

**El fénix de las identidades musicales
latinoamericanas**

Claudio Ramírez Uribe

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 05-08-2020 | Aprobado: 05-02-2021

**El fénix de las identidades musicales latinoamericanas:
Reflexiones en torno a sus discursos históricos**

**The Phoenix of Latin American Musical Identities:
Reflections on Their Historical Discourses**

Claudio Ramírez Uribe¹

Resumen

En este trabajo se revisa algunos discursos historiográficos en torno a la historia de la música en América Latina, para reflexionar sobre cómo se construyeron dichas narraciones y cómo estas fueron utilizadas para la consolidación y legitimación de identidades y tradiciones que encuentran puntos en común en los países seleccionados. Para tal fin se tomaron como muestra cuatro países: Cuba, Colombia, Chile y México. Los puntos en común en los relatos elegidos permiten percibir las semejanzas de las aproximaciones metodológicas y discursivas en cuanto al estudio de la música en los países seleccionados, en el periodo que parte de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando el positivismo era el hilo conductor del pensamiento científico. Se propone una perspectiva diferente para dichas narrativas, uniéndolas con enfoques metodológicos actuales con el propósito de replantear los mismos de cara a un nuevo “metarrelato” musical en Latinoamérica.

Palabras clave: Identidad, música, Latinoamérica, tradición, discurso

Abstract

This article reviews diverse historiographical discourses regarding music in Latin America, in order to explore how these narratives were created and used to consolidate and legitimize different concepts of tradition and identity. Looking at four countries: Cuba, Colombia, Chile and Mexico, it examines common elements in their histories that allow us to perceive similarities in methodological and discursive approaches to musical studies during the late nineteenth and early twentieth centuries, a period in which positivism was the dominant school of scientific thought. Finally, the article proposes a different perspective on such narratives, linking them to new or recent methodological approaches in order to rethink these as part of the search for a new musical “meta-story” in Latin America.

Keywords: Identity, music, Latin America, tradition, discourse

¹ Universidad Complutense de Madrid, eltopocegatonii@hotmail.com

EL FÉNIX DE LAS IDENTIDADES MUSICALES LATINOAMERICANAS: REFLEXIONES EN TORNO A SUS DISCURSOS HISTÓRICOS

Claudio Ramírez Uribe

Introducción

El fénix, ave mitológica que ha surcado los cielos de la imaginación occidental desde la época de Heródoto, fue particularmente apreciado por los romanos como un símbolo de renovación y de perpetuidad de la pureza y la sabiduría, lograda a través de morir y nacer en sí mismo (Freán, 2018: 172). Como narra Ovidio, pasados cinco siglos de existencia, esta mágica criatura construye su nido en la copa de una palmera y, entre perfumes de mirra y nardo, se dispone a bien morir. De su cuerpo sin vida (el padre), emerge un nuevo fénix, pequeño y frágil (el hijo), quien recoge el nido y el cadáver de su predecesor y los deposita frente al templo de Hiperión (Freán, 2018: 172). Así se cumple un ciclo de vida y muerte que se repite cada quinientos años, una y otra vez.

Como vemos en la descripción de Ovidio, el ave, una vez renacida, se concibe a sí misma como heredera de su padre muerto y, al llevar el cadáver de su progenitor al templo de Hiperión, le rinde homenaje al pasado del que emerge. La “memoria”, la “tradicición” y la “vitalidad” de que ha surgido serán ahora la “identidad” con la que emprenderá un nuevo vuelo. Un vuelo en que recogerá nueva memoria, creará nuevas tradiciones y, por lo tanto, entregará una vitalidad distinta a su heredero: una nueva “identidad”, forjada a lo largo de quinientos años.

Metafóricamente, podríamos decir que lo mismo ocurre con los discursos históricos en Latinoamérica, los cuales fueron desarrollados en presentes determinados y con propósitos específicos: por ejemplo, 1) el rechazo o aceptación de las repúblicas americanas de un pasado hispánico una vez independientes; 2) el rechazo o legitimación de prácticas culturales desarrolladas dentro de sus nuevas fronteras por los distintos componentes de sus sociedades; y 3) entradas y salidas de regímenes políticos, que eran y son sustentados o debatidos por discursos intelectuales que los pueden legitimar o cuestionar. Todo esto se puede resumir en la constante búsqueda de significar dos conceptos que van estrechamente de la mano: legitimidad e identidad, ambas sumamente mutables y en constante transformación. Bajo esta premisa, se

han creado discursos que buscan su legitimación. La música, en ese sentido, ha jugado un papel fundamental.

La práctica y la producción musical y artística han sido herramientas útiles para los grupos hegemónicos que detentaron y detentan, en cualquier periodo histórico, el control y el poder, así como para los grupos dominados y en resistencia cultural. Las ideas de “nación”, “patria”, “tradición”, “unidad”, etc., han sido difundidas a través de la música en las distintas sociedades latinoamericanas como instrumentos de legitimación social, cultural y política. Por otro lado, la música también ha dado testimonio de estos cambios históricos y culturales. A través de los versos de canciones y bailes, y en metrorritmos y giros armónicos, se perciben las quejas, las alegrías y los intercambios culturales de los diversos sectores sociales ubicados en el inmenso conjunto humano que es Latinoamérica, aunque en estratos diferenciados.

Así, en América Latina las identidades, tradiciones y realidades han sido múltiples. Esta multiplicidad identitaria parece partir de la relación de contacto y pugna entre las diversas manifestaciones socioculturales populares, muchas veces en resistencia, y aquellas promovidas por las élites económicas e intelectuales, muchas veces importadas de Europa e impuestas como paradigma de alta cultura. Estas condiciones tendrán su reflejo en la creación de estilos, géneros y prácticas musicales. En este sentido, Alejo Carpentier tenía mucha razón al afirmar que la música latinoamericana debía ser aceptada en bloque, sin asignarle un solo origen sociocultural (Eli, 2010: 97).

Dentro de esta pugna continua, y en el seno de las distintas sociedades, se crearon los discursos históricos que legitimaron una postura u otra. Gracias a la historiografía podemos analizar y revisar dichos discursos que, como el fénix de Ovidio, nacen, mueren y renacen para constar de épocas, realidades y sociedades diversas. Esta línea discursiva, junto a la simbología romana del fénix, toma como modelo de análisis una selección de textos que trataron de narrar la historia de la música en cuatro países: México, Cuba, Chile y Colombia.

Para los casos de Chile y México, se analiza un texto sobre la historia musical en cada país, los dos publicados en la primera mitad del siglo XX (ambos, de hecho, en 1941): *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas y *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* de Otto Mayer-Serra. En ellos podemos apreciar fuertes semejanzas narrativas. Encontramos un discurso similar en el caso colombiano, pero en un texto editado 50 años después: *Música y folclor de Colombia* de Javier Ocampo López, de 1990. En él se puede apreciar un interés por encontrar lo “auténtico” y los orígenes

de las músicas colombianas, aunque con perspectivas no tan alejadas de las presentadas en los textos sobre México y Chile. El ejemplo de Cuba, en cambio, sirve para analizar cómo los distintos grupos socioculturales interactuaron entre sí para crear procesos transculturales y de hibridación musical. Hubo momentos en que grupos hegemónicos asimilaron referentes culturales de grupos marginales y viceversa, creando una realidad que podemos considerar transversal. Del mismo modo, el análisis del caso musical cubano del siglo XIX nos permite reflexionar sobre las apropiaciones de los procesos de creación de referentes culturales-musicales y su posterior incorporación en los discursos de identidad nacional en América Latina.

Finalmente, cabe señalar que, con esta selección, se propone una vía para reflexionar en torno a las siguientes preguntas: ¿cómo podemos percibir los cambios de paradigmas en los discursos de la historiografía musical latinoamericana? Y ¿de qué manera esto ha afectado nuestra propia visión e interacción con nuestro pasado musical?

Los muchos relatos de un mismo personaje: la música latinoamericana

Averiguar sobre cómo se ha narrado la historia de la música latinoamericana y la de la música en Latinoamérica² no resulta una tarea sencilla. En primer lugar, como lo deja ver Juliana Pérez, el uso de la musicología como herramienta para entender la historia de la música es bastante reciente; por consecuencia, no han existido revisiones o reflexiones profundas sobre la historiografía musical en la región (Pérez, 2007: 3-5).³ Por otro lado, la influencia del pensamiento positivista decimonónico influyó en gran manera las tendencias narrativas de la historia en los países latinoamericanos, así como la percepción de nuestro pasado e identidad actual. El siglo XIX es un momento coyuntural para todo el continente, ya que es el tramo temporal en que se crean y comienzan a desarrollarse los países emergentes de las potencias

² La diferencia entre ambos fenómenos se propone de la siguiente manera: primero, podemos entender *la música latinoamericana* como el producto de los procesos de transculturación de los distintos agentes étnicos y sociales que intervinieron en el desarrollo de la o las identidades culturales en la región: autóctona (los pueblos originarios con identidades culturales o sociales propias, desarrolladas antes del contacto con el mundo occidental), europea (en mayor medida proveniente de la península ibérica y Francia), africana (principalmente de la región atlántica y central del continente) y asiática (representada mayormente por presencias chinas, japonesas y filipinas en las Américas). En cambio, podría entenderse como *la música en América Latina* a las expresiones musicales de otros lugares que posteriormente tuvieron su espacio de representación, reproducción, difusión y recepción en Latinoamérica y que a su vez asimilan rasgos característicos regionales, esto es, de la música latinoamericana.

³ Aunque la autora trata en su artículo de Hispanoamérica, excluyendo así a Brasil y a buena parte de los países caribeños.

imperiales del siglo XVIII (España y Portugal, principalmente) y en que Estados Unidos va tomando una posición cada vez más importante en el mapa geopolítico global.

Sobre esta realidad tan dramática, donde se planteaba una reevaluación de los vínculos culturales con los antiguos grupos hegemónicos y la vinculación con nuevos (Inglaterra, Europa central y Estados Unidos), Victoria Eli señala:

La liberación del colonialismo español tuvo ante todo una connotación política, pero en lo cultural fue evidente la influencia de las grandes metrópolis europeas que rivalizaron con la española. En la música, Italia alcanzó la supremacía; Francia guio la literatura, y sus postulados influyeron en la política, en la música y en la intelectualidad en general; Inglaterra, por su parte, tomó el liderazgo económico que después ocupó Estados Unidos (Eli, 2010: 97).

Por esta razón, se tornó necesaria la invención de una tradición para las nuevas élites sociales de los países latinoamericanos. Esta nueva tradición tratará, a lo largo del siglo, de demostrar la superación histórica y cultural de su pasado de sometimiento. Al mismo tiempo, buscará asemejarse lo más posible a los nuevos paradigmas económicos y socioculturales a nivel mundial. En su influyente trabajo sobre la formulación de discursos históricos que llegan a consolidarse como tradiciones, Eric Hobsbawm señala:

Se entiende por *tradición inventada* el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad del pasado [...] normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico (Hobsbawm, 2002: 8).

Siguiendo el argumento de Hobsbawm, cabría preguntar ¿cuál es el pasado histórico que ha de describir y dar continuidad al fenómeno musical en América Latina? En este sentido, los historiadores, intelectuales y políticos del siglo XIX plantearon discursos que se ciñeron a sus necesidades sociales y políticas, necesidades que se trasladaron a la generación siguiente de intelectuales del siglo veinte.

Estas “narraciones inventadas”, si se quiere, conformaron un corpus de textos que buscaba construir una visión general del fenómeno musical en los países latinoamericanos. A este corpus pertenecen los ejemplos señalados en la introducción: *Panorama de la música*

mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad, de Otto Mayer-Serra (1941); *Los orígenes del arte musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas (1941); y *Música y folclor de Colombia*, de Javier Ocampo López (1990).

Los tres textos mencionados, pese a provenir de tres países distintos, acusan una fuerte influencia de los conceptos analizados por Warren Dwight Allen quien, en su libro *Philosophies of Music History* (1962), cuestiona ciertas narrativas históricas de la música occidental. Juliana Pérez resume las inquietudes de Allen de la siguiente manera (2007: 5): “Los orígenes, la idea de la evolución, de desarrollo y de progreso”.⁴ Podríamos sumar a esta lista de características el hecho de que los libros señalados en la introducción, con excepción de *Música y folclor de Colombia*, pertenecen a la simiente de los estudios musicales formales en sus respectivos países. El libro de Javier Ocampo, por su parte, presenta una panorámica sobre la historia musical colombiana. En dicho recorrido, analiza las influencias hispanas, africanas e indígenas en el folclore de su país, y ofrece descripciones de los principales bailes y danzas de las distintas regiones de Colombia.⁵ No obstante, la redacción de su texto no parece alejarse mucho del discurso historiográfico de autores anteriores.

⁴ Para enfrentar las discusiones en torno al origen, o más bien, los orígenes, de la música occidental, Allen plantea lo siguiente: “It is a rare history of music that does not begin with ‘The Origins of Music.’ Therefore, the queries to be raised in this chapter include the following: 1. Is it necessary, or even possible, to get back to ‘first growth and origins’? 2. Why has it been deemed necessary? 3. What methods have been used? 4. What is the difference between historical origins, properly speaking, and speculative origins which lead back admittedly into ‘the gray down of history,’ where ‘the clearest view’ is impossible? 5. Is the ‘thing which preceded’ the *only* medium by which we can understand history? 6. Granting its value and necessity, is it sufficient? May there not be other important sources of historical evidence, such as correlations with contemporary events and living realities?” (Allen, 1962: 183).

Sobre los conceptos de progreso y desarrollo, Allen retoma las tendencias configuradas durante el siglo XVIII: “Reference has already been made to the tendency, since the eighteenth century, to deal or not with the history of musical arts, but of *The Art of Music* as some one thing or entity which has gradually developed its potentialities, thanks to the progress of knowledge” (1962: 228). Por otro lado, sobre el concepto de evolución, el autor parte de los términos aplicados en primera instancia a la biología, y que fueron aplicados a la historia de las artes y la música como un equivalente de periodización y desarrollo: “the organic hypothesis had been seized upon by Romantic historians as an explanation of musical changes over long periods, as a result of slow, gradual processes that showed ‘no gaps.’ [...] Opposing this mystic point of view was Kiesewetter, who spoke, in the title of his history, of *stufenweise Entwicklung*. The latter term meant *evolution* in the sense employed by Bonnet, a synonym for *development*; Kiesewetter’s great men were the fixed stages of development in a genealogical line. But genealogies are finite, especially when it comes to selecting them for a history; so, the new scientific term was borrowed from biology. With the concept of continuous, progressive growth of innumerable kinds of music, an all-inclusive picture was possible...” (1962: 262). Lo que también es importante señalar en este texto es que el autor aborda cómo estos conceptos se han reflejado en la enseñanza de la música (1962: 286-319). La forma en que se ha enseñado la historia de la música en Occidente, a lo largo del siglo XX y fuera de los espacios académicos especializados, aún utiliza muchos conceptos de periodización, progreso, superioridad y evolución que fueron desarrollados a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo diecinueve.

⁵ Sobre el concepto de folclore, el *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española (2005) ofrece la siguiente definición: “folclore. Adaptación gráfica de la voz inglesa *folklore*, ‘conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo’ [...]. Esta voz ha dado derivados como *folclórico* y *folclorista*. Son también válidas las formas que conservan la *-k-* etimológica: *folklor(e)*, *folklórico* y *folklorista*”.

Ocampo presenta de manera separada las influencias culturales mencionadas arriba, a pesar de que sustenta sus ideas mediante el concepto de transculturación (Ortiz, 1983: 89-90).⁶ No se aleja del discurso interpretativo presente en textos como el de Pereira Salas (en el caso chileno, como veremos más adelante) y continúa reproduciendo estereotipos culturales, como el indígena melancólico, el africano alegre y el valor de lo “auténtico” en lo folclórico:

Ese espíritu de autenticidad popular en la música folclórica se puede percibir con gusto en las fiestas campesinas, en los bailes de casorios, fiestas veredales, romerías, carnavales, fiestas tribales y en otras manifestaciones de alegría popular, en donde aparece el folclor con toda su espontaneidad [...] Nadie en Colombia podrá desentrañar quién compuso el primer torbellino, los primeros bambucos, currulaos, cumbias, pasillos, etc. Estos aires que se consideran vernáculos son producto de la música trascultrada [*sic*] de diversos matices [...] adaptados por el pueblo a sus propios sentimientos, dándoles su propio ritmo, mezclado en unos casos con la tristeza aborígen, y en otros con la alegría bullanguera de la raza negra en nuestros litorales y valles interandinos (Ocampo, 1990: 27-28).

El libro finaliza con una enumeración descriptiva de algunos de los bailes y danzas más “importantes” de Colombia, por ejemplo “*El bambuco*: es el aire folclórico *mestizo* más típico de la zona andina colombiana, y por esencia la *danza nacional* más representativa” (Ocampo, 1990: 97). Con esto, parece que el autor procura demostrar que, en este corpus folclórico, se encuentra la culminación materializada de los procesos transculturales del país. Además, parece que, para Ocampo, dichos procesos, una vez alcanzados, deberían mantener sus rasgos distintivos de forma inmutable.

Por lo tanto, se puede considerar que los planteamientos desarrollados por Ocampo en *Música y folclor de Colombia* hacia finales del siglo XX no se alejan grandes zancadas del concepto de origen que analiza Allen en su estudio de las historias de la música en épocas

⁶ “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* [...] en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (Ortiz, 1983: 89-90). Este concepto también es, actualmente, materia de debate. Esto se debe a que la noción de transculturación parte de un hipotético terreno de neutralidad entre todos los agentes socioculturales participantes, que en realidad habría sido difícil de encontrar entre el entramado social y cultural latinoamericano.

anteriores. Para Ocampo, estos orígenes son rastreables gracias al conjunto de rasgos culturales que conforman su concepto de lo auténticamente folclórico en Colombia, legitimado por la aparente aceptación del “pueblo”, así, en general: “Estos aires que se consideran vernáculos”, siendo “adaptados por el pueblo a sus propios sentimientos”.

Medio siglo antes, en el libro de Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, hay un discurso que busca delimitar, de manera “objetiva”, un origen de la música mexicana, en que figuran nociones de nacionalismo y de sociología musical.⁷ Desde el título, la reflexión del autor (al menos en este texto) inicia en el siglo XIX, para culminar con la música de concierto de mediados del siglo XX. Mayer-Serra señala, en diferentes partes del libro, la escasa vida musical del fin del periodo colonial en México. Comenta, por ejemplo, sobre la práctica musical en la corte de los virreyes y cómo la música instrumental se conoció en la región hasta la llegada de músicos centroeuropeos al México independiente:

Pero en general se puede decir que la vida musical en el palacio virreinal no fue nunca, y aún menos durante el siglo XVIII, muy intensa. Los virreyes vinieron a la Nueva España como funcionarios de la madre patria [...] Pero, además, salvo algunos ejemplos de hombres superiores en la administración colonial del siglo XVIII, sus aficiones y formación artística no pueden haber sido muy profundas [...] La música instrumental, como género independiente, era, pues, desconocida en México, ya como interpretación solista o como concierto sinfónico, hasta que, después de 1840, llegó la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Herni Herz y, en 1857, una Sociedad Filarmónica organizó dos conciertos con dos sinfonías de Beethoven (Mayer-Serra, 1941: 30).

Siguiendo esta tendencia, el autor, en breves párrafos, comenta la escasa producción musical previa al siglo XIX en México. Queda patente un fuerte discurso positivista de “evolución”, al que se le agrega el de la “objetividad” del trabajo investigativo:

⁷ “No hemos, pues, pretendido escribir la historia de la música mexicana desde la Independencia; nos decidimos simplemente por diseñar un panorama de sus principales corrientes, dejando a un lado todo lo que, según nuestro criterio, se puede considerar como accesorio y habrá de quedar reservado a monografías especializadas. Así hubimos de renunciar a multitud de datos y hechos para hacer resaltar únicamente los puntos culminantes de la evolución general [...] Nuestro trabajo está íntegramente basado en investigaciones de primera mano; es, pues, objetivo, en cuanto se refiere a la comprobación rigurosa de todos los datos aludidos. Pero, en general, es un trabajo de tesis, susceptible a discusión, particularmente en todo lo expuesto referente al nacionalismo y a la sociología musicales –temas de la musicología moderna, muy poco estudiados aún y de problemas sumamente intrincados” (Mayer-Serra, 1941: 9-10).

... la realidad musical de México durante el ciclo histórico que nos ocupa, nos damos cuenta de que en el proceso evolutivo de su vida musical han intervenido, como es natural, los mismos factores que en Europa y que dicho proceso ha transcurrido en la misma forma, aunque la curva de su desarrollo ostenta oscilaciones [...] El motivo principal estriba particularmente en el hecho obvio y natural de que, en México, no hubo, ni pudo haber tradición musical autóctona ni, por lo tanto, una continuidad evolutiva –factor imprescindible para todo proceso humano–. Una vez sometidos los indios, un nuevo arte, traído por numerosos músicos y misioneros españoles, comenzó a envolverlos [...] La música en los templos, durante la época colonial, conoció un espléndido florecimiento en sus primeros dos siglos, para decaer paulatinamente en el siglo XVIII... (Mayer-Serra, 1941: 24-25).

Resulta muy interesante la postura de Mayer-Serra al proponer que la música existió en la Nueva España por la colonización española, viéndola evidentemente como una manifestación estética occidental. De esta manera, el aporte indígena al desarrollo musical en México queda anulado. Al mismo tiempo, la existencia de la educación y creación musical en Mesoamérica antes de la colonización española, por ejemplo las *cuicacalli* o casas de canto mexicas, es dejada de lado, pues, en palabras del autor, “no hubo, ni pudo haber tradición musical autóctona”.

Cuando Mayer-Serra aborda la temática de las músicas populares, del mismo modo que Ocampo López en el caso colombiano, se sujeta firmemente al concepto de folclore. A través de él, crea un discurso de oposición entre los “inocentes bailes populares” que estaban emergiendo en el ocaso novohispano, por un lado, y por otro, aquellas prácticas musicales y culturales más ligadas a la influencia hispánica (1941: 105). Inclusive señala que los bailes y cantos populares desarrollados durante la Colonia, fueron, en un tiempo posterior, plenamente identificados con el movimiento independentista (Mayer-Serra, 1941: 105).

Sin embargo, estas prácticas musicales fueron reproducidas, aunque con distintas intenciones, por todos los bandos durante la guerra de independencia, ya que el grueso de los ejércitos, tanto el insurgente como el realista, estaba conformado por personas de distintos orígenes socioculturales. El autor, no obstante, parece proponer un protonacionalismo gestado en los últimos años del periodo virreinal y que tuvo claras manifestaciones musicales y artísticas en el siglo XIX:

La presencia de determinados tipos de “folklore” nacional en el teatro no quiere decir que haya existido, por este motivo, una doctrina nacionalista; más bien corresponde a aquel patriotismo, concretado en mayor o menor grado, que caracteriza la mentalidad romántico-burguesa y constituye una forma preliminar del futuro nacionalismo consciente. Por esta razón, es evidente que las substancias populares, una vez cristalizadas en una forma rudimentaria durante la última época de la Colonia, no se iban a perder con la Independencia, sino, por el contrario, iban a intensificar su vitalidad impetuosa y a perdurar... (Mayer-Serra, 1941: 109).

Este argumento debe revisarse con cuidado. Si bien es cierto que la música y la lírica populares fueron vehículos de protesta y de inconformidad colectiva, incluyendo la de las clases sociales subalternas,⁸ no podemos hablar de una verdadera “identidad nacional” antes de la guerra de independencia ni inmediatamente después,⁹ a pesar de que muchos elementos socioculturales gestados en la Nueva España, poseían, para estas fechas, características que las diferenciaban de aquellos externos al espacio geográfico y cultural novohispano; dichos elementos, además, continuarían desarrollándose durante los siglos XIX y XX, en las distintas regiones del México independiente.¹⁰

Por otro lado, y del mismo modo que Ocampo López lo hace para caso colombiano, Mayer-Serra legitima la autenticidad de lo folclórico mexicano, que a su vez se sintetiza en generalidades regionales que se suman para una identidad nacional, en la “supervivencia” de ciertas prácticas musicales en un ambiente rural-popular y en festividades ligadas a los ciclos de vida, como las bodas (Mayer-Serra, 1941: 109).¹¹ También es interesante notar que el autor presenta el siglo XIX y a su generación de intelectuales como protectores de las prácticas musicales populares. Dicho periodo temporal, junto con los creadores y pensadores que de él formaron parte, fueron, para Mayer-Serra, los legitimadores y salvaguardas de lo antiguamente vedado, aquello que representa el “verdadero latir” de la nación mexicana:

⁸ Como veremos más adelante.

⁹ Inclusive después, como lo demuestran las constantes pugnas y separaciones territoriales sufridas durante las primeras décadas del México independiente.

¹⁰ Algunas de ellas aún lo siguen haciendo.

¹¹ Del “origen” emanado de lo popular, la música mexicana asciende hasta alcanzar un nacionalismo “razonado” en mano de los compositores del siglo XIX y comienzos del XX, quienes utilizaron referentes populares en su obra. Esto es similar a lo que plantea Allen sobre las narrativas que contemplan el paso de las músicas “primitivas” hasta un estado de mayor desarrollo: “Turning again to Parry’s very influential *Evolution of the Art of Music*, the quotations cited in Chapter 7 show his interest in the ‘unconscious and spontaneous’, though embryonic music of ‘the primitive savage’. Throughout this work constant reference is made to the ‘stages of development’ through which the art has passed” (1962: 228).

Con el creciente interés “folklórico” y el cariño despertado en las generaciones siguientes [...] juntamente con el ímpetu patriótico de la nueva intelectualidad, los cantos y bailes nacionales se libraron [...] del estigma difamante, impuesto por la vigilancia policíaca del régimen anterior. Sobreviven, particularmente, en los bailes caseros, las fiestas rancheras, las bodas y, sobre todo, en las danzas y festividades auténticamente populares (Mayer-Serra, 1941:109).

Sin embargo, debemos recordar que lo folclórico, o aquello que se legitima como extraído de “lo más profundo del suelo de la Patria” para la construcción de una identidad regional o nacional, muchas veces es arbitrario. Esto suele obedecer a criterios y necesidades específicas de los ambientes socioculturales y políticos de momentos históricos particulares, así como a determinados agentes sociales, muchas veces alejados del propio fenómeno cultural al que se folcloriza.

El discurso de Mayer-Serra destaca una decadencia musical en el siglo XVIII novohispano: otro juicio *a priori*. En este siglo, para el autor, el “florecimiento” musical de épocas anteriores se detiene para ser retomado en el siglo XIX con la independencia de México y con la influencia cultural de países del centro de Europa e Inglaterra. Un discurso similar lo encontramos en la producción literaria del musicólogo chileno Pereira Salas.

Con respecto a este autor, el musicólogo Víctor Rondón señala que la búsqueda de un progreso histórico y de un desarrollo del fenómeno musical chileno es el eje rector del discurso de Pereira Salas, así como la fuerte necesidad de reafirmar las instituciones políticas y culturales que apoyaban su trabajo (Rondón, 2017: 44). En *Los orígenes del arte musical chileno*, Pereira Salas propone que la verdadera simiente del “arte musical” en su país surge junto con la república independiente (Vera, 2010: 8), y que todo aquello previo a esa fecha se debía a un mero entretenimiento efímero o bien a un acompañamiento de la vida cotidiana y religiosa (Vera, 2010: 9). Asimismo, podemos apreciar el discurso europeizante cuando el autor llama a los primeros españoles en la región chilena “los antepasados de la raza” (Pereira, 1941: 10), y se observa cómo la idea de progreso está latente en su discurso. Sobre esto, Alejandro Vera señala:

Un acercamiento más detenido al libro de Pereira Salas permite advertir el carácter fundamentalmente interpretativo que tiene. Los numerosos vacíos temáticos y temporales son

cubiertos con juicios *a priori* [...] el autor asume que el convento de San Agustín¹² tenía la primacía y que cuarenta años después fue desplazado por la catedral sin mayores fundamentos. Podríamos atribuir a esta afirmación un carácter positivista: al no tener información sobre otras instituciones religiosas se asume que no hubo en ellas una actividad musical significativa (Vera, 2010: 9).

Resulta muy interesante notar que, para Pereira Salas, la música en Chile, entendida como expresión artística y no como imitación del canto de los pájaros, surge en 1819, momento en que un comerciante danés llamado Carlos Drewetcke lleva al nuevo país “sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven y Cromer” (Vera, 2010: 8). Con esta afirmación, queda patente la posición política e ideológica en que se encontraba el autor al escribir su libro,¹³ a la vez que señala el giro político y socioeconómico que sufrieron las naciones americanas emergentes de las guerras que los independizaron de España, como la búsqueda de nuevos paradigmas sociales y culturales en los países europeos rivales de sus antiguos “amos”, principalmente Inglaterra y Francia.

Esta influencia centroeuropea e inglesa no fue privativa de Chile, sino que fue sintomática de todos los países que consiguieron su emancipación de España en la primera mitad del siglo XIX.¹⁴ Para los países europeos, la importancia de la música como herramienta de aculturación de las nuevas naciones americanas es palpable. En el caso colombiano, Egberto Bermúdez señala que en “el prospecto para inversores publicado en Londres en 1822, se incluyeron, como parte de las mercancías ideales para las nuevas naciones, modernos instrumentos europeos (pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal)” (2010: 250-251).

¹² “Dicho convento [San Agustín] parece haber sobresalido en cuanto a música se refiere, pues, además de poseer en su orden a Baltasar de los Reyes, tenía un profesor de música, Don Pedro Aranguiz Colodio, que entre 1608 y 1609 daba lecciones de órgano por un sueldo de cuarenta patacones. La primacía de San Agustín decayó un tanto a partir de 1652, fecha en que se inauguró la Santa Iglesia Catedral” (Vera, 2010: 8). Este mismo discurso *a priori* se distingue cuando el autor propone que la falta de evidencia musical del siglo XVI en Chile es motivo para afirmar que el quehacer musical de la época fue limitado: “Este ambiente desfavorable explica la escasísima actividad desplegada en el siglo XVI en estas materias, reducida, a lo sumo, a los aires marciales de los instrumentos bélicos, a la incipiente liturgia religiosa y a casos aislados de ejecuciones musicales” (Vera, 2010: 8).

¹³ En este sentido, Vera señala que Pereira Salas estaba fuertemente influido y condicionado por el contexto cultural en el que escribió su libro. Igualmente señala que no fue el primero en vincular la llegada de la música centroeuropea de autor (música de Haydn, Mozart o Beethoven, por ejemplo) con una génesis musical “formal” en Chile, sino que retoma esta idea del libro *Recuerdos de treinta años* (1872-1874) de José Zapiola (Vera, 2010: 8-9).

¹⁴ Sin duda hubo otros procesos transculturales y de hibridación en Brasil, que deben ser tratados de manera distinta a los de los países latinoamericanos de influencia hispana. Sobre todo, por el proceso del traslado de la corte portuguesa a Rio de Janeiro a principios del siglo XIX y la posterior proclamación del Imperio brasileño en 1822. Aunque, para esas fechas, Portugal era un reino aliado de Inglaterra.

Era tal el modo en que las ideas de progreso y de desarrollo cultural eran asociadas a estos países europeos en las nuevas naciones americanas, que en México, por ejemplo, se trató de agasajar a la delegación diplomática inglesa en 1824 con un símbolo de la “modernidad europea” de la época, la ópera:

... los representantes de la Corona británica llegaron a México en enero de 1824 para explorar la posibilidad de reconocer la Independencia mexicana. Y si recordamos aquí todo aquello es porque el punto culminante de tan crucial visita tuvo lugar en la ópera a la que la legación asistió acompañada del ministro de Relaciones Exteriores y el presidente del Congreso [...] en los intermedios se cantaron diversas loas a Inglaterra, se ofrecieron poemas encomiásticos y se ponderó la alianza americana con la Gran Bretaña. La ópera en cuestión fue *El califa de Bagdad*, del francés François Adrien Boieldieu, y la función, a decir de la prensa local, fue ejecutada “como de costumbre”, es decir, mal y de malas [...] fue en el escenario del teatro donde los funcionarios mexicanos quisieron que los visitantes ingleses apreciaran el tímido avance de aquel país recién “elevado al sublime rango de nación” (Miranda, 2013: 26-27).

Volviendo a Colombia, la influencia británica se hace patente en la llegada de las contradanzas inglesas, ya que una de ellas, titulada *La libertadora*,¹⁵ fue interpretada como celebración del triunfo insurrecto en la batalla del puente de Boyacá (Ocampo, 1990: 45). La necesidad del nuevo país de vincularse con la superpotencia de la época provocó que esta contradanza fuera tomada como el primer himno nacional, convirtiéndose en un elemento tanto de identidad nacional como de propaganda política probritánica.

En los años posteriores, concretamente en 1828, las clases burguesas santafereñas conocieron la música de cámara de Haydn, Mozart, Pleyel y Beethoven, así como algunas oberturas italianas, en reuniones organizadas en la casa del músico José M. Cancino. Las reuniones donde se realizaban recitales con este tipo de repertorio serían los antecedentes directos de la Sociedad Filarmónica del país (Duarte y Rodríguez, 1992: 42). Esta organización tuvo como principal propósito el perpetuar este repertorio y sus nociones estéticas. De esta manera se polarizó el discurso de legitimidad e identidad en Colombia, ya que géneros como el bambuco o el fandango, desarrollados desde el periodo colonial, fueron etiquetados de manera peyorativa, pues no representaban el progreso al que aspiraban las élites urbanas colombianas y que legitimaban sus discursos hegemónicos de alta cultura. Los géneros

¹⁵ Otras fuentes proponen el título de *La vencedora*.

populares eran la mácula sociocultural del pasado de la dominación hispana: una identidad llevada a rastras por las comunidades negras, indígenas y mestizas.

En México, la visión que se tenía de los grupos sociales no hegemónicos durante el siglo XIX permeó de manera determinante la interacción con el pasado histórico de estas comunidades. Tomando el caso concreto de las comunidades afrodescendientes, María Dolores Ballesteros apunta:

El interés por construir un México moderno, al estilo europeo, homogéneo y en el camino del progreso hizo que los intelectuales –que se desempeñaban como políticos en la época– responsables de recuperar la historia de esta población influyesen en el silenciamiento de su presencia: minimizando su número y pronosticando su completa desaparición en poco tiempo (Ballesteros, 2017: 152).

Este discurso hegemónico, donde se pugna por ocultar a los grupos socioculturales considerados “atrasados” o que remitieran al pasado colonial, también afectó el discurso historiográfico musical. Para Vera, la visión decimonónica de los siglos pasados provocó una manipulación del discurso histórico musical en aras de legitimar la creación artística e intelectual de un grupo de compositores y literatos: “el nacionalismo decimonónico afectó no solo la imagen del siglo XVIII sino también la de los siglos XVI y XVII”.¹⁶

Tomemos como ejemplo el baile del *Chuchumbé* para describir cómo se ha interpretado el aporte de uno de estos grupos socioculturales marginados, en este caso afrodescendiente, en la historia de la música en México.¹⁷ Victoria Eli lo señala como un baile llevado a Veracruz por negros¹⁸ cubanos y posteriormente describe su *performance*: “Lo bailaban cuatro parejas, con ademanes, zarandeos, abrazos” (Eli, 2010: 90); aunque no quedo del todo convencido de los orígenes netamente cubanos del *Chuchumbé*. Es posible que los rasgos musicales y de la ejecución de dicho baile hayan sido compartidos entre ambas regiones, es decir, la isla y el golfo.¹⁹ Sin embargo, la temática retratada en su letra hace plena alusión a personajes y eventos

¹⁶ En este párrafo, el autor vincula este fenómeno historiográfico musical en Chile a la generación de compositores e intelectuales españoles de Pedrell y Barbieri (Vera, 2010: 6).

¹⁷ Victoria Eli agrupa este baile con el cumbé, el paracumbé, la chacona y la zarabanda (entre otros bailes) del siglo XVI y XVII, y los relaciona con las posteriores rumbas, sambas, milongas, candombes, etc. (Eli, 2010: 89).

¹⁸ Otros autores los nombran “pardos” (Leymarie, 2015: 285).

¹⁹ Este son, tan ampliamente estudiado, es uno de los ejemplos de músicas intercaribeñas que han vinculado las prácticas musicales del Golfo de México y la Península de Yucatán con el resto de la región Caribe e, incluso, con territorios que van aún más allá de este Mediterráneo americano: Sudamérica o la Península ibérica, por ejemplo (García de León, 2016: 262).

novohispanos, como veremos más adelante. Propondría que se trata de una manifestación cultural que estuvo presente tanto en Cuba como en Veracruz, sin tratar de fijar un origen específico, tarea muchas veces complicada.²⁰

El *Chuchumbé* fue uno de los bailes prohibidos por la Inquisición, e históricamente se le ha vinculado al supuesto erotismo y desenfado de las comunidades afrodescendientes (Alcántara, 2016: 143). Otto Mayer-Serra lo menciona precisamente de esta manera, vinculándolo con prácticas musicales afrodescendientes en la Nueva España, pero destacando la burla y lo obscenidad que transmitían estas manifestaciones específicas:

Toda una serie de edictos, tan pintorescos como severos, prohíben tanto “las juntas y bailes” de los negros y negras, que solían ridiculizar, en los llamados *oratorios* y *escapularios*, los ritos sagrados, como las coplas del *Chuchumbé*, “en sumo grado escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos, que se cantaban acompañadas de baile no menos escandaloso y obsceno por sus acciones...” (Mayer-Serra, 1941: 104).

Como podemos notar en estas interpretaciones de los aportes musicales-culturales de los descendientes de africanos en México, no se hace mención concreta de la letra del *Chuchumbé*, salvo para aludir a su obscenidad. Una transcripción de ella es la siguiente (Alcántara, 2016: 143):

En la esquina está parado
un fraile de la Merced.
Con los hábitos alzados
enseñando El Chuchumbé.

Esta vieja santularia
que va y viene de San Francisco
toma el padre daca el padre

²⁰ Es interesante que el *Chuchumbé* se haya convertido en una especie de “punta de lanza” para la identidad veracruzana, especialmente la jarocha. Esta búsqueda por enfatizar los orígenes afrodescendientes de los sonos jarochos parece que cobró fuerza a partir del discurso gestado en los años noventa del siglo pasado con la creación del conjunto Patricio Hidalgo y el Afrojarcho (Balderas, 24 de julio de 2015), así como de una tendencia de revitalización de antiguos sonos de la región (gestada previamente por el Movimiento jaranero) por conjuntos como Chuchumbé o Mono blanco. Lo que es importante señalar es que, a pesar de que existen versiones grabadas del *Chuchumbé*, no se conserva la música de este son, pues no fue transcrita. De esta manera, la nueva música del son estudiado es una creación moderna que responde a las exigencias de vincular un pasado afrodescendiente con las necesidades actuales de identidad cultural de la región del Sotavento en México.

y es el padre de sus hijos.

El demonio de la China
del barrio de La Merced.
Y cómo se zarandeaba
metiéndole El Chuchumbé.

El demonio del jesuita
con el sombrero tan grande
me mete un surriago
tan grande como su padre.

Curiosamente, la denuncia de este son ante la Inquisición, fechada el 26 de agosto de 1766, fue realizada por un fraile mercedario de nombre Nicolás Montoro (Alcántara, 2016: 142).²¹ Sin embargo, la denuncia deja de ser curiosa cuando sabemos que este mismo fraile fue condenado en la ciudad de Guadalajara en 1783, debido a los excesos sexuales que tenía en el confesionario (Alcántara, 2016: 142-143). Esta anécdota sirve para subrayar el punto que, al restringir el aporte del *Chuchumbé* a sus posibles influencias estereotípicas afrodescendientes,²² donde sobresalen lo relativo al baile sensual y a las alusiones fálicas del texto, no hacemos más que reproducir el pensamiento hegemónico y alienante del siglo XIX que afectaba a este grupo social. Este pensamiento encontramos, por ejemplo, en el intelectual y político mexicano Lucas Alamán, quien, respecto de los negros, refiere: “grandes defectos y vicios, pues con ánimos despiertos y cuerpos vigorosos, eran susceptibles de todo lo malo y todo lo bueno” (Ballesteros, 2017: 162).

De esta manera, estamos descartando la hipótesis del reflejo de la inconformidad y la lucha, a través de la crítica social, de las clases populares del siglo XVIII en la Nueva España. Es decir, ambas nociones no tuvieron que esperar a ser dirigidas por las clases criollas cultas o los movimientos formales de independencia para manifestarse, como se ha presentado

²¹ El siguiente es un fragmento de dicha denuncia: “Lastimado del grave daño que causa en esta ciudad, particularmente entre las mozas doncellas, de un canto que se ha extendido por esquinas y calles de esta ciudad que llaman El Chuchumbé, por ser sumamente deshonesto y bajas sus palabras y modo de que lo bailan, por lo que le suplico a Vuestra Ilustrísima se digne a atajar el mucho escándalo y ofensas que contra su divina majestad resultan, mandando que por vía de excomunión que el Santo Oficio publique en los púlpitos de los conventos de esta ciudad, recogiendo los muchos versos que se han escrito y los rosarios y vestidos que hay a la moda diablesca para descargo de mi conciencia pues me lastima mucho estos abusos” (Alcántara, 2016: 142).

²² Que no dudo que pueda tenerlas, así como las tiene un gran repertorio de bailes y géneros mexicanos.

comúnmente en el discurso histórico e historiográfico tradicional en México. En este sentido, la protesta en contra de la opresión y de los abusos de los grupos de poder (en este caso representados por un fraile de La Merced) encuentra en la música un vehículo que merece ser reevaluado sin los prejuicios de raza y clase que hemos heredado del siglo diecinueve.

Siguiendo la línea de este trabajo, parecería que siempre hubo dos tradiciones culturales y dos identidades paralelas en América Latina: una censora y rectora, y otra dominada y censurada; o en otro orden de ideas, una culta y una popular.²³ No obstante, recordemos que los conceptos de tradición e identidad son mutables, y se modifican tanto por el paso del tiempo como por las decisiones discursivas en torno a un nuevo, más adecuado pasado histórico, como plantea Hobsbawn. Estas se suman a las intensas interacciones entre todos los componentes socioculturales de un lugar determinado, creándose una realidad social pluricultural que rebasa, con matices, la dicotomía cultural hegemonía-resistencia.²⁴

Del mismo modo, resulta muy interesante notar que, en ciertos momentos, distintos géneros, populares y cultos, interactuaron entre sí. Mediante dicha hibridación, se gestaron las incipientes identidades populares en Latinoamérica. Uno de estos casos fue la interacción entre la ópera y la tonadilla escénica.²⁵ En primer lugar, la ópera italiana, como vimos arriba, volvió sinónimo de buen gusto y un rasgo inequívoco de un avance social hacia un ideal de nación “culto”. Llega a ser tal su influencia entre las élites burguesas, en especial de compositores como Rossini o Donizetti, que una buena parte de los himnos nacionales en América Latina posee fuertes influencias de este género (Eli, 2010: 71-88).

Por otro lado, la tonadilla escénica manifiesta una tradición musical-teatral que se remonta a los autos sacramentales y a las procesiones del Corpus del Imperio español (Eli, 2010: 88-90). En este teatro, las referencias a lo popular y a lo costumbrista, aunque con el fuerte velo del estereotipo, contaron con referentes de las áureas letras españolas como Lope de Rueda, Cervantes, Quevedo y Lope de Vega (Eli, 2010: 88-90). No obstante, al final del siglo XVIII, las representaciones teatrales de la tonadilla escénica en América, ya como una forma teatral independiente, comienzan a reflejar realidades que tienen menos que ver con sus homólogas peninsulares, preocupándose más por reflejar personajes o realidades netamente

²³ “Una vez que las burguesías nacionales tomaron el poder y las fronteras político-administrativas fueron delimitadas por los países independientes, se fortaleció aún más la división entre las élites dominantes y los sectores populares. A partir de entonces hubo una mayor diferenciación entre la llamada ‘música culta’ y ‘la popular’” (Eli, 2010: 97).

²⁴ Aunque, en un principio, parte de esta dualidad.

²⁵ Proceso que sucedía en España desde el siglo XVIII (Vera, 2010: 5).

americanas (Eli, 2010: 93). En el caso de Cuba, por ejemplo, la tonadilla escénica será el antecedente directo del teatro bufo cubano. María Teresa Linares señala la semejanza de la tonadilla con el trabajo de la primera compañía de bufos de la isla: la Compañía de Cómicos del País, dirigida por Francisco Covarrubias (Linares: 1974: 35).

Esta diferencia entre España y Cuba se manifiesta en el remplazo de personajes y situaciones peninsulares por isleñas, principalmente urbanas.²⁶ Entran en escena negros, mulatos, chinos y demás personajes propios de la realidad cubana (Carpentier, 1987: 394-395), y se finaliza con la consolidación del trío de personajes del bufo cubano: el negro, el gallego y la mulata. En el terreno musical, “la seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana...” (Carpentier, 1987: 396).

Durante todo el siglo XIX y principios del XX, las compañías de bufos cubanos alternaron con compañías de ópera y zarzuela, retroalimentándose unas con otras y, al mismo tiempo, estableciendo un gusto estético que logró responder a las exigencias de los distintos sectores de la sociedad de la época.²⁷ Con el tiempo, los elementos culturales reflejados en el teatro cubano serán un componente esencial para el desarrollo de una identidad cada vez más alejada de la hispánica. Por lo tanto, podríamos proponer que, aunque la independencia cubana se formalizó en 1898, desde varios años antes, ya existía una idiosincrasia y una “tradicción” cubana, diferenciable de la española-peninsular: con productos musicales de referencia como la habanera (con su particular trasiego histórico), la rumba o el danzón.²⁸

La identidad musical cubana se consolidaba más rápidamente que la materialización de los discursos políticos isleños en la independencia del país. Un ejemplo claro de este fenómeno se da cuando el danzón llega a México a mediados del siglo XIX; a este baile no se le recibe como un género hispano, como correspondería al estatus político de la isla en ese tiempo, sino como un género cubano. De esta manera, podemos asumir que los discursos identitarios en los

²⁶ Situación que se estaba viviendo en otros escenarios americanos, como el mexicano, por ejemplo: “Ya para finalizar el siglo [XVIII], aparecen, al lado del Pan de Jarabe, otros sones bailados en el mismo etilo: Lloviznita, Paterita, Chimizclanes, Perejiles, Churrimpampli, etc., y muchos de ellos se incluían en los programas de las funciones diarias del Coliseo de México” (Saldívar, 1989: 7).

²⁷ Sobre la oferta de entretenimiento en la ciudad de Mérida, en Yucatán, donde las compañías de bufos cubanos tuvieron una injerencia crucial en la cultura local, Enrique Martín señala: “... existía otra forma de consumo de la música, la cual –como las retretas de la banda– era disfrutada por todas las clases sociales de Mérida (juntas, pero no revueltas): el teatro” (Martín, 2002: 59-61).

²⁸ Como ya se discutió líneas arriba, en el caso mexicano y la problemática de situar los orígenes de los distintos desarrollos musicales transculturales de manera paralela con grandes acontecimientos históricos: el caso de las independencias tanto de México como de Cuba.

que se envolvió a la música en Cuba y en Latinoamérica han estado siempre en un constante proceso de modificación y de interpretación.

Por lo tanto, las identidades, junto con los discursos y las tradiciones que las rodean, son múltiples y están en constante aproximación entre sí, separándose y uniéndose a lo largo del recorrido histórico y cultural en América Latina. Lo que caracteriza a esta región, más que una unidad identitaria definida, es una heterogeneidad de identidades que convergen entre sí, teniendo a la música como agente, vehículo y testigo de dichos procesos socioculturales.

A manera de cierre

A lo largo de este trabajo se ha presentado una reflexión en torno a las identidades y a las realidades históricas en la música de América Latina y cómo estas han sido narradas. En este sentido, se ha destacado que el siglo XIX fue fundamental para nuestros países, no solo porque fue el periodo en que estos fueron creados como entidades independientes de un dominio colonial directo, sino porque las circunstancias políticas, sociales y económicas de la época moldearon en gran manera cómo se veía el pasado anterior a dicho siglo, así como a los distintos grupos sociales que habitan actualmente en Latinoamérica.

Podríamos detenernos a revisar las posturas de historiadores, compositores e intelectuales que, a través de ellas, buscaron legitimar su posición política, económica o social, y cómo estos discursos favorecían alguna postura dentro de un *statu quo* polarizado, cuya narrativa histórica puede ser cuestionada. No obstante, no podemos ignorar que todo discurso histórico, por mejores propósitos que tenga, es subjetivo, y expresa la visión personal del autor o de las necesidades de aquellos que le soliciten la creación de dicha historia. Por lo tanto, la narración histórica es un producto del presente en que se escribe.

Si se vuelve a escribir una historia de la música en México, ¿se seguirá reproduciendo que sones como el *Chuchumbé* solamente representan el aporte afrodescendiente de “los ritmos sensuales u obscenos”, como se mantuvo en el siglo XIX, o se reflexionará sobre su aparente intención contestataria? Si se vuelve a escribir una historia de la música en Colombia, ¿se seguirá señalando al bambuco como el “baile nacional” sin narrar el fuerte rechazo que tuvo el género durante el siglo XIX por considerarlo de ascendencias indígena y africana? Resulta interesante cómo muchos conceptos y discursos presentes en los textos de Mayer-Serra y Pereira Salas se siguen reproduciendo 50 años después en el texto de Ocampo López, una de cuyas principales preocupaciones es el folclore de su país, Colombia.

Este concepto de folclore sigue siendo un sostén para la legitimación de posturas en torno a los orígenes musicales, especialmente los populares en América Latina. La noción de la cercanía con el pasado, a través de la reproducción de esquemas considerados “tradicionales” (en múltiples espacios regionales, incluso dentro de los países), produce nuevos discursos de autenticidad. Un ejemplo claro es la reivindicación del componente cultural afrodescendiente en la región del Sotavento, en México. En este sentido, donde las mismas comunidades están reflexionando sobre su pasado y donde, en algunos casos, lo están creando desde las necesidades surgidas desde su presente, cabe reflexionar: ¿son válidas y quién las valida? ¿Por qué se están creando? ¿Qué propósito tiene el cambio de paradigmas historiográficos y de autoidentificación étnica y cultural de las comunidades? Sobre todo en espacios socioculturales mestizos, como es el caso latinoamericano.

Sin duda, estas preguntas requieren una discusión más profunda, así como un espacio de reflexión más amplio del que este texto representa. Sin embargo, me queda claro que, si se ha de aceptar la música latinoamericana en bloque, como lo propuso Carpentier, deberíamos empezar primeramente por nosotros: los historiadores, músicos y musicólogos latinoamericanos; y entender que somos producto tanto de la influencia europea de Rossini y de Cervantes como de influencias indígenas, asiáticas y africanas, y que ninguno de estos antecedentes nos disminuye ni nos enaltece más que otro. Todos ellos aportaron su cultura, su memoria y sus tradiciones, aunque algunos lo hicieron, muchas veces, de manera forzada y otros lo hicieron oprimiendo a los demás.

Ahora estamos en un momento en que las críticas hacia autores y textos, como los que se han revisado aquí, deben conllevar a un quehacer proactivo. No olvidemos que, a pesar de los sesgos políticos que enmarcan a estos autores, nos han legado dos puntos muy importantes: primero, son en gran medida los fundadores de los estudios serios y sistemáticos de la historia de la música en nuestros países, y segundo, tuvieron la capacidad y la determinación de abordar la difícil tarea de escribir la historia general de la música en los países que conforman América Latina.

Quizás, el reto actual radica en la búsqueda de “una historia de la música”, en vez de “la historia de la música”. Así, se acepta y se entiende que el discurso histórico que se construye no puede abarcar todo. Al mismo tiempo, la persona que construye dicho relato asume las decisiones de tener que descartar o favorecer ciertos géneros, hechos o compositores frente a otros al momento de realizar su narración. También se podrá reflexionar en los métodos de

enseñanza de la historia de la música en nuestros países. Este punto es crucial para no perpetuar conceptos que, si bien se están revaluando y discutiendo en espacios académicos, pocas veces llegan a las aulas donde se están formando los músicos y musicólogos latinoamericanos.

De esta manera, en el caso en que se trate de reescribir la historia musical de determinado país latinoamericano o de toda América Latina, habrá que reflexionar hondamente en nuestros propósitos como creadores, preservadores y divulgadores de dicha historia. En estos tiempos del posmodernismo, donde la parcelación y la especialización del conocimiento y de la academia es la norma, una nueva historia de la música latinoamericana “en bloque” pueda ser de gran utilidad para volver a tener una panorámica que una al continente, incluyendo una buena parte de Estados Unidos que, al fin y al cabo, está culturalmente unido en muchos aspectos a América Latina.

Hablamos de una historia de la música latinoamericana donde se unan la propuesta de abordar grandes temáticas –heredada del siglo XIX– con el rigor y la precisión de las exigencias académicas actuales; en donde se asuma que los alcances, los objetivos y los discursos están, idealmente, alejados de toda exigencia política ajena del quehacer académico. De esta manera, un nuevo fénix historiográfico podrá alzar su vuelo, una vez llevado el cadáver de su antecesor decimonónico al templo de Hiperión, quizás no para rendirle un culto ciego, pero sí para no olvidarlo y aprender de él.

Así, su vuelo entre los vaivenes de la historia y de la política podrá seguir, si no por quinientos años, sí lo suficiente para que cumpla su función y legue su memoria y sus tradiciones a la próxima generación de musicólogos e historiadores, quienes, a su vez, evaluarán, aprenderán y decidirán si se sigue el mismo vuelo o es necesario el nacimiento de un nuevo fénix musical latinoamericano que responda, de la mejor manera, a las necesidades de su época.

Referencias

ALCÁNTARA LÓPEZ, Álvaro (2016). “Ombligo con ombligo... o algunas notas sobre la invención del discurso sobre ‘lo negro’ en los sonos de la tierra de la segunda mitad del siglo XVIII”, en Carlos Ruiz Rodríguez (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios y antecedentes histórico-culturales*. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 117-148.

- ALLEN, Warren Dwight (1962). *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music (1600-1960)*. 1a. ed. 1939, Nueva York: Dover.
- BALDERAS, Aideé (productor y conductor) (24 de julio de 2015). *Son y Tradición. Patricio Hidalgo y Donají Esparza. El Afrojarocho* [Audio podcast]. Recuperado de: <https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/module-styles/son-y-tradicion/218-son-y-tradicion-patricio-hidalgo-y-donaji-esparza-el-afrojarcho>.
- BALLESTEROS PÁEZ, María Dolores (2017). “Los ‘otros’ mexicanos. La visión de los intelectuales decimonónicos de los afrodescendientes”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*. Enero-junio, núm. 65, 150-179.
- BERMÚDEZ, Egberto (2010). “La música colombiana: pasado y presente”, en Albert Recasens Barberá (dir.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Akal, 247-254.
- CARPENTIER, Alejo (1987). *Obras completas, tomo XII: Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. México: Siglo XXI.
- DUARTE, Jesús y María V. RODRÍGUEZ (1992). “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 29 (31), 41-55.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria (2010). “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”, en Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica, Siglo XIX*. Vol. 6, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 71-124.
- FREÁN CAMPO, Aitor (2018). “El mito del ave fénix en el pensamiento simbólico romano”, *Studia historica. Historia Antigua*, 36, 165-186.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2016). *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOBSBAWM, Eric (2002). “La invención de tradiciones”, Eric Hobsbawm y Terence Ranger (coords.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 7-21.
- LEYMARIE, Isabelle (2015). *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y el Caribe*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LINARES, María Teresa (1974). *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

- MARTÍN, Enrique (julio-diciembre de 2002). “Nuevos ricos, nuevos gustos: la afición musical en Mérida durante el Porfiriato”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 127, 57-75.
- MAYER-SERRA, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- MIRANDA, Ricardo (2013). “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 15-80.
- OCAMPO LÓPEZ, Javier (1990). *Música y folclor de Colombia*. Selección Cultura Colombiana, Bogotá: Plaza y Janés.
- ORTIZ, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PEREIRA SALAS, Eugenio (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria/Santiago Estado 63/Valenzuela Basterrica y Cía.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (2007). “La historiografía musical hispanoamericana. Estado actual”, *Música*, 18, 3-17.
- Real Academia Española (2005). Folclore. *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado el 14 de marzo de 2021 de <https://www.rae.es/dpd/folclore>.
- RONDÓN, Víctor (2017). “La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena”, *Revista Argentina de Musicología*, 18, 39-52.
- SALDIVAR, Gabriel (1989). *El jarabe. Baile popular mexicano*. Prólogo de Manuel M. Ponce, edición facsimilar [1a. ed. 1937], Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco/UNED Unidad Editorial.
- VERA, Alejandro (2010). “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31 (1), 1-39.
- WAISMAN, Leonardo (2017). “Presentación”, *Revista Argentina de Musicología*, 18, 15-16.