tomás de, La Purpura de la rosa, estudio preliminar y transcripción de la música*, 1976), *Christmas Music from Baroque Mexico* (1974), *Latin American Colonial Music Anthology* (1975), *Caribbean Music History a Selective Annotated Bibliography with Musical Supplement* (1981), esto, sin contar sus artículos y entradas en diccionarios.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ Eugenio Trias: *Lógica del límite*, p. 21.

⁶² Rose Rosengard Subotnik: *Deconstructive Variations. Music and Rason in Western Society*, 1996, (Introduction), p. XXV. La traducción es nuestra.

⁶³ Considérese, por ejemplo, *El miedo a los bárbaros* de Tzvetan Todorov (Galaxia Gutenberg, 2008).

rios y enciclopedias, más de setecientos en total, según el catálogo realizado por nuestro estudio⁶⁴.

La conformación genealógica del trabajo de Robert Stevenson refleja así un problema en las bases del sistema musicológico tradicional: la unidireccionalidad de la construcción del puente. Ya que Stevenson construye «de las puertas de la ciudadela» hacia unos «otros»; su trabajo revela una estructura comparativa *en dirección* a una «génesis», cuyos parámetros historiográficos buscan establecer un entendimiento mutuo a través de una legitimidad *en relación* al paradigma de «gran cultura» entendida en el sentido de «los que están en la ciudadela», entre los cuales él se incluye. Se trata de *demostrar* que esos «otros» («bárbaros» como les llama McClary) también «comparten» ese paradigma desde «su diversidad» o des-acuerdo», poniendo en evidencia la imposición de su «horizonte» como supuesto de pensamiento «común» legitimador. Considérense a este respecto las palabras del musicólogo Gary Tomlinson, cuando, en relación al trabajo del antropólogo Bernard McGrane⁶⁵, señala como las concepciones del Renacimiento y la Ilustración, entendidas desde la antropología, reflejan:

En primer lugar la oposición Cristiano/no-Cristiano, y el segundo «una psicología del error y una epistemología de todas las formas y causas de no-verdad» (McGrane, p. 77). Sólo en la mente del siglo XIX, armada con el nuevo concepto geológico, de tiempo evolutivo, pudo concebirse la antropología moderna. En ésta antropología las diferencias fueron historizadas. Los Europeos vieron el espacio simultáneo que compartían con otros cómo una línea temporal axis de un tiempo progresivo, con otros en un punto anterior al de ellos. Los Europeos concibieron a los otros, así, cómo un polo primitivo en comparación al pasado y al presente. Esta antropología se levantó cómo una faceta de la categoría novecentista más general de organicidad evolutiva, historia teleológica. Por esta concepción McGrane relée repetidamente la poderosa crítica a la antropología de Johannes Fabian en su libro *Time and the Others* de 1983; la comparación de McGrane entre el otro primitivo y el moderno Europeo, en su transformación de un espacio simultáneo dentro de la línea temporal, es precisamente el «desmentimiento de la coetaneidad» central del libro de Fabian. Siguiendo éste desmetimiento, Fabian argumenta, que el antropólogo objetiva sistemáticamente a los otros que el estudia...⁶⁶

Y el *corpus músico-lógico* del doctor Stevenson responde a este perfil en cierto sentido, pues sistematiza a esos «otros» del *otro lado* de la barrera (frontera), creando para su «legitimidad» una teleología que les pone en comunión con su *horizonte* (el de la ciudadela), construyendo una «coetaneidad» histórica desde Occidente, disponiendo así de la música en «las Américas» desde la perspectiva «europea del otro» que critican Fabian y McGrane, aplicando el modelo temporal historiográfico con que se ha organizado y entendido la música «europea» a un otro *pre* o *post* «colonizado».

⁶⁴ Susan Campos Fonseca: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», Vol. II, 2008, inédito.

⁶⁵ Bernard McGrane: *Beyond Anthropology. Society and the other*, 1989.

⁶⁶ Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others*, 1993, p. 8. La traducción es nuestra.

Y dado que su «misión ha sido rescatar el pasado musical de las Américas»⁶⁷, en su crítica a la «visión turística» de sus colegas anglosajones, donde el *hybris fronterizo* se hace notar, Stevenson desarrolla un preguntar desde el *Limes*, un pensar que busca un «diálogo» intercultural, pero que, como señala Tomlinson, citando a McGrane: «Analíticamente, ese intercurso o diálogo es una fantasía, una máscara, que cubre...«un monólogo analítico»...»⁶⁸

Robert Stevenson, enfrentado la recepción crítica de su obra y su propia autocrítica, tratará entonces de «escuchar» desde ese espacio que él entenderá como «común», resultado de la colonización, preguntando desde su «horizonte histórico» como *Limes*. Un horizonte entendido (como cita Tomlinson), en el sentido de Gadamer, como «fusión de horizontes» (*Horizontverschmelzung*)⁶⁹, algo constante en sus trabajos, especialmente en los dedicados al estudio de la circulación musical durante el periodo colonial en la América, la recepción musical centroeuropea en la Península Ibérica y los Estados Unidos, entendidos también, como «otros» de Europa⁷⁰.

Pero retomando lo expuesto por Tomlinson, considerar que es posible una «fusión de horizontes» en éste sentido, supone serios cuestionamientos, por ejemplo: ¿Cómo en ése punto de vista sintético pueden ser compatibles extrañeza y familiaridad? Ya que el movimiento del horizonte histórico y el énfasis en la diferencia implican un problema de estudio *en sí* ¿cuál es el *estatus* de la otredad inicialmente? y, ¿cómo percibe esa otredad la proyección del horizonte histórico en su movimiento o asimilación?⁷¹

Problemas que, al preguntar por el pensamiento que se manifiesta en el trabajo musicológico del doctor Stevenson, nos enfrenta a un problema epistemológico y hermenéutico que él tratará de «resolver», dedicándose a las «bio-bibliografías» y la sistematización positivista de datos (archivos, catálogos y antologías), en los cuales procurará materializar su propio «monólogo analítico»⁷² como un tipo de diálogo patrimonial que creará posible al establecer una Música «compartida», desde la ocupación colonial y sus repercusiones, una Música como espacio «común» de «entendimiento».

Pero, aunque un «diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas», el objeto/sujeto de estudio, en el marco de sus *historical survey*, se muestra en su otredad, como «recombinación», como «fantasía», y como «máscara», que los otros (de Stevenson) entiende como espacio de empoderamiento, manifestando no sólo la

⁶⁷ Stevenson, Robert M. «Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985», p. 53.

⁶⁸ Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic*, p. 14. La traducción es nuestra.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰ Considérense, por ejemplo, algunos de sus trabajos sobre Franz Liszt como: «Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-1845» de 1979, o «Liszt en México» y «Liszt's Favorite» California Pupil: Hugo Mansfeldt (1844-1932), ambos de 1986.

⁷¹ Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic*, p. 22. El resumen es nuestro.

⁷² «Monólogo analítico»: tal y como expone McGrane (citado por Tomlinson), todo discurso analítico en tanto subjetividad individual o de una comunidad implica un monólogo en relación a sí mismo o en relación a la mirada sobre/acerca unos otros. A este respecto considérese: L.Daston Et Peter Galison: *Objectivity*, 2007 y Bernhard Waldenfels: *The Question of the Other: the Tang Chun-I Lecture for 2004*, 2007.

fractura, sino, la problemática desde la cual se plantea el discurso identitario y la búsqueda de una legitimidad cultural y científica.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Identificar un «monólogo analítico» en el discurso del doctor Stevenson nos reveló aspectos fundamentales de su *pensar fronterizo*, donde el punto de vista (*view*) que realiza la contemplación (*survey*) histórica se volvió *en sí mismo* objeto crítico e ideológico. Por esta razón nuestro estudio encontró en su legado un pensamiento como balanza en relación a la musicología anglo-germana desarrollada entre los años cincuenta y noventa del pasado siglo XX, periodo dentro del cual se enmarca su trabajo de mayor impacto, el cual entendimos como despliegue de un preguntar «músico(etno)lógico» que, en su caso, manifiesta una confrontación de horizontes.

Por medio de este procedimiento, planteamos un *historical survey* dedicado al *corpus músico-lógico* de Robert Murrell Stevenson⁷³, *corpus* en el que han jugado un rol preponderante la historiografía musical, la etnomusicología, la teoría (composición) musical, las ciencias sociales y humanas, revelando, a través de su enfoque interdisciplinar, el germen de una «naturaleza holística» de la musicología, esa que Bruno Nettl considera crucial⁷⁴. Naturaleza holística que está presente en su legado, en su «lucha» interna y externa en el Limes, puente mediador, aunque crítico, entre el «monólogo analítico» del paradigma de la llamada gran cultura y sus «otros». ■



El actual Staff del Departamento de musicología de UCLA posando junto al Dr. Robert M. Stevenson (en el centro) y Dr. Alejandro Planchart (de pie, izq.), foto histórica en el marco de las UCLA Robert M. Stevenson Lectures 2009. Fotografía cortesía de Jorge Molinera©2009.

⁷³ El reducido espacio del formato artículo no nos permitió ahondar y presentar con mayor detalle los resultados y conclusiones específicas de nuestra investigación, los cuales esperamos ir mostrando paulatinamente en otros artículos.

⁷⁴ Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist», p. 310.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía acerca de Robert M. Stevenson

Béhague, Gerard: «Stevenson, Robert M(urrell)», en Grove Music Online, 2006. Disponible en: www.grovemusic.com (consultado el 05/12/2006).

Campos Fonseca, Susan: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», trabajo de investigación para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), dirigido por la doctora Begoña Lolo, Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre del 2008, inédito.

Campos Fonseca, Susan: «Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos», en Revista electrónica de musicología, Vol. XII-Março de 2009, Universidad Federal do Paraná, Brasil. Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/REMV12/11/susan_campos_fonseca.htm (consultado el 22/04/2009).

Campos Fonseca, Susan: «El legado de Robert Murrell Stevenson en la educación española», en OpusMusica, Nº34-Abril, 2009, ISSN: 1885-7450. Disponible en: <http://www.opusmusica.com/034/murrell.html> (consultado el 22/04/2009).

Claro Valdés Samuel: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», en Revista Musical Chilena, nos. 139-40 (1977), p.p. 122-39.

Curt Lange F.: «Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas» Heterofonía, XII/2, Nº65 (marzo-abril, 1979), p.p. 4-6.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Robert Stevenson: la Sabiduría de la sencillez», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº 1, 1994, p.p. 12-14.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Biblioteca y Archivo del Profesor Robert Stevenson», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº 4,5,6, Años 1997, 1998, 1999, p.105.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Stevenson, Robert Murrell», en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid,1999-2002, Vol. 9, p.p. 66-70.

Magalhaes-Castro, Beatriz: «Haydn's Iberian world connections: New perspectives on Robert Stevenson's contributions to Latin American music studies», en Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 6 (2005). Disponible en: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/57> (consultado el 14/05/2009).

Mariz, Vasco: «Robert Stevenson aos 90 anos», en Brasileira, (No. 22), Brazil, Jan, 2006, p.p. 29-30.

Merino, Luis: «Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo», (incluye bibliografía crítica del Dr. Stevenson hasta 1984), en Revista Musical Chilena, Vol. XXXIX 164, 1985, p.p. 55-79.

Pérez Soto, A., y Miranda, P.: «Robert Stevenson y la música mexicana: bibliografía selecta», en Heterofonía, nº 114-115, 1996 , p.p. 64-69.

Pulido Silva E. : «Robert Stevenson, mexicanista», en IAMR, X, 1989, 2, p.p. 93-100.

Robles Cahero, J. A. : «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», en Heterofonía, nº 114-115, 1996, p.p. 48-63.

Slonimsky, Nicholas: «Stevenson, Robert (Murrell) », en Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Centennial edition. Editor emeritus, Nicolas Slonimsky; Series advisory editor, Laura Kuhn. New York: Schirmer Books, 2001, p.p. 1785-86.

Stevenson, Robert: «Stevenson Robert (Murrell)» en International Who's Who in Classical Music, 2006, p. 763.

V.V.A.A.: «El legado de Stevenson, al Conservatorio de Madrid», en Ritmo N° 656, Año LXV, julio-agosto, 1994, p.p. 5, 18-22.

V.V.A.A.: «A Tribute to Robert M. Stevenson» (Third annual study session of the international hispanic music study group, national meeting of the american musicological society, new york, ny, 3 november, 1995); en IHMSG Newsletter, Vol. 2, no. 2: Spring, 1996. Disponible en: <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/v2n2.html> (consultado el 07/03/2007).

VV.AA.: «Catálogo de las composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, N° 7,8,9, Años 2000, 2001, 2002, p.p. 187-253.

VV.AA.: «Robert Stevenson», en AMS Newsletter, Vol. XXXII, Number 1, Feb. 2002, p.p. 6-7.

FUENTES DISCOGRÁFICAS

Sanz, Justo Y Mariné, Sebastián: «Robert Stevenson, Obras para clarinete y piano, Homenaje al compositor, pianista y musicólogo en su 90º aniversario»; Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, CD-06-II, Madrid, 2005.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adler, Guido: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», en Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, N° 1, 1885, p.p. 5-20.

Castillo Fadic, Gabriel: Musiques du XXe siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité, L'Harmattan, Paris, 2006.

Cía Lamana, Domingo: «El Sujeto narrativo y La razón fronteriza de Eugenio triás», en A Parte Rei, N° 7, 2000. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/trias.html> (consultado el 20/01/2008).

COOK, Nicolas: «What is musicology? », en BBC Music Magazine 7/9, May 1999, p.p. 31-33.

Castillo FadiC, Gabriel: «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano», en Revista musical chilena, jul., vol.52, no.190, 1998, p.p. 15-35.

Daston, I., & Peter Galison, p.: Objectivity, Zone Books, New York, 2007.

Fernandez De La Cuesta, Ismael: «Tribuna», en Ritmo, Año LXV, julio-agosto, 1994, p.5.

Heidegger, Martin: «¿Qué es Metafísica?» (1929) Trad. de Helena Cortéz y Arturo Leyte, en Hitos, HEIDEGGER, M., Editorial Alianza, Madrid, 2000, p.p. 93-108.

Howard E. Smither: «Universities, 1811: After 1945» (USA), Grove Music Online ed. L. Macy (Consultado [05/02/2008]), <<http://www.grovemusic.com>>.

Mcgrane, Bernard: Beyond Anthropology. Society and the other, Columbia University Press, New York, 1989.

Orrego Salas, Juan: Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida, C.P.I.-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005.

Stevenson, Robert M. «Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985», en Revista Musical Chilena, vol. XXXIX, no. 164, 1985, p.p. 52-53.

STEVENSON, Robert: Philosophies of American Music History (conferencia), Library of Congress, publicado por The Louis Charles Elson Memorial Fund., 1970.

STEVENSON, Robert M.: «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)», en España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música / coord. por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio, Vol. 1, 1987, p.p. 115-164

SUBOTNIK, Rose R. : «The Role of Ideology in the Study of Western Music», en Developing Variations. Style and Ideology in Western Music, University of Minnesota Press, 1990.

Todorov, Tzvetan: El miedo a los bárbaros, Galaxia Gutenberg, 2008.

Trias, Eugenio: Lógica del límite, Ensayos/Destino, 1991.

Tomlinson, Gary: Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others, The University of Chicago Press, 1993.

V.V.A.A.: Rething Music (Nicolas Cook, ed.), Oxford University Press, 1990.

Waldenfels, Bernhard: The Question of the Other: the Tang Chun-I Lecture for 2004, State University of New York Press, 2007.

Susan Campos Fonseca. Costa Rica. Directora. Musicóloga y periodista musical. Exbecaria de la Cátedra Robert Stevenson del Real Conservatorio de Música de Madrid, 2005. Recientemente sus investigaciones han sido reconocidas con la Visitor Scholar 2009 del Department of Musicology de UCLA y el Center for Iberian and Latin American Music de UC Riverside.