

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Eduardo Cáceres. *Fantasías rítmicas. Piano*. Santiago: Edición del Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, 62 pp.

El repertorio contemporáneo aplicado al aprendizaje del piano en su etapa básica es aún escaso, especialmente cuando se trata de piezas que aborden de manera gradual las problemáticas del nuevo lenguaje musical a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin duda que el repertorio para piano hasta la primera mitad del siglo XX es riquísimo y a través de éste, el alumno puede enfrentar una gran cantidad de problemas técnicos, de lectura y musicalidad, que son fundamentales para su ulterior desarrollo como pianista. Pero la brecha con la nueva música, aquella compuesta a partir de la segunda mitad del siglo XX, aún existe y para el alumno constituye todo un desafío acometer los aspectos nuevos de este repertorio. Este hecho motivó a Eduardo Cáceres a componer un álbum de piezas de índole pedagógica para “el aprendizaje gradual en la interpretación del piano en la música del siglo XX” (como dice el subtítulo). En *Fantasías rítmicas*, no es solamente la nueva dimensión del ritmo lo que preocupa al autor, sino que también otros aspectos tales como la dinámica, la articulación, los registros, las alturas y el uso de pedales. No se plantean nuevos signos de escritura, los que, según el autor, deja a los expertos para un trabajo futuro.

Fantasías rítmicas contiene 18 piezas de dificultad progresiva de acuerdo al objetivo didáctico propuesto. Los cuatro primeros trozos son muy breves, no más de tres líneas, y su escritura es muy sencilla, adecuada a un nivel inicial del aprendizaje pianístico. Tratan fundamentalmente el recurso de la oposición de intensidades y de registros, incluyendo clusters de teclas negras y blancas. A partir del quinto trozo hasta el noveno, las piezas son un poco más largas y la “disonancia” de segunda, ampliada en algunos momentos al cluster de cuatro notas, familiariza al alumno con estas peculiares sonoridades. Del trozo nueve al once las exigencias son mayores, incluyéndose en el *Soli a Duo* (Pieza N° 9) el piano preparado (de cola) con trozos de papel directamente sobre determinadas cuerdas. En los trozos siguientes se requiere una mayor destreza en la digitación y los saltos; los problemas rítmicos se hacen más complejos y exigen una mayor madurez técnica e interpretativa. Aumentan las dificultades en las últimas piezas, para cerrar en *Fantástica araucánica*, con recursos de virtuosismo pianístico que la hacen atractiva y adecuada para un alumno de nivel medio-avanzado. En varios trozos están presentes giros melódicos y ritmos inspirados en la música mapuche, además de los títulos, lo que ya es parte del estilo del compositor, de manera de acercar al alumno a nuestras raíces.

Quisiéramos hacer eco de las palabras de Cirilo Vila que aparecen en la contratapa del texto: “Es para congratularse grandemente el que nuestros compositores aúnen, al menos en parte, su afán creativo con una finalidad didáctica: esto es, la creación de obras que sirvan para introducir al niño y al joven estudiante de música –y esto, obviamente, a través, de su respectivo instrumento– al mundo de las nuevas músicas surgidas desde el siglo XX hasta ahora, orientando y estimulando su conocimiento y disfrute; como asimismo, colaborando en la solución de su problemática”.

También estamos absolutamente de acuerdo con Cirilo que al cierre de su presentación afirma lo siguiente: “Ojalá que este meritorio ejemplo estimule a otros varios de nuestros compositores, para así contribuir a favorecer cada vez más el necesario acercamiento entre compositores e intérpretes”.

Julia Grandela del Río.
Facultad de Artes.
Universidad de Chile, Chile

Geoffrey Baker: *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008. 308 pp.

Las situaciones coloniales han sido definidas por Walter Mignolo como aquellas en las que “una minoría étnica, tecnológicamente avanzada y que practica la religión cristiana, se impone a sí misma a una mayoría étnica, tecnológicamente menos avanzada y que practica religiones no cristianas” (citado por

Verdesio 2002: 1, traducción libre). Durante bastante tiempo, sin embargo, la historiografía de la música colonial asumió de manera demasiado radical el concepto de imposición, suponiendo que el proceso de colonización había implicado una suerte de dominación musical sin mayor contrapeso por parte de las culturas aborígenes. Robert Stevenson fue uno de los primeros que contribuyó a matizar esta idea con sus importantes aportes concernientes a la actividad musical indígena en México y Perú (Stevenson 1976). A ello se han sumado contribuciones más recientes que, partiendo de estudios ajenos a la musicología (principalmente de Foucault), plantean que toda forma de dominación deja, en mayor o menor medida, espacio para la resistencia por parte de los dominados. De ahí que la síntesis más reciente sobre música del siglo XVI en Hispanoamérica estudie el proyecto español y las resistencias a que dio lugar en distintos puntos del continente (Waisman 2004). La importante contribución de Geoffrey Baker que aquí reseñamos se sitúa en esta misma línea, prestando atención a las manifestaciones musicales tanto españolas como indígenas del Cuzco colonial. Pero, para el autor, incluso el concepto de resistencia se hace insuficiente a la hora de explicar la complejidad del proceso de implantación del nuevo orden musical, el que más bien podría ser descrito como uno de negociación, en el que el papel de los indígenas fue tan importante como el de los españoles. De ello se desprende otra hipótesis aún más interesante y a la vez controversial, por las implicancias que podría tener para la ejecución del repertorio colonial. Justo en un momento en el que los intérpretes y musicólogos estaban dedicados a la búsqueda de sonoridades alternativas al movimiento europeo de la *Early Music*, más propias, supuestamente, de las culturas aborígenes, Baker plantea que los indígenas buscaban todo lo contrario: esto es, asimilar su ejecución lo más posible a la de los cantores e instrumentistas españoles y criollos, a fin de legitimarse dentro de la sociedad colonial, el mismo argumento que ha planteado recientemente en relación con los *villancicos de negros* (Baker 2008). En cambio, habría sido la elite hispana la que promovió la ejecución de danzas nativas en las fiestas urbanas durante la mayor parte de la colonia, por una razón: la exhibición de la diferencia resultaba crucial para la afirmación de su propia identidad y privilegios.

En la *introducción*, Baker pone en evidencia los vacíos en torno al tema. Ningún trabajo previo sobre la música en Cuzco había abordado la parte final de la colonia, y el período central (1630-1740) tan sólo había sido tocado tangencialmente por Stevenson y Claro Valdés. Además, estos autores se concentraron en la catedral y el Seminario de San Antonio Abad, prestando una mínima atención a los espacios periféricos de la ciudad y las zonas rurales, donde la actividad musical era dominada por indígenas (éstos ocupaban en 1689 el 93% de la población de la diócesis). Baker intenta suplir estos vacíos por medio de una revisión más detallada de otras instituciones urbanas (conventos e iglesias parroquiales) y también de las *doctrinas* (pueblos de indios). La necesidad de descentralizar el enfoque musicológico será, de hecho, un punto neurálgico a lo largo del libro. Aclara, sin embargo, que su estudio no es una historia sobre las culturas subalternas ni la supervivencia de las tradiciones indígenas frente a la dominación española, pues tal enfoque resultaría inapropiado para un sistema en el cual la ejecución de la cultura colonial descansaba en la participación de los indígenas y éstos, a su vez, utilizaban la música para minimizar sus desventajas. Por otra parte, en su crítica a la antología de música de José Quesada Maquiavelo anticipa otra de sus ideas fundamentales. Dicho especialista intentó identificar rasgos locales en las partituras del Seminario de San Antonio Abad, llegando a la conclusión de que había procedimientos peculiares e incluso rasgos mestizos en ciertas obras. Para Baker, en cambio, no hay nada específicamente local en dichas partituras, ni menos aún mestizo; si hubo un mestizaje o localismo, éste se halla en las ejecuciones (*performances*) que han dejado huella en los documentos históricos. De ahí que su investigación se centre en los archivos documentales en lugar de las partituras (esto también por un problema práctico: el seminario y la catedral estaban cerrados a los musicólogos cuando realizó su investigación). Más adelante ahondará en esta idea afirmando que la diferencia entre la ciudad y las doctrinas no se hallaba principalmente en el sonido, sino en la estructura organizativa en la que la música estaba inserta (p. 237), opinión que contradice otros trabajos recientes, en particular uno que había intentado identificar el “sonido de la misión” (Illari 2004) y que quizás habría sido pertinente confrontar aquí. Por último, el libro plantea que “los aspectos de la sociedad y cultura colonial que florecieron en las colonias españolas fueron en general aquellos que mostraron continuidades con la era precolonial y que la incorporación de la música europea es una señal de que ésta no fue simplemente impuesta a una comunidad indígena pasiva” (p. 11).

El capítulo 1 desarrolla esta última idea por medio del estudio del espacio urbano cuzqueño y sus características. Baker recuerda la hipótesis de Ángel Rama de que la urbanización y transformación de la ciudad colonial fue efectuada no sólo a través de la arquitectura sino de la escritura. No obstante,

agrega que en ello participaron también la representación (*performance*), el sonido y la música, pues la armonía musical se consideró una metáfora del orden en su más amplia acepción. Así, era frecuente el toque de trompetas y tambores como símbolo del poder colonial, al igual que el despliegue de polifonía sacra como símbolo de la civilidad que se buscaba implantar. Esta equivalencia entre armonía y orden (político, espacial, religioso) no fue casual, pues por lo menos desde el siglo XV ciertos teóricos vinculaban la música con las proporciones arquitectónicas, como demuestra el autor con varios ejemplos de interés. De forma inversa, el dolor y el caos originados por la muerte de algún miembro de la familia real o autoridad importante eran frecuentemente representados con “trompetas disonantes”.

La escenificación del orden colonial llegaba a su máxima expresión en las fiestas y procesiones. Combinando evidencia documental e iconográfica, Baker muestra que participaban en ellas tanto la elite hispana como las diferentes comunidades indígenas, interpretando estas últimas sus danzas tradicionales. Contra todo lo que pudiera pensarse, esto era demandado por las propias autoridades españolas, pues constituía un medio para establecer y perpetuar las diferencias existentes, reforzando su identidad y estatus. Los indígenas, o mejor dicho las elites indígenas, aspiraban a tocar música europea, en cuanto ésta constituía un signo de distinción; rechazaban así el verse representados de forma exótica y por tanto como una cultura diferente y subalterna. Esto habría generado un alto grado de consenso en torno a la música del período central de la colonia (1630-1740), en el que las elites indígenas desempeñaron un papel de mediadoras. Sin embargo, el panorama iba a cambiar radicalmente desde ca. 1750, cuando los españoles intentaron la imposición de una cultura más monocrorde y la iglesia mostró una actitud mucho menos tolerante hacia las formas populares de devoción. El capítulo se cierra con un breve apartado sobre música doméstica, del que se desprende que los instrumentos favoritos de los particulares eran las arpas, vihuelas y guitarras. Quizás los datos más llamativos sean los de los comerciantes que encargaban la construcción de instrumentos en grandes cantidades para posteriormente venderlos en Cuzco y otros lugares. Otro caso de interés data de fines del siglo XVII, cuando Juana Francisca de Olarte contrató al indio Diego Quispe Tito, del pueblo de San Sebastián, para que le enseñase el arpa por seis meses, aunque se echa de menos alguna consideración sobre la posible identidad entre este músico y el famoso pintor del mismo nombre, uno de los representantes más importantes de la escuela cuzqueña, también activo en San Sebastián y muerto a fines del siglo XVII (Mesa F. 2000: 820-821).

El capítulo 2 está dedicado a la catedral y al Seminario de San Antonio Abad. El tratamiento conjunto que se da a ambas instituciones aparece justificado, porque desde comienzos del siglo XVII el seminario fue el principal proveedor de músicos para la catedral, dada la precaria situación en que ésta quedó después de la división de la diócesis de Cuzco en tres partes (1609), situación que le impedía mantener una capilla musical de importancia; la del seminario, en cambio, llegó a contar con más de treinta músicos. Algunos documentos del siglo XVIII señalan que la catedral tuvo “cantores” indígenas, si bien esto resulta dudoso por la amplia acepción que tenía el término “cantor” en las fuentes no catedralicias (más parecido al actual de “músico”). En cuanto a los africanos, Baker señala que no eran muy numerosos y que se dedicaron preferentemente a la ejecución de instrumentos de viento-metal (trompetas, trompas) en ocasiones específicas. Uno de los aspectos que explicaría el declive de la capilla catedralicia y el menor atractivo que adquirió a ojos de los músicos cuzqueños fue la dificultad para acceder a las prebendas eclesiásticas, dado que las limitaciones presupuestarias impedirían financiarlas. A pesar de ello, durante el siglo XVII algunos miembros de la capilla disfrutaron de una sólida posición financiera (como fuera el caso del maestro Alonso Fernández, quien fue nombrado racionero en 1647). En el siglo XVIII, en cambio, los miembros de la capilla vivieron prácticamente en la pobreza, a pesar de que percibían ingresos de diversas fuentes (e.g., Laurencio Núñez de Prado era en 1781 maestro de capilla de la catedral y del seminario). En líneas generales, el capítulo cumple con el objetivo principal de presentar a la catedral y al seminario no como islas, sino como centros interconectados que formaban parte del tejido urbano. Asimismo, la importancia del seminario contradice la idea tradicional de una capilla catedralicia dominante en la ciudad, contribuyendo así a una perspectiva descentralizadora.

El capítulo 3 nos introduce en el mundo de las instituciones monásticas, tema que sin duda ha sido poco explorado en Latinoamérica, aunque no tanto como da a entender Baker con su bibliografía, en la que se omiten varios trabajos al respecto, entre ellos, uno de Francisco Curt Lange (1986) que contiene información de interés sobre los instrumentos y esclavos músicos del convento de La Merced de Córdoba, Argentina. De todas formas, este capítulo es uno de los más importantes del libro por el notable trabajo de archivo que Baker realizó y el multifacético cuadro que pinta sobre la activi-

dad musical de las órdenes religiosas, especialmente en el caso de las monjas. El autor confirma que, al igual que en otras latitudes, la capacidad musical era altamente valorada en los monasterios (utilizo el término para referirme a los centros femeninos, reservando “conventos” para los de frailes), al punto de que las religiosas músicas quedaban muchas veces eximidas, total o parcialmente, de pagar la cuantiosa dote de ingreso. A modo de ejemplo, cuando en 1678 el deán Alonso Merlo de la Fuente quiso llevar consigo a Lima a su sobrina, Josefa María de Santa Cruz, cantora del monasterio de Santa Catalina, la priora ofreció hacerla monja de velo blanco sin dote por la gran voz que tenía. Si consideramos que la dote para una monja de velo blanco era de 1660 pesos, podemos comprender cuánto dinero podía ahorrar una familia si una de sus hijas tenía conocimientos musicales. Esto explica que algunos padres prefiriesen desembolsar una cantidad menor para contratar a un maestro de música, práctica que Baker consigue sacar a la luz por medio de documentos notariales, en lo que constituye uno de los aportes más relevantes del libro. Por ejemplo, en 1645 un mercader llamado Juan de Vega Buerres contrató a Juan Candidato de Cárdenas para instruir a su hija en el órgano. El contrato es de extremo interés por su especificidad en la descripción de las competencias esperadas: “que sepa oficiar una misa así de canto llano como de órgano. Que sepa oficiar unas visperas y bertear con el coro que sepa un tiento de mano asentada”, etc. (el término “bertear” no tiene sentido y, a mi juicio, debe corresponder a “bersear”, es decir, ejecutar los versos de los salmos).

Los monasterios constituían también los principales centros para la educación de la mujer, por lo que muchas de las monjas músicas eran formadas en su interior, más aún cuando algunas vivían allí desde pequeñas. En ocasiones se encargaban de ello las propias monjas y en otras se recurría a maestros foráneos: en 1676 el indígena Diego Achasa, de la parroquia de San Sebastián, fue contratado para enseñar bajón y órgano a dos niñas de Santa Catalina. A pesar de representar un símbolo de la cultura hispana, la actividad de los monasterios fue regularmente censurada por la autoridad civil y eclesiástica en los siglos XVII y XVIII. Los decretos estaban destinados a suprimir los elementos carnavalescos de sus fiestas, así como la concurrencia de la elite criolla a los conciertos que las monjas ofrecían en sus locutorios. Al respecto, Baker plantea que el progresivo aumento de estos decretos, promulgados generalmente por autoridades venidas desde España, refleja que los monasterios se identificaron de forma creciente con las elites criollas, con la consiguiente incomodidad que esto provocaba en las autoridades españolas.

El otro tipo de institución religiosa importante fue el beaterio, donde las mujeres podían llegar a ordenarse hasta cierto punto pero nunca entraban en la clausura. El de la Santísima Trinidad tenía en 1678 un importante conjunto instrumental que incluía chirimías, bajones, órgano, arpa, guitarras, rabeles y otros. Dado que la mayor parte de los beaterios estaba destinada a la elite indígena, el cultivo de música europeizante refleja, una vez más, su aspiración de construir una honorable identidad cristiana. No obstante, frente a este variado panorama, Baker afirma que las ejecuciones en los conventos de frailes estuvieron más bien circunscritas al canto llano con acompañamiento de órgano. Esto no quiere decir que la música de mayor complejidad no tuviese cabida en ellos, sino que era ejecutada por músicos foráneos, mayoritariamente indígenas. Ante las dudas que yo mismo planteara hace algunos años sobre estas afirmaciones (Vera 2004), Baker responde que fue la superabundancia de músicos indígenas lo que hizo que los frailes del Cuzco se concentrasen en el canto llano, mientras que en ciudades como Santiago de Chile, donde la presencia indígena era menor, los religiosos se vieron seguramente obligados a ejecutar ellos mismos todo tipo de música, incluida la polifónica. Esto explicaría que el convento de La Merced de Santiago de Chile contase con partituras polifónicas y diversos instrumentos en ciertas épocas de la colonia.

El tema, no obstante, está lejos de resolverse. Como el propio Baker reconoce, su investigación se basa en documentación ajena a los conventos. Por lo mismo, lo que ofrece no es un panorama de la vida musical conventual en sí, sino de los vínculos musicales que los conventos tenían con su entorno; en este sentido, la reserva que expresa sobre la catedral por no haber podido acceder a su archivo (p. 254, nota 27) sería igualmente necesaria aquí. Por otra parte, si bien es verdad que los cronistas de la época aluden a la riqueza de las prácticas musicales de las monjas, mencionando únicamente el canto llano en el caso de los frailes, no debemos olvidar que muchos de ellos eran también frailes (como fuera el caso de Diego de Mendoza y Reginaldo de Lizárraga), con lo cual resulta lógico que pintaran una imagen de sus conventos como islas de recogimiento espiritual, dejando las “extravagancias” a los monasterios. Por último, es cierto que los frailes cuzqueños participaron en la vida musical de otras instituciones interpretando canto llano, pero esto lo hacían también los religiosos de Santiago de Chile y ello no les impedía ejecutar polifonía en otras ocasiones. De cualquier modo, no hay duda de que desde el punto de vista urbano el acercamiento que Baker realiza a las instituciones monásticas resulta ejemplar.

En el capítulo 4, dedicado a las parroquias (esto es, los distritos administrados por un cura, cada uno de los cuales incluía su respectiva iglesia parroquial), el libro continúa alejándose paulatinamente del centro urbano y mostrándonos cómo la supuesta jerarquía de la ciudad colonial se desdibujaba en el caso cuzqueño. Las ocho parroquias de indios existentes en Cuzco eran zonas étnicas exclusivas, puesto que, al menos en teoría, los españoles no podían vivir dentro de su circunscripción. Por lo mismo, las parroquias tuvieron bastante autonomía musical, al punto de que no hay evidencia de que los músicos españoles (por ejemplo del seminario) tocaran en su interior. Los cabildos parroquiales organizaban también sus propias fiestas, y el de la parroquia del Hospital de los Naturales estableció a inicios del siglo XVII que cada *ayllu* (comunidad inca) debía contribuir con sus danzas características.

En otras palabras, la elite indígena buscaba poner de manifiesto las diferencias con sus subalternos de la misma manera en que la elite hispana lo hacía con los indígenas en general. Baker hace notar que los inventarios de algunas iglesias parroquiales, como el de la iglesia de Belén entre 1788 y 1807, demuestran que éstas tenían una capilla de música compuesta por unos ocho cantores, vientos (chirimías, flautas, cornetas, sacabuches), un maestro de capilla, organista, arpista y bajonero. Tal capilla era permanente y autosuficiente, pues las únicas veces que se contrataba a un músico de fuera era con el fin de formar a los músicos propios. Por lo tanto, la escasez de pagos a músicos en los libros de cuentas parroquiales parece explicarse por la costumbre indígena, ya presente en épocas prehispánicas, de retribuir los servicios profesionales en especies no monetarias, como comestibles y exención de tributos.

Los músicos de las parroquias solían tener un alto estatus, pues con frecuencia poseían bienes raíces y eran incluso *principales*. Matías de Livisaca, por ejemplo, era “maestro compositor” de la parroquia de Santa Ana y poseía una biblioteca personal que incluía importantes tratados musicales: dos copias del *Melopeo y maestro* de Cerone (1613) y una de *El porqué de la música* de Lorente (1672). El hecho de que en su testamento de 1722 dejara estos libros a Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla en la iglesia mayor de Potosí y uno de los compositores más relevantes de la época colonial, demuestra los estrechos vínculos que existían entre algunos músicos de Sudamérica. Este panorama prometedor se quebró, aparentemente, con la crisis económica de fines del siglo XVIII. Parroquias como la de San Jerónimo simplemente dejaron de pagar a sus músicos y la movilidad de éstos se incrementó, por verse obligados a trabajar en distintas iglesias.

El último capítulo del libro revisa la actividad musical en las *doctrinas*, algo que podría parecer contradictorio en un estudio realizado desde la perspectiva de la musicología urbana. Pero Baker ya había advertido en la introducción (p. 10) que le interesaba lograr un balance entre la perspectiva urbana y la rural, pues la primera por sí sola corría el riesgo de perpetuar la excesiva valoración de la centralidad. Esta decisión se ve justificada por el hecho de que a fines del siglo XVIII el 85% de los indígenas vivía en zonas rurales. La organización musical de las doctrinas era similar a la de las parroquias urbanas, en el sentido de que existía también, en cada iglesia, un maestro de capilla a cargo de cantores e instrumentistas.

Sin embargo, en las parroquias rurales las labores que el maestro de capilla debía realizar se multiplicaban para abarcar el ámbito religioso y educativo. En varios pueblos se estableció una escuela donde éste debía enseñar a los niños, práctica que, según Baker, estuvo vigente hasta mediados del siglo XVIII. En cuanto a la conformación de las capillas, los cantores de las iglesias doctrinales eran aproximadamente seis; sus partes podían ser dobladas por instrumentos de viento, como los tres bajones, dos bajonetes, cuatro chirimías y una corneta que la iglesia de Chinchero tenía en 1718. Los libros de cuentas de las iglesias registran pagos a organistas, arpistas, bajoneros, maestros cantores, trompetas y tambores. De la relativa escasez de datos que estos libros presentan queda claro que el músico sólo era pagado en efectivo cuando era forastero, en tanto que los músicos de la doctrina concebían su oficio como una forma de servicio comunitario. Al mismo tiempo, la profesión musical les permitía la exención de tributos y los liberaba de otras tareas más pesadas, como el trabajo en las minas, lo que explica que las doctrinas estuviesen siempre bajo la sospecha de exagerar su número de cantores. Ahora bien, el maestro de capilla recibía un salario en efectivo, por lo tanto, si esto no siempre figura en los libros de cuentas es porque debió ser pagado, al menos en parte, por los caciques de su propia comunidad.

Cuando se toma en cuenta el rol que los caciques tuvieron en financiar la actividad musical eclesiástica en las doctrinas, dice Baker, la cultura musical colonial aparece menos como un instrumento de dominación y más como el resultado de negociaciones entre la autoridad eclesiástica y los líderes indígenas, pues la música beneficiaba a ambos grupos, garantizando la divulgación de la fe católica pero incrementando, al mismo tiempo, el prestigio de los caciques. El intento de los indíge-

nas de hacerse parte de la institucionalidad religiosa queda de manifiesto en el notable auge de las cofradías, cuya imagen o santo patrono era en cierto modo equivalente al *huaca* sagrado que cada *ayllu* veneraba en tiempos prehispánicos. Algunas de ellas estuvieron especialmente provistas: la del Señor de la Resurrección, en Calca, poseía nada menos que cinco flautas dulces, un set de chirimías, un sacabuche alemán y otro set de “diez flautas dulces finas” en 1610.

Baker concluye el capítulo recalcando que la polifonía, que tradicionalmente ha sido vista como el sonido de la ciudad, estaba también presente en las doctrinas, aunque hubiese diferencias en la ejecución. Así, lo que marcaba una distinción entre urbano y rural, pero sobre todo entre hispano e indígena, no era la polifonía sino la policoralidad (nota 66). Finalmente, el capítulo tiene el mérito de poner de relieve el importante rol del clero secular en el desarrollo de la música rural, contra la supuesta hegemonía de las órdenes religiosas –especialmente los jesuitas– en este ámbito.

En las conclusiones generales encontramos, tal vez, uno de los puntos más discutibles. Baker comienza reivindicando la necesidad de construir una musicología descentralizada y más propiamente latinoamericana, que debería considerar a los pueblos indígenas y las zonas rurales. Los musicólogos europeos, continúa, se han concentrado en las ciudades, dado que fuera de ellas la actividad musical era escasa; pero en Latinoamérica el proceso de evangelización dio lugar a una “actividad musical más sofisticada” (polifónica) en el ámbito rural, el cual, por lo mismo, debe ser estudiado con mayor detención. Desarrollando un poco el argumento de Baker, se hace evidente el problema que conlleva: en Europa es comprensible que la musicología dejara de lado las zonas rurales, pues allí no había polifonía; en Latinoamérica es imprescindible estudiarlas porque allí se cultivó también la música polifónica. En otras palabras, el interés de estudiar el mundo rural en América proviene de su semejanza con la urbe europea. Así planteado, el argumento no hace más que perpetuar el enfoque eurocéntrico o centralista que Baker busca socavar.

Desde luego, el libro va mucho más allá, contribuyendo de manera efectiva a entregar una visión de conjunto de la actividad musical de la diócesis de Cuzco, a partir de la cual tanto la música europeizante como las danzas nativas indígenas se encuentran integradas en un atractivo relato histórico-musicológico, y donde el sonido de la ciudad aparece caracterizado, finalmente, por la amplia capilla musical del Seminario de San Antonio Abad, con la metáfora de una *imponente armonía* que da título al libro. Éste constituye, pues, un buen modelo para realizar estudios musicológicos en zonas donde las partituras son escasas o inexistentes. Al mismo tiempo, el autor ha sido capaz de combinar un amplio trabajo de archivo con un enfoque crítico, superando así la ya añeja dicotomía entre documentalismo e interpretación. Tanto por estas razones como por lo sugerente de sus hipótesis principales, *Imposing Harmony* constituye una de las contribuciones más relevantes de los últimos tiempos al conocimiento de la música colonial latinoamericana.

Alejandro Vera
Instituto de Música,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Bibliografía citada

BAKER, GEOFFREY

2008 “Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?”, *Early Music*, XXXVI/3, pp. 441-448.

ILLARI, BERNARDO

2004 “El sonido de la misión: práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la provincia del Paraguay”, *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Editado por V. Rondón. Santa Cruz, Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), pp. 107-119.

LANGE, FRANCISCO CURT

1986 “Convento de San Lorenzo de Nuestra Señora de La Merced, Córdoba (Argentina)”, *Latin American Music Review*, VII/2, pp. 221-247.

MESA F., JOSÉ DE

2000 “Las artes y la cultura”. *Historia general de América Latina*. Editado por A. Castellero Calvo y A. Kuethe. Madrid: UNESCO, TROTTA, pp. 809-835.

STEVENSON, ROBERT

1976 *Music in Aztec & Inca Territory*. California: University of California Press.

VERA, ALEJANDRO

2004 "Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period", *Early Music*, XXXII/3, pp. 376-389.

VERDESIO, GUSTAVO

2001 "Colonialism now and then. Colonial Latin American Studies in the Light of the Predicament of Latin Americanism", *Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today*. Editado por Á. F. Bolaños y G. Verdesio. Nueva York: State University of New York Press, pp. 1-17.

WAISMAN, LEONARDO

2004 "La América española: proyecto y resistencia", *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Editado por J. Griffiths y J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), pp. 503-550.

Cristhian Uribe. *La intención develada. Estudios sobre música y construcción social*. Colección DIUMCE, N° 13. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Vicerrectoría Académica, Dirección de Investigación, 2008. 186 pp.

Del autor

El libro *La intención develada: Estudios sobre música y construcción social* fue publicado en el primer semestre de 2008 por Ediciones Dirección de Investigación de la UMCE (DIUMCE). A su autor, don Cristhian Uribe Valladares, lo conozco desde la década del ochenta del siglo pasado, siendo su profesor de armonía y composición escolar. En tal calidad debió sufrir el rigor de la armonía con múltiples reclamos "sotto voce" de las evaluaciones obtenidas. Pasada la pesadilla académica, y superada la contingencia, nos volvimos a encontrar años más tarde como colegas en nuestro Departamento de Educación Musical y, posteriormente, a raíz de mis estudios doctorales en la Universidad de Oviedo, pude colaborar para que el profesor Uribe Valladares pudiera seguir los mismos pasos en el recordado Doctorado en Historia del Arte, mención Musicología, en la Universidad de Oviedo (España), donde ambos conocimos a un gran amigo, el catedrático don Ángel Medina, a quien Cristhian cita en su libro por la claridad de sus conceptos. Después de algunos años, regresó con su doctorado bajo el brazo y con muchos sueños investigativos que se han hecho realidad. No pasó mucho tiempo para que nuestros caminos se cruzaran nuevamente, al estar ambos incluidos como compositores en un disco compacto del prestigioso guitarrista chileno Óscar Olhsen, por cierto maestro de Cristhian, pues el autor es un guitarrista de fuste egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como un hombre versátil y de gran capacidad, a poco andar, asumió diversas funciones de gestión académico-administrativa en la UMCE. Como su jefe en la actualidad he encontrado a un profesional de excelencia, colaborador, activo, ingenioso y, como para estar a tono con los tiempos que corren, poseedor de un perfil integral, de alto grado de compromiso con nuestro Departamento y con la institución. Junto con mi agradecimiento debo darle también las gracias por haberme permitido disfrutar de la lectura del libro que hoy comentamos, el que, a pesar de la complejidad de algunos capítulos, es tremendamente cautivante.

Del libro

El libro posee cinco capítulos, cuyos títulos son insinuantes y preparan al lector a adentrarse en sus contenidos. De partida el título del mismo, *La intención develada: Estudios sobre música y construcción social* es muy sugerente. Su autor, cual compositor impresionista, nos sumerge de inmediato en su propósito voluntarioso por revelar el concepto de la sociología del conocimiento que desarrollaron los sociólogos Berger (norteamericano) y Luckmann (alemán-esloveno) en su libro publicado en 1966, *La construcción social de la realidad*. Uribe, en su visión, quiere unir de alguna manera la *música* con la *construcción social*, a partir de una idea que pasa por la ideología hasta llegar a la sociedad de contraste entre la ideal y la real. El libro tiene cinco capítulos, más prólogo y bibliografía.

El capítulo I, *Sobre un concepto histórico de ideología*, es uno de los más complejos del libro, dado que constituye el pilar básico para la comprensión de los restantes de la obra. Su autor nos revela claves en las que la música de alguna forma siempre estará presente. En el nacimiento o muerte de una ideología, en los interminables debates del arte por el arte o el poder de la razón por sobre la emoción, con o sin las fronteras de la ética, religión, arte, sicología. También nos confidencia acerca de las contradicciones entre la conciencia y la(s) idea(s) o el engaño con el autoengaño o el axioma con la epistemología. Asimismo nos hace reflexionar acerca del estado represivo *versus* estado benefactor o protector y de la educación al servicio muchas veces de ideologismos inducidos. En este caso no se puede evitar recordar el “El Mundo Feliz” de Aldous Huxley. Todos estos pensamientos van hilvanados con conceptos de aplicación cotidiana en la teoría literaria tales como semiótica, metonimia, sínecdoque, oximorón, tropo, etc. Con la certeza que dan los fundamentos rigurosos (Eugene Fink, Kart Mannheim, Louis Althusser, Clifford Geertz, Roland Barthes), Uribe nos introduce hacia el mito con su significante más su significado y su signo. A modo de ejemplo, nos plantea que el habla de las ideologías es mítica y nos aterriza drásticamente cuando nos señala los roles del productor y del consumidor de mitos. Con estos antecedentes se pregunta: ¿Luis Advis será el inicio de una nueva tradición?; y su explicación es que La *Cantata Santa María de Iquique*, del recordado maestro, es una obra que se presenta permanentemente por los más diversos grupos musicales, incluidos los de colegios o liceos del país.

A mi juicio, la pregunta clave es la que incluye el autor, y que se le hizo en 1978 a Barthes: “¿Qué significaría para usted el fin de todos los mitos? ¿El fin de lo imaginario y de la creatividad?”. Respuesta: “Creo que el desgaste de los mitos y de las religiones se debe a la aceleración de la historia, que debilita los valores, unas veces rápidamente, otras lentamente. En la actualidad hay una aceleración del desgaste, un deslizamiento de intensidad y duración de los grandes fantasmas de la humanidad. Pero, y esto lo digo con mucha firmeza, los mitos son absolutamente necesarios a todas las sociedades para no desgarrarse intensamente. Sin embargo, no deben ser vividos como coartadas de lo real; deben ser vividos en el arte, que no es un maestro de errores como se cree. El arte exhibe el error, y entonces, en ese momento ya no es peligroso” (p. 80).

El capítulo II, *Violeta Parra en la frontera del arte musical chileno*, nos hace transitar por un camino pavimentado en la sección precedente hacia un lugar más reconocido: la Gran Violeta de Chile, cuya biografía se confunde con el *habla mítica*, pero sus obras verdaderamente fueron más allá de los límites del arte popular y del docto. Sus *Anticuecas* siempre han destacado en este sentido, poniendo en conflicto las fronteras comúnmente aceptadas de la música. Para el compositor chileno Alfonso Letelier (1912-94, Premio en Artes Musicales 1968), “El arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folclórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse por encima de lo circunscrito, limitado y modesto, que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma” (p. 67). También su hijo Miguel Letelier (1939, Premio en Artes Musicales 2008) coincide con la apreciación de su padre. Las fronteras no escritas de las distintas músicas, señala Uribe, deja fuera “de su ubicación social y cultural con relación a un centro y una periferia; centro, en este caso, como sinónimo de universitario” (p. 68). *Las Anticuecas* (ca. 1960) y *El gavilán, gavilán* (1961) son, a juicio del autor, sin duda, una muestra concreta del debilitamiento de las fronteras de la música popular y la docta y, por ello, es válida la reflexión del autor en cuanto a que se tiene la sensación que el reconocimiento y valoración de estas dos obras se produce sólo porque ambas están más acorde a los parámetros de la música docta. En el capítulo II no se elude la ideología detrás de *El gavilán gavilán*, o los conceptos de arte popular *versus* arte de elite, o de anonimato *versus* reconocimiento, como asimismo la labor destacada de difusión del *disc jockey* chileno Ricardo García. Mención aparte es el hermoso epígrafe del poeta chileno Pablo de Rhoka (1894-1968).

En el capítulo III, *De Wagner a Schönberg, la ruptura con la tradición y la expansión de las fronteras sonoras*, el autor, cual compositor impresionista, presenta un título que ya es música. Tal vez sea este capítulo su preferido y también para quien comenta su libro, por cuanto las claves, llaves o decodificadores nos persiguen, querámoslo o no hasta el día de hoy. Sin duda, Uribe, fiel a sus principios, optó por destacar el arte nacional de Violeta, antes del europeo histórico en los desbordes de las fronteras de la música tonal. El tema siempre presente del “arte por el arte” o el “arte para...” lo llevará sin vacilaciones a la relación de la música y la ideología. El arte total (R. Wagner) con el empleo del *leitmotiv* (motivo vital) y su antecedente la *idée fixe* (idea fija, de H. Berlioz) apuntan a las “ruinas del mito”, al poder del arte, al teocentrismo, a la estrategia ideológica: “los problemas míos son de todos los que piensan como yo”, el arte correcto, el arte degenerado (A. Hitler), el solipsismo, más allá del arte, etc. No se puede evitar recordar las tensiones transversales que se produjeron especialmente,

en la primera mitad del siglo XX, cuando, en nombre de lo correcto, justo y apropiado se sucedieron dos guerras mundiales con millones de muertos y mutilados. Para peor, el arte se transformó en algo muy peligroso, cercano al terrorismo, lo que significó el exilio y la muerte temprana de muchos creadores en regímenes tan diferentes como el de la Alemania de Hitler o el de la Unión Soviética de Stalin. Uribe con gran visión se dio cuenta que en este capítulo se debía aclarar cualquier interrogante que quedara relativa a los conceptos planteados en el primer capítulo, incluso, con la duda razonable. Si faltaba algo, “el mito de la caverna de Platón” aclara aún más toda la temática y su objetivo.

La referencia biográfica de Uribe nos señala que es profesor de música. Por ello no es extraño que, fiel a su profesión, nos aterrice en el capítulo IV, *Los himnos escolares un signo de la construcción de nuestro imaginario social*. Su autor se pregunta de entrada: ¿Cómo abordan la enseñanza de la historia en su clase de música escolar? Se trata de una pregunta casi ingenua que el autor realizó algunos años atrás en una clase de historia de la música chilena y que tuvo respuestas sorprendentes, las que se erigieron en sus motivaciones para escribir este capítulo. Según Uribe, los objetivos de un himno persiguen crear identidad con la patria, dios, raza, colegio, oficio, especialidad, etc. Plantea que de alguna manera son una defensa de ideologías y de utopías definidas por conceptos tales como “formar ciudadanos y no súbditos”; “faro que advierte”; “bellos ideales”; “luz que ilumina”, etc. También indaga el “desgarramiento de la música de su sentido social y cultural, político e ideológico”, pero muestra ejemplos acerca de cómo los himnos reflejan el “ideal del sujeto ideológico”, que hoy en educación es sinónimo de “Perfil de egreso”, siguiendo las modas de los curriculistas fundamentalistas, obviamente importadas. Plantea el autor esta cuestión al incluir una frase clave del educador argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888): “La enseñanza nuestra no es nacional es importada” y la del historiador chileno Alberto Edwards (1874-1932): “La educación chilena es una imitación europea”. En otras palabras, cualquier semejanza con el presente es pura coincidencia. Finalmente, Uribe responde a su propia pregunta: “¿Cómo enseñamos la historia en una clase cualquiera de la asignatura de música?, y como se ha intentado demostrar, que la enseñanza de la historia definitivamente está dada en cada paso, en cada acción que emprendemos, en cada signo usado.”

El capítulo V, y último, *La experiencia sonora de la rebeldía* (32 páginas), nos relata descarnadamente las utopías y contradicciones del siglo XX. Desde su inicio se conjugan en este siglo la indomabilidad, obstinación y la insurrección, que fueron la esencia de un período de riqueza sin igual en la historia de la humanidad. Nuestro autor nos centra básicamente en Chile y en décadas bien focalizadas. Los conceptos de ideologización política en la década de 1960-70 (contumacia, sublevación y revolución, de la canción comprometida, imperialismo yanqui, guerra fría, la nueva canción chilena, etc.). En tal sentido, se refiere a sanas contradicciones, como las de interpretar canciones populares del “imperialismo yanqui”, que también fueron cantadas por los contrarios a ese imperialismo, las que generalmente tenían textos sobre el placer o goce (Barthes). Se pregunta qué pasó con la música nueva, canto joven, con los jóvenes compositores después de una década, con los creadores del mito: políticos, artistas, periodistas, DJs, profesores, etc. Finalmente, y como el título así lo indica, *La intención develada*, el autor nos entrega las pistas o últimas claves para la comprensión del fenómeno, “su causa: el contexto social y su efecto: la propuesta artística”. Plantea la natural resistencia al cambio, asunto cíclico en la historia de la música occidental (como sufrieron esto Mozart, Schönberg, Webern, Shostakovich, Bartók, etc.) junto a la idea de develar el mito del otro, pues quien lo consume vive plenamente el habla mítica. El epígrafe de este capítulo es de Hans Georg Gadamer, y dice: “Lo que se transforma llama sobre sí la atención con mucha más eficacia que lo que queda como estaba. Esto es una ley universal de nuestra vida espiritual” (p. 149).

En lo personal sólo me resta una vez más felicitar a nuestro autor, por la motivación que me ha dejado. Desde luego, apenas terminé de leer el libro, revisé desde una perspectiva distinta el himno de un colegio del cual soy su compositor. También, y no podía ser de otra manera, tengo una visión distinta de las caídas de las bolsas de comercio, las reformas de las reformas, o también llamadas “ajustes curriculares”, la modificación del AFI (Aporte Fiscal Indirecto), las competencias incompetentes, los aprendizajes esperados, la taxonomía de Bloom, los contenidos de la armonía tradicional con sus mitos, símbolos, y etc. Simplemente, gracias Cristhian, y que sigan apareciendo nuevos libros en nuestro horizonte.

Santiago Vera Rivera
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
sverarivera@gmail.com