

**La música en los laberintos de Clío: reflexiones
historiográficas en torno a la producción chilena**

Víctor Rondón

La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena

Sobre la base de su experiencia en la enseñanza y la investigación, el autor reflexiona sobre algunos aspectos de las relaciones música-historia y tiempo-música, centrándose específicamente en la producción historiográfica chilena. Se observa la falta de importantes relatos actualizados que examinen posibles razones, entre las que destacan el “espectro del corto plazo” y las tendencias hacia la construcción de la memoria y la reactivación de períodos relativamente recientes. Esto implica que el investigador de música puede convertirse gradualmente en un experto en problemas y casos en lugar de períodos y procesos. El autor también lamenta la falta de un relato sonoro en los relatos históricos sobre la música antes del siglo XX.

Palabras clave: Historiografía, Música chilena, Tiempo y música

Music in the Labyrinths of Clío: Historiographical Reflections on Chilean Production

On the basis of his experience in teaching and research, the author reflects on some aspects of the relationships music-history and time-music, focusing specifically on the production of Chilean historiography. He observes the lack of important updated accounts examining possible reasons among which he highlights the “*specter of the short term*”, and the trends towards memory building and the revival of relatively recent periods. This implies that the music investigator may gradually become an expert in problems and cases rather than periods and processes. He also deplores the lack of a sound co-account in historical accounts about music before the twentieth century.

Keywords: Historiography, Chilean Music, Time and Music

Consideraciones iniciales¹

Sabemos que, como actividad académica, tanto la historia como la musicología son hijas de un mismo contexto en distintos momentos: la Europa occidental del siglo XIX; y también que ambas son producto de dispositivos ideológicos ampliamente debatidos desde entonces. Este itinerario común, de más de un siglo y medio, ha sido traspasado por tensiones y conflictos epistemológicos similares: la historia debió de contestar a poco andar a la sociología y más tarde a la antropología; con cierto retardo, la musicología debió hacer lo propio. Y ninguna de las dos termina aún de resolver totalmente los desafíos críticos planteados por la posmodernidad.

La historia de la música hace parte y guarda relaciones temáticas y problemáticas con otras historias y no constituye un contenido clausurado sólo al conocimiento musical. Así, forma parte de las llamadas historias del arte, de la cultura y de las mentalidades, entre otras. Por otra parte, también entra en diálogos y tensiones con la historia general occidental, tanto a nivel internacional como regional. Sin embargo, tanto o más interesante de constatar que a través de la música podemos ampliar el conocimiento histórico (o más bien la comprensión del hombre a través del tiempo) resulta considerar la absoluta historicidad de la música, en tanto arrastra su tiempo y da cuenta de él². Por eso creo que los problemas centrales que nos ocupan en esta oportunidad, no se originan tanto en la disciplina musicológica (aquí sólo se reflejan) sino más bien en la histórica, y por tal razón es que quienes nos ocupamos de la historia de la música hemos intentado comprender previamente el estatuto epistemológico de la historia, su itinerario ideológico y sus problemas actuales³.

Me permito reseñar esto simplemente para hacer evidente un par de cuestiones: primero, que la historia es un ámbito intelectual dinámico, con un corpus teórico y conceptual que ha estado en constante desarrollo y cuestionamiento; segundo, que tal cuestionamiento o revisión ha sucedido de manera mucho menos intensa en la historia del arte y de la música, para llegar a ser incipiente en nuestra historiografía musical local⁴.

1. Este escrito es producto del proyecto “Música, Historia y Narración: hacia una Historiografía de la Música Chilena” (FONDECYT 1140324).

2. Obviamente tal posición colisiona con la idea de la atemporalidad de la obra de arte, pero eso remite a otra discusión que no es la presente.

3. Ver Georg G. Iggers: *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno* (Santiago de Chile: FCE, 2012 [1993]), quien distingue tres grandes momentos: i. la constitución de la disciplina histórica con sus pretensiones de objetividad científica, ii. el desafío planteado por las ciencias sociales, iii. el emplazamiento de la posmodernidad.

4. Entre las obras de revisión historiográfica en Chile se cuentan al menos las de Simon Collier: “The Historiography of the ‘Portalian’ Period (1830-1891) in Chile”, *The Hispanic American Historical Review*

Por eso, saludo y agradezco esta instancia en que desde nuestras diversas experiencias podemos aportar a dinamizar el debate en torno a la relación música e historia en nuestro medio, que, justo es reconocer, ya viene siendo tratada desde hace algún tiempo en otros espacios académicos latinoamericanos⁵.

Quisiera señalar también, que la relación “música e historia” no se agota en la producción historiográfica, y que esta puede ser ampliada hacia un campo muy interesante al plantearnos la relación “tiempo y música” que iluminan aspectos relativos a la memoria (construcción de), el mundo afectivo (nostalgia, *revival*) y estética (*vintage*), que afectan a grupos de nuestra sociedad más acotados en relación a un pasado reciente, operando incluso a nivel individual, temas que parecen haber sido mayoritariamente recogidos por investigaciones desde la etnomusicología y filosofía de autoría femenina⁶. Tal posibilidad, por la proximidad temporal y relación vital de los sujetos involucrados, constituye una nueva posibilidad para la valoración de la mirada histórica de la música más allá del producto historiográfico tradicional, sin duda el más institucionalizado y orgánico a proyectos ideológicos y estéticos, de poder finalmente. Pero ahora es el momento de examinar el tema de los grandes relatos en música, por lo que paso a compartirles en el siguiente párrafo la experiencia desde donde he elaborado estas reflexiones⁷.

57/4 (noviembre 1977): 660-690; William F. Sater: “A Survey of Recent Chilean Historiography, 1965-1976”, *Latin American Research Review* 14/2 (1979): 55-88; Cristian Gazmuri: *La historiografía chilena (1841-1970)*, 2 vols. (Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Taurus, 2006); y Luis G. de Mussy: *Balance historiográfico chileno. El orden del discurso y el giro crítico actual* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007).

5. Los núcleos más activos al respecto que conozco en Latinoamérica corresponden a Brasil, México y Colombia. En Europa el debate siempre ha estado presente al punto que recientes proyectos musicológicos ya se plantean los problemas sobre una historia global. Véase Reinhard Strohm (ed.): *Studies on a Global History of Music* (Londres y Nueva York: Routledge, 2018).

6. Véanse por ejemplo los trabajos de Caroline Bithell: “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology forum* 15/1 (2006): 3-16; Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia* (Nueva York: Basic, 2001); Juniper Hill y Caroline Bithell: “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process and Medium of Change”, en Juniper Hill y Caroline Bithell (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2014), 3-42 y Jeanne Hersch: *Tiempo y música* (Barcelona: Acantilado, 2013 [1990]).

7. Desde hace dos décadas mi actividad se ha orientado tanto a la docencia como a la investigación en el área de la musicología histórica, realizando en este mismo período estudios de postgrado en ambas disciplinas: musicología e historia. Sucesivos proyectos de investigación desde 1998 a la fecha, tanto individuales como en equipo, me han permitido trabajar, además, con investigadores provenientes de ambas disciplinas de cuyas respectivas comunidades hago parte; consecuentemente, mi producción académica se ha venido comunicando en eventos y publicaciones de una y otra disciplina.

Un proyecto sobre historiografía de la música chilena

Luego de haber impartido algunos cursos de postgrado años atrás sobre el tema de la historiografía musical chilena,⁸ llevé recientemente uno de sus problemas más básicos a una reciente investigación que pretendió dar respuesta a la simple pregunta: ¿cómo se ha contado la historia de la música en Chile?⁹ El desafío inicial fue determinar el universo de estudio. Instrumentalmente, este fue concebido como el constituido por *publicaciones sobre música que dieran cuenta de procesos en el tiempo en torno a su práctica* (creación, interpretación y/o circulación) *de repertorio de cualquier tipo* (religioso, militar, de arte, popular, jazz, folklor, ópera, etc.), *y que declarara sus fuentes y propósitos.*

Respondiendo a esta simple definición fue posible agrupar, junto a los trabajos que declaraban desde su título su condición de “historia de”, a estudios que abordaban distintos mundos musicales, con diversos enfoques, pero que daban una interpretación de alguna manifestación o fenómeno musical en tanto proceso a través del tiempo, aspecto fundamental de la experiencia y quehacer histórico. La condición de “publicación” no se refería tanto a la edición o impresión como al propósito expreso de hacer público, de socializar un relato, es decir, que manifestara una intención comunicativa dirigida al lector general.¹⁰

Así, fueron revisadas poco más de 160 publicaciones de las cuales distinguí tres tipos principales que llamé en orden de aparición “Historias generales” (1941-1973), “Historias temáticas” (1940 hasta hoy) y “Micro historias” (1972 hasta hoy).¹¹ El primer grupo representa solo un tres por ciento de esta producción y se caracteriza por su impronta interpretativa bajo la forma declarada de historias de la música, desarrollando una narrativa hegemónica cuyos autores fueron historiadores y musicólogos. El segundo grupo, que constituye el veintidós por ciento del total, se caracteriza por un estilo que combina descripción y análisis bajo la forma de monografías que relevan temas y

8. En los años 2002, 2005 y 2010 ofrecí los cursos y seminarios siguientes “Historiografía de la Música chilena de los siglos XIX y XX”; “Historiar la Música” e “Historia, historiografía e historicidad de la música”; todos en el Magister en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

9. Identificado en nota al pie n° 1. Algunos de sus resultados se pueden ver en Víctor Rondón: “Historiografía musical chilena: una aproximación”, *Resonancias* 38 (2016): 117-138.

10. Fueron excluidas las tesis, básicamente por su objetivo que se agota en primera instancia en un requisito académico, con restringida lectoría en tal espacio. Por la misma razón no consideré los artículos académicos o “científicos” de circulación endógena (es decir “que se origina en virtud de causas internas”, según la segunda excepción de la RAE o en otras palabras que persigue un impacto al interior de la disciplina sin considerar de manera decidida el escrutinio del lector fuera de ella).

11. Aparte de este universo distinguí un grupo de publicaciones antecedentes (1852-1927) que representan un cinco por ciento del total.

problemas específicos y de una autoría variada proveniente de diversas profesiones musicales, de las Ciencias Sociales y las Humanidades. El último tipo de producción, que representa un setenta por ciento del total, tiene un carácter eminentemente testimonial que bajo la forma de biografías y reportajes extendidos, contribuye a la construcción de memoria y ha sido escrito en su mayoría por periodistas y, secundariamente, por los propios músicos.

Aunque mi trabajo fue eminentemente exploratorio, por sus características tan peculiares (en cuanto a profusión, tipo de repertorio y tendencia autoral) el único subgrupo en el que realicé alguna operación interpretativa más elaborada fue el de las “micro historias” o “micro relatos” sobre música popular.¹² Estos resultados, así como los análisis en tanto porcentajes de producción, pueden ser complementarios a los que, sobre un universo semejante, proporciona Juan Pablo González en este mismo número.

Entonces, ahora es la oportunidad de referirme al grupo de las “Historias generales”, o “Historias fundantes” que en esta ocasión homologo con los “Grandes relatos” tema central de este dossier. En nuestro caso estas fueron *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la Música en Chile* (1973) que debemos a la pluma de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, nuestros primeros historiador de la música y musicólogo histórico, respectivamente.¹³ La operación historiográfica fundamental de este tipo de aporte la constituye su narrativa hegemónica, pero también es posible avanzar en otras características determinantes de ellas como, por ejemplo, su relación o adscripción institucional: en primer lugar a la Universidad de Chile (Facultad de Artes), en donde ambos autores se formaron y desempeñaron importantes posiciones administrativas y académicas, y, secundariamente, a la Academia Chilena de la Historia, en donde incluso Pereira Salas pronunció el discurso de recepción a Claro Valdés. El mencionado carácter hegemónico,¹⁴ o dicho en otros términos, tal conciencia de lo fundacional y nacional respecto de la institucionalidad musical, adscribía orgánicamente al proyecto que Domingo Santa Cruz venía implementando desde la década del 30 en

12. Ver Víctor Rondón: “Una aproximación a las historias de la música popular chilena de postdictadura como ejercicio de construcción de memoria”, *Neuma* 9/1 (2016): 46-70.

13. Juan Pablo González en el artículo de esta misma revista incluye como parte de los “grandes relatos” los trabajos de Vicente Salas Viú y Roberto Escobar que yo excluyo por cuanto no cumplen mis criterios que definen ese mismo universo (tanto por la temporalidad menor como por referirse a un solo tipo de música: la de arte), los ubico más bien en las “historias temáticas”.

14. Recordemos que dicha Universidad —y Facultad— ostentaba en exclusiva a nivel nacional la tuición de la formación, difusión y creación de conocimiento musical por esa época, situación que comenzó a variar en los 60 y a debilitarse en los 70, para entrar en crisis a partir de los 80.

adelante.¹⁵ En tal sentido, esta historiografía puede considerarse el correlato histórico de tal proyecto y las implicancias y consecuencias historiográficas de este nudo han venido siendo examinadas por diversos investigadores chilenos desde la década pasada hasta fecha reciente, como lo veremos enseguida.

Entonces, volvamos la atención hacia esa propuesta historiográfica fundante, en tanto “grandes relatos”. ¿Qué tiene de común esta obra historiográfica musical con la historiografía general, que la hace merecedora de su consideración en tanto aporte basal a la historia de la música en Chile? En primer lugar, su propósito de caracterizar procesos de larga duración (siglos), comprendiendo varios períodos (precolombino, colonial, republicano, siglo XX); en segundo término, de abordar diversos espacios o repertorios musicales (música militar, religiosa, lírica, popular, etc.); en tercer término, su horizonte teleológico, es decir, que transmiten la idea de que la historia progresa hacia un fin. En cuarto lugar, como he señalado arriba, ser orgánicas a un poder institucional en sus diversas manifestaciones y proyectos.

Sin embargo, a horcajadas en el cambio de siglo, estos grandes relatos han comenzado a ser objeto de una revisión y crítica sistemática. Un primer aporte renovador fue el del historiador Maximiliano Salinas quien planteó una propuesta de ampliación y completación historiográfica a través de la consideración e inclusión, al relato histórico musicológico, de sujetos sociales de proveniencia indígena, negra y arábigo andaluz, poco o nada considerados hasta entonces, para matizar el relato historiográfico de su referente centroeuropeo.¹⁶ Salinas al señalar solamente estos aspectos como carencia de nuestra historiografía fundante, tácitamente aceptaba sus restantes aportes, lo que terminó de canonizar la obra de Pereira Salas y Claro Valdés, pues aparte de esta exclusión no vio otros aspectos deficitarios. La observación anterior fue planteada por Alejandro Vera,¹⁷ quien desde mediados de la década pasada ha venido señalando sistemáticamente en varios artículos las limitaciones más amplias en la producción historiográfica sobre

15. Una primera aproximación crítica a este tema en José Manuel Izquierdo König: “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”, *Resonancias* 28 (2011): 33-47. La formulación específica del mismo en Fernanda Vera: *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*, tesis de magister en musicología (Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2015).

16. Maximiliano Salinas C.: “¡Toquen flautas y tambores!, Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista musical chilena* 193 (2000): 45-82.

17. Alejandro Vera: “Cánones musicológicos en la historia de la música colonial en Chile”, (ponencia presentada en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, 2004).

música colonial de Pereira Salas, y similar evaluación crítica aplicó recientemente a la obra de Claro Valdés.¹⁸

Obviamente el mismo ejercicio podría aplicarse a su historiografía del siglo XIX y XX, tarea ya en curso con el aporte de una nueva generación de investigadores y es probable que las conclusiones sean semejantes. Es decir, que señalen que la historiografía de la música chilena de tal período está superada, desactualizada en contenidos, enfoques y problemas, además de presentar silencios y errores. De tal manera que la historiografía tradicional en todos sus temas y períodos ya no nos basta. Pero debemos ser justos: es destino de toda historiografía surgir siendo considerada como una respuesta adecuada a necesidades y demandas de su época y terminar siendo criticada y superada, cuando el contexto de recepción es otro. La producción historiográfica es absolutamente histórica en el sentido que refleja las necesidades de su tiempo y sus posibilidades de respuesta a ellas. Por eso la crítica a nuestros “grandes relatos” musicales antes señalados no revela tanto las limitaciones de estos, sino más bien las nuevas necesidades de hoy. En otras palabras, la crítica a *ellos*, revela una carencia en *nosotros*. Ellos (los autores de las historias fundantes) cumplieron con su tiempo. La tarea, ahora, es nuestra.

Esto, en el ámbito de la historiografía general, es un asunto bien sabido: cada generación necesita reescribir su historia. Consideremos por ejemplo que mientras las historias generales de Chile desde fines del XIX hasta nuestros días sobrepasan la docena,¹⁹ no ha habido otra historia general de la música en Chile más que la señalada. La situación es aún más crítica al comparar los trabajos que revisan la producción historiográfica de Chile *versus* los que revisan la historiografía de la música chilena,²⁰ mas lo importante por ahora es evidenciar que carecemos de una historia de la música chilena en tanto “gran relato” planteada desde los desafíos actuales y nuestra cultura latinoamericana.

18. Alejandro Vera: “La contribución de Samuel Claro Valdés a la investigación de la música colonial hispanoamericana: una valoración crítica a cuarenta años de su *Antología*”, *Resonancias* 35 (2014): 167-176.

19. En esta línea de autores que han publicado historias de Chile encontramos cronológicamente a los siguientes: Diego Barros Arana, Benjamín Vicuña Mackena, Francisco Antonio Encina, Walterio Millar, Guillermo Feliu Cruz, Luis Galdames, Jaime Eyzaguirre, Sergio Villalobos, Gabriel Salazar, Gerardo Larraín Valdés y Alfredo Jocelyn-Holt.

20. Una excepción regional la constituye el trabajo de Juliana Pérez, que comenzó realizando tal análisis para el caso de la música colonial (Juliana Pérez González: “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la historia* 9 (2004): 281-321) para luego plantear un panorama general: *La historia de la música en Hispanoamérica 1876-2000* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

Los grandes relatos y el espectro del “*short term*”

Volver a los grandes relatos es precisamente la tarea que sugiere retomar cierta historiografía internacional reciente, al menos en el espacio anglosajón, constituyendo una propuesta a contracorriente que ha suscitado notable interés y discusiones en el gremio.²¹ Me refiero al caso de la propuesta de Guldi y Armitage formalizada en la obra *History Manifesto* en la que estos dos historiadores (ella norteamericana, él británico) hacen un llamado a sus colegas a reintegrar a su labor la tarea de la interpretación histórica amplia y comprensiva, sacándola de sus circuitos y temas especializados.²² Sin abandonar las demandas de las necesarias actualizaciones de la disciplina, en cuanto a enfoques y problemas específicos dirigidos más bien a sus pares especializados, los autores abogan por volver a asumir una labor que favorezca la autocomprensión de las sociedades en su dimensión histórica, haciendo propias, además, temáticas actuales y vigentes.

Los autores, al proponer un diagnóstico sobre el abandono o distanciamiento de los grandes relatos históricos en términos de *longue durée*, denuncian una característica del pensamiento contemporáneo que llaman “el espectro del *short term*” observable nítidamente en el ámbito político y económico.²³ Por otra parte en los estudios sociales y culturales se observa una mejor instalación conceptual de lo “transnacional” que de lo “transtemporal”. Al analizar las condiciones en que se ejerce la labor historiográfica en las últimas décadas, los autores señalan que “como estudiosos y escritores de historia, como pensadores e intelectuales públicos, esta generación [de los 80 en adelante] encontró más material de una historia reciente que, tal vez, todas las generaciones previas a ellas”.²⁴

21. Ver Ramses Delafontaine (ed.): “*The History Manifesto: A Discussion*”, *Memoria e Ricerca* 51/1 (2016): 97-126.

22. Jo Guldi y David Armitage: *The History Manifesto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). Una recensión de su versión al español lo entiende en los siguientes términos: “esta pérdida de utilidad pública es culpa de los propios historiadores, que desde mediados del siglo XX han venido constriñendo sus estudios a aspectos cada vez más especializados, contrayendo sus escalas temporales y generando una obra tremendamente compleja y alejada de las necesidades de la sociedad, e incluso del gran público”. Juan Jesús Botí Hernández y David Omar Sáez Giménez: “Reseña de Guldi, J. y Armitage, D. (2016). *Manifiesto por la Historia*”, *Panta Rei. Revista digital de Ciencia y Didáctica de la Historia* (2017): 141.

23. Evidentemente, la sensibilidad temporal de la política está más bien determinada por la periodicidad de las campañas y la duración de los mandatos, así como en la economía esta es determinada por la duración de ciclos de unos cuantos años, cuando no del balance anual. Y lo que a ambas dimensiones les puede interesar del conocimiento ecológico o astronómico, que evidencian horizontes temporales más amplios, es más bien la aplicación inmediata de las tecnologías desarrolladas al campo de la producción, las comunicaciones y la defensa, porque evidentemente no están concernidas con la evolución del planeta ni el origen del tiempo y del espacio.

24. Guldi y Armitage: *The History Manifesto*, 40.

Si trasponemos esta apreciación al ejercicio de la investigación y escritura de la historia musical, esto es aplicable especialmente en el estudio de aquellos repertorios y músicos cuyos trayectos creativos han corrido en paralelo al desarrollo de la industria fonográfica y audiovisual, cuestión observable no sólo en los estudios de la música popular del siglo XX sino también del jazz y la música de arte del mismo período.²⁵ Tal vez relacionado a este aspecto cabría comprender el oficio del periodismo, especialmente por su sensibilidad hacia la inmediatez, y de ahí su interés por las músicas recientes.

De cualquier modo y cualquiera sea la manera en que el historiador coetáneo enfrente el desafío de la *big data* actual (que resulta ineludible), Guldi y Armitage aseguran que el futuro público del pasado permanecerá en manos de este, lo que trasladado a nuestro campo significa que el futuro de nuestro pasado musical es responsabilidad de quienes hoy nos dedicamos a escribir tales relatos.²⁶ En opinión de los mencionados autores esta “relación entre historia y futuro público radica en el desarrollo de un fondo contextual de larga duración sobre el cual la información de archivo, eventos y fuentes pueda ser interpretada”.²⁷ Interesante resulta el parecer de los autores respecto de la integración entre lo microhistórico y lo macrohistórico para una comprensión sintética del pasado, que consideran ha sido mejor lograda en el campo de la antropología que de la historia, es decir que tal vez podríamos atribuir a la labor etnomusicológica mayor facilidad para hacer dialogar el presente y el pasado, en comparación a lo logrado por la musicología histórica.²⁸

Vuelvo sobre la clara propensión de nuestras sociedades por lo inmediato (*short term*) que denuncian los autores citados. Pareciera que hoy a pocos les interesa la larga duración, o al menos aquella que exceda su propia vida y la de sus progenitores, a menudo acompañada de una exacerbación y sobrevalorización del propio trayecto vital juvenil. Coincidentemente, este es el campo en que operan los ejercicios de construcción de memoria, la nostalgia, los *revival* y la estética y valoración de lo *vintage*, que señalaba al comienzo, aunque con una clara recurrencia del primero de tales ejercicios.

25. Esto trae aparejado otra característica cual es que, de más en más, tal ejercicio historiográfico involucra una experiencia vital y una recepción significativa del investigador respecto de su universo de estudio, cercana al concepto de *fan scholar*, término propuesta por Matt Hill en su *Fan Cultures* (Londres: Routledge, 2002).

26. En cuanto grandes relatos, pues las microhistorias, como nos recuerda González en su contribución a este número, han venido siendo construidas en un espacio multidisciplinario.

27. Guldi y Armitage: *The History Manifesto*, 117.

28. Este asunto remite al aporte referido en la nota al pie n° 6.

Pero, ¿es concebible volver a intentar grandes síntesis, grandes relatos históricos que ensayen una nueva interpretación atravesando diversos períodos, espacios, prácticas y repertorios? En opinión de algunos colegas especialistas tanto en historia como en musicología, ya no se justifican tales ejercicios abarcadores y comprensivos por cuanto están condenados a no alcanzar jamás la completitud y por mantener una vigencia cada vez menor por el progresivo aumento de las investigaciones y publicaciones de todo tipo de músicas. Otro argumento para renunciar a ello sería que es labor del lector interesado formar su propio horizonte de acuerdo a sus intereses. Pero esto opera más bien en el lector especializado, en el estudioso e investigador, el tesista de posgrado. Porque el lector general no especializado no suele asumir tal labor.

Y aquí surge un tema que es preciso dejar enunciado: ¿para quién investigamos y escribimos? Si es para nuestros pares, que es un universo clausurado, la posición anterior de que es el interesado quien debe buscar, leer y sintetizar la información, probablemente tenga sentido; pero si asumiéramos que, respondiendo a un compromiso social que ya resulta ineludible, debemos escribir también para el público general, para toda nuestra sociedad, como nos demandan Guldi y Armitage, esto no aplica. En tal caso las obras historiográficas comprensivas, amplias y para el lector no especializado, tienen no sólo sentido, si no que constituyen una necesidad y un imperativo ético.

Lectoría y audibilidad

Entonces ¿para quién vamos a escribir? Si asumimos que una de las falencias de nuestra disciplina musicológica es su rol social y el carácter endogámico de la circulación del conocimiento que producimos, esta es una cuestión de primer orden. Igualmente condicionante resulta la tentación de escribir para la inteligencia del primer mundo, no sólo porque debemos hacerlo en otro idioma y otros estándares editoriales, sino porque lo que se ofrece es un relato sobre una música —especialmente en el caso de aquella previa al siglo XX— que tal lector, probablemente, jamás ha escuchado. Esto significa que en Chile, como en el resto de los países latinoamericanos, aquella música que refieren nuestras historias, en tanto grandes relatos, no cuentan con un correlato sonoro instalado en la vivencia del lector, sea este local o extranjero. Con la excepción, quizás, de las músicas populares y tradicionales mediatizadas, quien lee nuestras historias carece de la experiencia sonora de las músicas que les son contadas.

Por eso es usual que parte de la labor que se imponen nuestros musicólogos históricos, aparte de la elaboración de relatos, deba comprender la producción de fonogramas y la edición de partituras. Porque la vuelta de los grandes relatos sobre música no tendrá mayor impacto en nuestra sociedad si no remiten a una experiencia sensorial, a un referente sonoro previo o al menos simultáneo (aunque este, paradójicamente, constituya un correlato auditivo totalmente contemporáneo).²⁹

Últimas consideraciones

Carecemos de grandes relatos actualizados sobre nuestra historia musical escritos desde nuestra región.³⁰ En el caso chileno, podemos observar que estos, únicos y fundantes, surgieron entre las décadas del 40 al 70, antes del desarrollo y maduración de la disciplina musicológica. Luego de ello ha habido un silencio que se prolonga hasta hoy y no contamos con ninguna mirada en términos de gran relato histórico que incluya los últimos cincuenta años.³¹ En otras palabras, y por distintas razones, la musicología nacional parece haber renunciado a esta tarea. ¿Por qué? Entre varias otras razones, ideológicas y prácticas, cuatro son las que me parecen más plausibles: la primera, que

29. Una grabación o concierto con música del pasado, a partir de una remisión a una creación pretérita, nos da cuenta más bien de una sensibilidad interpretativa y unos medios sonoros absolutamente contemporáneos. Esta posibilidad auditiva, creo, es menos fiel que la que observamos en el ámbito visual (por ejemplo, una diapositiva de un cuadro colonial pone ante nosotros los constituyentes fundamentales de su fuente original de manera más cabal, sin mediación interpretativa). Señalo esto principalmente porque muchas veces he constatado, en espacios de difusión y académicos, cómo de manera acrítica e ingenua, se ofrecen audiciones “auténticas” de música del pasado, americana o europea, a través de grabaciones e interpretaciones recientes, que reflejan más bien las últimas modas interpretativas de ella. Para una ampliación de este tema remito a Víctor Rondón: “La interpretación y la investigación de la música antigua en/de Latinoamérica. (Variaciones sobre un canon)”, en Marcos Holler, Luis Otávio de Sousa Santos y Rodolfo Valverde (coords.), *Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada. Anais do X Encontro de Musicologia Histórica* (Juiz de Fora: UFJF, 2016), 23.

30. De cierta manera constituyen una excepción los aportes de las argentinas Malena Kuss: *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*, 2 vols. (Austin: University of Texas Press 2004-2007); y Carmen Bernand: *Gênese des musiques d’Amérique Latine. Passion, subversion et déraison* (Paris: Fayard, 2013). Pero, como se observa, en ambos casos pueden considerarse productos de la academia norteamericana y francesa respectivamente.

31. Como operación comprensiva de larga duración tal vez la excepción la constituye la *Historia social de la música popular en Chile* que en dos volúmenes (2005 y 2009, para los períodos 1890-1950 y 1950-1970, respectivamente) han ofrecido los autores González, Rolle y Ohlsen. Como se observa, en este caso también las cinco últimas décadas quedaron sin una interpretación unificada del mismo tipo. González, en su artículo de este mismo número, da cuenta de las consideraciones epistemológicas que le han llevado a la decisión (que lamento, en lo personal) de renunciar al mismo tratamiento al abordar el último tercio del siglo XX, señalando que “la opción tradicional de la historia ha sido evitar la cercanía temporal con su objeto de estudio”. Sin embargo, esta misma disciplina desde hace varias décadas ha venido ofreciendo alternativas metodológicas al respecto (como, por ejemplo, la constitución del campo de la Historia del Tiempo Presente) que, de haber sido asumidas, nos habría permitido contar con un relato unificado en su autoría de todo el siglo XX lo que habría matizado la producción reciente de alguna forma, que en palabras del propio González, ha fragmentado o “atomizado el gran relato histórico de la música popular del pasado inmediato, dividiendo géneros, artistas, públicos y mediaciones en islotes independientes y autónomos”.

efectivamente —concordando con lo constatado por Guldi y Armitage— en nuestra sociedad (y disciplina) se imponen más bien las miradas de corta duración, de períodos muy acotados, y la sola enunciación de una “historia de” suscita dudas y suspicacias. En cambio se imponen los microrrelatos de sucesos más o menos recientes y acotados, con fuentes inmediatas.

Una segunda razón tiene que ver con el modelo de producción y promoción académica, que no privilegia ni evalúa de igual manera un libro que un artículo indexado, que toma menos esfuerzos y riesgos, creo. La tarea, ciertamente, es cuantiosa por cuanto implica sintetizar los resultados de la historiografía reciente estableciendo un diálogo entre las numerosas microhistorias y sus diversos estatutos epistemológicos, y de estas con los relatos mayores precedentes,³² para finalmente proponer cuestiones cuyo sentido responda de alguna forma a la sensibilidad e interés actuales. Otra causa es el menor dinamismo y actualización que en nuestra musicología reciente presenta el enfoque histórico, en comparación a la aparición y desarrollo de otras miradas desde las ciencias sociales, como la antropológica y sociológica (y aún de otras derivadas del lenguaje, filosofía y la cognición). Un cuarto aspecto es que la motivación hegemónica, en cuanto a lograr una supremacía de un proyecto de política institucional respecto de la música como las que están a la base de los grandes relatos que ya he señalado, ya no tiene lugar en nuestra sociedad plural y diversa. De tal manera, parece que no existen motivaciones suficientes para que alguien decida afrontar un gran relato histórico comprensivo que dialogue con las microhistorias o microrrelatos, como también lo señala Juan Pablo González en su artículo en este número.

Aún así, sueño con una nueva historia de la música chilena en que el devenir de los diversos repertorios pueda caracterizarse y relacionarse en sus condiciones de creación, circulación, consumo, discurso y, sobre todo, de sus prácticas.³³ Y en el que la inevitable dimensión temporal no esté tan supeditada al relato lineal, sino a elementos o problemas interpretativos transversales, que den seguimiento y continuidad a las prácticas

32. Esta relación entre las aproximaciones macro y microhistóricas encuentra una analogía con las posibilidades de representaciones y relatos visuales, desde la pintura hasta el cine, tal como lo apunta Carlo Ginzburg (“Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, *Manuscripts* 12 (1994): 13-42) al revisar en el párrafo 12 el aporte del crítico y teórico del cine alemán Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler* de 1947, *Theory of Film* de 1960 y *History: The Last Things Before the Last* de 1969).

33. Hasta el momento la etiqueta “historia de la música” la ha hegemonizado aquella que se refiere a la música de arte. Las otras historias han debido declarar su identidad: “historia del jazz”, “historia de la música popular”, “historia del tango”, etc. La historia a la que me refiero, no se asocia a un repertorio sino a una práctica: modular sonidos, es decir, hacer música. Por tanto entiendo que la música, como expresión sonora humana, es singular, mientras que los repertorios, plurales.

y actores musicales en diversos momentos. Cautelaría, además, que las actuales demandas y desafíos respecto de la historia de la música no sean aquellas reclamadas sólo desde la academia en su aplicación docente, sino que tengan en consideración a un espectro más amplio de la sociedad que requiere urgente elementos interpretativos para su autocomprensión. Respecto de los cursos de historia de la música en la academia (que suelen ser los que nos demandan nuestras instituciones) desde hace años se ha venido constatando su crisis evidenciada fundamentalmente por el desinterés del estudiantado.³⁴ Esto ha llevado a distintas instituciones de nuestro continente a enfrentar el problema intentando, en el mejor de los casos, soluciones didácticas o metodológicas, pues en otros simplemente la asignatura ha mudado primero de nombre, luego de enfoque y contenidos y en algunos casos simplemente ha desaparecido.

Puede llegar a suceder que el profesor especializado en historia de la música en términos de larga duración o grandes relatos, de aquí a poco, llegue a ser una *rara avis*,³⁵ y podría llegar el día en que quienes imparten tales cursos fueran especialistas en momentos o casos, más que en períodos y procesos. Lamentable sería, especialmente si fuera acertada la afirmación de que la capacidad para comprender el presente y proyectar el futuro es directamente proporcional a nuestra comprensión del pasado.

34. El debate sobre este tema que mejor conozco es el de Brasil. Véase por ejemplo los aportes de Paulo Castagna: *Projeto para a substituição das disciplinas “História da música I e II” e “História da música brasileira” pela disciplina “Música, história, cultura e sociedade I e II”* (San Pablo: documento de trabajo inédito, 2013); “Historia da Música como oportunidades para o desenvolvimento humano”, *Anais do XXI Congresso de ANPPOM* (Uberlândia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011), 512-517; y Leonardo Salomon Soares Tramontina: *Uma análise crítica do ensino de história da música na graduação norte-americana e suas possíveis contribuições à academia brasileira* (inédito, 2013); *A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de história da música*, tesis de maestría (San Pablo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011).

35. Este tema surgió en una conversación al respecto con mi colega y amigo Bernardo Illari, en Santiago de Chile por mayo de 2017.