



Cuentos fabulosos

La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico

Julio Mendivil

Julio Mendivil

Julio Mendivil es etnomusicólogo, charanguista y escritor. Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Colonia. Ha publicado *Todas las voces: Artículos sobre música popular* (2001), *Del juju al uauca: un ensayo arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cervido en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas* (2009), *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (2008) y *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (2016).

Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012), el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015) y la Cátedra de Etnomusicología en la Universidad Goethe de Frankfurt (2015-2017). Actualmente es profesor titular de etnomusicología de la Universidad de Viena, Austria.

Cuentos fabulosos:

La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico

Cuentos fabulosos:

La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico

INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA



Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico

© Julio Mendivil (autor)

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Instituto de Etnomusicología – IDE

Av. Universitaria 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

Tel. (51-1) 626-2310

E-mail: ide@pucp.edu.pe

<http://ide.pucp.edu.pe/>

Este volumen corresponde al **Tomo 10** de la serie "Estudios Etnográficos"

© Instituto Francés de Estudios Andinos, UMIFRE 17, MEAE/CNRS-USR 3337 AMÉRICA LATINA

Jirón Batalla de Junín 314, Lima 04, Perú

Teléf.: (51 1) 447 60 70

E-mail: IFEA.Direction@cnrs.fr

Pág. Web: <http://www.ifea.org.pe>

Este volumen corresponde al tomo **354** de la Colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines» (ISSN 0768-424X)

Esta publicación ha sido sometida a arbitraje por pares externos.

ISBN: 978-612-45070-5-2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2018-14096

Primera edición: octubre, 2018

Tiraje: 700 ejemplares

Revisión y corrección de textos: Luis Yslas

Diseño de portada: Camila Bustamante

Foto: Werner Bischof/Magnum Fotos/Picturesdesk.com

Diagramación e impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Paseo María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Tel.(51-1) 4248104

Publicado en octubre de 2018

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de esta publicación sin el permiso previo de los autores y editores.

ÍNDICE

Introducción: Cuentos fabulosos: la música incaica, la etnomusicología y la imaginación histórica	11
• Camino al Cuzco	12
• Cuentos fabulosos	15
• La etnomusicología y las músicas sin historia	19
• El pasado etnomusicológico	27
• Contra el método	35
I. Haciendo historia: La construcción del pasado (etnomusicológico)	41
• No haber estado allí	42
• Hacer historia	46
• Las historias de la historia	52
• La historización de la historia	62
II. Patrones de descubrimiento: El hallazgo de la pentatonía andina y la invención de la música incaica	73
• Antes de la pentatonía	74
• El descubrimiento de la pentatonía y la invención de la música incaica	77
• El triunfo del cuento de la pentatonía	84
• La repercusión del cuento de la pentatonía	87
• Patrones de descubrimiento	92
III. Noticias del imperio: La visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina	95
• Memoria viva	96

• Piezas y vestigios	99
• De fantasmas y ancestros	109
• Las supervivencias ocultas	116
• Determinismo cósmico y reminiscencia histórica	129
• Castillos de palabras	134
IV. El largo y sinuoso camino: el difusionismo y la sátira como reformulación del discurso musicológico sobre la región andina	137
• Las rutas circulares	139
• Los laberintos del fauno	142
• El periplo asiático	157
• Los difusionismos difusos	171
• El largo y sinuoso camino	179
V. El Imperio-contrataca: La representación épica de la música incaica y los primeros brotes de nacionalismo en la musicología sobre la región andina	183
• El nacionalismo musicológico	185
• La vanguardia cacerista	188
• La contraofensiva del Imperio	192
• La expansión del Imperio	197
• La reasignación de sexo de la música de los Incas	207
• La derrota de la contraofensiva incaica	221
VI. Después del Imperio: el romance como historia y la invención de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico	233
• La caída musical del Imperio, el nacimiento de la música andina y el surgimiento del realismo etnográfico o histórico	235
• El etnógrafo omnisciente y la experiencia cultural	249
• El historiador invisible	259
• Los desarrollos particulares	267
VII. Hacia una metahistoria de la música de los Incas (palabras finales)	269
Bibliografía	281

AGRADECIMIENTOS

Una parte considerable de este libro fue escrita en la soledad creativa de los hoteles o en casas de amigos, a lo largo de varios años y en lugares tan dispersos como Buenos Aires y Córdoba, Santiago de Chile, La Habana, Madrid y la Ciudad de México. Para consumir su destino itinerante, algunas partes fueron escritas en trenes, durante viajes semanales entre 2008 y 2017, y otras en las ciudades alemanas donde viví durante esos años: Colonia, Nettetal, Hildesheim y Frankfurt. El último capítulo y las palabras finales fueron redactados en Viena, donde resido actualmente. Se trata, por tanto, de un libro multilocal, no solo en su temática —que involucra el estudio de las prácticas musicales en las regiones andinas de tres países—, sino también por el proceso de escritura.

Su versión actual no hubiera sido posible sin la valiosa contribución de una extensa red de colegas y amigos dispersos por el mundo. Sería prolijo agradecer a cada uno de ellos, pero no puedo dejar de mencionar a Vera Wolkowicz, quien repetidas veces me facilitó bibliografía de difícil acceso, y a Natalia Bieletto, Marino Martínez, Melanie Plesch y Christian Spencer, quienes comentaron y, por consiguiente, mejoraron versiones previas de algunos capítulos. Enrique Cámara tuvo la gentileza de revisar la redacción final del manuscrito. Hago explícito mi agradecimiento a él por sus generosos y siempre enriquecedores comentarios. Especiales gracias debo a Gonzalo Camacho y a los alumnos del curso de posgrado «Etnomusicología, historia y conflicto», dictado en la Universidad Nacional Autónoma de México en 2017, así como a María Inés López y los alumnos del curso «La música incaica y la imaginación histórica en la musicología sobre los Andes», dictado en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, Argentina, el mismo año, quienes discutieron conmigo cada uno de los capítulos y me permitieron pasar en limpio ideas que a la sazón seguían estando aún en borrador.

Van mis gracias también al Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales del Cusco por permitirme reproducir partituras de Víctor Guzmán y Policarpo Caballero Farfán publicadas anteriormente por ellas, a Magnum Photos por los derechos de la fotografía de Werner Bischof que abre el libro y a la Librairie Orientaliste Paul Geuthner por autorizarme a reproducir una fotografía de Marguerite y Raoul D'Harcourt. Del mismo modo, quiero dar gracias a mi hermano Víctor Mendivil por su invaluable ayuda en la realización de los gráficos.

Quiero agradecer además a todo el equipo editorial del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) y del Instituto de Etnomusicología (IDE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú por el apoyo brindado durante el trabajo de edición: a su actual director, Cecilia Rivera, y al sub-director, Fred Rohner, y muy especialmente a mi amigo y colega Raúl Romero, antiguo director y hoy miembro del Consejo Consultivo del Instituto, quien me animó a que publicara en la prestigiosa serie de esta institución.

Dos personas moldearon con su ejemplo humano y profesional mi amor por la etnomusicología: Rüdiger Schumacher (1953-2007) y Chalena Vásquez (1950-2016). Ahora que sus voces han callado para siempre y que ya no podrán dialogar con estos cuentos fabulosos, no encuentro otra manera de hacerlos partícipes de los mismos que dedicándoselos como testimonio de mi impagable deuda con ambos.

Este libro está dedicado finalmente a mis padres, Víctor Mendivil y Gloria Trelles, a mis hermanos Mila, Víctor, Rosa María y Charo, y a mis hijos Gonzalo, Maya Luna y Diego. Todos ellos, de manera diversa, me impulsan a seguir escribiendo y bregando por un mundo más humano.

Viena, fines de agosto del 2018

INTRODUCCIÓN. CUENTOS FABULOSOS: LA MÚSICA INCAICA, LA ETNOMUSICOLOGÍA Y LA IMAGINACIÓN HISTÓRICA

«I beg to leave, to hear your wondrous stories»

Jon Anderson



Gráfico 1: «On the Road to Cuzco» de Werner Bischof (1954). Cortesía de Werner Bischof / Magnum Photos / picturedesk.com

CAMINO AL CUZCO

Empecé a concebir este libro hace algunos años gracias a una fotografía de Werner Bischof, tomada en el Perú en 1954. La imagen muestra a un niño indígena tocando una quena mientras avanza a paso firme por un camino de la sierra del Cuzco. El niño se ve de costado, con un manto al hombro a manera de alforja, pantalones altos de tocuyo, ojotas y, en la cabeza, un sombrero de paño deformado por el uso. En segundo plano pueden divisarse, aunque borrosas al pie de los grandes cerros, las sementeras trabajadas por el hombre andino. Siempre he considerado «On the Road to Cuzco» («Camino al Cuzco») —como reza el título de la foto—, una composición hermosa. Y sin embargo, esta me causaba cierto desasosiego cada vez que la observaba. Descubrí la razón un día mientras analizaba otra fotografía que, pese a las diferencias en el motivo, coincidía con la de Bischof en cuanto a estrategia compositiva. Me refiero a aquella que abre el libro *La Musique des Incas et ses survivances* (París, 1925) de los esposos franceses Marguerite y Raoul D'Harcourt, uno de los textos fundacionales de los estudios de música andina. En ella, se ve a un indio con poncho y chullo, sentado bajo los arcos de un patio colonial del Cuzco, tocando su quena. Estaba acostumbrado a ver en el arte fotográfico un medio para reproducir la realidad de manera fidedigna. La imagen de ese indio cuzqueño me hizo entrever, empero, que la fotografía, a veces, puede ser un instrumento, incluso uno muy sutil, de la construcción discursiva. Lo que quiero decir es que esa toma, a mi entender, no representa un registro de la vida cotidiana en la antigua capital incaica a principios del siglo XX, como parece insinuarlo, sino una escena montada por o para los franceses. Algunos indicios así lo sugieren: En el Cuzco mestizo de principios del siglo XX existían enormes prejuicios sociales contra los indígenas. Considero poco probable, por tanto, que uno —a juzgar por sus ropas, acaso un mendigo— se hubiese atrevido a tocar la quena bajo los arcos de una casona colonial sin contar con reacciones sumamente negativas¹. Tan

1 Una idea de la apariencia del músico que comúnmente tenía acceso a las esteras económicas de poder en la sierra andina puede extraerse de la lámina XXXIV del mismo libro de los D'Harcourt, que muestra a un arpista y a un tonificador de bandurria posando igualmente en un patio colonial, pero esta vez con terno y poncho (D'Harcourt 1925: PXXXIV). Las ropas de los músicos son más que elocuentes.

inusual como la presencia del indio en un patio señorial resulta otra la ausencia total de terceras personas. Creo por ello que se trata más de una toma de «sesión» que una de ocasión². Observada a la luz de los clichés sobre el indio que circulaban entonces, la fotografía adquiere otro carácter. La imagen estereotipada del hombre andino absorto en su dolor —un tópico, dicho sea de paso, muy recurrente en la literatura indigenista de la época en autores como Clorinda Matto de Turner, Ventura García Calderón o Enrique López Albújar— viene, como una «prueba objetiva», a anticipar lo que los D'Harcourt habrán de repetir a lo largo de su libro: que cobijada bajo los sólidos arcos coloniales se encontraba, víctima de su infortunado destino, la música incaica. En ese sentido, la imagen no nos remite a un referente en el mundo real; todo lo contrario, es el discurso aquí el que crea un motivo y lo convierte en referente.

La foto de los D'Harcourt me hizo entender por qué «On the Road to Cuzco» desataba en mí ese malestar. Como ella, la de Bischof también hacía de un motivo creado una realidad paradigmática. No quiero decir que aquel niño jamás haya tocado una quena mientras avanzaba por un camino de la serranía sureña central peruana. Lo que no creo es que tal imagen muestre lo que aparenta. ¿Qué muestra? ¿Un niño camino al Cuzco tocando su quena? Quiero llamar la atención sobre el carácter ambivalente del título. ¿Quién se encontraba camino al Cuzco? Teniendo en consideración la enorme distancia entre el pueblo de Pisac —en cuyos alrededores Bischof disparó su cámara— y la otrora ciudad imperial, resulta muy poco probable que el pequeño hubiese emprendido tal viaje a pie, sin compañía de adultos, y con tan escasas provisiones. Por tanto, es fácil concluir que no era el niño quien se encontraba camino a la antigua capital del Imperio, sino el fotógrafo suizo. La ambivalencia del título elegido por Bischof tiene consecuencias considerables en cuanto, conscientemente o no, convierte la perspectiva del observador en el objeto observado. En verdad, lo que nos muestra «On the Road to Cuzco» no es un niño indígena

2 Es interesante al respecto recordar aquí la diferenciación propuesta por John Szarkowski entre «fotografía ventana» y «fotografía espejo», para distinguir, en términos metafóricos, entre la fotografía como algo que atraviesa el mundo exterior y lo explora, y la fotografía como una mirada que se proyecta sobre los lugares de interés y cosas de este mundo para mostrarlos en su realidad (MaMa 1978: 1). Agradezco la información a Natalia Bieleto.

tocando la quena camino al Cuzco, sino la mirada de Bischof, de regreso a la antigua capital incaica, que congela al muchacho en una toma y lo convierte en un emblema de lo andino. El momento captado por Bischof no difiere de aquel creado por o para los D'Harcourt en la casona cuzqueña. La estratagema a que recurren tanto el suizo como los esposos franceses es idéntica: eliminar de la representación al sujeto que representa o, mejor dicho, ocultar la perspectiva desde la cual este observa.

Esta revelación vino a sacarme del hoyo en que me había entrampado en mis pesquisas en torno a la historia de un discurso musicológico sobre la música de los Andes. Desde hacía años venía analizando textos históricos referidos a dicha música, movido por el afán de desentrañar los vericuetos por los que había transitado, pero la enorme heterogeneidad del material revisado me había impedido vislumbrar un hilo que condujera mis investigaciones. Siendo sincero, hasta ese momento mis esfuerzos se habían concentrado, sobre todo, en tratar de explicarme por qué diferentes estudiosos habían emprendido representaciones históricas tan disímiles sobre la música en el área andina, pese a contar todos —en mayor o menor medida— con los mismos datos empíricos. La foto de Bischof vino a revelarme que los historiadores se valían del mismo artificio que había esgrimido el fotógrafo suizo para construir sus representaciones: desplazar la perspectiva desde la cual se observa hacia el lugar del objeto observado. Esa vieja fotografía me hizo entender, de manera abrupta, que lo que había que someter a juicio no era ciertas fuentes, ciertos datos, ciertas hipótesis de explicación histórica o ciertos métodos, sino los sistemas que los producían; en fin, que lo que había que sacar a la luz no era la naturaleza verdadera del objeto representado, sino la mirada desde la cual se construía la representación.

Este libro representa un desplazamiento del objeto de estudio común de la etnomusicología y de la musicología —la música— y centra su atención más en la labor propia de los musicólogos y etnomusicólogos como productores de tesis y explicaciones históricas. Consecuentemente, el lector no encontrará en las páginas siguientes ninguna historia sobre las prácticas musicales incaicas, sino un análisis formal de los textos que conformaron el discurso sobre dicha música durante buena parte del siglo XX. Lo que pretendo con dicho análisis es evidenciar las premisas conceptuales, las estrategias escriturales, las tramas, los esquemas explicativos y las formas de significación a nivel epistemológico de que se valieron diversos estudiosos del siglo XX para tejer una historia sobre el pasado musical

andino y de ese modo explicar su presente. El propósito de este libro es por consiguiente mostrar cómo la imaginación histórica de estudiosos de repercusión local e internacional forjó, en torno a una nueva disciplina como la musicología comparada, diferentes narrativos sobre el pasado musical andino y, al hacerlo, creó un objeto de estudio —la música incaica—, que habría de transformar años después en otro —aún vigente— propio de la etnomusicología: la música andina.

CUENTOS FABULOSOS

La canción *Wondrous Stories* (*Cuentos fabulosos*), una de las más exitosas del grupo británico de rock progresivo Yes, relata el encuentro del yo narrador con un redentor que le trasmite historias fabulosas sobre países no lejanos, pero solo existentes en su mente. Esta imagen paradójica de algo a la vez cercano y quimérico es bastante aplicable para designar aquello que hacían los musicólogos sobre los Andes a finales del siglo XIX y en buena parte del siglo XX: estos, como el ser divino de la canción, también narraban cuentos fabulosos sobre una cultura musical que, tal como ellos la pensaban, tan solo existía en su imaginación, aunque para representarla se valieran de la exposición de datos empíricos. Quiero decir con esto que la idea de una música incaica no surgió debido a la comprobación efectiva de rasgos característicos de la misma o gracias a la localización de sus vestigios en los lenguajes musicales presentes, sino como respuesta a la necesidad de intelectuales urbanos de disciplinar un cuerpo documental extremadamente caótico y de apropiarse así de la producción musical rural contemporánea para integrarla en un proyecto nacional o académico internacional que tematizaba lo indígena como una forma de dominación cultural, aunque a menudo proclamara lo contrario.

Lo que estoy proponiendo, por consiguiente, es que el descubrimiento de la música incaica a finales del siglo XIX no se basó exclusivamente sobre la comprobación de nexos históricos reales entre el presente musical andino y el periodo histórico incaico, sino antes que todo, sobre la capacidad de los investigadores de tomar cuentos fabulosos que conectaran ambos tiempos, en concordancia con las demandas del campo musicológico naciente, por un lado, y las convenciones metodológicas de la escritura

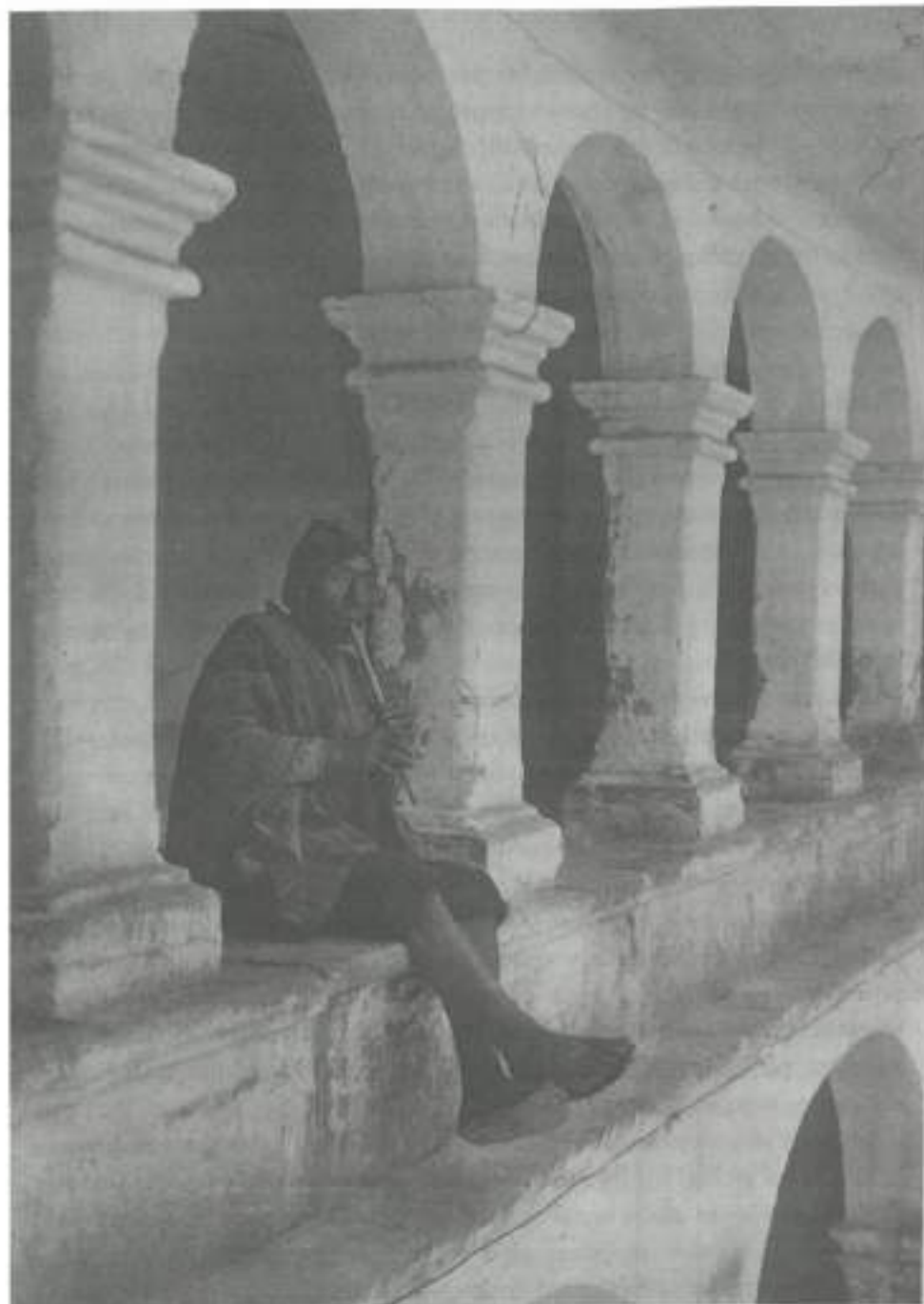


Gráfico 2: Indio tocando la quena en una casona colonial cuzqueña (D'Harcourt 1925). Cortesía de Éditions Geuthner

de la historia, por el otro. El vocablo cuento, según la Real Academia de la Lengua, denota tanto una narración breve de ficción cuanto un suceso de pura invención o una quimera. En el Perú, además, está expandido su uso como sinónimo de embuste. El adjetivo fabuloso, por su parte, manifiesta el carácter extraordinario, fantástico e irreal de un relato. Cuando califica las representaciones históricas como cuentos fabulosos, aun siendo consciente de las implicancias negativas de ambos términos, no lo hago con afán de negar hechos históricos pasados o igualarlos a supercherías, sino con el fin de remarcar el carácter ficcional de las tramas con que fue contada la historia de la música andina y la implícita intención de los historiadores de hacerlos plausibles para un determinado público mediante estrategias lingüísticas. El concepto de «música incaica» requiere igualmente de una aclaración en este contexto pues denota dos realidades divergentes. Por un lado, remite a las prácticas musicales correspondientes al período histórico del Imperio de los Incas, por el otro, indistintamente, a las prácticas musicales de los pueblos andinos del siglo XX³. Efectivamente, entre 1900 y 1957 las publicaciones sobre música andina llevaban en el título el rótulo «incaica» aunque en la mayoría de los casos discurrieran sobre música indígena contemporánea, ya que, siguiendo las premisas evolucionistas en boga entonces, sus autores veían en la última un fósil viviente de la música del Imperio (Cabral 1915, Alviña 1919; D'Harcourt 1925, Gibson 1920; Cáceres 1925; Sas 1935; Castro 1938, Benavente 1941, Caballero Farfán 1946, 1988; Moreno 1957). Voy a sostener y, consecuentemente, tratar de demostrar que las diferencias entre las representaciones históricas sobre la música de los Incas obedecieron antes que nada a los sistemas epistemológicos desde los cuales los autores escribieron sus historias. Sería ciertamente injusto tildar esos esfuerzos como falsos. En cuanto respondieron a la necesidad de cada autor de ajustar los datos a aquello que su concepción de la ciencia estipulaba como verdadero, pienso que estos trabajos no solo

3. Una tercera acepción de música incaica denotaba las obras de los compositores nacionalistas de finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX. La excluyo en cuanto ella, por referirse al presente y no al pasado, no era considerada como histórica. Esta música aparece apenas colateralmente en el discurso sobre la música incaica, mayormente para descalificarla y condenarla como frívola estilización de la verdadera música incaica (D'Harcourt 1925: ii; Benavente 1941: 12).

fueron honestos; también fueron veraces. Mi interés, en ese sentido, se centra poco en destapar los posibles yerros de interpretación o de investigación históricos cometidos por tal o cual autor; lo que me interesa aquí, siguiendo la premisa de Fredric Jameson (1981: 9) para el trabajo de análisis ideológico, es historizar las historias sobre la música de los Incas y, de ese modo, sacar a relucir aquello que la trama de esos cuentos fabulosos había desplazado a un sustrato más profundo⁴.

Sorprenderá que afirme que no existió una música incaica sino hasta finales del siglo XIX. No pretendo expresar con ello que no hayan tenido lugar prácticas musicales durante el Imperio, y mucho menos que hasta los albores del siglo XX hayamos carecido de informaciones fidedignas para su escritura. Crónicas, diccionarios o legajos de juicios de idolatría son prolijos al mencionar instrumentos y géneros musicales, y contienen descripciones muy valiosas sobre los contextos en que ambas fueron ejecutados o utilizados⁵. Pero la revisión detallada de dichas noticias no permite postular la existencia de algo parecido a lo que entre comienzos y mediados del siglo XX se llamó música incaica. Por el contrario, como mostraré más adelante, el estudio de las fuentes documentales sugiere manifiestamente que las prácticas musicales bajo el Imperio de los Incas no conformaron una cultura musical homogénea, sino una amalgama de prácticas harto disímiles entre sí. La música incaica, por ende, fue una invención de la imaginación histórica musicológica del siglo XX. Como en el caso de la fotografía de Bischof, su representación histórica no nos remite a referente ninguno; lo que hace, de facto, es crearlo.

4 Utilizo el anglicismo «historizar» en la acepción de contextualizar históricamente un fenómeno o una obra en vez de «historiar» que es el término recomendado por el Diccionario de la Lengua Española de RAE y que denota el hecho de escribir la historia de algo. Si bien historiar implica de alguna forma contextualizar lo narrado, opto por el anglicismo debido a sus connotaciones historiográficas, ausentes en el término recomendado por la academia.

5 Los D'Harcourt, por ejemplo, dedican especial atención a las Crónicas y Relaciones al hablar de las fiestas y las canciones durante el tiempo del Imperio (1925: 91-124). Stevenson explora, además de ambas fuentes y legajos administrativos, los primeros diccionarios castellano-quechua al comentar los instrumentos musicales prehispánicos y sus contextos (1960: 1-38). Las Crónicas y Relaciones juegan igualmente un rol preponderante en la obra de Caballero Fortán (1988), quien las cita extensamente en sus trabajos. Para un balance general del papel de estas fuentes en la etnomusicología sobre los Andes véase Gruszczynska-Ziolkowska (1995).

En un primer momento el libro estaba pensado como un análisis arqueológico del discurso (Foucault 1999) sobre el pasado musical incaico. Me interesaba observar la formación de la música incaica como objeto de estudio, los conceptos y las formaciones discursivas con que se describía dicha entidad. Pero pronto caí en la cuenta de que los enunciados reales sobre la música de los Incas no revelaban las formas de conceptualización del campo histórico utilizadas por musicólogos y etnomusicólogos. Así que, poco a poco, me fui orientando hacia las teorías narrativistas de la filosofía de la historia de autores como Arthur Danto (1985, 2014), Hayden White (1986, 1987, 2001) y Frank Ankersmit (2004). Dichas teorías, combinadas con la de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn (2006) y las tesis sobre los aparatos ideológicos del Estado de Louis Althusser (2014), me brindaron el bagaje teórico y metodológico necesario para realizar un análisis formal y filosófico de los textos escogidos. Lo que persigue este libro entonces es delinear los contornos de diferentes filosofías de la historia desarrolladas por la etnomusicología sobre los Andes a lo largo del siglo XX. Sorprenderá que abandone aquí el terreno de lo sincrónico y que vuelque mi rostro hacia la construcción de la historia en la etnomusicología, una ciencia abocada a indagar el presente. Pero, como trataré de mostrar en las páginas que siguen, la visión diacrónica de la historia no puede ser sino el producto de una posición sincrónica al interior de un determinada campo del conocimiento. En ese sentido, lo que me interesa aquí es discutir aspectos de las prácticas institucionales e individuales de los estudiosos de antaño como una forma de reflexionar sobre nuestras prácticas académicas hoy; es decir, mirar nuestro pasado como disciplina, como una manera de romper con esa tradición de gente sin historia en la que nos hemos formado los etnomusicólogos durante décadas.

LA ETNOMUSICOLOGÍA Y LAS MÚSICAS SIN HISTORIA

Toda cultura tiene un pasado. Pero poseer un pasado no significa tener historia si se piensa en esta como una rama de escritos. El tema de este libro es indagar cómo la musicología comparada, primero, y la etnomusicología, después, imaginaron y construyeron, a lo largo del siglo XX, la historia de la música de una sociedad sin escritura ni notación musical como fue la incaica. La relación entre etnomusicología e historia no siempre ha sido

grata. Como hijo putativo de la etnología, la etnomusicología se ha ocupado primordialmente del presente (Neuman 1991: 270). Es cierto que los musicólogos comparados buscaban el origen o restablecer la ruta de difusión de los bienes culturales en el mundo, lo que implicaba, en ambos casos, una reconstrucción histórica; pero es igualmente cierto que jamás consideraron el material etnográfico que examinaron como el producto de un proceso histórico autónomo, pues las culturas musicales llamadas primitivas representaban para ellos entidades suspendidas en un tiempo pretérito⁶. Consecuentemente, las músicas de los pueblos ágrafos fueron imaginadas como culturas musicales sin historia (Blum 1991: 2)⁷, cuyo significado se limitaba tan solo a ser fuentes de información para una reconstrucción de la historia de la música como un fenómeno homogéneo y universal. Erich von Hornbostel, una de las figuras centrales de la musicología comparada, lo expresa claramente en unas líneas programáticas de principios del siglo XX:

Queremos develar el pasado más alejado, el más oscuro, y queremos extraer de la variedad contemporánea lo atemporal, lo genérico; en otras palabras: queremos conocer los fundamentos evolutivos y estéticos básicos del arte sonoro. Aunque con cierta precaución, podemos sentar paralelos

6 En 1928 Robert Lachmann escribía sobre las llamadas culturas primitivas: «Que ese modo simple de melodía represente un escalón anterior de desarrollo que otras [melodías] más ricas en otras tribus indígenas puede deducirse por diferentes razones. Primero, los indios de la tierra del fuego son en su compartamiento los menos desarrollados. Segundo, melodías igual de simples pueden encontrarse en otros grupos tribales que se encuentran en los eslabones más bajos de la evolución cultural, aunque no estén relacionados ni racial ni culturalmente [con los fueguinos]...» (1979 [1928]: 4). Y todavía en 1940, un especialista en música angolana se permitía publicar frases como esta: «Las características generales de la danza africana parecen haber persistido a través de los siglos. Las descripciones dadas de una danza Chopi en el siglo XVI por el padre André Fernandes y el padre Gonzalo de Silveira son aplicables hoy en día a la Mabandla...» (Tracey 1940: 86). Como muestran los ejemplos, las prácticas musicales de los pueblos no europeos aparecen aquí como suspendidas en un tiempo pasado.

7 Remarco la clara alusión al título del libro de Eric Wolf, *Europa y la gente sin historia* (2006), en el que el autor critica el etnocentrismo de las narraciones históricas universales, que tienden a ignorar los aportes no europeos. Como anota Dahíhaus acertadamente, la idea de una historia universal fue de la mano de una apropiación y domesticación del Otro, pero para robarle su propia historicidad: «La historia universal —escribe— se redujo a la historia universal de Europa [...]. Una mirada a la que era, debía suministrar el origen del cual se provenía. No se renunció de ninguna manera al estudio de otras culturas, pero se les consideró como una historia separada, desde la etnología» (1977: 95-96).

entre el nivel de desarrollo de los pueblos «primitivos» y las fases tempranas de nuestra cultura. Entonces también podríamos buscar analogías entre la música primitiva y la cultura musical de nuestros antepasados (Hornbostel 1986a [1905]:56-57)⁸.

Es recién en la segunda mitad del siglo XX, cuando una visión particularista empezó a desplazar las posiciones evolucionistas y difusionistas al interior de la disciplina, que la historicidad de las músicas llamadas primitivas tomó fuerza en la etnomusicología (Rice 2014: 20-26). A diferencia de las grandes narrativas precedentes, los etnomusicólogos de la posguerra temprana concentraron sus esfuerzos en analizar los vínculos históricos entre sociedades relacionadas espacial o temporalmente, lo que disminuía el riesgo de caer en especulaciones como las que habían llevado a mal puerto a los musicólogos comparados. Un buen ejemplo de ello es el trabajo de Bruno Nettl, *North American Indian Musical Styles*, en el cual el entonces joven etnomusicólogo estadounidense explicó el paisaje musical indígena de los Estados Unidos en función de movimientos migratorios y dinámicas comerciales demostrables entre grupos humanos que compartían un área cultural⁹. Para Nettl, la existencia de estilos o

8 Sería injusto afirmar que todos los musicólogos comparados negaron por completo un desarrollo histórico a las músicas llamadas primitivas. Stumpf, por ejemplo, consideraba que la música de los pueblos llamados primitivos contenía una historia incipiente. Dice: «De estos hechos debemos por ello concluir que la mayoría de lo que observamos como música en los pueblos nativos no corresponde a su estado más primitivo, sino que, en lo que respecta al ritmo y su estructura, acarrea ya consigo una larga historia» (Stumpf 1911: 49). Pero este reconocimiento de historicidad se vio supeditado siempre a una visión que remitía su desarrollo a etapas previas del arte sonoro europeo. Es otro el caso de Dahlhaus, por ejemplo, quien estaba convencido de que las culturas no europeas carecían de conciencia histórica (Dahlhaus 1977: 98). Volveré al tema más adelante.

9 La teoría de las áreas culturales de Alfred Kroeber y Clark Wissler estudiaba procesos específicos y revisaba parentescos regionales históricamente demostrables (Petermann 2004:654). Georg Herzog, alumno de Boas y de Hornbostel, fue uno de los impulsores de los estudios particularistas en la etnomusicología en Estados Unidos. La escuela alemana había ejercido la comparación indiscriminada para sustentar sus hipótesis evolucionistas. Herzog, por el contrario, restringió su mirada a un área específica, sugiriendo relaciones de parentesco cultural entre los grupos indígenas con estilos e instrumentos comunes (Herzog 1928). Como se hace evidente, es este esquema interpretativo el que Nettl, un discípulo de Herzog, toma para la etnomusicología posteriormente. Los estudios particularistas basados en trabajos de campo desplazaron paulatinamente el tenor especulativo de las teorías evolucionistas y difusionistas de la musicología comparada que construyeron meta-narrativas para explicar la historia de la música (Nettl 1983: 222-223).

instrumentos musicales comunes entre grupos indígenas estadounidenses geográficamente cercanos evidenciaba parentescos y permitía reconstruir lazos históricos entre ellos. Si bien es cierto que la música indígena en el libro permanece, en buena medida, como una entidad atemporal, en cuanto el autor analiza grabaciones y transcripciones de diferentes épocas como expresiones perennes de las culturas musicales indígenas (Nettl 1954: vi-vii), es innegable que *North American Indian Musical Styles* representó uno de los primeros intentos serios en etnomusicología en otorgar una historicidad propia a las llamadas músicas primitivas.

El triunfo de la visión particularista en la posguerra impulsó nuevas y más profundas formas de observación en la etnomusicología, pero al mismo tiempo significó un descuido de las inquietudes históricas al poner en el centro de la atención el trabajo de campo. La observación participante instauró como fin último el registro y documentación de la actividad musical en el tiempo del levantamiento de datos, en desmedro de los condicionamientos históricos que la habían influenciado antes del arribo del etnólogo (Nettl 1983: 176). A la sazón, la etnomusicología se consolidó como una ciencia dedicada al estudio del presente:

Por el momento la historia de la música —dice Zofia Lissa— deja culturas musicales enteras en las manos de la etnología. Solo ella posee los conceptos y los criterios, con cuya ayuda, pueden ser entendidos los rasgos comunes y divergentes de todas esas culturas. El precio que se paga por ello es una actitud ahistórica, característica de la etnología: se expone el estado actual de esas culturas sin adentrarse en sus propios procesos de desarrollo (Lissa 1977: 142).

Tengo que admitir que el interés histórico siempre había estado presente de forma latente en la etnomusicología, que todo etnomusicólogo era consciente de que las músicas ágrafas que estudiaba tenían nexos con prácticas musicales del pasado. No obstante este reconocimiento en términos abstractos, los datos recogidos en el campo siguieron siendo tomados como fuentes que, si informaban sobre los tiempos idos, debían ser tratadas con reparos debido a la supuesta volubilidad de las tradiciones orales. Así, Bukofzer lamentaba la falta de documentación musical confiable con que tenía que lidiar el estudioso de pueblos musicalmente ágrafos (1956: 34) y Merriam

consideraba casi nula la probabilidad de reconstruir la forma auditiva de la música del África con cierta exactitud debido a que ninguna cultura de este continente había logrado desarrollar un sistema de notación para la organización del sonido musical (1967: 86). La forma en que la historia fue integrada —mejor dicho, frecuentemente omitida— en la disciplina no fue motivo de mayor reflexión durante mucho tiempo. Fue recién en los años noventa que la relación entre historia y los pueblos llamados primitivos cobró vigencia como eco de profundos debates llevados a cabo una década antes en la etnología.

En 1978, *Orientalismo*, el libro del crítico literario palestino Edward Said, remeció los cimientos de la etnología. Valiéndose de la teoría del discurso de Foucault, Said analizó a diversos autores que describían el llamado Oriente y llegó a la alarmante conclusión de que dicha representación no se remitía a realidad geográfica, histórica o cultural alguna, sino a un mundo imaginado, en el cual las culturas llamadas orientales eran representadas de manera antojadiza para construir una antinomia que estipulaba que «nosotras somos esta» y «ellos son aquello» (Said 2002: 316). Frente a un mundo occidental masculino, racional, honesto y maduro, se erigía un Oriente femenino, irracional, tímido e inmaduro que debía ser domesticado en aras de la expansión civilizatoria. Describir otras culturas, dejaba en claro la crítica poscolonial de Said, era una forma muy provechosa de reafirmar la posición cultural hegemónica de Occidente.

El libro de Said llevó a muchos a reflexionar sobre las implicancias colonialistas de la representación del Otro. Así, Johannes Fabian puso en evidencia cómo las reglas del idioma eran utilizadas por los etnólogos para crear una relación de distanciamiento temporal con su objeto de estudio:

En términos sencillos —dice—, el presente etnográfico es la práctica de dar cuenta de otras culturas y sociedades usando el tiempo presente. Una costumbre, un ritual, incluso un sistema de trueque todo a una visión del mundo son enunciados como de un grupo o una tribu (o cualquier otra unidad que el etnólogo haya tomado) [...] el presente otorga indebidamente a un enunciado concreto una validez general. En ese caso, el enunciado «los x son matrilineales» se acepta como si implicara una imagen estática de una sociedad, una que no presta atención al hecho de que las culturas siempre están cambiando [...] La oración en presente

«congela» una sociedad en el tiempo de la observación; y lo que es peor, implica la repetitividad, predictibilidad y el conservatismo de lo primitivo (Fabian 1983: 80-81).

Mediante el uso del presente etnográfico o de un tiempo tipológico que recurre a dicotomías como preliterario/literario, preindustrial/industrial, tradicional y moderno, continúa Fabian (1983: 23), los etnólogos negaban toda contemporaneidad a sus observados, convirtiendo su acercamiento espacial al Otro en un distanciamiento temporal. De este modo las sociedades incipientemente estratificadas pasaron a ser vistas como precedentes de sistemas más complejos y jerárquicas, como sociedades prístinas, «fuera del tiempo», para usar la certera expresión del etnólogo británico Nicholas Thomas (1996: 1). En esta narrativa Occidente era representado como una sociedad avasalladora, pero dinámica; las sociedades llamadas tradicionales, en cambio, como entidades incapaces de transformarse sin la injerencia de las culturas occidentales con que las confrontaba la expansión del colonialismo y del capitalismo posteriormente (Wolf 2006: 17; Thomas 1996: 56).

Estos debates en la etnología despertaron el interés de los etnomusicólogos por la historia. Entonces, una serie de publicaciones vino a tematizar los vínculos teóricos y metodológicos entre la musicología histórica y la etnomusicología, y entre la historia y esta última¹⁰. En 1987 Timothy Rice observó, siguiendo a Merriam, que si los etnomusicólogos entendíamos la música de manera tripartita como sonido, comportamiento y conceptos, entonces resultaba ineludible mantener una mirada histórica que explique transformaciones y permanencias, tanto en lo que se refiere a las contribuciones individuales como a las convenciones sociales al interior de esas esferas (1987: 479). Otros autores, asimismo, hicieron hincapié en el valor del dato etnográfico para la escritura de la historia, en cuanto también aportaba valiosas

10 El International Council for Traditional Music organizó en 1984 un simposio en Wiewersdorf, Alemania, para discutir la importancia de la historia para la etnomusicología. Algunas de esas ponencias fueron posteriormente publicadas en *Beiträge zur Musikwissenschaft* (véase Stockmann 1985 o Etschek 1985). También las siguientes publicaciones: *Ethnomusicology and the historical Dimension* (Lieth Philipp 1989), *Ethnomusicology and Modern Music History* (Blum, Bohlman y Neuman 1991) y *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methode?* (Mahlring y Münch 1997), están dedicadas al tema de la historia en etnomusicología.

informaciones sobre tiempos idos (Stockmann 1985: 101; Elschek 1985: 105; Blum 1991: 8; Qureshi 1991: 104; Brandl 1997: 33, Baumann 1997: 13). De este modo, las tradiciones musicales de los llamados pueblos primitivos comenzaron a ser vistas como formas eficaces y alternativas de codificación de saberes, enlazadas con el pasado. Un buen ejemplo de ello es el siguiente pasaje de Anthony Seeger, en el cual pondera el potencial de la música como documento histórico en las culturas iletradas. Dice:

La historia es la comprensión subjetiva del pasado desde una perspectiva presente. Los hechos no solo ocurren; son interpretados y creados. Sostengo que los miembros de algunos grupos sociales crean su(s) pasado(s), su(s) presente(s) y sus visiones del futuro en parte mediante performances musicales. Estructuras musicales, valores y prácticas performativas están imbuidos de conceptos de la historia, y su realización en el presente es una demostración de ciertas actitudes con relación al pasado y al futuro. Las artes, incluidas las narrativas y las músicas, pueden ocupar un lugar especial en sociedades pequeñas e iletradas, en las cuales la historia solo puede ser creada e interpretada gracias a la repetición de las performances (Seeger 1991: 23-24).

Dahlhaus se había mostrado escéptico con relación a los posibles aportes de la etnomusicología a la escritura de la historia de la música por considerar que los pueblos sin escritura carecían de conciencia histórica (1974: 150). Según el musicólogo germano la experiencia con culturas foráneas había obligado a los europeos a distanciarse de sí mismos y, como consecuencia de ello, a despojar a su propia cultura del aura de naturalidad que había poseído hasta entonces, convirtiéndola en objeto de reflexión histórica y en un campo de crítica a la tradición, un proceso, según él, vedado a las culturas llamadas locales de las que se ocupaba nuestra disciplina (Dahlhaus 1977: 93-94)¹¹. Pero ahora, los etnomusicólogos demostraban con sus monografías que todas las culturas, incluso aquellas tenidas por primitivas, poseían una conciencia histórica y que, por esa

11 Los reparos de Dahlhaus con la etnomusicología deben entenderse en función de la práctica de la disciplina en Alemania, donde seguía siendo definida por su objeto de estudio: la música no europea. Para Dahlhaus nada justificaba metodológicamente meter en un mismo saco fenómenos tan disímiles como la «primitiva» música de los aborígenes

razón, y a fin de evadir el etnocentrismo que ejercía Dahlhaus, debíamos también estudiar las diversas formas que tomaba dicha conciencia en otros pueblos, a veces, incluso, al interior de una cultura (Neuman 1991: 269; Baumann 1997: 11; Romero 2001: 145). Así empezó a plasmarse aquello que McCollum y Hebert han llamado «el giro histórico en etnomusicología» (2014a: 3). Desde finales del siglo XX las fronteras entre musicología histórica y etnomusicología se han vuelto realmente más difusas y la alternancia de métodos más frecuente (Cook 2008: 64; Shelemay 2006: 22); se han hecho importantes publicaciones sobre etnomusicología e historia (Blum, Bohlman y Neuman 1991; Mahling y Münch 1997; Shelemay 2006; Bithell 2006), y el estudio de la historia musical de los pueblos del mundo entero ha ganado un espacio institucional considerable, como lo demuestra la fundación y consolidación del grupo de trabajo en etnomusicología histórica en la Sociedad de Etnomusicología de Estados Unidos, la mayor sociedad etnomusicológica del planeta (Widdes 1992: 229; McCollum y Hebert 2014a: 21). Si en la posguerra temprana Merriam había considerado que el seguimiento del sonido de la música dentro de un período sustancial de tiempo no era un camino fructífero para la reconstrucción histórica en etnomusicología (1967: 86), en el siglo XXI nos resulta evidente que «en muchas sociedades la historia es literalmente cantada» (Bithell 2006: 7) y que el etnomusicólogo debe también escuchar y registrar esa historia.

Entusiasmado por este viraje, Neuman sugirió hacia finales del siglo pasado que los etnomusicólogos habíamos dejado de ser un pueblo sin historia (1991: 268). Pero este «redescubrimiento de la historia» en la etnomusicología (McCollum y Hebert 2014a: 3) se ha centrado sobre todo en el objeto de estudio —las culturas musicales—, y ha prestado, en cambio, muy poca atención a la forma en que nosotros, como

australianas y las complejas culturas musicales de la China o de la India: «Que toda la música fuera de los confines de Europa (y de las culturas europeizadas de América) sea tratada en una sola disciplina, ni es lógica ni se sobreentiende y es más bien dudosa. Fuera de la etiqueta "etnomusicología", nada se opondría a la posibilidad de contar entre historiadores a un especialista en música china o india [...] y a darle un lugar en un instituto de Sinología o Indianismo. La etnomusicología es en parte historia y en parte antropología» (1974: 150). La cita revela hasta qué punto Dahlhaus desconocía la literatura etnomusicológica de habla inglesa de su época, pues para entonces la concepción interpelada por él resultaba por demás anacrónica para los colegas anglófonos.

investigadores, hemos venido imaginando historias en nuestros trabajos¹². Remitiéndose a Péguy, Bourdieu ha llamado la atención sobre la aversión de los historiadores a ser historizados y su predisposición a celebrar la objetivación cuando esta no cuestiona sus competencias, es decir, su tendencia a objetivar sin ser objetivados (Bourdieu 2008: 16)¹³. Es por eso que voy a sostener que los etnomusicólogos seguiremos siendo un pueblo sin historia, mientras no reflexionemos sobre los métodos que utilizamos para construir el pasado de los pueblos que estudiamos. Arthur Danto ha dicho que si una teoría no puede explicarse a sí misma cuando es parte de su propio objeto, hay pocas razones para suponer que sirva de algo (Danto 2014: 24). Recogiendo esta premisa, voy a defender en este libro que es imprescindible historizar los sistemas mediante los cuales los etnomusicólogos inventamos la historia y construimos eso que, tomando prestado un término propuesto por Philip Bohlman (1997, 2008), voy a nombrar aquí como pasado etnomusicológico.

EL PASADO ETNOMUSICOLÓGICO

En un artículo memorable Edward M. Brunner nos recuerda la familiaridad que tienen los etnólogos con los relatos que construyen los pueblos sobre sí mismos, pero al mismo tiempo la poca propensión de los primeros a concebir sus propias narrativas como ficciones. ¿Qué relatos fabulosos nos cuentan las etnografías? Al analizar la literatura del siglo XX sobre los indígenas en

12 En *Theory for Ethnomusicology*, un libro clásico, Ruth Stone, por ejemplo, reflexiona sobre la aplicación de métodos históricos en trabajos de campo etnomusicológicos de los últimos treinta años. Stone repasa diferentes monografías en las cuales los etnomusicólogos se ven enfrentados con objetos del pasado tales como instrumentos, letras de canciones o ciertos tipos de performance (2008: 177-194). Pero en su texto los etnomusicólogos aparecen como meros recolectores y no como creadores de historias. De este modo, Stone excluye la filosofía de la historia de la posguerra que replantea la idea ránkiano del historiador como agente neutral de la construcción histórica. Volveré a este punto en el primer capítulo.

13 No puedo dejar de reproducir el epígrafe de Péguy con que Bourdieu inicia *Homo academicus* debido a la contundencia y claridad con que critica la actitud antihistórica de los historiadores al momento de evaluar su trabajo: «Y ellos no quieren que se haga la historia de los historiadores. Lo que quieren es agotar completamente la indefinición del detalle histórico. Pero no quieren, ellas, pasar a ser tenidos en cuenta en esa indefinición del detalle histórico. No quieren encontrarse dentro del rango histórico. Es como si los médicos no quisieran estar enfermos y morir» (Péguy cit. en Bourdieu 2008: 11).

Estados Unidos, Bruner descubre dos maneras consecutivas de tramar la historia del cambio cultural entre ellos: una, dominante durante la primera mitad del siglo XX, que muestra el presente indígena como desorganización, el pasado como glorioso y el futuro como asimilación, y otra, propia de la segunda mitad del siglo XX, que muestra el presente como resistencia, el pasado como explotación y el futuro como resurgencia¹⁴. Lo que quisiera rescatar de este texto de Bruner es la idea de una participación activa por parte de los investigadores en la consolidación de determinadas narrativas dentro del discurso académico. Los etnógrafos, nos dice Bruner con tono decidido, no solo recogen, sino que a su vez construyen historia. Y no lo hacen partiendo de la nada, sino remitiéndose a un imaginario cultural y a un marco disciplinario específico, pues sus historias no están condicionadas exclusivamente por las observaciones y los datos recogidos en el campo, sino también —y acaso en primera instancia—, por la imaginación histórica y las tradiciones narrativas de la disciplina que forma a los informantes y a los etnólogos mismos. Dice:

...si la trama [de la historia etnográfica] ya está en nuestras cabezas antes de que arribemos al campo, y si ella ya es conocida por la gente que estudiamos, entonces nosotros entramos en el diálogo etnográfico ya con un esquema compartido. Podemos ajustar las piezas y negociar un texto más legible, [es decir] comenzamos la interacción con un marco estructural ya existente (1986: 151).

En analogía a la propuesta de Bruner de analizar las narrativas del texto etnológico (Ibid.: 139), lo que voy a plantear aquí es la necesidad de ampliar nuestro campo de análisis etnomusicológico y estudiar las narrativas históricas que formamos cuando escribimos el pasado de los pueblos ógrafos que estudiamos¹⁵. ¿Qué tipo de historias conciben los

14 Comaroff y Comaroff encuentran, en cambio, tres formas de tramar la historia en los textos etnográficos sobre el África: 1) mediante el análisis de procesos que se repiten a mediano o largo plazo, 2) mediante representaciones cuantificadas de sistemas sociales y 3) mediante una actitud historizadora de la experiencia etnográfica (1992: 20-22). Pratt, asimismo, ha mostrado cómo los etnógrafos construyen una trama para el trabajo de campo que va de forma paralela al proceso de maduración que viven en la cultura estudiada (Pratt 1986: 32). Podría referir otros ejemplos, pero no quiero pecar de prolijo.

15 Es precisamente este punto el que me separa de la etnomusicología histórica. Mientras

etnomusicólogos cuando escriben historia? Inspirado en el texto de Bruner, Neuman sostuvo a principios de los noventa que los etnomusicólogos contaban la historia de la música «del mundo» representando el pasado como auténtico y el presente como un tiempo de peligro en el que las culturas musicales debían ser protegidas de contaminaciones modernizantes que amenazaban su futuro (Neuman 1991: 272). Klenke, por su parte, ha ubicado recientemente, en textos tan poco sospechosos de construir cuentas fabulosas como las enciclopedias etnomusicológicas, una narrativa frecuente que ensalza el pasado feudal central asiático como un período de importantes confluencias culturales frente a un período soviético de empobrecimiento e instrumentalizaciones ideológicas (2015: 51-74), mientras que Nettl se ha referido a aquellas narrativas que trazan un desarrollo lineal de la historia de la música y a otras que muestran a las músicas llamadas primitivas como esencialmente estáticas, tan solo disturbadas por algún contacto intercultural propiciado por la dinámica, pero destructiva, cultura de Occidente (Nettl 1997: 99)¹⁶. No voy a

que esta analiza fuentes históricas de culturas pasadas, la filosofía de la historia estudia las formas en que los historiadores crean y escriben la historia. Existen realmente pocos trabajos sobre filosofía de la historia en musicología, aunque haya brillantes excepciones (véase Allen 1962 [1939], Stevenson 1970, Dahlhaus 1977 o Treitler 1990). En la etnomusicología, la carencia ha sido mayor aún. Fue recién en los años noventa, durante el «giro histórico» que algunos autores comenzaron a reflexionar sistemáticamente sobre la construcción de la historia en etnomusicología (Blum 1991, Neuman 1991, Nettl 1997 y muy especialmente Bohman 1997 y 2008). En años recientes algunas vacas han propuesto un retorno a planteamientos positivistas, poniendo en duda los aportes de autores como Hayden White o Michel Foucault por problematizar el concepto de verdad en la escritura de la historia (véase Hebert y McCollum 2014b: 114-116). No es el momento de discutir las implicancias políticas de estas posiciones, pero volveré a ellas en las conclusiones finales del libro.

- 16 La imaginación histórica de los musicólogos históricos no ha sido menos fructífera que la de los etnomusicólogos. Como anota Leo Treitler, la historia de la música culta europea ha seguido a menudo un esquema que presenta a la obra musical como consecuencia de las condiciones que lo antecedieron: «Existe un modo de pensamiento histórico, que podemos llamar modo sincrónico, cuyo foco es la concepción de la tarea histórica. Su perfil característico es la tendencia a representar el pasado en forma de una narrativa continua y hacer del cambio y la novedad los temas principales de la historia» (1990: 37, las cursivas son de Treitler). Asimismo, se refiere a la tendencia a mostrar el desarrollo de una cultura musical como si se tratara de un organismo vivo (Ibid.: 87), un punto en el cual coincide con Dahlhaus, para quien la historia de los géneros musicales solía tomar dicha estructura (Dahlhaus 1977: 208). Otro tipo de relato ha sido planteado por Knepler, quien, como marxista, representó la historia de la música como un progreso

detenerme a discutir la pertinencia o no de dichas caracterizaciones¹⁷. Lo que me interesa remarcar aquí es que también el etnomusicólogo imagina un pasado y le adjudica una trama en su texto. Para diferenciarlo de aquel real y fenomenológicamente hablando inaccesible, voy a denominarlo «pasado etnomusicológico». Philip Bohlman lo ha definido de la siguiente manera:

...el pasado etnomusicológico, como el presente estudiado por los etnomusicólogos, contiene prácticas rituales, las cuales usan material performativo para reproducir la imagen propia [del grupo] o confirmar la opinión de la comunidad o del sistema. La historia se construye a través de las acciones de especialistas musicales y rituales. A otro nivel, el pasado etnomusicológico existe como una red de prácticas cotidianas musicales desconectadas, cada una de las cuales produce innumerables momentos de historia. Las prácticas musicales en esos diferentes niveles pueden o no estar conectadas, pero ellas forman un bricolaje de complejos significados musicales en el pasado etnomusicológico (2008: 249)¹⁸.

Hago mía esta definición, aunque no sin subsanar cierta ambigüedad en la misma. Como Bohlman mismo nos recuerda, el pasado etnomusicológico no es uno sino muchos, puesto que este es siempre el resultado de experiencias personales, tanto por parte de los informantes como por parte de los investigadores. Bohlman nos habla, por ejemplo, de los diferentes pasados

gradual de perfección compositiva. Dice: «Sin la idea de progreso no se puede escribir una historia de la música, tampoco una historia cultural o cualquier historia [...] pues, si se le observa objetivamente, el enorme desarrollo histórico de la música muestra un progreso indiscutible. Por supuesto, el progreso —en nuestro campo al igual que en otros— no está distribuido de modo equilibrado en el mundo. [...] En el mejor de los casos se comprende el progreso como el camino que lleva a la solución de cuestiones compositivas u otros problemas». (Knepler 1977: 368-369). Como se hace evidente, las categorías que sustentan dichas historias son externas con relación al objeto de estudio y corresponden, por consiguiente, a la visión del historiador al momento de concebir el proceso histórico. Volveré a este aspecto en el próximo capítulo.

17 Es interesante anotar, sin embargo, que tanto Neuman (1991) como Nettl (1997) escriben en pretérito imperfecto, lo cual sugeriría que los relatos de los etnomusicólogos estaban cambiando durante el «giro histórico». Pero el texto de Klenke (2015) desmiente este supuesto.

18 Si bien la versión original del texto es de finales de las noventa (Bohlman 1997:141), cito de la versión ampliada, publicada en 2008.

que encuentra el etnomusicólogo en el campo: del pasado del Otro, del pasado que cuenta la tradición oral, del pasado tercamente insertado en el presente que se manifiesta en la forma de un instrumento musical o en una tradición performativa, del pasado epistemológico desde el cual uno imagina la concepción histórica del Otro, de los diferentes pasados que subsisten y compiten en toda cultura según el estrato o la posición de los actores sociales que la construyen, pero, sobre todo, nos habla del pasado propio que erige el etnomusicólogo en su experiencia de campo y de la particular narrativa con que este describe todos esos pasados que experimenta (Bohlman 2008: 256-266). Bohlman nos recuerda, además, que las prácticas musicales del pasado no están directamente conectadas entre sí, que para formar ese bricolaje de significados con que se nos presentan en el texto, dichas prácticas deben ser entrelazadas en un espacio común —el texto histórico—, por el sujeto que observa el pasado, el historiador. Esto quiere decir que el pasado del texto etnomusicológico es siempre un espacio imaginado que el etnomusicólogo construye sobre la base de los vestigios musicales reales recogidos. Por lo tanto, dicha representación no remite a un referente en el mundo real, sino, en primera instancia, a la imaginación histórica de quien conjetura y trama la historia¹⁹. Es por ese motivo que voy a proponer una clara diferenciación entre un pasado que contiene las prácticas musicales y performativas de tiempos preféritos, al cual llamo «pasado musical», y otro creado por la imaginación histórica del investigador, al cual denonimo «pasado etnomusicológico». Defino entonces el pasado etnomusicológico como aquel construido por el etnomusicólogo sobre la base de las informaciones de prácticas musicales inconexas del pasado a que tiene acceso a través del presente o de la documentación y que él convierte en un corpus coherente y unitario en el texto.

Pero ¿cómo pueden construir historia los etnomusicólogos observando el presente? Klaus Wachsmann ha señalado las diferentes formas de acceso al pasado entre historiadores de la música y etnomusicólogos,

19 Al igual que Bohlman, Jahn y Jean Comaroff han remarcado el rol de la imaginación histórica al momento de conectar fragmentos históricos con «totalidades». Dicen: «... ha habido relativamente poco esfuerzo en interrogar los constructos con los cuales llamamos los silencios y los espacios entre sucesos, con los cuales los relatos inconexas son insertados en narrativas mayores. En la práctica, por supuesto, la forma en que la imaginación histórica hace su trabajo está condicionada culturalmente» (1992: 17).

indicando que mientras los primeros tienden a revisar viejos documentos en bibliotecas, los segundos emprenden un viaje retrospectivo desde el trabajo de campo a través de diferentes esferas temporales a fin de extraer de ellas noticias sobre el pasado en diversos ámbitos de la vida (véase Gráfico 3). Como especifica Wachsmann, durante el trabajo de campo, el etnomusicólogo realiza una observación directa de hechos históricos, pero encuentra allí, asimismo, los recuerdos personales de sus colaboradores, que, por lo general, se remiten a situaciones ocurridas antes de su llegada y que, por tanto, involucran una parte del pasado; del mismo modo, el etnomusicólogo recoge los dichos y leyendas del grupo cultural que estudia, y estas, como formas concretas de memoria colectiva, abarcan siempre un pasado más antiguo que el que pueda contener la experiencia personal de un informante. En el campo, el etnomusicólogo, igualmente, se topa con numerosos restos materiales del pasado cuando observa el presente: con instrumentos o cierto parafernalia musicales, con ciertas tradiciones aún vivas, con algunas fuentes iconográficas o con documentos historiográficos, de los cuales puede derivar conocimientos sobre las prácticas musicales pasadas. Gracias a la evaluación crítica de esas informaciones, sugiere Wachsmann finalmente, el etnomusicólogo se siente apto para formular hipótesis sobre el pasado y de este modo escribir la historia (1971: 95-96)²⁰. Es ese pasado imaginado por el etnomusicólogo el que me interesa interpelar y discutir aquí.

Pero si la historia no es más que una serie de cuentos fabulosos, ¿por qué deberíamos ocuparnos de ella? Como Bruner ha dicho, ninguna narrativa, ninguna trama histórica es ideológicamente —y yo añadiría epistemológicamente— neutral (1986: 144). Quiero permitirme exponer un ejemplo: el etnomusicólogo polaco Ludwig Bielawski propuso en los años ochenta un esquema de investigación histórica en etnomusicología que concebía la aprehensión de la historia en cinco pasos: 1) a través de la observación de la historia inmediata de un grupo, 2) recopilando su pasado mítico, 3) utilizando esas informaciones para escribir la historia completa del grupo, para así 4) determinar su posición dentro de la evolución de

20 Una corta pero significativa discusión sobre el modelo de Wachsmann puede consultarse en Shelemay (2006: 27-28), en la cual la autora critica la exclusión del afecto como elemento histórico.

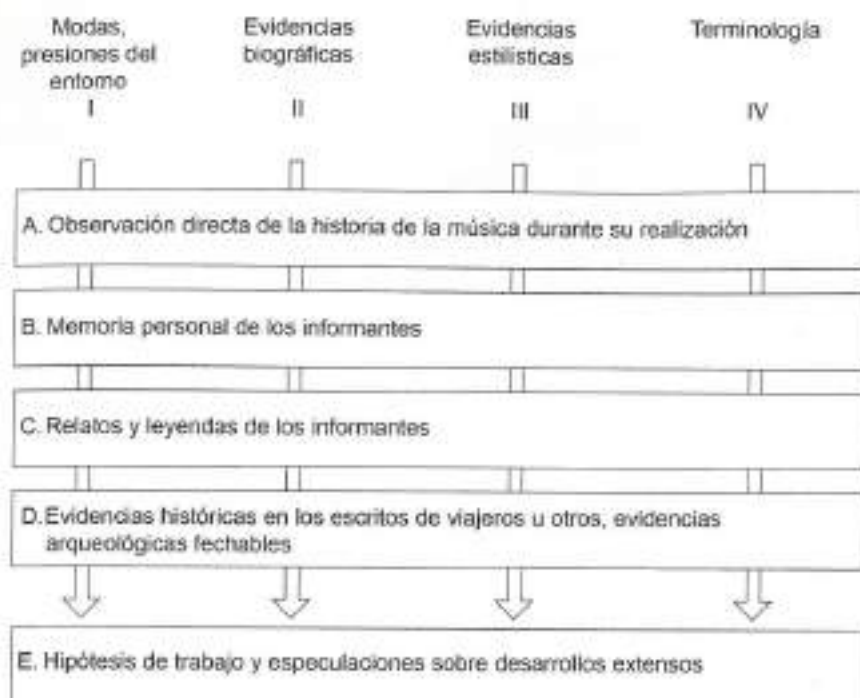


Gráfico 3: Modelo de acceso al pasado del trabajo etnomusicológico (véase Wachsmann 1971: 96)

la humanidad y de la música y, de este modo, 5) establecer su rol en la antropogénesis del ser humano (Bielawski 1985: 10, véase Gráfico 4), es decir, en el desarrollo del humano como especie. Si bien 1 y 2 en Bielawski coinciden claramente con A y C en Wachsmann, el esquema de Bielawski se aleja poco a poco de un discurso de reconstrucción histórica para acercarse peligrosamente a las posiciones especulativas del evolucionismo en la musicología comparada y, por tanto, a las grandes narrativas de la modernidad musicológica de principios del siglo XX, estrechamente unidas al evolucionismo y al colonialismo. En ese sentido, el proyecto histórico de Bielawski pasa a insertarse, consciente o inconscientemente, en uno político. Aquí, por consiguiente, no es el pasado el que nos habla, sino la imaginación histórica del etnomusicólogo que crea un nexo, fenomenológicamente hablando inexistente, entre la historia de cierta cultura musical y un supuesto desarrollo global de la música, subordinando con este guiño a diversas

culturas a otras supuestamente «más avanzadas» desde un punto de vista evolucionista. James Clifford ha dicho que toda etnografía es una ficción en cuanto «algo hecho o creado» (1986: 6)²¹. Presentando el esquema de Bielawski como ejemplo, quiero aplicar la proposición de Clifford a la historia y, consecuentemente, observar los pasados etnomusicológicos como ficciones inmersas en posicionamientos epistemológicos y políticos, que por lo general no son explícitos. Para evidenciar esto, propongo un análisis formal de la narrativa construida a través de los textos etnomusicológicos, entendiendo dicho análisis como una forma de lograr acceso a las filosofías de la historia que condicionaron la escritura de los cuentos fabulosos generados por etnomusicólogos. Aclaro que, cuando califico las representaciones del pasado incaico como cuentos, no es mi intención, en absoluta, insinuar que una fuente oral es igual de fidedigna que una escrita. En verdad, lo que estoy proponiendo es que toda fuente escrita es igual de relativa que una oral, que al igual que las mitologías, las leyendas, las fábulas de los grupos humanos que estudiamos, la historia también inventa tramas, establece jerarquías, funda genealogías, inventa héroes, sanciona normas sociales y perpetúa —consciente o inconscientemente— relaciones de poder entre quien representa y quien es representado. ¿Cómo no considerar entonces indispensable desarrollar una concepción histórica crítica con nuestro objeto de estudio y con nuestras propias metodologías?

Mientras que las teorías narrativistas en la historia y la crisis de la representación suscitaron discusiones sobre el texto etnográfico como discurso lingüístico (Marcus y Cushman 1982: 40; Clifford 2001: 42, 1986: 6; Marcus y Fischer 1999: 95-108; Geertz 1997: 12) llevándolo al desarrollo de nuevas formas de representación del Otro, hasta ahora las etnomusicológicas no hemos reflexionado sistemáticamente sobre las estrategias epistemológicas, retóricas o literarias con que construimos nuestras representaciones históricas. Mi propósito aquí es suplir dicha carencia realizando un estudio de caso, tomando como ejemplo las historias sobre la llamada música incaica escritas durante buena parte del siglo XX.

21. Abordaré este tema de manera más detenida en el primer capítulo.

INTRODUCCIÓN



Gráfico 4: Modelo histórico en etnomusicología de Bielawski (1985)

CONTRA EL MÉTODO

Este libro está impregnado por el espíritu anarquista de Paul Feyerabend. Nadie mejor que él ha puesto en evidencia el carácter equivocadamente represivo que puede llegar a tener la metodología científica cuando se la confunde con un manual de instrucciones para armar muebles. Feyerabend demuestra lo nocivo que resulta para la producción de conocimiento la aplicación mecánica de criterios generales a problemas particulares y aboga por un anarquismo metodológico que tome en cuenta la especificidad de cada fenómeno observado. Según el filósofo austríaco toda ciencia contiene teorías que son inconsistentes tanto con los hechos como con otras teorías, y que revelan contradicciones cuando se las analiza con detalle, de lo que se desprende que la idea de una metodología perfecta, de un progreso continuo y de una lógica uniforme para todo el trabajo científico solo es

posible sobre la base de «un cuento de hadas» que presenta los últimos logros de la ciencia como cualitativamente superiores a los anteriores (1981: 298). Los fenómenos, sostiene Feyerabend, concuerdan a menudo con las teorías porque, en gran medida, las observaciones e incluso los resultados no son objetos claramente delimitados y bien definidos, sino material ya contaminado por las mismas teorías y los métodos que ellos han impuesto. Para oponerse a este uso dogmático del método, que llega a veces a ejercer tal violencia sobre nuestros sentidos que nos lleva a aceptar lo que dice la razón antes que lo que dice la experiencia sensible, es necesario a veces renunciar a los métodos canonizados en nuestras disciplinas y hacer uso de una política de «todo sirve» (ibid.: 12).

Al rescatar ese espíritu anti-dogmático, este libro propugna una metodología pluralista y contra-reglamentaria que trasgreda conscientemente algunos métodos de la etnomusicología y de la historia. Desde mediados del siglo XX, la etnomusicología se ha caracterizado por ser una ciencia empírica que procede mediante un levantamiento de datos *in situ*. Aunque aquí y allá se filtre alguna experiencia de campo previa, en esta pesquisa me concentro en revisar textos históricos. Sin querer restar mérito alguno a las monografías que han incrementado la bibliografía sobre el mismo en los últimos años, propongo en lo que sigue que, para entender más profundamente el concepto de música andina vigente, no basta con observar las prácticas musicales de las sociedades contemporáneas, sino que es igualmente imprescindible rastrear las transformaciones que dicho término ha vivido desde su aparición en el campo musicológico. Lo empírico, entonces, emulando el trabajo de Bohlman (1997, 2008) se remite en el libro a observar con mirada etnográfica el pasado etnomusicológico construido en torno a la música del área andina. Sería imposible negar un trasfondo político en esta empresa. Frente a la legitimación de verdades históricas, que exige de toda crítica a ciertos nombres canonizados —los D'Harcourt, Vega, Moreno en Ecuador; Stevenson, Arguedas en el Perú o Caballero Farfán en Cuzco—, se imponía una revisión concienzuda de los supuestos teóricos y metodológicos con que dichos colegas, y otras, delinearon un campo de acción e inventaron un pasado musical andino para integrarlo a un discurso académico con consecuencias de alcances nacionales e internacionales. Pero, sobre todo, me parecía indispensable volver sobre nuestros pasos para desvelar las formas en que nuestra disciplina domesticó saberes y los inserta en imaginarios

y en discursos repletos de implicancias políticas dentro y fuera de nuestro campo de acción institucional o académico. Sorprenderá que pretenda ejercer esta lectura crítica volviendo a «antiguallas posmodernas» como el narrativismo o la crisis de la representación, supuestamente superadas por corrientes actuales, centradas en los «datos empíricos a gran escala» (Hebert y McCollum 2014b: 87). Pero, como ya pusiera en evidencia Lévi-Strauss en los años sesenta, no existe ninguna razón para inferir que el conocimiento más reciente sea siempre el más fidedigno (1986: 16). Por el contrario, muchas veces la revisión de teorías dejadas de lado debido al auge de otras más jóvenes, aparentemente más efectivas, puede ser una forma sumamente productiva de dar un nuevo impulso a la ciencia (Feyerabend 1981: 33).

Definir un campo para una etnografía exigía delimitaciones. En lo que sigue me restrinjo rigurosamente a lo que defino aquí como discurso musicológico sobre la música de los Incas, un discurso que, a mi juicio, tuvo su nacimiento a finales del siglo XIX, con Castro (1938 [1898]), Robles (Villalba Muñoz 1910) y Alviña (1929), su auge durante las primeras décadas del siglo XX y un paulatino decaimiento a finales de los cincuenta, con Moreno (1957), para desaparecer definitivamente hacia finales de los sesenta, cuando fue reemplazado por el discurso de la música andina. Efectivamente, el análisis histórico que voy a realizar se concentra fundamentalmente en una lectura profunda de las fuentes primarias para exponer su escondida estructura epistemológica. Se me reprochará, con razón, que trate tan superficialmente temas adyacentes como el indigenismo musical sudamericano, la arqueología andina o la historia de las ideas en los países central-andinos (Bolivia, Ecuador y Perú). Hubiera sido, sin duda, interesante evaluar, por ejemplo, los textos en función al desarrollo del pensamiento político latinoamericano o estudiar, por citar otro ejemplo, las discrepancias entre el discurso musicológico y la obra musical de los compositores indigenistas, pero en cuanto todo ello apenas influyó de manera indirecta en el desarrollo del discurso sobre la música de los Incas, he tratado de reducir las contextualizaciones lo más posible y de mantenerme fiel a los textos, a fin de no aburrir al lector con todas las ramificaciones que ofrece un corpus textual de más de setenta años. Siguiendo el mismo criterio, he dejado fuera de mi análisis todo aquello que no mostraba una relación intertextual directa con el discurso, es decir, todo aquello que no poseía una materialidad en él. Así, he dejado

en gran parte de lado, muy conscientemente, las biografías de los autores, ya que estos me interesaban en su función como productores de enunciados y no como individuos reales (Foucault 1998: 62). Que los agrupe además según sus decisiones epistemológicas y no según sus nacionalidades, se debe igualmente a mi afán de remitirme lo más posible a la materialidad del discurso. Es cierto que, por momentos, la nacionalidad tuvo cierto peso para la formulación de determinados enunciados; no obstante, la presencia de los autores en sus escritos se revela claramente como una cuestión epistemológica y no como un asunto de pasaportes. Así, por ejemplo, en el caso de los musicólogos nacionalistas, no será su condición de bolivianos, ecuatorianos o peruanos lo que defina su accionar en el campo discursivo, sino su opción por una posición a partir del nacionalismo como proyecto político. Tampoco he contemplado las relaciones de los textos con otros de sus autores si no había una relación directa con el corpus elegido, pues lo que me preocupaba no era su engranaje dentro de una obra o un itinerario académico dado, sino su papel y su función en el discurso sobre la música de los Incas. Se me recriminará, estoy seguro, que deje fuera tanta cosa. Pero, como nos recuerda sabiamente Arthur Danto, no contar con un criterio para seleccionar algunos sucesos como pertinentes y otros como no pertinentes es simplemente no estar en absoluto en condiciones de escribir historia (2014:228).

Los capítulos del libro están organizados siguiendo un estricto criterio cronológico, exceptuando el primero, en el cual expongo y discuto mi marco teórico desde la filosofía de la historia. En el segundo, describo el descubrimiento de la pentatonía andina y el rol jugado por esta en la consolidación de un discurso musicológico sobre la música de los Incas desde los albores hasta mediados del siglo XX, que es cuando este desaparece. En el tercer capítulo repaso las estrategias narrativas de corte trágico desarrolladas por la primera generación de estudiosos de la música incaica, quienes trataron de determinar su nivel de desarrollo para situarla en los esquemas evolucionistas en boga entonces en la musicología comparada. En el cuarto capítulo reviso las reescrituras de la narrativa histórica que emprendieron autores difusionistas para satirizar los «errores» cometidos por los evolucionistas, y demostrar que todo fenómeno cultural se remite siempre a un proceso de peregrinaje humano o material mediante olas migratorias. En el quinto capítulo me concentro en describir el carácter

épico de la historia concebida por autores nacionalistas que, si bien por un lado desarrollaron un lenguaje reivindicativo de defensa del aporte indígena frente a los discursos precedentes que tendían a minimizarlo, por otro contribuyó decisivamente a desarticular el discurso sobre la música incaica al llevar sus afanes nacionalistas al paroxismo. En el sexto capítulo repasa los discursos surgidos después de la «caída del Imperio», mostrando cómo el concepto de música incaica pasó entonces a nominar, ya no una cultura musical entendida como un cuerpo homogéneo, sino apenas un período histórico determinado de la historia de la música en los Andes, dando nacimiento a la música andina como objeto de estudio etnomusicológico. Concluye el libro con algunas consideraciones finales sobre la imaginación histórica de los etnomusicólogos sobre los Andes y las implicancias metahistóricas y políticas de la escritura de la historia.



I. HACIENDO HISTORIA: LA CONSTRUCCIÓN DEL PASADO (ETNOMUSICOLÓGICO)

En la novela *Making History* (*Haciendo historia*), del conocido cómico británico Stephen Fry (1996), el estudiante de historia Michael Young viaja al pasado para truncar el nacimiento de Adolf Hitler y de este modo impedir el Holocausto. De vuelta al presente, Young despierta en un mundo diferente, cuyo pasado no contiene al dictador germano, pero sí la ocurrencia del Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, ora ganada por el ejército nacionalsocialista. La novela de Fry, aunque escrita como literatura trivial, plantea una interrogante propia de la filosofía de la historia: ¿es factible alterar la historia? En lo que sigue voy a remitirme a posiciones historiográficas que entienden la escritura de la historia como un proyecto político condicionado por regímenes de verdad determinados. Desde esa posición, voy a sostener que la historia es mutable, aunque no en los términos que concibe el autor británico. Cuando afirmo que la historia (*history*) es alterable, no quiero expresar con ello que sea posible modificar hechos ocurridos en el pasado —el cual ya no existe—, sino la forma de representarlos o de significarlos *a posteriori* como historia (*story*). Para sustentar esta tesis voy a revisar brevemente en este capítulo la obra de algunos filósofos de la historia del siglo XX (Hempel 1942, Danto 1985, 2014, W.B. Gallie 1964, White 1978, 2001, Jenkins 2008 y Ankersmit 2004). Me propongo abogar por una concepción narrativista de la filosofía de la historia y, en correspondencia con ella, desarrollar un método de análisis que me permita devolver a la superficie las estructuras formales ocultas en las historias sobre la llamada música incaica, pues —así mi hipótesis— son dichas estructuras las que mejor nos informan sobre los sistemas de pensamiento que permitieron ordenar —o mejor dicho disciplinar— el caótico material musicológico sobre los Andes conocido a comienzos del siglo XX.

Antes de empezar mi exposición quiero advertir que no es objetivo aquí suministrar respuestas definitivas a las intrincadas cuestiones que plantea la filosofía de la historia¹, puesto que mi propósito se limita aquí a hacer explícito el camino teórico recorrido. Me apresuro igualmente a aclarar que no reclamo validez universal para mi método. Me basta con saber que ha sido útil para mis fines. La pertinencia de su aplicación a otros discursos historiográficos o musicalógicos, por tanto, escapa por completo a mis intenciones.

No haber estado allí

Clifford Geertz sostiene en *El antropólogo como autor* que la habilidad de los etnólogos para hacernos tomar en serio lo que afirman tiene menos que ver con la veracidad de los hechos que narran o con la elegancia conceptual con que lo hacen que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen se basa en haber «estado allí», es decir, —a diferencia del lector— en haber tenido acceso directo a las apartadas culturas sobre las cuales nos hablan (1997: 14). Si recordamos la famosa frase de L. P. Hartley —«el pasado es un país extraño» (1997: 5)—, salta a la vista un inesperado nexo entre el trabajo etnológico y el histórico, pues en ambos, aunque con métodos disímiles, se trata de volver familiar lo remoto y hacerlo asequible (Danto 2014: 369; de Certeau 2006: 22; Foucault 1998: 366-371; Lévi-Strauss 1984: 355-390; White 1978: 5)². Pero a diferencia de los etnólogos, que pueden superar el trecho espacial que los aleja del Otro cultural, los historiadores no están facultados para

1 Si bien algunos de los temas que voy a desarrollar ocuparon ya a los filósofos de la historia del siglo XIX, voy a concentrarme en las discusiones sobre filosofía de la historia que impulsaron las teorías narrativistas a partir de mediados del siglo XX. Para una visión amplia de la filosofía de la historia europea del siglo XIX, véase White (2001). Para una discusión sobre la filosofía de la historia a partir de mediados de siglo XX, véase Ankersmit y Kellner (1995), Clark (2004) y Ankersmit (2004).

2 Lévi-Strauss sostuvo tempranamente que la diferencia entre historia y etnología, a lo mucho, era de grado: «la una despliega el abanico de las sociedades humanas en el tiempo, la otra en el espacio» (1984: 371). Igualmente, Barthes ha llamado la atención sobre las simetrías entre el trabajo del etnólogo y del historiador en cuanto este último escucha la voz del Otro temporal (1987: 164). Comaroff y Comaroff, por su parte, han llegado a la misma conclusión desde una perspectiva etnológica (1992: 14).

suprimir la distancia temporal que los separa de su objeto de estudio; su discurso se construye, por consiguiente, en función del hecho concreto de ser historiadores y no testigos de los sucesos sobre los cuales escriben. Es mediante la lectura de los restos materiales de tiempos antiguos —«la historia como documento»— que los historiadores interpretan «la historia como realidad pasada», dice Charles Beard en un texto clásico (1934: 219-220). Y puesto que «la historia como documento» es siempre fragmentaria, añade en otro texto igualmente fundacional, toda narración acerca del pasado es siempre parcial e inconclusa (Beard 1935: 82-83)³. Desde este punto de vista, un problema insuperable para el conocimiento histórico pleno sería nuestra incapacidad de acceder al pasado y experimentarlo en su totalidad. No deja de ser insólita la posición de Beard, pues si, como en la novela de Fry, pudiéramos viajar a través del tiempo y observar a plenitud, por ejemplo, las prácticas musicales de la época incaica que nos interesan aquí, entonces la labor histórica perdería por completo su razón de ser: «Es precisamente porque no tenemos acceso directo al pasado que tenemos historia», nos recuerda con razón el filósofo norteamericano Arthur Danto (2014: 143).

No obstante, sigue estando bastante extendida entre los historiadores de la música la idea rankeana de que la historia pretende —y si es exitosa, consigue— una reconstrucción del pasado «tal como sucedió» (Ranke 1885: vii). Según esta concepción el historiador debería ser un narrador neutral de los hechos, un silente e imparcial decodificador de los vestigios de otras épocas. Hoy en día pocos etnomusicólogos no tildarían dicha posición de ingenua y ciertamente lo es, aun cuando, por otro lado, hasta el relativista más radical habrá de convenir conmigo en que todo interés por la historia se remite, en última instancia, a nuestro deseo de adquirir un conocimiento positivo acerca de ese pasado desconocido que nos ocupa. La concepción

3 Beard consideraba que se debía justamente a este acceso fragmentario por parte de los historiadores a la documentación de otras épocas el hecho de que hubiera lecturas tan diferentes sobre un mismo hecho. Según el historiador estadounidense la divergencia en el material ocasionaba discrepancias en la descripción, lo que provocaba que esta última fuera siempre relativa, con lo cual Beard alejaba a la historia del modelo de las ciencias duras. Se ha criticado esta posición de Beard en cuanto, como Collingwood, parece no advertir que historia y ciencia avanzan sobre la base de hipótesis y no solo mediante descubrimientos (véase Danto 2014: 150). Para una crítica del relativismo de Beard, véase también Meiland (1973) y Clark (2004: 9-13).

de la historia que voy a asumir en este trabajo difiere de la visión historicista de Ranke y la entiende como una serie de discursos sobre el mundo pasado, relacionados intertextualmente, tal como propone Keith Jenkins:

...la historia es una serie de discursos sobre el mundo. Esos discursos no crean el mundo [...] pero se apropian de él y le dan todo el sentido que este tiene. La parte de mundo que conforma el objeto de estudio de la historia es el pasado. La historia como discurso es entonces una categoría diferente a aquello sobre lo que el discurso trata, es decir, el pasado y la historia son dos cosas diferentes (Jenkins 2008: 6-7).

Diferencio entonces entre la historia como construcción lingüística y la realidad pasada a que se refiere. El pasado es lo que ha ocurrido en tiempos que han dejado de pertenecer al presente y la historia es un discurso a través del cual los historiadores discurren sobre esos sucesos pasados. Por tanto, parto de la premisa de que, independiente del grado de documentación existente sobre dichos hechos, la historia narra una visión del pasado y que, al hacerlo, lo organiza —o reorganiza— para significarlo o resignificarlo. Así como discierno entre historia y pasado, de igual manera distingo entre investigación y representación histórica. Valiéndose de la noción de representación propuesta por Arthur Danto para el caso del arte (2002), Ankersmit ha planteado entender los textos históricos como representaciones históricas, es decir, como expresiones lingüísticas que difieren fenomenológicamente del objeto representado, lo que nos libera del problema de la interpretación correcta del hemeoneuta o de la lectura profunda del esencialista (Ankersmit 2004: 200). Aunque representación e investigación históricas se hallen directamente vinculadas, se trata de dos esferas de trabajo sustancialmente diferentes que no deben ser confundidas en el momento del análisis (Ibid.: 17). Si me concentro en la primera a lo largo del libro, es porque considero que es solo mediante ella que logramos acceso a la última. Es eso igualmente la razón por la cual me remito exclusivamente al escrutinio de los enunciados realmente vertidos en el discurso —de los enunciados efectivos, diría Foucault (1999: 127)— y desecho categorías tales como la intención de los autores o el espíritu de la época, ya que, a mi entender, no ofrecen positividad alguna para su estudio. Separar la investigación de la representación histórica implica al mismo

tiempo concebir la última como algo más que una mera descripción del pasado. Hayden White ha señalado que los escritos históricos, más allá de las informaciones sobre acontecimientos ocurridos en tiempos precedentes que puedan contener, conllevan siempre un mensaje sobre la actitud moral que el lector debe tomar frente a ellos y a su interpretación formal, aunque de facto dicho mensaje no pertenezca, fenomenológicamente hablando, al hecho que se narra ni, formalmente hablando, a su investigación (1978: 105). En ese sentido, toda historia, al final de cuentas, es un producto personal o, como diría un narrativista, «una manifestación de la perspectiva del historiador como narrador» (Jenkins 2008: 14-15), sin que esto tenga que despertar suspicacias de ningún tipo. Historiadores positivistas —que hoy se caracterizan por una cándida actitud que presume que los datos hablan por sí mismos⁴— rechazan este tipo de «intrusiones» por considerarlas parasitarias, pero sería verdaderamente insensato pensar que los historiadores pueden librarse de sus condicionamientos económicos, sociales o culturales, de sus preferencias ideológicas o de sus convicciones políticas al momento de observar la vida de quienes nos antecieron, del mismo modo como sería iluso pensar que pueden librarse de sus conocimientos históricos al momento de hacer historia, los cuales, por ser posteriores a los de los agentes históricos que investigan, son siempre mayores.

4 He definido esta posición en otro contexto como «positivismo ingenuo» en cuanto parte del supuesto de que los datos poseen un valor intrínseco y que por tanto deben ser transmitidos de la manera más imparcial posible. Según esta lógica, los materiales recogidos empíricamente se ordenarían solos en una estructura que el investigador descubre y revela a sus lectores (véase Mendivil 2009a: 156). Dice Dahlhaus al respecto: «Quien esté convencido que los hechos históricos hablan por sí solos, sin preguntarse si portan una porción de la subjetividad del historiador, [...] no alcanza objetividad, sino que deviene en naïf, pues se ha paralizado sin saberlo» (1977: 142). Un buen ejemplo de este tipo de visión en los estudios sobre música en los Andes puede encontrarse en el trabajo arqueomusicológico de Ellen Hickmann, que pretende una descripción independiente de cualquier forma de interpretación (1990: 11) o en la prosa de José Díaz Gainza, quien se consideraba capaz de describir el pasado «sin pulimento ni aderezo alguno» al obedecer «al dictado de los hechos» (1988a: 13). Resulta difícil enfrentar al positivismo ingenuo pues, a diferencia de otras posiciones, sus representantes no se reconocen como portadores de una opción epistemológica (véase al respecto Mendivil 2009a: *ibid.*). Una sólida argumentación contra esta actitud ingenua puede encontrarse en Popper (1975: 329-331). Objeciones al historiador objetivo, mejor dicho, a la carencia de signos del enunciante como truco retórico en el discurso de la historia, pueden verse en Barthes (1987: 168). Volveré al tema en el último capítulo.

He dicho líneas arriba que los historiadores narran sucesos pasados pese a «no haber estado allí». Pero es necesario decir que ellos, al mismo tiempo, explican dichos sucesos. Mientras que el etnólogo puede aclarar sus dudas sobre determinado aspecto de su investigación recurriendo al diálogo directo con sus informantes, los historiadores solo pueden interrogar los vestigios materiales del ayer preservados hasta el presente. Al no tener acceso al pasado, si desean relacionar, por ejemplo, unos datos con otros, tienen que valerse de métodos distintos a los de los etnólogos, como por ejemplo la deducción lógica o la interpretación de las fuentes y los datos para combinar unos con otros. Arthur Danto ha llamado a esta capacidad creativa de los historiadores para darle coherencia y unidad a acontecimientos inconexos «imaginación histórica» (2014: 173)⁵. El objetivo de este libro es justamente acercarme a las diferentes formas de imaginación histórica que generaron una literatura especializada sobre la música de los Incas. Para ello quiero establecer algunos criterios teóricos.

Hacer historia

Si la labor de los historiadores fuera tan solo narrar hechos pasados, entonces su trabajo no diferiría en mucho de aquel que realizan los escritores de ficción. Pero los historiadores hacen algo más que contar acontecimientos:

5 El concepto de «imaginación histórica» aparece tempranamente en la prosa R. G. Collingwood, aunque a diferencia de Danto, Collingwood la usa para referirse al trabajo deductivo del historiador: «Si miramos hacia el mar y percibimos un barco, y cinco minutos más tarde volvemos a mirarlo y lo percibimos en un lugar diferente, nos vemos obligados a imaginarlo como habiendo ocupado posiciones intermedias cuando no lo estábamos mirando. Este es ya un ejemplo de pensamiento histórico» (1952: 277). Aunque Collingwood entiende este ejercicio de «imaginación a priori» como uno de creación de ficción, su labor es apenas «salvar los huecos entre lo que nuestras autoridades nos dicen» (p. 278). El papel de la imaginación histórica se reduciría entonces a rellenar las secuencias que el material no cubre. Danto, por su parte, entiende la imaginación histórica como la capacidad del historiador de crear historias sobre la base de los acontecimientos que conforman su tema de interés. Me aboco a este tema en el siguiente punto. Dentro del discurso musicológico Leo Treitler se ha valido del concepto de imaginación histórica para referirse a convenciones musicológicas hegemónicas y a las grandes narrativas al interior de la disciplina (1990). El uso que hago aquí del término se remite exclusivamente a la concepción de Danto (2014).

explican la razón de su ocurrencia. Por eso es buena preguntarse ¿qué y cómo explica la historia?

Desde una posición positivista lógica, Carl Gustav Hempel propuso hacia mediados del siglo XX que la historia explica la ocurrencia de hechos en función al descubrimiento de las leyes generales que los ocasionan (Hempel 1942)⁶. A Hempel le preocupaba el carácter disidente que Dilthey [[1910] 1970] y Collingwood (1952) —y posteriormente muchos otros— habían dado a la historia como disciplina y por esa razón estaba interesado en comprobar la unidad del método científico. Por este motivo, se empeñó en demostrar que la investigación histórica se valía de los mismos métodos que las ciencias exactas, y que al igual que aquellas, esta también formulaba hipótesis de leyes universales que debían ser posteriormente confirmadas o desechadas empíricamente. La historia, entonces, no debía explicar exclusivamente lo que había sucedido en algún tiempo pretérito; más allá de ello, también debía revelar qué condicionamientos habían hecho posible la ocurrencia de un determinado suceso, es decir, debía igualmente establecer objetivamente sus causas:

En cada caso en que un hecho específico del tipo C (causa) ocurra en un tiempo y lugar dadas, otro hecho de una clase específica E (efecto) ocurrirá en un tiempo y espacio relacionado de un modo concreto con el lugar y el tiempo de la ocurrencia del primer hecho. [...] La explicación de la ocurrencia de un hecho de una clase específica E en un cierto lugar y tiempo consiste, como generalmente se expresa, en indicar las causas o los factores determinantes de E. Ahora, la aseveración de que un conjunto de hechos, digamos de la clase C_1, C_2, \dots, C_n , ha originado el suceso o ser explicado, equivale a decir que, de acuerdo a ciertas leyes generales, un conjunto de hechos del tipo mencionado se presenta acompañado de un suceso del tipo E (Hempel 1942: 35-36).

6 Existe abundante literatura sobre el Modelo de Ley Aclaratoria, que es como se conoce la teoría de Hempel en la literatura historiográfica desde Dray (1957: 1). Para una discusión detallada de las posiciones de Hempel, véase además Mandelbaum (1961), Gardiner (1968), Danto (2014) y Clark (2004: 29-41). Para una defensa del modelo, véase Nickels (1971) y Addis (1974).

La función que Hempel otorgaba a las leyes generales en la historia era no solo la de explicar los factores determinantes para la ocurrencia de un acontecimiento pasado, sino, al mismo tiempo, en cuanto establecía «objetivamente» dichos factores, predecir sucesos futuros, del mismo modo que un astrónomo, siguiendo las leyes del movimiento de los astros, puede predecir la posición de los planetas respecto del Sol para una fecha futura. De manera análoga a las ciencias naturales, la historia debía corroborar las tesis planteadas por el investigador en el terreno histórico. Describir la formación del mestizaje musical en los Andes actuales, por ejemplo, no debía exclusivamente explicar las condiciones históricas que lo habían hecho posible —el encuentro y la fusión de una cultura musical monódica con instrumentos melódicos con otra polifónica y con instrumentos armónicos—, sino a su vez anunciar la suerte de los futuros mestizajes musicales entre culturas con características similares en cualquier otro lugar del planeta. Hempel pensaba que los historiadores se mostraban reacios a este tipo de leyes porque tendían a contentarse con «esbozos de explicación» (Hempel 1942: 42), los cuales remitan, solo de forma muy vaga, a leyes generales. Y, sostenía que, puesto que estos esbozos históricos no permitían comprobación empírica alguna, la formulación explícita de leyes generales había pasado a ocupar un segundo plano en el trabajo histórico. Para explicar, por ejemplo, la introducción de la armonía en la música de los Andes, un historiador de la música no precisaría desvelar y formular de forma explícita alguna ley general que justifique los mestizajes musicales, le bastaría apenas con mencionar el arribo de la polifonía a tierras sudamericanas con la colonización europea. Aunque el caso esconda una ley general —toda cultura musical polifónica modificará sustancialmente las premisas estructurales de una cultura musical monódica al entrar en contacto con esta en un tiempo y en un lugar determinados— el esbozo de explicación resulta suficiente para fundamentar la ocurrencia del hecho histórico en cuestión.

No voy a aburrir al lector aquí con las innumerables críticas que se han hecho al Modelo de Ley Aclaratorio. Podría, por ejemplo, aducir que es imposible volver al pasado y reproducir situaciones históricas a nivel experimental, lo que anula cualquier proceso de verificación como propone Hempel (Gallie 1964: 106); que teniendo los hechos históricos un carácter único no es viable verificar la generalidad de una ley dada

(Clark 2004: 32)⁷ o que los factores determinantes para la ocurrencia de un suceso no son necesariamente leyes generales (White 1965: 72-73): una fuerte lluvia puede ocasionar un accidente de tránsito sin que sea una ley general que toda lluvia torrencial produzca accidentes automovilísticos. Pero voy a concentrarme en dos aspectos que me parecen de importancia. El primero está relacionado con el carácter predictivo y determinista que Hempel otorga a las leyes generales en la historia. Danto ha advertido que una teoría descriptiva que busca mostrar un patrón común en una serie de sucesos que conforman el pasado para proyectarlo al futuro encierra en sí la idea de que los sucesos futuros repetirán siempre los patrones exhibidos por aquellos ocurridos en el pasado, de lo que se desprende que el estudio de la historia equivaldría no solo a conocer los hechos ocurridos anteriormente, sino además todos los sucesos de la historia futura (Danto 2014: 30-34), algo por lo menos paradójico ya que hemos definido la historia como una serie de discursos acerca del pasado. Pero no es ese el único problema que plantea el determinismo hempeliano. Pensar que la historia es predecible gracias a leyes generales, sostiene Popper, equivale a concebirla como una fuerza inexorable que sigue un plan predeterminado, lo que niega a los humanos el libre albedrío (Popper 1975: 332-333) y, lo que es peor aún, los invita a intervenirla para corregir su rumbo si se considera necesario (Popper 1971: 7)⁸. Si convenimos con Danto en que

7 Para seguir con el ejemplo esgrimido, podríamos estipular los factores determinantes para explicar el mestizaje musical en los Andes: la existencia de una cultura musical con características determinadas a lo largo de todo el territorio andino, el desconocimiento de la armonía por parte de esa cultura, la llegada de la cultura española y su posterior dominación política y cultural, la catequización católica y su uso de la música para dicho fin, la predisposición de las culturas andinas a asumir la religión y la cultura de los vencedores, etc. Podríamos deducir de esto una hipótesis universal y enunciar: cada vez que una cultura musical que conoce la armonía encuentre a su paso una cultura monódica y la someta militar y culturalmente, y la cultura sometida tienda a asumir y luego adaptar la cultura de los vencedores, entonces ambas culturas se fusionarán y se producirá un mestizaje musical como el que ha tenido lugar en los Andes. Problemático resulta, empero, la posibilidad de generalizar los particularidades del caso, sobre todo teniendo en cuenta las pocas probabilidades de encontrar otro caso histórico análogo con el cual poner a prueba nuestra hipótesis, es decir, otro encuentro musical con las mismas características del que tuvo lugar en la región andina. Para una discusión de la dificultad de generalizar casos singulares, véase Norton White [1965: 22-29].

8 Tanto Popper como Danto se posicionan aquí frente a concepciones totalizadoras y totalitarias de la historia. Mientras que Popper denomina a este tipo de filosofía determinista como historicismo (1971: 2), Danto la tilda de «filosofía sustantiva» de la historia (Danto

no es posible desarrollar un conocimiento acerca del futuro (2014: 240), entonces el modelo de Hempel presenta un problema insoluble, ya que, como veremos más adelante, son justamente las contingencias futuras las que nos permiten transformar la historia como discurso.

El segundo punto que deseo discutir es la afirmación de Hempel de que todo hecho histórico oculta una ley general que lo explica (1942: 47-48), lo que sugiere que la labor del historiador se reduce a desvelarla. Pero los fenómenos en tanto tales no se explican; solo los fenómenos cubiertos bajo una descripción pueden ser explicados, lo que, a su vez, implica que la descripción ya es parte de la explicación (Danto 2014: 291). Pues bien, como todo historiador sabe, un suceso histórico puede ser descrito de diversas maneras, siendo todas ellas, en algún sentido, válidas. La conquista musical de los Andes ha sido, como mostraré en los capítulos que siguen, descrita desde una perspectiva evolucionista que daba por sentado la victoria de la cultura más desarrollada musicalmente hablando (Castro 1938), desde una visión difusionista que rastreaba los itinerarios de los bienes culturales a través del planeta (Sas 1936) o desde un punto de vista nacionalista que ensalzaba lo autóctono (Caballero Farfán 1988), basándose todas estas lecturas en datos empíricos obtenidos durante el trabajo histórico. Que existan diversas descripciones de un mismo suceso histórico sobre la base de los mismos datos arroja algunas interrogantes en función a la concepción de la historia que plantea Hempel: ¿Contienen todas ellas una misma ley general o leyes diversas o sería necesario elegir de la serie de descripciones existentes aquella que resulte más completa y objetiva a fin de extraer la ley general que esconde el fenómeno? Si todas las descripciones de un suceso son válidas, el modelo de Hempel no puede serlo. Y si el modelo de Hempel es correcto, tendríamos que decir que la mayoría de las descripciones en la historia no lo son, lo cual desmeritaría el trabajo de la mayoría de los investigadores en ejercicio⁹.

2014: 29). Como ejemplos, ambos filósofos discuten y refutan el marxismo y su teoría de la lucha de clases como motor de la historia y el positivismo lógico de Hempel con su propuesta de leyes generales para la historia. Contraponen al determinismo una visión pluralista de la interpretación histórica. Para un análisis de las implicancias políticas en el caso de Danto, véase Goehr (2007: 27). Para el caso de Popper, véase (Popper 1975).

9 Popper consideraba posible que dos explicaciones distintas sean válidas y que incluso se complementen, aunque partan de perspectivas diferentes (Popper 1975: 331). El caso plantea nuevamente un problema lógico para la formulación de leyes, pues dos explicaciones divergentes difícilmente podrían remitirse a la misma ley universal.

Podría argumentarse que la historia ofrece diversas descripciones debido a que esta solo puede dar visiones fragmentarias sobre los sucesos del pasado. Pero esto no haría sino empeorar las cosas pues ¿cómo puede extraerse leyes generales de las descripciones parciales que proporciona la historia? Otro aspecto toma el asunto si convenimos en que el término «explicación» en la historia difiere de aquel de las ciencias naturales, es decir, si convenimos con Popper en que la historia se interesa más por la formulación de enunciados particulares que en poner a prueba enunciados universales en formas de leyes generales:

En el sentido que propone este análisis, toda explicación causal de un acontecimiento singular puede ser denominada histórica en cuanto la «causa» está siempre descrita por condiciones iniciales singulares. Y esto concuerda perfectamente con la idea popular de que explicar algo causalmente es explicar cómo y por qué ocurrió, es decir, contar su «historia» (1971: 113).

Los historiadores explican la historia entonces sin el recurso de leyes generales. No obstante, estas pueden jugar un rol al interior de la explicación histórica (Danto 2014: 291). Es una ley natural que un feto abandona el vientre materno después de un tiempo específico de gestación, pero esta información no nos satisfará si lo que deseamos saber es, por ejemplo, las circunstancias del nacimiento del compositor peruano indigenista Daniel Alomía Robles. La ley natural aquí explica el nacimiento solo de una manera general, abstracta, pero no el nacimiento en la forma específica que nos interesa. Lo que esperamos para comprender las circunstancias del nacimiento de Robles no es entonces un enunciado universal, sino una serie de elementos que le den un sentido particular al hecho: ubicar a los padres, su clase social, las circunstancias en que se conocieron y decidieron su unión y el contexto histórico en que engendraron un hijo. Lo que tenemos al final de cuentas no es una ley ni una explicación científica; lo que tenemos, como sentencia Popper, es una historia, un relato. Esto quiere decir que las explicaciones en la historia no se remiten a principios causales, sino a un ordenamiento lógico de secuencias formalmente inconexas; que los historiadores, cuando explican un suceso, lo hacen en un sentido amplio y peculiar como cuando decimos «dejadme que os explique lo que ha

sucedido y lo comprenderéis» (Veyne 1984: 68), es decir, como cuando ordenan acontecimientos aislados al interior de una determinada trama: Con el arribo de los españoles llegaron los instrumentos de cuerda a la región andina, los indígenas fueron catequizados en el catolicismo con apoyo de la música y aprendieron la armonía europea a través del ejercicio de instrumentos europeos como el arpa y el violín, poco a poco las nuevas estructuras musicales fueron mezclándose con las que se conocían desde tiempos prehispánicos y así, paulatinamente, esos hombres dieron forma a la música actual de los Andes. Como nos muestra el ejemplo, lo que explica aquí el mestizaje musical andino no es una ley general —la supremacía de la cultura musical polifónica, dicho sea de paso, no es un dato empírico sino una interpretación de datos empíricos y no puede, por consiguiente, ser una ley general—, sino un relato que manifiesta el paso de una música monódica a una armónica en la región andina. En este sentido, la explicación histórica «emana de un relato suficientemente documentado» y sus causas son «los distintos episodios de la trama» (Veyne 1984: 69-70). Si esto es así, como afirma Arthur Danto de forma lacónica, «la historia cuenta historias» (1985: 111)¹⁰.

Las historias de la historia

En correspondencia con una posición narrativista, voy a considerar la explicación histórica como la descripción de un cambio a través de un relato. Ahora, un relato de transformación presupone la constitución de una identidad continua en el sujeto que cambia (Danto 2014: 312), o si se prefiere, la formación de un objeto —la música incaica aquí— al interior de un discurso (Foucault 1999: 65-81). Pero un relato, para funcionar como tal, requiere además de otros componentes que sería útil especificar para el análisis. Hanson ha mostrado fehacientemente que las observaciones y

10 El ingenioso juego de palabras que realiza Danto —«history tells stories» (1985: 111)— expresa a cabalidad la ambivalencia de la historia como una ciencia objetiva acerca del pasado y pone en evidencia su estrecha relación con la ficción. En la edición española de *Narración y conocimiento* (Danto 2014) se traduce la frase como «la historia cuenta relatos» (2014: 162). Puesto que dicha traducción omite el juego de palabras usado por Danto, recurro a una traducción propia del original.

las descripciones —incluso las científicas— solo pueden funcionar dentro de un sistema de conceptos y que por tanto no existen ni observación ni descripción puras, que la mirada y la representación que hacemos del mundo están ya influidas por el marco conceptual que las fija (Hanson 1971: 143)¹¹. De manera semejante, una historia para funcionar acepta ciertas «evidencias conceptuales», es decir, ciertos conceptos que hacen inteligible el cambio que se quiere referir (Danto 2014: 175)¹². La historia

- 11 Hanson ha puesto de manifiesto la carga teórica que conlleva observar indicando que, si los hechos son aquellos que afirman los enunciados reales, difícilmente podríamos explicar que, al observar una *Amoeba*, un científico pueda ver un animal unicelular, mientras que otro vea un animal no celular: «Naturalmente, ellos ven la misma cosa. Hacen la misma observación, puesto que parten de los mismos datos visuales. Pero lo que ven lo interpretan de una forma diferente. Interpretan los datos de forma diferente. La cuestión es, entonces, mostrar cómo estos datos son moldeados por diferentes teorías o interpretaciones o construcciones intelectuales» (1971: 78-79). Por tanto, no son los ojos los que observan, insiste Hanson, sino los individuos y lo hacen en función del marco conceptual que les permite ver ciertas cosas y otras no.
- 12 Contrariamente a lo que se piensa, los conceptos tampoco garantizan una mirada objetiva. Así, Veyne ha señalado que los historiadores describen mediante conceptos históricos, los cuales diferencian de aquellos imperantes en las ciencias deductivas y las naturales. Mientras que los primeros son abstracciones perfectamente definidas por una teoría —la gravedad o un campo magnético— y los segundos permiten un análisis empírico —todas podemos comprobar qué es una guitarra según ciertos parámetros—, los conceptos históricos resultan paradójicos al ser interpretados de manera intuitiva. Suele decirse en las historias de la música cortesana y eclesiástica europea, por ejemplo, que la introducción de la notación musical generó una revolución sin precedentes en el campo de la música, algo que nadie se atrevería a poner en duda hoy en día. Y, sin embargo, si comparamos la aparición de la escritura musical con la Revolución de Octubre en la Rusia zarista, con la revolución sexual de mediados de los sesenta o la revolución digital de finales del siglo XX, todos convendríamos en que existen pocas razones para agrupar acontecimientos tan disímiles bajo un mismo concepto (Veyne 1984: 89). Ankersmit, por su parte, ha indicado que, aunque los conceptos históricos no se refieren a realidad alguna, estos pueden llegar a ser tomados como realidad. Un concepto como la Guerra Fría es considerado objetivo, pese a que no haya tenido lugar una guerra fría en lo que se refiere a la temperatura (2004: 182). También Jenkins ha notado la volubilidad de los conceptos históricos, indicando que pueden asumir diferentes funciones al interior del relato histórico y ser al mismo tiempo evidencia, causa y efecto, continuidad o cambio (2008: 19). Según Feyerabend, los conceptos son siempre ambiguos en la ciencia y dependen de su trasfondo y de las formas de percepción que lo originan (1981: 61). No obstante, dice Leo Treitler, los cuentos de la historia se organizan en torno a conceptos interpretativos como, por ejemplo, evolución o desarrollo en el caso de la música (1989: 106). No dispongo de espacio aquí para abundar en el tema, así que remito al lector al excelente libro de Reinhardt Kalleseck, en el cual analiza las transformaciones diacrónicas de los conceptos (2012).

de la música en los Andes que acabo de esbozar líneas arriba perdería realmente contundencia si la despojara de conceptos tales como incánato, conquista, catolicismo, monodia, armonía, mestizaje e incluso música, que no denotan positivities, sino que, por el contrario, representan interpretaciones de esas positivities. Los lazos epistemológicos entre representación y objeto representado, quiero decir con esto, no provienen de la realidad descrita, sino del acto de observación que los enlaza y del lenguaje que los representa.

Afirmar que la unidad y cohesión de la historia no son propiedades del pasado, sino de la representación que describe y explica ese pasado, implica admitir que la escritura de la historia es, a fin de cuentas, ficción (Ankersmit 2004: 185). Esto plantea dos cuestiones interdependientes: la relación de la historia con la verdad y las divergencias entre historia (*story*) e historia (*history*). Voy a discutir ambos aspectos.

Las teorías narrativistas han sido atacadas por propugnar la arbitrariedad de la escritura histórica (Chartier 2005: 74-75; Warakomska 2014: 96-97). Suele decirse, por ejemplo, que los narrativistas consideran que los textos históricos no son verdaderos en el sentido que lo es un árbol o un paisaje y que por tanto son relativos con relación a un referente en el mundo real¹³. Pero esta descripción no es correcta. Los narrativistas aceptan sin objeción alguna que los historiadores describen eventos pasados reales sobre la base de información documental empíricamente comprobada en archivos y en la literatura especializada, al igual que cualquier historicista o positivista

13 La discusión sobre la veracidad de los textos históricos posee un carácter polémico debido a sus implicancias políticas, sobre todo con relación a cesos de violaciones de derechos humanos y los discursos negacionistas en algunos países (véase Tozzi 2012). Pero autores narrativistas rechazan una posición encubridora del Holocausto o de otros genocidios. Hayden White, por ejemplo, discute el asunto con relación a la historia de la Segunda Guerra Mundial, indicando que admitir el sentido trágico de un hecho polémico —pongamos por caso la defensa del Frente Oriental por la Wehrmacht en 1944—, no implica hacer guiños al negacionismo, sino aceptar que los mismos hechos pueden ser narrados de maneras diversas (White 1999: 29). Si bien a primera vista este aspecto parece ser irrelevante para el análisis de textos sobre la música de los Incas del siglo XX, se torna provechoso por dos motivos: Por un lado, evidencia que el mismo material empírico permite una pluralidad de lecturas por parte de los historiadores, un tema que, como mostraré más adelante, es central para entender las diferentes estrategias para tramar la historia que desarrolló la musicología del siglo XX. Por el otro, nos permite mostrar que diferentes posiciones epistemológicas vincularon de manera divergente violencia sexual y representación histórica en el discurso sobre la música incaica.

ingenuo, pero, a diferencia de estos, consideran que esos datos y esas fuentes no imponen a los historiadores una forma de relato al momento de escribir la historia. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que los historiadores inventen o nieguen hechos en sus narraciones, sino que simplemente no pueden prescindir de la imaginación al momento de relacionar sus datos a través de la escritura. La historia para los narrativistas, entonces, no es un objeto que puede ser medido, registrado y descrito desde un punto de vista fijo como lo haría un pintor o un físico frente a un objeto inanimado o un paisaje. La historia, para los narrativistas, es la textualización de una serie de sucesos reales ocurridos en el pasado, lo que implica que, posteriormente a la investigación, los historiadores conciben una forma literaria de conectar y presentar sus materiales, y que esa forma guarda cierta autonomía con respecto al objeto de estudio y a los métodos usados durante la pesquisa. A mi parecer, lo que el análisis formal de los textos históricos ofrece es justamente la posibilidad de devolver a la superficie la concepción histórica a partir de la cual los historiadores imaginan la historia.

No obstante el carácter ficcional de todo texto histórico, hallo indispensable discernir qué lo diferencia de los textos de ficción literaria. Se ha sostenido que existe un estrecho vínculo entre historia (*history*) e historia (*story*), y que la comprensión de la primera emana de la capacidad del historiador para hacernos seguir la segunda. Pero ¿qué los diferencia? Por una historia (*story*) entiende el filósofo británico Walter Bryce Gallie la descripción de una secuencia de hechos y experiencias entre personas, reales o imaginarias, en determinadas circunstancias. Para seguirla, nos dice, el lector tiene que entender palabras, frases y párrafos de acuerdo con un orden establecido, lo que le permite comprender las acciones, pensamientos y sentimientos de los sujetos sobre los que la historia trata, mas sin prever de forma anticipada el desenlace final del relato. Pero una historia jamás se restringe a procesos continuos y consistentes, sino que contiene además una serie de eventos marcados por discontinuidades, contingencias e imprevisibilidades de diversos tipos, que el lector va aceptando en cuanto corresponden a las características del personaje o de los personajes envueltos en la trama (Gallie 1964: 28). Quiere decir esto que un autor puede introducir eventos inesperados en la trama de un relato siempre y cuando estos precedan posteriores desenlaces que les den un significado determinado al interior del mismo. Al igual que en el caso de la

literatura de ficción, sostiene Gallie, para comprender la historia (*history*) a cabalidad, es preciso que el lector siga la historia (*story*) que nos lleva hacia ese final desconocido y entienda las contingencias que van surgiendo en el camino, aunque con la diferencia primordial de que para que el lector le otorgue credibilidad al relato histórico, requiere tener alguna relación con aquello que llamamos evidencia. Dice Gallie:

...el historiador extrae o recibe su material de las memorias, de las historias (*stories*) y leyendas y las crónicas de la gente o civilización sobre la cual él está escribiendo su historia (*history*). Del mismo modo, podemos estar seguros, un novelista o poeta puede recibir su material de una memoria personal o nacional de un mito o de una crónica. Pero el novelista o el poeta no intenta verificar el material recibido de la manera que un historiador lo haría, a saber, derivando de ellos una versión más creíble o aceptable intelectualmente hablando de una parte o aspecto del pasado de los humanos. Por eso, mientras que un conocimiento riguroso de la literatura precedente referente a un tópico y una apreciación de las divergencias y convergencias de juicio centrales en ella, son un requisito previo para cualquier trabajo histórico serio, el poeta o novelista no siente una obligación semejante con respecto a tratamientos poéticos precedentes sobre su tópico (Gallie 1964: 63).

Lo que Gallie sostiene en este pasaje es, por tanto, que las historias (*stories*) de los historiadores son de un tipo diferente al literario, en cuanto ellas demandan un vínculo extratextual —por lo general verificable— con el mundo real —plenamente prescindible para el poeta o el novelista—, además de, añade, una relación intertextual con otras historias al interior del discurso histórico¹⁴. Si bien coincido hasta aquí con Gallie, creo que Louis Mink está en lo correcto cuando afirma que por lo general el historiador, a diferencia del lector ingenuo que Gallie tiene en mente, sí conoce el final de la historia (1970: 546), de lo que resulta que la narrativa histórica no busca que el lector siga contingencias e imprevistos para

14 Para una discusión sobre la función referencial que delimita el lenguaje histórico y la diferencia de la mera literatura, véase (Danto 2014: 400), además Goehr (2007: 20-21), Tozzi (2006: 110) y especialmente Ricoeur (1999: 157-181). Cabe recordar, por otra parte, que el discurso también puede influir en la lectura de los datos, como mostraré en el siguiente capítulo al tratar el tema de la pentatonía.

conocer el final —ya que este es conocido—, sino que busca entrelazar ese final con un comienzo y un desarrollo que expliquen el estado de cosas existente, el final, de manera que el lector encuentre relaciones causales convincentes de acuerdo con los criterios de intertextualidad arriba mencionados¹⁵. Tal es, realmente, el caso de los historiadores de la música de los Incas. Estos no tenían que hilvanar una historia y desarrollarla hasta lograr un final convincente; no, lo que debían explicar era una situación empíricamente documentada y desarrollar, sobre la base de las evidencias con que contaban —documentos históricos, instrumentos musicales, restos iconográficos o analogías etnográficas—, una narración que encajase con ese final ya conocido por ellos y su público: el mestizaje musical en los Andes. En ese sentido, puede decirse que las historias de la música de los Incas se asemejan en cierta manera a las historias de detectives de la serie televisiva *Columbo*, en las cuales el televidente ve en la primera escena el desenlace y cuyas tramas muestran las peripecias que pasa el investigador para descubrir los hechos que hilvanan la historia con ese final conocido.

La trama de una historia responde a la pregunta histórica: ¿Qué sucedió en *x*? (Danto 2014: 163). Explicar qué sucedió invaluable de por sí la alteración de una situación específica en tres tiempos: *t-1*, *t-2* y *t-3*, una secuencia que en sí ya tiene la estructura de una historia (*story*), de un cuento, es decir, un comienzo (*t-1*), un medio (*t-2*) y un final (*t-3*). La labor del historiador como narrador entonces es imaginar y transmitir un comienzo y un medio para el final ya conocido de la historia a narrar. Ahora bien, el comienzo de esa historia, de ese cambio, jamás es la práctica que genera una transformación, sino las prácticas antes de que esta ocurra. Así, no sería posible explicar el mestizaje musical en los Andes, es decir el final conocido, sin describir primero la pentatonia monódica andina y la ausencia de la armonía en la América precolombina, pues solo así adquiere significado el arribo del sistema diatónico, de la polifonía,

15 Ironizando la teoría de Hempel, Veyne ha propuesto el término *retrodicción* para la labor del historiador, indicando que este no adivina el futuro, sino el pasado, no el final sino lo que lo antecede. «La retrodicción», dice, «se asemeja al razonamiento por analogía o a esa forma de profecía razonable, por ser condicional, que llamamos predicción» (Veyne 1984: 102). No es por falta de ironía que he optado por el concepto de imaginación histórica. Además de ser este el término que se ha impuesto en la literatura narrativista después de Danto (2014) y (White 2001), me parece que es el que mejor explica qué tipo de ficción mueve al historiador al momento de hacer historia.

del contrapunto y de los instrumentos de cuerda en el siglo XVI. Pero la historia no solamente describe un cambio, sino que a su vez le otorga significado valiéndose de oraciones históricas, las cuales Danto define como enunciados «que se refieren a al menos dos sucesos separados en el tiempo aunque solo describan el suceso más anterior al cual se refieren y solo traten de él» (2014: 199)¹⁶. El enunciado «el 3 de enero de 1871, en la ciudad de Huánuco, nació Daniel Alomías Robles, el compositor de la conocida zarzuela *El cóndor pasa*», recién pudo hacerse efectivo después de 1913, cuando Robles hizo pública su creación y su obra adquirió fama. Como muestra el ejemplo, el significado histórico de un acontecimiento, como el de las contingencias en la historia de una ficción literaria, puede conocerse únicamente después —y a veces mucho después— de que el acontecimiento haya tenido lugar. En ese sentido, dice Danto, esta parte de la historia puede ser contada solamente por los historiadores y no por los testigos del suceso (Ibíd.: 2014: 210). Efectivamente, podemos afirmar hoy en día sin tapujos, por ejemplo, que el arribo de los cordófonos españoles fue un hecho fundamental para la aparición posterior del charango en los Andes, pero ciertamente, habría resultado por lo menos insólito —por no decir inquietante— que alguno de los primeros vihuelistas o guitarristas llegados a tierras andinas hubiera hecho una afirmación semejante en el siglo XVI, debido a que no podía conocer el futuro. Traigo esto a colación para remarcar que el significado histórico de un suceso poco tiene que ver con las cualidades intrínsecas del mismo y que este, más bien, es un producto de la forma en que los historiadores lo relacionan con otros sucesos posteriores a través de una trama (Ankersmit 2004: 231; Barthes 1987: 173). Así, por ejemplo, en las historias sobre la música de los Incas de principios del siglo XX, la incorporación de instrumentos de cuerda en los Andes no se relaciona en absoluto con la creación del charango —al cual se le dedica muy poca atención en este discurso—, sino con la temática del choque cultural entre monodía y polifonía, algo que mudó paulatinamente a medida que

16 Danto utiliza indistintamente para estas oraciones los adjetivos «narrativas», «temporalmente extendidas» e «históricas». Opto por el término frases históricas siguiendo a Goehr, pues a través de dicho adjetivo, estas oraciones quedan claramente diferenciadas de aquellas ficcionales y de aquellas oraciones temporalmente extendidas que, al no referirse al pasado, no son históricas. Al respecto, véase Goehr (2007: 2).

el estatus social del pequeño instrumento fue mejorando tanto en Bolivia como en el Perú. ¿Se puede transformar entonces el pasado? Danto responde:

Hay un sentido en el cual podemos decir que el Pasado [sic] cambia; ese sentido en el cual un suceso que ocurra en el momento $t-1$ adquiera nuevas propiedades no porque nosotros (o cualquier cosa) causalmente operemos sobre ese suceso, ni porque algo siga sucediendo en $t-1$ luego de que cese $t-1$, sino porque el suceso acaecido en el momento $t-1$ está en diferentes relaciones respecto de sucesos que ocaecen más tarde. Pero esto, en efecto, significa que la descripción de E-en el momento- $t-1$ puede enriquecerse a lo largo del tiempo sin que el suceso mismo exhiba ningún tipo de inestabilidad... (Danto 2014: 214, las cursivas son de Danto).

Esto quiere decir que si el pasado no es alterable como tal, sí lo es nuestra forma de organizarlo, reinterpretarlo o reescribirlo en nuestras representaciones (Danto 2014: 378). Hago énfasis en este aspecto, pues, como veremos más adelante, cada vez que un giro epistemológico alteró las premisas con que se escribía la historia (*history*), las historias (*stories*) que trataban de describir y de explicar la música incaica también sufrieron transformaciones preponderantes en cuanto al estilo y al tipo de explicación ofrecida. Hayden White ha dicho que las tramas no son categorías descriptivas de los eventos reales, sino interpretativas (1986: 487) y que por dicha razón todo suceso histórico puede ser narrado de distintas maneras (White 1999: 28), dependiendo de la forma como el historiador conciba el hecho histórico de su interés. Al analizar la imaginación histórica de los historiadores del siglo XIX, por ejemplo, White ubicó cuatro modos de tramar la historia: 1) el romance o drama de auto-identificación simbolizado por la trascendencia del héroe y su victoria sobre el mundo, 2) la tragedia, vista como el fracaso del héroe, vencido por un destino inexorable, 3) la comedia, concebida como el triunfo provisional del héroe, reconciliado con el mundo en ocasiones festivas, y 4) la sátira presentada como un drama, pero que a diferencia de la tragedia asume

su destino con ironía¹⁷. Además de las formas de narrar, White localizó cuatro estrategias explicativas de argumentación formal: 1) la formista¹⁸, cuando el historiador busca establecer la unicidad de los elementos en el campo histórico, 2) la organicista, cuando los particulares discernidos en el campo histórico son representados como componentes de procesos mayores y sintéticos, 3) la mecanicista, cuando los agentes y las agencias del campo histórico son determinadas por elementos «extrahistóricos» y 4) la contextualista, cuando el historiador explica los acontecimientos al colocarlos en el contexto de su ocurrencia. Asimismo, White constató cuatro tipos de implicancias ideológicas en las historias del siglo XIX: 1) la anarquista, 2) la radical, 3) la liberal y 4) la conservadora, definiendo cada una de ellas en función a un posicionamiento por parte del historiador frente a la defensa, reformación o transformación —paulatina o no— del *status quo* de la sociedad en general (White 2001: 16-37). Pero estas formas de conceptualización de la historia, según White, están supeditadas a un nivel metahistórico que anticipa el discurso a partir de preferencias poéticas pre-críticas y tropológicas del idioma —la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la sátira— que prefiguran el campo de la escritura de la historia (véase Cuadro tabular 1). White sostiene:

Comprender es un proceso de tornar familiar lo no familiar, lo extraño en el sentido que le da Freud al término; removerlo del terreno de cosas consideradas exóticas y no clasificadas en otro dominio de la experiencia codificado de modo suficientemente adecuado para que sea considerado humanamente provechoso, no amenazador o apenas conocido por asociación. Ese proceso de comprensión solo puede ser tropológico por naturaleza, pues lo que está implicado en la conversión de lo no familiar en familiar es generalmente un uso del lenguaje figurativo (White 1986: 5).

17 Aunque no lo considera en su análisis, White menciona la épica igualmente como un posible estilo de narración en la historia (2001: 18). Como mostraré en el capítulo quinto, el lenguaje épico fue el predilecto de los musicólogos de ideas nacionalistas. Nietzsche se ha referido a este tipo de relato como «monumentalista», indicando que busca desacreditar el presente glorificando el pasado (2009: 27). Volveré al tema en el susodicho capítulo.

18 Usa el neologismo formista utilizado en la traducción al español del libro de White.

Figura retórica	Estructura narrativa	Modo de argumentación	Implicación ideológica
Metáfora	Romance	Formista	Anarquista
Metonimia	Tragedia	Mecanicista	Radical
Sinécdoque	Comedia	Organicista	Conservador
Ironía	Sátira	Contextualista	Liberal

Cuadro tabular 1: Relaciones entre tropos y las estrategias explicativas de la historiografía del siglo XIX según White (2001: 39)

No voy a discutir por ahora si White está en lo cierto cuando afirma que es una decisión tropológica lo que decide la conceptualización del campo histórico de cada historiador; en todo caso lo que me interesa rescatar por ahora son las categorías propuestas por él para el análisis formal del texto histórico. Me interesa especificar qué tipo de trama se elige para narrar y explicar una historia, a qué forma de argumentación formal se recurre en la narración, qué implicancias ideológicas revelan los textos estudiados y, finalmente, qué tropo moldeó la narración histórica de los historiadores tempranos sobre la música de los Andes. Acaso porque la música no representa sino una parte de la vida social, los historiadores que analizaré en los siguientes capítulos no demuestran una posición política frente al vaivén de la sociedad toda como es el caso de los historiadores del siglo XIX analizados por White, sino más bien una epistemológica con respecto al desarrollo de la música como fenómeno cultural y como objeto de estudio científico. Es por eso que en vez de analizar las implicancias ideológicas como actitud política me centro en los posicionamientos epistemológicos al interior del mundo académico musical. Añado a mi análisis, además, algunas categorías utilizadas por Danto para describir la escritura de la historia como las de «historia-como-documento» e «historia-como-realidad-pasada» para discernir entre el uso de la historia como evidencia y la escritura de la historia como proceso intelectual que describe el pasado, y finalmente la de «evidencia conceptual» que permite reconocer los conceptos que alimentan la trama. Las historias requieren siempre de un agente histórico. El concepto de individualismo metodológico, dice Danto, presupone que las oraciones sobre individuos sociales en la escritura de la historia son lógicamente independientes de las oraciones sobre seres

humanos individuales por ser ontológicamente diferentes y que los primeros son causalmente dependientes de los segundos, mientras que el concepto de socialismo metodológico presupone exactamente lo contrario, es decir, que las oraciones sobre seres humanos individuales son independientes de las oraciones sobre individuos sociales y que los primeros son causalmente dependientes de los segundos (Danto 2014: 349-350). Recojo estas nociones de Danto, tomadas de Watkins (1952), para distinguir entre narraciones con sujetos individuales o individuos sociales como agentes del campo histórico. Empleando la tipología propuesta por el filósofo estadounidense, indago igualmente por el tipo de significación que construye el texto histórico, distinguiendo entre 1) significación pragmática, cuando la descripción pretende demostrar un argumento moral, 2) significación teórica, cuando la trama debe corroborar o desterrar una teoría determinada, 3) significación consecuencial, cuando el historiador atribuye consecuencias de importancia a algunos hechos, discerniéndolos de otros no relevantes y 4) significación revelatoria¹⁹, cuando, sobre la base de algún conjunto de registros, se postula un tipo de historia (*story*) que sea confirmada por las pruebas empíricas (Danto 2014: 187-189). Todas estas categorías me permitirán ofrecer al final de cada capítulo una descripción formal de los textos históricos musicológicos.

Concebir una historia de la música incaica —o de la música en general— desde una posición determinada involucra una decisión teórica frente a dicho objeto de estudio y frente a la disciplina científica a la cual uno se adscribe. ¿En qué medida el entorno científico de determinado momento histórico de la ciencia musicológica influyó en la construcción del discurso sobre la historia de la música de los Incas? En los capítulos que siguen, trataré de dar respuesta a dicha interrogante. Antes de ello, será necesario detenerme unos minutos en el concepto de paradigma y en la idea de las revoluciones en las ciencias.

La historización de la historia

Según Jenkins, el punto de vista de cada historiador —en el mundo occidental un trabajador asalariado del Estado o de alguna institución privada—

¹⁹ Uso el neologismo «revelatoria» utilizado en la traducción al español del libro de Danto.

influye en la selección del material y en la manera como este lo evalúa, ya que dicho material es percibido en función de los valores y preferencias ideológicas, las premisas epistemológicas, los conceptos sociales, culturales y económicos que motivan al historiador. Pero esas preferencias no surgen de la nada, sino que están sujetas a ciertos condicionamientos profesionales, como, por ejemplo, las dinámicas propias de determinadas instituciones y las prácticas rutinarias en departamentos o facultades, asuntos editoriales o posicionamientos frente a escuelas de pensamiento dentro de la disciplina (Jenkins 2008: 25-30). Thomas Kuhn ha propuesto el término paradigma para referirse a este cúmulo de prácticas científicas efectivas que incluyen conjuntamente leyes, teorías y aplicaciones, así como instrumentaciones que suministran modelos de investigación científica (2006: 71).

Sostengo que, en cuanto prácticas al interior de los aparatos ideológicos de Estado (Althusser 2014: 39), los paradigmas científicos perpetúan de manera real el *status quo* imperante en una disciplina. Quiero decir con esto que, en cuanto imponen determinada clase de observaciones, conocimientos y ciertas aplicaciones de dichos conocimientos, los paradigmas —como las ideologías— poseen una dimensión material que garantiza la reproducción del estado de cosas existente en el campo de la investigación, reproduciendo así tanto a los observadores como a los objetos observados²⁰. No es el único punto en que ideologías y paradigmas coinciden. Al igual que las primeras, los paradigmas también se representan como entidades sin historia, como entidades que se mueven en un espacio eterno, lo que los protege de cualquier crítica o experiencia discrepante (Feyerabend 1981: 27). Precisamente por eso que considero necesario historizarlos y someterlos a una mirada inquisidora que evidencie su carácter productivo —y al mismo tiempo coercitivo— para la producción de conocimiento.

20 Según Althusser, la ideología es una representación imaginaria de las relaciones de los individuos con sus condiciones reales de existencia y se perpetúa mediante aparatos de Estado —entre ellos el sistema educativo— que garantizan la reproducción de determinadas prácticas reglamentadas en instituciones públicas o privadas. Al igual que los aparatos ideológicos de Estado, los paradigmas también reproducen prácticas institucionales de modo que «el sujeto actúa en la medida en que es actuado por el [...] sistema» (Althusser 2014: 59), creando la ilusión a los miembros de una comunidad académica de que ellos investigan de manera neutral y objetivo. Si, como Althusser afirma, no hay práctica sin ideología, entonces, tampoco hay práctica científica sin paradigma o posicionamiento ideológico.

Contrariamente a lo que ella profesa, nos dice Kuhn, la ciencia no se desarrolla mediante la acumulación progresiva de descubrimientos e invenciones individuales, sino mediante revoluciones que violentan las teorías y las prácticas de las comunidades científicas, o sea, los paradigmas. Para ser aceptado como válido, un paradigma no tiene que resolver todos los problemas que enfrenta una disciplina, pero sí tiene que transformar la práctica científica al ofrecer un nuevo modelo para la solución de una buena parte de los problemas con que dicha disciplina está lidiando. No se trata de una transformación progresiva, sino más bien de un cambio rotundo, de una revolución. Los paradigmas, según Kuhn, ocurren en tres etapas: la pre-científica, cuando aparecen problemas sin aparente solución en una disciplina y se solucionan recién cuando una propuesta impone ciertos métodos y un accionar a la comunidad científica; una segunda etapa, la de una ciencia normal, en la que se articulan las teorías y fenómenos ya suministrados por el paradigma, se establecen reglas y prácticas científicas que conforman un campo hegemónico al interior de la disciplina; y una tercera, cuando mediante la revolución de un nuevo paradigma se desplaza a otro viejo y se establecen nuevas reglas de juego para la práctica disciplinaria.

Quiero ejemplificar el funcionamiento de los paradigmas remitiéndome a la historia de la etnomusicología. Un buen ejemplo de una fase pre-científica lo encontramos en los albores del siglo XX, cuando John Comfort Fillmore y Ives Gilman enfrentaron el reto de transcribir las músicas de culturas indígenas no letradas de los Estados Unidos. No habiendo reglas estipuladas para ello en la nascente disciplina, ambos autores tuvieron que realizar propuestas metodológicas según los criterios que cada uno de ellos creía conveniente. Fillmore transcribió melodías indígenas norteamericanas, «corrigiendo» lo que para su oído eran imperfecciones cantadas por los indígenas, y las armonizó siguiendo los patrones de la música europea (véase Ejemplo musical 1). Mientras que este último proponía una transcripción que indicara el ideal y no el resultado concreto de la práctica musical, para Gilman una transcripción debía recoger la práctica musical a un mero nivel descriptivo e inequívoco. Convencido de que las supuestas divergencias en la entonación no eran tales, como suponía Fillmore, sino el resultado de un pensamiento musical disidente, Gilman desarrolló un sistema de notación de 45 líneas, alternativo al



Ejemplo musical 1: Transcripción de cantos indígenas norteamericanos de John Comfort Filmore de 1899 (Ellingson 1992: 122)

accidental, capaz de incluir todos los pasos microtonales que realizaban sus informantes al entonar sus melodías (Ellingson 1992: 121-125; véase Ejemplo musical 2). Si bien la propuesta de Gilman se acercaba más al ideal de objetividad que perseguía la etnomusicología como ciencia en sus años formativos, su propuesta de notación presentaba un problema de legibilidad debido a la enorme complejidad que contenía. Es recién con la publicación de un texto clásico de la etnomusicología como *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* (*Propuestas para la transcripción de melodías exóticas*), de los autores alemanes Eric von Hornbostel y Otto Abraham, que se habrá de solucionar la paradoja e imponer un *modus operandi* para toda la disciplina. Hornbostel y Abraham propusieron entonces «un compromiso entre legibilidad y objetividad» (1986b [1909]: 114), que hacía uso del sistema de notación occidental, mas con el recurso de caracteres adicionales para los líneas, las claves, los microtonos, los adornos, los ritmos irregulares, las alturas indefinidas, la fraseología, los melismas, el tempo y otras especificaciones de la *performance* de los músicos ógrafos que estudiaba en ese tiempo la etnomusicología. El nuevo

Handwritten musical score for Hopi songs, transcribed by Ives Gilman in 1909. The score is written on 15 staves, each labeled with a letter from 'a' to 'o' and a prime symbol (e.g., 'a', 'a'', 'a'''). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'm'. A large bracket on the left side of the lower staves is labeled 'Dance Song'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 167 and the second system starting at measure 167.5 and ending at measure 168. The notation is dense and includes many accidentals and articulation marks.

Ejemplo musical 2: Transcripción de cantos hopi de Ives Gilman de 1909
(Elligson 1992: 124)

método permitió, efectivamente, el establecimiento de un paradigma y con ello el surgimiento de la etnomusicología como una ciencia normal, en cuanto instauró un tipo determinado de práctica para el trabajo científico objetivo: la transcripción que posibilitaba el examen del sistema notal de las culturas musicales según los criterios establecidos por el paradigma Hornbostel.

Pero en algún momento del período de normalidad, nos dice Kuhn, surge otro de incertidumbre, cuando la aparición de anomalías y el surgimiento de nuevos descubrimientos ponen en entredicho la efectividad del paradigma reinante, originándose así una crisis que conlleva asimismo la búsqueda de nuevas soluciones, es decir, de nuevos métodos y de nuevas técnicas de investigación en el campo disciplinario (Kuhn 2006: 152)²¹. El simposio sobre transcripción organizado por Nicholas M. England, el año 1963 en la reunión anual de la Sociedad de Etnomusicología de los Estados Unidos, retrata vividamente el momento de crisis sufrido por el paradigma de Hornbostel en la etnomusicología de la posguerra. En dicho simposio, cuatro renombrados etnomusicólogos —Robert Garfias, Mieczysław Kolinski, George List y Willard Rhodes— transcribieron una pieza hukwe, ejecutada por voz y con acompañamiento de arco musical, para discutir luego sus premisas y procedimientos de trabajo (England 1964). Hasta entonces la transcripción había gozado de indudable supremacía en la labor de los etnomusicólogos, quienes, al concentrarse en los aspectos formales de las músicas no europeas, convertían, mediante la notación occidental, prácticas contingentes en documentos históricos de un valor equivalente a las partituras prescriptivas de los compositores de música de la tradición culta europea. Como demuestra la imagen reproducida más abajo (véase Ejemplo musical 3), las transcripciones de los cuatro etnomusicólogos difirieron notablemente entre sí, con lo que quedó en evidencia que la **presunta objetividad que suponía la transcripción no era tal**, pues ya la escucha y la concepción que derivaba de

21: Como anota Kuhn, este tipo de renovación es casi siempre liderada por jóvenes investigadores o, en todo caso, por estudiosos que aún no han logrado un reconocimiento pleno en su campo. Es por eso que su labor se concentra en gran parte en mostrar el envejecimiento y desdibujamiento de la ciencia normal, léase del paradigma hegemónico (Kuhn 2006: 183). El período de crisis, en ese sentido, muestra claras coincidencias con el período pre-científico que antecede a la instauración de período de normalidad científica.

The image displays a musical score for 'Cuentos Fabulosos' with four different transcriptions. The score is organized into five systems of staves:

- System 1:** Labeled 'G' (Garfias). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. A thick black line is drawn across the treble clef staff, with a small downward-pointing arrow indicating a specific pitch. Measure numbers 48 and 51 are written above the staff. Below the bass clef staff, the numbers (96) and (104) are written.
- System 2:** Labeled 'R' (List). It consists of two staves, both with treble clefs. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment.
- System 3:** Labeled 'L' (Kolinski). It consists of two staves, both with treble clefs. The upper staff shows a melodic line with measure numbers 103 through 111 written above it. The lower staff shows a rhythmic accompaniment.
- System 4:** Labeled 'K' (Rhodes). It consists of two staves, both with treble clefs. The upper staff shows a melodic line with measure numbers 49, 50, 51, 52, and 53 written above it. The lower staff shows a rhythmic accompaniment.
- System 5:** This system shows the rhythmic accompaniment for the Rhodes transcription, with letters 'm', 'n', 'm', 'm', 'o', 'p', 'm', 'n', 'j', 'm' written below the staff to indicate specific rhythmic patterns.

Ejemplo musical 3: Transcripciones de Garfias, List, Kolinski y Rhodes para el simposio sobre transcripción de la Sociedad de Etnomusicología en 1963 (Elligson 1992: 136)

aquella eran interpretaciones²². Por consiguiente, la etnomusicología se vio obligada a establecer nuevos parámetros para definir las prácticas científicas

²² A decir de Elligson, las transcripciones no mostraban solamente diferencias personales, sino además consideraciones teóricas y analíticas: «La diferencia más obvia entre las cuatro [transcripciones] es el uso que hace Robert Garfias (G) de una línea gráfica para

que debían representar a la disciplina. No es casual que las transcripciones hayan sido cuestionadas tan arduamente justo en un tiempo en que una nueva generación de estudiosos provenientes de la etnología se esmeraba en desplazar los premisas de la ya entonces anacrónica musicología comparada y que instauró una antropología de la música que iba más allá del mero registro y el análisis de las formas musicales para pasar a su descripción como cultura (Merriam 1977: 204).

Al triunfo de una revolución científica, nos dice Kuhn, sigue la institucionalización de una nueva ciencia normal. Guiados por un nuevo paradigma, los científicos adoptan otros instrumentos, observan de manera diferente, y desde lugares nuevos y, lo que resulta más importante, los científicos «ven cosas nuevas y diferentes cuando miran con instrumentos familiares [a ellos antes de la revolución]» (2006: 212). Esto quiere decir que toda revolución involucra un cambio radical en las prácticas cotidianas del quehacer científico y, como consecuencia de ello, asimismo, una alteración cualitativa con relación a los resultados de los análisis y experimentos que posibilita el nuevo paradigma. Pero al modificar las formas de observación e interpretación de los científicos, las revoluciones también transforman su lenguaje, que como hemos visto en las líneas precedentes, jamás alcanza el nivel neutral que pretenden los positivistas ingenuos. Una nueva forma de entender las ciencias, por consiguiente, conlleva una forma novedosa de presentar sus resultados y hacerlos asequibles a la comunidad científica.

No tendría nada que objetar al respecto, si no fuera por el hecho de que los paradigmas, como afirma Kuhn, se presentan siempre como posicionamientos no históricos en su campo, de modo que buena parte de los esfuerzos vertidos por los representantes del nuevo paradigma está dedicada a construir la invisibilidad del periodo revolucionario que antecede al arribo de una nueva ciencia normal mediante una reescritura de la historia. Por un lado, reescribir la historia de la disciplina permite a los nuevos hegemónicos inscribir su revolución en una tradición de la cual no eran parte y, por el otro,

la voz. Para el arco musical Garfias anota solamente fundamentales, List (L) solo los armónicos, y Rhodes (R) y Kolinski (K) ambas. Las diferencias en cuanto a los puntos de vista analíticos son aún más interesantes que las diferencias en las transcripciones. Garfias adopta un método específicamente cultural, mientras que George List y Mieczyslaw Kolinski proceden según teorías universales basadas en la acústica. Willard Rhodes, el más cauto, caracteriza su transcripción como general (Ellingson 1992: 136).

reordenar los datos de la historia de la disciplina a fin de instaurar el propio paradigma como progresivamente superior a aquel que ha sido vencido en la revolución científica. Dice Kuhn al respecto:

...los libros de texto comienzan truncando el sentido histórico que tiene el científico de su propia disciplina, procediendo a continuación a ofrecer un sucedáneo de aquello que ha eliminado. Es típico que los libros de texto incluyan un poquito de historia, sea en un capítulo introductorio o, más frecuentemente, en referencias dispersas a los grandes héroes de las épocas pasadas. A partir de tales referencias, tanto los estudiantes como los profesionales llegan a sentirse como si participaran de una tradición histórica muy antigua. No obstante, la tradición derivada de los libros de texto de la que los científicos llegan a sentirse partícipes nunca ha existido. Por razones obvias y muy funcionales los libros de texto científicos (y demasiados de las antiguas historias de la ciencia) aluden sólo a aquellas partes del trabajo de los científicos del pasado que pueden verse fácilmente como contribuciones al planteamiento y solución de los problemas paradigmáticos del texto. En parte por selección y en parte por distorsión, los científicos de épocas pasadas se presentan implícitamente como si hubieran trabajado en el mismo conjunto de problemas fijos y de acuerdo al mismo conjunto de cánones fijos que se antojan como científicos según la más reciente revolución de la teoría y el método de la ciencia. No es de extrañar que los libros de texto y la tradición histórica que entrañan hayan de escribirse de nuevo tras cada revolución científica. Tampoco resulta sorprendente que, en virtud de esta nueva escritura, la ciencia se muestre una vez más como algo en gran medida acumulativo (2006: 249-250).

La escritura de la historia se convierte así en un campo de acción preponderante para la reproducción de las nuevas posiciones hegemónicas al interior del discurso²³. ¿Cómo no analizarla entonces como un territorio de tensiones epistemológicas y políticas?

23 Aunque guardando las distancias del caso, la instrumentalización de la historia para perpetuar una posición hegemónica recuerda en alguna medida las reescrituras de la historia emprendidas por el estalinismo, el cual modificó los datos empíricos —textos históricos, fotografías, películas— para instaurar una nueva visión de los acontecimientos históricos revolucionarios y desterrar personajes y acontecimientos incómodos. Para una visión detallada del caso, véase Tratski (1969: 187-188).

Maureen Mahon ha sugerido en un texto reciente que las etnografías son historias futuras (2014:331). No estoy segura. El etnólogo parte de una experiencia personal en función de experiencias intersubjetivas, mientras que el historiador parte de una visión personal en función de testimonios personales de terceros, registrados en documentos provenientes del pasado. En todo caso, lo que a mí me interesa en este trabajo es, como propone Feyerabend (1981: 246), aplicar la mirada etnográfica a las prácticas etnomusicológicas de escritura de la historia como una manera de historizar sus paradigmas, es decir, como una manera de sacar a la superficie lo inconsciente del proceso de construcción histórica, sus métodos de domesticación de lo diverso, los procedimientos de naturalización que realiza al interior de ciertas instituciones. Historizar la mirada histórica, los paradigmas, además, nos da la posibilidad de rastrear sobre la base de las positivities existentes cómo fue cambiando la concepción histórica de quienes hacían y escribían la historia, es decir, cómo desde diferentes posicionamientos epistemológicos estudiosos de diferentes países y tiempos imaginaron una música incaica, en gran medida independientemente de las prácticas musicales reales que existieron durante el Imperio.

Es eso justamente lo que me propongo mostrar en los próximos capítulos.

II. PATRONES DE DESCUBRIMIENTO: EL HALLAZGO DE LA PENTATONÍA ANDINA Y LA INVENCION DE LA MÚSICA INCAICA¹

La expresión «música andina», así en singular, pretende denotar una cultura musical uniforme que persiste, en forma consistente, en Bolivia, Ecuador y Perú, y tangencialmente en Argentina y Chile, y que suele ser caracterizado en primera instancia por su sistema tonal pentatónico, al cual se le adjudica procedencia incaica. Pero ¿existió realmente una cultura musical incaica pentatónica? Lo que voy a proponer en este capítulo es que la música incaica no fue una cultura musical, sino un objeto de estudio creado arbitrariamente entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX por el discurso musicológico, con el afán de constituir un esquema histórico para el desarrollo musical de la región de los Andes. Condición previa para el afianzamiento de este discurso fue el «descubrimiento» de la pentatonía como fundamento del sistema tonal de los Incas. La idea de una pentatonía incaica jugó un rol esencial en la formación del discurso musicológico en torno a lo andino al funcionar al interior del mismo como aquello que Arthur Danto ha definido como un concepto de referencia pasada en la escritura de la historia. Con dicho concepto Danto se refiere a términos cuya aplicación a un objeto o a un acontecimiento actual establece una relación causal con algún objeto o acontecimiento anterior, independiente de estar o no en relación efectiva con él, funcionando, por tanto, como un eje estructural de la construcción histórica (Danto 2014: 116)².

1 Una primera versión de este capítulo fue presentada al Premio de Musicología Samuel Claro Valdés y, tras lograr el primer puesto, fue publicada en la revista *Resonancias* N. 31. Véase Mendivil (2012).

2 En la primera versión de este texto (Mendivil 2012) traduje la expresión *past-referring term* (Danto 1985: 71) como «concepto de referencia al pasado». Aunque sigo considerando que mi traducción es más exacta, he adoptado la forma que presenta la traducción oficial de Danto al español (Danto 2014).

La tesis que propongo entonces es que la pentatonía como concepto de referencia pasada erigió un puente genealógico con el mundo incaico, gracias al cual se pudo consolidar una secuencia narrativa que, además de explicar el presente de la música andina, sentaba una serie de criterios clasificatorios mediante los cuales se construyó el esquema exegético de su formación e identidad, a la vez que se otorgaba a dicha música un lugar preponderante en el desarrollo musical sudamericano. Para sustentar mi hipótesis voy a exponer en lo que sigue cómo el concepto de pentatonía logró insertarse en el discurso histórico referente a la música de los Incas y convertirse en una pieza fundamental del mismo.

Antes de la pentatonía

Pensar que las prácticas musicales anteriores a la invasión española dentro del territorio andino conformaban una cultura musical homogénea no tiene asidero histórico alguno. Por el contrario, como dejan entrever las Crónicas, aquellas se hallaban fuertemente diferenciadas según criterios étnicos, sociales y de género. En un capítulo de su crónica titulado «De los juegos que tenían para entretenerse; sus instrumentos musicales y sus bailes», Cobo menciona que «los indios del Cuzco [tenían] para todas sus obras y faenas sus cantares y bailes propios, y cada provincia de las de todo el imperio de los incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban» (1964, II: 270). Cristóbal de Molina igualmente nos habla de las diferentes naciones y provincias del Imperio, sosteniendo que cada una de ellas tenía sus propios ritos y ceremonias (1989: 134), mientras que Guamán Poma de Ayala, en el capítulo que dedica a la música, nos habla de los géneros y las danzas de cada uno de los cuatro suyos (1988: 265). Las tradiciones musicales del imperio se hallaban tan fuertemente diferenciadas, que el Inca Garcilaso de la Vega, por ejemplo, no dudó en denotar los instrumentos musicales de los huancas o las danzas de los yungas por considerarlos exóticos y extravagantes (1959, II: 174 y 199-200)³. Es recién a finales del siglo XIX que surge, por primera vez, la idea de

3 Según Cobo, con el arribo de los españoles esa diferenciación musical perdió vigencia. Dice: «...ahora cualquiera nación, en las fiestas de la Iglesia, imita y contrahece los bai-

una música incaica homogénea, cuando, a decir del historiador peruano Alberto Flores Galindo, la intelectualidad de las jóvenes repúblicas andinas dirigió la mirada al indio con el fin de diferenciarse de la Madre Patria tanto cultural como políticamente (Flores Galindo 2005: 5).

Este interés por la música indígena se había visto alimentado por el apogeo de las corrientes nacionalistas musicales y por el nacimiento de la musicología comparada como disciplina académica en las grandes urbes de Europa. A la sazón, una serie de compositores e investigadores europeos o americanos, junto con otros locales, empezaron a estudiar las tradiciones musicales indígenas de los Andes que hasta entonces habían sido prácticamente ignoradas por los estudiosos de las artes y de las ciencias musicales e históricas. Una consecuencia directa de este repentino interés fue la homogenización de la indígena bajo el rubro de lo incaico. Así, las prácticas musicales contemporáneas de los diversos grupos indígenas, independientemente de su procedencia cultural o étnica específica, se convirtieron en un espejo del pasado inca y, en oposición a la tradición musical erudita europea, empezaron a ser imaginadas como una totalidad uniforme, a la vez que lo incaico devino en un *pars pro toto* de las diversas culturas andinas prehispánicas.

La pentatonía no fue siempre un criterio para caracterizar la música de los pueblos de la región andina. Fuera de un fragmento dudoso de Garcilaso de la Vega, en el cual el cronista afirma que los Incas «[n]o supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás» (Garcilaso 1959, I: 201), el cual sugeriría la carencia de medios tonos en la escala incaica, no hay ninguna prueba documental de su existencia en el repertorio musical de los Incas⁴. Tampoco hay indicios posteriores

les de las otras provincias; y así es muy de ver los muchas y diversas danzas que sacan en la procesión del Santísimo Sacramento y en otras fiestas grandes» (1964, II: 270). El párrafo explica por qué Guamán Poma habrá de mostrar un claro desprecio frente al mestizaje cultural que desató la conquista entre los indígenas, rechazando a aquellos que «mescelan otras serimonias» (1988, II: 845).

4 Según esta interpretación las disminuidos serían los semitonos, mientras que los compases enteros corresponderían a los tonos enteros. Por lo demás, resulta incierto si la cita del cronista se refería exclusivamente a la música de los collas en el altiplano puneño o a la música del Imperio en general (Garcilaso 1959, I: 201). Para una discusión con respecto a esa interpretación, véase Vega (1934b: 350), quien se atribuye el «descubrimiento». Para una panorámica de las alusiones a la música en las Crónicas de Indias, véase los D'Harcourt (1925: 89-124), Stevenson (1960) y, sobre todo, el libro de Gruszczynska-Ziolkowska ya mencionado (1995).

de su supremacía. En 1791 y 1792 el *Mercurio Peruano* publicó a lo largo de varias ediciones una polémica entre dos eruditos sobre el género musical andino llamado yaraví. Durante la disputa la palabra pentatonía no apareció ni una sola vez, aunque se discutieron las características armónicas y melódicas del género (anónimo 1791: 286-287; T. C. J. y P 1792a: 108; T. C. J. y P 1792b: 114-116). Rivera y Tschudi tampoco la mencionan explícitamente hacia mediados del siglo XIX al publicar tres yaravíes en tonalidad menor, y apenas comentan unas flautas de Pan las «cuales tenían un punto más alto que el precedente» (1851: 139), lo cual podría indicar una carencia de semitonos y una vaga alusión a la escala de maras. Guerrero tampoco hace referencia alguna a la pentatonía al hablar de la música entre los Incas (1875: 7). Del mismo modo, y pese a que recogía algunas piezas pentatónicas, Jiménez de la Espada se ahorró toda mención de la pentatonía incaica en la introducción a su colección de *Yaravíes Quiteños* presentada en el Congreso Internacional de Americanistas del año 1881, limitándose apenas a mencionar una «vaga tonalidad» y a la «constante terminación en las notas bajas de la voz por medio de intervalos de tercera ó cuarta» (Jiménez de la Espada 1881: vi). Si bien la presencia de la escala pentatónica había sido notada por algunos autores tempranos como François-Joseph Fétis (1869: 101-102; véase ejemplo musical 1), Édouard Fourdrignier (Chervin 1908: 190)⁵ o Albert Friedenthal (1911: 26), no se veía en ella una característica fundamental de la música de los Andes. ¿Qué sucedió entonces para que dicha escala pasase de la noche a la mañana a convertirse en el factor más característico de la música andina?

5 A principios del siglo XX Arthur Chervin recogió en fonogramas cantos de los indígenas del altiplano boliviano. Mientras que las transcripciones fueron realizadas por la señora Saunier, los comentarios sobre la música indígena corrieron a cargo de Édouard Fourdrignier, cuya competencia musical, según Chervin, era «bien conocida» (Chervin 1908:190). Efectivamente, Fourdrignier había publicado un año antes un folleto sobre música boliviana en *Bulletins et Memoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, en la cual manifestaba que las tonalidades de la música andina «procedían de la misma manera que la nuestra». «Los intervalos», continuó, «se componen, en efecto, de tonos y semitonos bien definidos que forman la gama cromática clásica» (1907: 4).



Ejemplo musical 4: Escala pentatónica de los Andes según Fétis (1869)

A continuación, habré de mostrar cómo se formó en torno al cuento de la pentatonía una historia de la música incaica.

El descubrimiento de la pentatonía y la invención de la música incaica

Fue el compositor peruano José Castro quien postuló por primera vez en el año 1897 la tesis del carácter pentatónico de la música de los Incas⁶. Durante los preparativos para un concierto en la ciudad del Cuzco, Castro, para facilitar la interpretación de la cantante que se sentía incómoda en la tonalidad de mi menor, había traspuesto la melodía de un aire local en un semitono descendente, es decir en mi menor bemol, y descubrió que el desenvolvimiento de la melodía quedaba enfrascado exclusivamente en

6 El artículo de Castro fue presentado, según informaciones propias del autor, en 1897 al Gran Certamen de Ciencia y Bellas Artes organizado por la ciudad del Cuzco, obteniendo el favor del jurado. No obstante, el artículo fue publicado recién en 1938, en el *Boletín Latinoamericano de Música*. Además del texto original de 1897, el artículo recoge comentarios sobre las teorías de Alviña y Robles, a quienes Castro disputó el descubrimiento de la escala «incaica». La fecha tardía de publicación explica por qué Carlos Vega, que estudiara el asunto de la pentatonía, desechó referirse a la disputa sobre el descubrimiento por considerarla «indocumentada» (Vega 1934b: 351). Traversari también afirmó haber descubierto la pentatonía, pero en 1899 (véase Guerrero 2004). Sin embargo, las alusiones a dicha escala en su libro inédito sobre los músicos de América y el fragmento del mismo publicado en italiano (Traversari 1902: 22; 1903: 124-126) son apenas menciones al paso. En 1938, Carlos Vega publicó un artículo reconociendo los aportes de José Castro, después de haber visitado el Cuzco y haber verificado la existencia de los documentos mencionados por el músico cuzqueño en su artículo de 1938 (Vega 1938: 5).

las cinco teclas negras del piano. Tras analizar otras melodías cuzqueñas, Castro comprobó que todas se basaban sobre una escala de cinco tonos que suprimía los semitonos de la escala diatónica natural (véase Ejemplo musical 2). Dice Castro:

Unas cuantas horas de revisión prolija y esmerada, y el éxito coronó mis expectativas: 19 de las mencionadas captaciones presentaban nitidamente la misma serie pentafónica; en 3 venían involucradas varias apoyaturas correspondientes a la nota sensible del registro diatópico, pero sin deformar la estructura de aquella serie pentacordal; y sólo las dos últimas desviábanse tangencialmente en curvas de momentánea modulación sobre el 4º grado de la diatónica en modalidad mayor [...]; pero aun así [...] permanecía siempre a flote la serie de referencia (Castro 1938: 836).



DIATÓNICA

Do Re Mi Fa Sol La Si Do
 \ tono / \ tono / st. / \ tono / \ tono / \ tono / st. /

PENTAFÓNICA

Do Re Mi Sol La Do
 \ 3a.menor / \ 3a.menor /

Ejemplo musical 5: Escala pentatónica incaica según Castro (1897)

Según Castro, dicha escala era el producto de un desarrollo natural, pues sus grados correspondían con los cinco primeros pasos del círculo de quintas de Pitágoras (véase Gráfico 5). De esta suerte y en concordancia con las creencias evolucionistas de su época, Castro vio en la escala pentatónica una forma tonal defectiva, anterior a la diatónica, propia de las sociedades civilizadas. Es por ello que la pentatonía en Castro, aun siendo característica de la música incaica, no era sino apenas una expresión local del desarrollo musical de los pueblos primitivos a escala mundial (Szaboletsi 1943: 24s, Brăiloiu 1984: 241).

Castro habla aquí desde una elite cuzqueña, como alguien que se identifica con la cultura occidental y no con la tradición indígena, considerándola por lo tanto como «inferior»⁷. No voy a detenerme demasiado en los epítetos discriminatorios de Castro, si quiera llamar la atención sobre un aspecto de vital importancia para la consolidación de un discurso científico sobre la misma: que aquí ya encontramos un primer paso hacia una homogenización de las prácticas musicales de la variopinta población rural andina, aunque Castro, al mostrarlas por primera vez como un sistema homogéneo, apenas les otorgue un papel arcaico en el desarrollo de la «Música Universal».

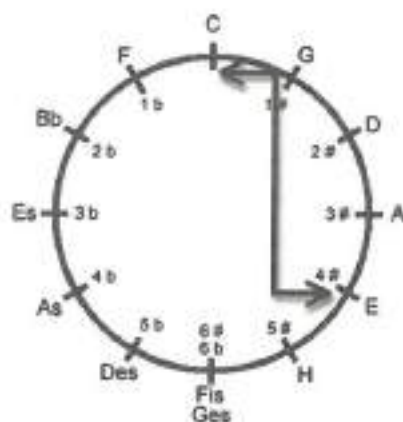


Gráfico 5: Círculo de quintas de Pitágoras
(obsérvese el primer círculo de quintas)

Otra figura central en la consolidación de un discurso sobre la música incaica fue el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles, cuyos puntos de vista fueron recogidos para la posteridad por el clérigo español Alberto Villalba Muñoz, quien los publicó el año 1910. Robles, como figura central

7 El pensamiento evolucionista y racista de Castro queda manifiesto en las repetidas expresiones despectivas que le merece la música de los Andes. Hacia el final de su artículo concluye: «Sería, pues, insensato, saltar por encima de esos exponentes negativos y remontarse a la creencia absurda de que los indígenas del Incanato o los aztecas o sus predecesores, los mayas, estuvieran en posibilidad de atenerse a ningún plan de reglas musicales. Su Arte se desplazaba en órbita pentacordal —quizás también en otras distintas— solo de manera espontánea y subconsciente, por simple intuición» (1938: 847).

del llamado indigenismo musical⁸, recorrió la sierra andina peruana a principios del siglo XX recopilando y transcribiendo cuantiosas melodías indígenas que se agrupaban en torno al sistema tonal de cinco notas. Esa abundancia de material empírico habrá de convencer a Villalba del carácter pentatónico del cancionero incaico, lo que lo llevó a emprender una exaltada defensa de las tesis de Robles, en contraposición a la mesurada postura del arqueólogo norteamericano Charles W. Mead, que había puesto en duda la primacía de la pentatonía como sistema musical de los Incas sobre la base de un análisis de instrumentos musicales prehispánicos rescatado por la arqueología. Dice Mead:

¿Qué escala musical era conocida por los antiguos peruanos? Debido a la ausencia de toda música auténtica debemos fijarnos en sus instrumentos como la única fuente de información. Se ha creído comúnmente que ellos emplearon la escala de cinco tonos o pentatónica, tan extendida en la música primitiva de varios pueblos y que, según insiste uno de nuestros más eminentes investigadores y críticos, «representa un estadio en el desarrollo musical y no una indicación racial o geográfica». En esta escala el paso de un semitono es evitado mediante la omisión del cuarto y el séptimo grado en tono mayor y del segundo y el sexto en menor. [...] Muchas de las escalas consignadas en este escrito parecen indicar el uso de esta escala de cinco tonos, pero existen algunas extrañas excepciones (1903: 31)⁹.

Pero Villalba habrá de mofarse del norteamericano, sosteniendo que los instrumentos provenientes de contextos arqueológicos no pueden dar cuenta del sistema musical incaico pues «los indios hacían sus instrumentos sin auxilio de aparatos mecánicos de precisión y medida que pudieran perfeccionar la forma, la capacidad del tubo y las distancias, con el grandor de sus agujeros tanto laterales como los extremos...» (Villalba

8 Aunque no se refiere a un grupo homogéneo de compositores con una actitud pragmática, Pinilla ha puesto de manifiesto que las primeras generaciones de compositores del siglo XX prestaron especial atención a los temas de procedencia andina, tomando o bien sucesos históricos para llevarlos a la música escénica o estructuras rítmicas o melódicas andinas, entre ellas, por supuesto, la pentatonía (Pinilla 1980: 509-569). Volveré al tema en el próximo capítulo.

9 Esta traducción y todas las siguientes son mías.

1910: 23). Villalba indicará, además, sin percibir la contradicción en que incurre, que la mayoría de los ejemplares consignados por Mead confirman la predisposición indígena a construir «instrumentos con el fin de producir cinco sonidos» (Ibíd.: 23), lo cual, según él, coincidía con las características de la mayoría de las «canciones genuinas» recopiladas por el compositor huanuqueño. La colección de Robles sentó, en ese sentido, un criterio cuantitativo en el discurso, pues, a decir de Villalba Muñoz hubiera sido «una casualidad, muy rara y extraña, [...] el que todas las canciones que él [Robles] había reunido [...] fueran las únicas que sólo tenían las mismas cinco notas» (1910:26)¹⁰.



Ejemplo musical 6: Escala pentatónica incaica según Robles
(Villalba Muñoz 1910)

Pero como muestran las disquisiciones sobre su procedencia, la pentatonía incaica seguirá siendo para Villalba la expresión local de un «sistema generalizado en todos los pueblos primitivos tanto en Europa y

¹⁰ Como se verá, el rol de Robles en este discurso será más que relevante y puede ser rastreado en algunos textos de la época. Por ejemplo, el compositor ecuatoriano Sixto M. Durán afirmará que los trabajos realizados en el campo arqueológico y musical por su colega peruano, servirán de comprobación de lo que hasta entonces parecía solo una teoría probable: «La gama matriz, tan rara y original, compuesta de cinco sonidos [pentafónica] que parecía casi inverosímil, con sus dos intervalos de tercera menor y sus tres segundas mayores (tonos) que por sí sola constituye una hermosa motivo melódico, será de hoy en adelante base fundamental científicamente comprobada de la música de este género» (Durán 1920:s/p). Jorge Cabral, por su parte, escribe sobre Robles: «incansable cultivador del canto popular, se consagró por completo a la tarea de coleccionar y ordenar una abundantísima colección de danzas y canciones legítimamente incaicas, verdadero monumento histórico tradicional y el más completo catálogo de ricos melodías que sin alteración [...] ha [sic] subsistido...» (Cabral 1915:584). Los D'Harcourt tampoco escatimarán elogios para el huanuqueño. En el prólogo de su libro escriben: «¿Dónde se pueden leer y estudiar esos cantos que, se dice, reflejan el alma angustiada de los vencidos de la sierra? Solo un peruano, el señor Alomío [sic] Robles, nos podría, en cierta medida responder. Él ha recopilado y transcrito canciones populares auténticas, pero fuera de ciertas charlas pronunciadas en Perú, en Argentina y los Estados Unidos, hasta donde sabemos, no ha escrito nada» (1925: i-ii).

África, como del Asia, muy especialmente de la China...» (1910: 32), una suposición que encontrará eco en los textos del historiador argentino Jorge Cabral (1915: 586-587). Es recién con Leandro Alviña en el año 1919, que una forma determinada de pentatonía pasa a ser característica de la música incaica¹¹. Leandro Alviña, igualmente compositor y cuzqueño como Castro, será el primero en advertir el carácter modal menor de la escala pentatónica incaica, la cual él establece al invertir los grados de la escala «descubierta» por Castro. Dice Alviña:

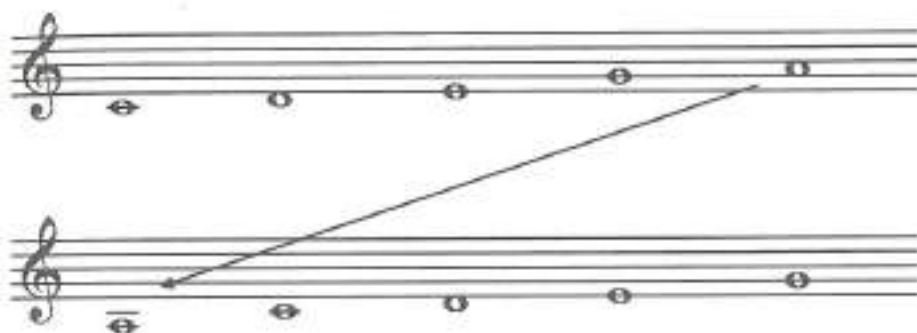
Este ensayo puesto en manos de los musicólogos, les ha puesto al descubierto el velo misterioso que cubría la naturaleza propia de la **Música Incaica**, exponiendo, una vez por todas, la diferencia esencial de la estructura de su gama, de su ritmo, giros y modulaciones que la caracterizan con marcada divergencia del sistema cromático europeo. Hasta entonces se había creído que la música peruana tenía la misma forma con disposición análoga de modos que la importada de Europa, habiéndose observado, tan solo, el predominio del tono menor invariable, como característica y peculiaridad de la incaica, más bien que su sistema diferente (Alviña 1929: 299, las negritas son de Alviña)¹².

El fragmento de Alviña muestra claramente cómo el discurso da un paso adelante en la conformación de un objeto de estudio específico: la música incaica. La pentatonía ya no aparece como una forma local de la evolución mundial de la música, sino como una característica particular de una cultura musical determinada (Alviña 1929: 300). La pentatonía deviene

11 El texto de Alviña fue publicado por primera vez en el año 1919 y reproduce aspectos supuestamente tratados por él en un trabajo presentado en 1908 como tesis de grado en la Facultad de Letras de la Universidad San Antonio de Abad del Cuzco. La versión que citaré a lo largo del libro es la del año 1929, que reproduce fielmente, según pude cotejar con la copia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima, el texto de 1919.

12 Como observa Holzmann la pentatonía peruana se caracteriza por un carácter bimodal: «Sus melodías giran, casi siempre, alrededor de dos centros tonales: uno, en la primera parte, correspondiente al clásico modo 'mayor' y el otro, en la parte conclusiva y de forma descendente-cadencial, al modo 'menor'...» (Holzmann 1968: 29). Es debido a ese carácter conclusivo de la frase cadencial en menor, remarcado por el acompañamiento armónico de dominante con resolución en la tónica, que se le adjudica a dicha escala un carácter menor, aunque en el fondo contenga ambos.

así en un factor de delimitación con relación a otras culturas musicales, es decir, en un factor identitario de la música incaica. Por consiguiente, Alviña presentará la música del Imperio ya no como un producto de la evolución de la música a escala universal, sino como el resultado de una historia concreta o, para decirlo con sus propias palabras, como «la aplicación de la música en los variados órdenes de carácter moral, religioso, social, económico» (Alviña 1929: 305) que regían la sociedad inca. No solamente eso. Alviña será también el primero en establecer un nexo claramente genealógico entre la pentatonía y el pasado histórico, en cuanto su narración oscila constantemente entre el presente etnográfico y el uso del pretérito imperfecto, vinculando de ese modo la vida musical del incanato con las prácticas musicales de la población indígena contemporánea, de las cuales extrae los ejemplos musicales pentatónicos que comenta (Alviña 1929: 309)¹³.



Ejemplo musical 7: Escala pentatónica incaica según Alviña (1929)

Así proyectada a la música indígena toda, la tesis de la pentatonía se convirtió en un concepto fundamental al interior del discurso, definiendo ahora una característica «esencial» de dicha música, a la vez que pasaba a excluir todo dato discordante con ella. En ese sentido, la pentatonía inaugura una tradición discursiva y deja atrás las descripciones descontextualizadas

¹³ El texto de Alviña se ve reforzado, historiográficamente hablando, debido a que, si bien no consigna bibliografía alguna, su léxico y sus referencias al pasado incaico evidencian una relación intertextual con los Crónicas de Indias, de las cuales, evidentemente, Alviña extrae nombres de fiestas, géneros e instrumentos incaicos.

—como las contenidas en las Crónicas— a favor de una visión de conjunto que reconoce un objeto de estudio definido: la música incaica.

El triunfo del cuento de la pentatonía

La tesis del carácter pentatónico de la música incaica alcanzó reconocimiento internacional gracias a los esposos franceses Marguerite y Raoul D'Harcourt¹⁴, quienes, siguiendo a Robles, la introdujeron en el discurso musicológico europeo (D'Harcourt 1925: III). En base a un extenso corpus de grabaciones hechas *in situ*, tanto en Bolivia como en Ecuador y el Perú, los D'Harcourt defenderán la pentatonía incaica como una verdad histórica indiscutible:

Las melodías indias puras de las civilizaciones antiguas de Ecuador, Perú y Bolivia están basadas en una escala defectiva, pentatónica; por cierto, común a la mayoría de los pueblos primitivos (1920: 34).

Dos años más tarde escriben:

Nosotros podemos determinar de manera cierta la escala defectiva pentatónica que se usaba entre las civilizaciones antiguas del imperio de los incas, basándonos en los instrumentos de música encontrados en las tumbas y en las melodías que se cantan ahora en la sierra andina (1922: 335-4).

Estas líneas muestran cómo el discurso musicológico va tejiendo conexiones históricas entre instrumentos antiguos rescatados y prácticas indígenas contemporáneas de una manera más contundente, lo que creó

14 La confluencia feliz de una compositora y un arqueólogo indianista permitió a los esposos D'Harcourt confeccionar una obra sólida tanto desde un punto de vista musicológico como historiográfico, sentando así las bases para los estudios científicos sobre música andina. Su obra por tanto adquiere un sentido fundacional al establecer las fuentes para una escritura de la historia (los instrumentos provenientes de contextos arqueológicos, la iconografía, las Crónicas de Indias, así como las comparaciones etnológicas) y las formas concretas de discursividad a usarse. A decir de Romero, la obra de los franceses aún no ha sido sometida a un trabajo crítico profundo, motivo por el cual muchas de sus presupuestos, aunque cuestionables, siguen vigentes en la disciplina musicológica (Romero 1988: 228).

un vínculo de continuidad histórica entre prácticas musicales inconexas. La pentatonía adquiere de este modo un papel más definido al interior del discurso musicológico. Esta ya no es tan solo una característica particular del sistema musical de los Incas, sino ante todo un eslabón entre pasado y presente, es decir, un concepto de referencia pasada. En su obra cumbre *La Musique des Incas et ses Survivances*, de 1925, los franceses concluyen:

La escala empleada por los Indios [sic] antes del arribo de Pizarro, y que corresponde, como hemos dicho, a un gran número de siringas y flautas rectas antiguas, se compone de una secuencia de cinco notas hasta la octava, siendo omitidos los semitonos de nuestra gama moderna, es decir do, re, mi, sol, la, do. [...] Entre los Quechuas la escala pentatónica parece haber sido la única (1925: 132).

Siguiendo el principio de los modos eclesiásticos, los D'Harcourt ubicarán cinco modos pentatónicos en el cancionero «incaico» (véase Ejemplo musical 5a), estableciendo el modo B como el más extendido, seguido por el modo A, el C y el D, el cual tendría más presencia en Ecuador, mientras que el E sería solo pertinente a otras regiones de América (1925: 133). Dentro de ese rol, la pentatonía se convirtió pronto en un criterio válido para medir autenticidades y establecer desarrollos al interior de la música de los Andes. Por tanto, los modos mestizos (véase Ejemplo musical 5b) fueron explicados y valorados en función de la pentatonía original, resultando ser los modos pentatónicos «puros» totalmente incaicos, mientras que los modos mestizos fueron presentados como recurrentes al modo incaico, mas «sujetos a los aportes extranjeros» (1925: 144).

La tesis de los D'Harcourt sobre la pentatonía parecía basarse sobre datos empíricos. Pero, por el contrario, se trataba de un cuento, de una subordinación del material existente a estrategias enunciativas dominantes al interior del discurso que ellos mismos habían estipulado como verdaderas. Como hemos visto anteriormente, ya en 1903, Charles Mead (1903: 31) había llamado la atención sobre la existencia de instrumentos musicales prehispánicos que mostraban escalas ajenas a la pentatónica. Igualmente, el músico español radicado en el Perú, Esteban Cáceres (1925: 25), pondrá en tela de juicio la supremacía pentatónica después de analizar numerosos instrumentos prehispánicos. Cáceres refiere, por ejemplo, sobre

instrumentos que no producían sino dos sonidos, una flauta de cuatro agujeros que formaba un acorde de séptima disminuida y una disonancia de séptima mayor, otro que procedía en sextas y séptimas, y una de seis agujeros que daba una escala «completa y pertenecía a la tonalidad de La mayor en nuestro sistema tonal» (1925: 24-25). Pero los D'Harcourt habrán de banalizar tales hallazgos, sosteniendo que dichos ejemplares «no [podían] corresponder a las intenciones de los constructores» (1925: 47). Así, la tesis devino en dogma.

Modo A (mayor)

Modo B (menor)

Modo C (mayor)

Modo D (menor)

Modo E (neutro)

Ejemplo musical 8a: Los modos pentafónicos según los D'Harcourt (1925)

Modo Aa mayor



Modo Bb menor



Ejemplo musical 8b: Los modos mestizos según los D'Harcourt (1925)

De aquí en adelante no serán los datos empíricos los que habrán de determinar el discurso, sino por el contrario, será el discurso el que ordenará los datos empíricos, adaptándolos al cuento de la pentatonía o excluyéndolos si no eran compatibles con el mismo. No es de extrañar entonces que, en 1924, al reeditar su estudio sobre los instrumentos musicales de los Incas, Mead se incline a favor de la tesis que, unos años antes, había puesto tímidamente en duda:

Después de estudiar los trabajos del señor Robles, los cuales han sido confirmados por José Castro, Leandro Albiña [sic], el señor y la señora D'Harcourt, y otros, pienso que el problema de la escala ha sido resuelto: los incas usaron la escala pentatónica (Mead 1924: 347)¹⁵.

La realidad, sin embargo, era otra muy diferente.

La repercusión del cuento de la pentatonía

En el año 1932 el musicólogo argentino Carlos Vega hizo evidente, en una conferencia en el Congreso de Americanistas en La Plata, que los antiguos habitantes de los Andes habían conocido sistemas diferentes al pentatónico. Vega analizó 79 instrumentos, de los cuales solo 26 mostraban una secuencia de cinco notas, encontrando escalas hasta de ocho notas y otras con pasos

¹⁵ Según consta en Vega (1934b: 352), Robles influyó también en el cambio de parecer del arqueólogo americano, cuando lo visitó en New York para mostrarle numerosas piezas pentatónicas.

cromáticos (Vega 1934b: 375)¹⁶. Si bien Vega no negó la existencia de un modo pentatónico entre los Incas, fue categórico en afirmar que este no fue el único sistema musical conocido por los antiguos hombres de los Andes, rechazando la idea de que un número tan alto de ejemplares como los consignados por Mead y por los D'Harcourt mismos como ajenos a dicha escala, sea producto de defectos de construcción (Vega 1934b: 368). Puede decirse entonces que Vega rompió con la idea errónea de una identidad incaica para toda la música prehispánica, corroborando la existencia de escalas con semitonos anteriores al período imperial. En años posteriores el musicólogo cuzqueño Policarpo Caballero Farfán corroboró la existencia de instrumentos pre-incaicos no pentatónicos (Caballero Farfán 1946: 38). Caballero Farfán, conjuntamente con el ecuatoriano Segundo Luis Moreno, demostraron además que el cancionero contemporáneo indígena se valía de sistemas tonales diversos de carácter tritónico, tetratónico, hexatónico o heptatónico (Caballero Farfán 1988: 100-131; Moreno 1957: 11). Mas, para salvar la paradoja, los partidarios del cuento de la pentatonía incaica se vieron obligados a ordenar los sistemas tonales divergentes según las modalidades propias que el discurso había estipulado. En consecuencia, «ciertos aires incásicos [que] no emplean sino una parte de los sonidos de la escala» serán entendidos por Andrés Sas, en 1935, como formas primitivas de la pentatonía, mientras que las melodías que participan de otros modos más amplios, aparecerán como «variantes del modo tipo, más bien que modos reales nuevos» (Sas 1935: 75). De forma análoga el musicólogo peruano alemán Rodolfo Holzmán, en 1968, explicará la presencia de sistemas hexatónicos y diatónicos en los Andes como claras influencias españolas, sin molestarse en mostrar algún tipo de evidencia¹⁷.

16 Para explicar los pasos cromáticos, Vega sugerirá la existencia de un sistema basado en sucesiones de quintas, deducida del análisis, a veces algo antojadizo, de flautas de Pan actuales y de instrumentos provenientes de contextos arqueológicos publicados por Mead y los D'Harcourt (Vega 1934b: 369s). Volveré al tema en el cuarto capítulo. También vale la pena recordar que Vega parece ser el único en empeñarse en demostrar evidencias históricas de la existencia de pentatonía incaica al interpretar la cita de Garcilaso ya mencionada líneas arriba como un claro testimonio de su uso en el período prehispánico (Vega *ibid.*: 350).

17 Con respecto a la escala hexatónica afirma Holzmán: «...en algunas de ellas pueden aún detectarse residuos de las características de la escala pentatónica» (Holzmán 1968: 37). Sobre la heptatónica escribe: «La escala heptatónica peruana puede denominarse, con justa razón, como una gama 'Mestiza' [sic] por excelencia en la que se han fusionado, de manera feliz, elementos provenientes de dos culturas distintas» (Holzmán 1968: 41). Como las citas muestran se trata más de una deducción lógica que de una comprobación empírica.

De este modo, la pentafonía vino a instaurar un criterio temporal para la sistematización del material arqueológico, siendo clasificadas las escalas en anteriores o posteriores a la invasión española, según la cantidad de grados que presentaban (véase Gráfico 6).

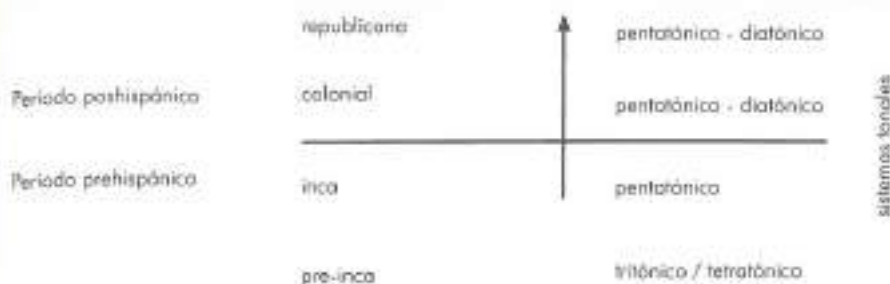


Gráfico 6: Esquema temporal conformado en base a la pentafonía incaica (diagrama del autor)

Más, vale preguntarse, ¿por qué esa persistencia en el cuento de la pentatonía incaica? La tesis, no es prolijo recordarlo, satisfacía tanto las aspiraciones de investigadores internacionales como la de los locales. Por un lado, confirmaba a nivel internacional las teorías evolucionistas de autoridades musicológicas de la talla de Hugo Riemann, Alexander John Ellis, Eric van Hornbostel o Marius Schneider, por el otro, colocaba a la música andina por encima de otras tradiciones musicales en el continente americano al clasificarla como antesala del sistema diatónico y, por tanto, como no tan primitiva (D'Harcourt 1925: ii; Sachs 1978 [1940]: 197; Stevenson 1960: 1), lo cual satisfacía a los investigadores locales.

La caracterización de la música incaica como pentatónica permitió asimismo un ordenamiento geográfico y, como consecuencia de ello, la conformación de un mapa musical en Sudamérica, convirtiéndose la presencia de escalas pentatónicas en una clara evidencia de influencias incaicas en otros cancioneros (véase Gráfico 7). Así, von Hornbostel localizará influencias de los Incas en flautas de Pan del nororiente brasileño (Hornbostel 1967 [1909]: 390), mientras que Aretz y Ramón y Rivera, siguiendo a Vega, demarcarán un área musical andina siguiendo la presencia de la escala pentatónica sin semitonos en el subcontinente, la cual remitirán directamente al territorio cultural incaico (Aretz 1984:43;

Aretz y Ramón y Rivera 1976: 16-17; Ramón y Rivera 1969: 222-223)¹⁸. Quiero remarcar que todo esto tuvo implicancias epistemológicas muy concretas sobre el objeto de estudio: Definió una región y una cronología histórica y, por añadidura, una cultura musical homogénea para referirse a un cuerpo de prácticas musicales por demás divergentes.



Gráfico 7: Mapa de la dispersión territorial de la pentafonía incaica según Aretz y Ramón y Rivera (1976) adaptación de Víctor Mendivil

18 Aretz y Ramón y Rivera distinguen, dicho sea de paso, diferentes formas de pentatonia en América Latina: «Desde el punto de vista geográfico», dice Ramón y Rivera, «la presencia de este aspecto cultural [la pentatonia] coincide con el territorio andino ocupado por los Incas, pero por otra parte, otro tipo de melodías basadas en escalas de cinco sonidos aparece en el inmenso macizo de las selvas suramericanas, y este tipo de melodías —cantos o taques— está basado en escalas de cinco sonidos con semitonos e intervalos diferentes a los que caracterizan la pentafonía [incaica]» (Ramón y Rivera 1969: 222). En un texto posterior afirman Aretz y Ramón y Rivera: «...en Sudamérica aparece la escala pentatónica no sólo en varias subcancioneros, como observamos para la tritonía, sino también en cancioneros diferentes. Tenemos así una pentafonía andina [con varios tipos de música], una del área Orinoco-Amazonas, y una pentafonía afroide [sic] que se suscribe a las áreas pobladas por descendientes de africanos» (Aretz y Ramón y Rivera 1976: 17).

El triunfo de la pentatonía también influyó sobre las prácticas musicales. Por un lado, los compositores académicos recurrieron a esta escala para desarrollar un arte musical «nativo» (Romero 1988: 267). Por otro, como anotan algunos autores, la adaptación de melodías pentatónicas a patrones europeos creó una imagen estereotipada de la música andina en la capital peruana, lo que generó un nuevo tipo de repertorio urbano (Lloréns 1983: 99; Turino 2008: 102). En el trayecto, el Cuzco, como centro de la herencia cultural incaica, pasó a ser un símbolo emblemático de lo andino, imponiendo a intérpretes populares un repertorio pentatónico y hasta un vestuario cuzqueño:

Bajo el influjo de esta atmósfera cultural, los músicos populares se dejaron arrastrar por la idea de que el «arte incaico» [sic] era superior a las expresiones vivas de los sectores indios y mestizos de la sierra peruana. Se presentaban así «compañías de danzas y música nativas» que, a pesar de su origen popular, no interpretaban las verdaderas danzas y música andinas que decían representar. Inventaban lo que ellos denominaban «danzas incaicas», con vestuarios imitados de los museos arqueológicos y textos históricos, modificándolos además a gusto y capricho de artistas y empresarios de espectáculos (Lloréns 1983: 113).

No obstante, fue justamente esa estilización incaica basada en el uso —y abuso— de la pentatonía la que abrió las puertas de la ciudad de Lima a la música de los Andes. Ya en los años 40, el antropólogo peruano José María Arguedas tildó el concepto de música incaica como inadecuado, pues se remitía exclusivamente a un tiempo histórico determinado, y criticó a aquellas que «bajo la influencia de una concepción levemente romántica del Perú», lo usaban (Arguedas 1977: 12; Arguedas 1985: 93). Segundo Luis Moreno, en cambio, recurrió a la diferenciación étnica para combatirlo y advirtió que «indígena no es sinónimo de incaico» (1957: 62) y que ni siquiera la música indígena peruana merecería tal epíteto.

Es entonces hacia la década del 60 que, como veremos detenidamente en el último capítulo, comienza a imponerse en el discurso el concepto de «música andina», siendo reemplazada la definición étnica (de lo incaico) por

una geográfica¹⁹. Mas el cuento de la pentatonía en el cancionero incaico estaba tan arraigado en la musicología que pasó de manera acrítica a formar parte del discurso de la ahora llamada «música andina», la cual fue remitido, sin más, a la influencia cultural del antiguo Imperio, aunque de facto las expresiones musicales del Ande provenían de diversas tradiciones culturales y no solo de la incaica. Lo que estoy sosteniendo entonces es que la «música andina» tiende aún en la actualidad a ser imaginada como pentatónica como continuación de un discurso previo sobre la música en el territorio que ocupó el antiguo Imperio de los Incas, pese a existir en los Andes diversas culturas musicales con modos tonales variados (Moreno 1957, Holzmann 1968).

Patrones de descubrimiento

Hasta aquí he recorrido la forma como la pentatonía se estableció como un concepto de referencia pasada, contribuyendo así a construir una historia de la música andina, a la vez que definiendo un objeto de estudio musicológico en torno a lo incaico. El ejemplo muestra que, como afirma W. B. Gallie para la historiografía toda, la historia (*history*) se estructura siempre a través de conexiones internas que la hacen viable y por tanto inteligible, sustentándose esa legibilidad en narraciones históricas (*stories*), es decir, en relatos convincentes (Gallie 1964: 105). La historia de la música incaica, por consiguiente, se articuló en torno al supuesto de que existió un sistema musical unitario. Este sistema imaginado fue lo que permitió la codificación y clasificación de un material documental que hasta entonces no había podido ser domesticado por la academia²⁰. La aparición

19 La genealogía del término música andina en el discurso es dudosa y habrá de ocuparme más detenidamente en el último capítulo del libro.

20 Una lectura radicalmente diferente de la pentatonía ha sido posteriormente propuesta por Dale Olsen, quien ha puesto en duda el origen prehispánico de la misma aduciendo que su expansión puede coincidir tal vez con la introducción de los medios técnicos que, a principios del siglo XX, permitieron la difusión de un cierto tipo de música andina. Olsen sostiene que la pentatonía podría ser un sistema híbrido reciente, derivado del uso de notas de paso en un sistema tritónico de posible origen prehispánico como el que usan actualmente las poblaciones indígenas en las regiones rurales de Ayacucho, Apurímac y Junín (Olsen 1980: 408-410). Si bien la tesis puede parecer osada, cabe preguntarse si ello no resulta de oponerse tajantemente a una explicación tenida hasta ahora

de un cuerpo temático bajo el rubro de la música incaica no obedeció entonces a la constatación empírica de una cultura musical descubierta gracias a evidencias materiales legadas por dicha cultura, sino, como crea haber demostrado, por el tipo de narrativa explicativa que construyó el aparato teórico de los autores que la «descubrieron» a principios del siglo XX. Visto a la distancia, este proceso de descubrimiento se muestra nítidamente como el resultado de un determinado tipo de observación, como consecuencia de la aplicación de marcos conceptuales a realidades inconexas entre sí, tanto temporal como geográficamente. En ese sentido, lo que creó un contexto de descubrimiento —para usar la feliz expresión de Feyerabend (1981: 152)—, fue la distinción evolutiva creada por la musicología comparada bajo el término «sistema tonal», el cual —así lo creían los primeros representantes de la disciplina— debían mostrar el nivel de desarrollo de las culturas musicales a lo largo del planeta. Es entonces gracias a los términos teóricos —lo incaico, la pentatonía, la conquista, el sistema tonal— que la realidad concerniente a las prácticas musicales del Imperio de los Incas y sus descendientes pasaron a ser observadas como fenómenos que debían tener una ligazón estructural y, por tanto, también una vinculación histórica. Hasta finales del siglo XIX, las músicas producidas por los grupos indígenas andinos habían estado allí, habían sido incluso descritas y comentadas eventualmente por viajeros o curiosos; pero no con el afán de integrarlas a un campo científico del conocimiento. Fue recién con el arribo de la pentatonía como concepto de referencia pasada que estas comenzaron a ser imaginadas dentro de un esquema de

como verdad histórica. Por su parte, Vázquez y Vergara han sugerido vínculos directos de la escala de cinco notas con la tritonía y la tetratonía en el cancionero ayacuchano: «Hemos explicado hasta aquí las bases tritónica y tetratónica sobre las que se desarrollan todas las melodías del carnaval ayacuchano; sin embargo, es importante señalar que en la mayoría de las canciones aparece también la nota RE, usada siempre como nota de paso o nota de adorno (apoyatura). Por esta razón hablamos de una estructura tritónica (do-mi-sol) o tetratónica (la-do-mi-sol) como 'fuentes' de la pentatonía, que aparece completamente al incorporar la nota RE (la-do-re-mi-sol)» (Vázquez y Vergara 1987: 146). Igualmente Romero ha relativizado la importancia de la pentatonía: «La conclusión principal de lo observado, en materia de escalas musicales en esta muestra, es la confirmación de que la pentatonía no es de manera alguna una escala predominante en la música andina, sino una de las tantas posibilidades escolásticas que se utilizan. Si bien en el huayno la pentatonía es dominante, otras escalas lo son en otros géneros, como en la marca del ganado, en la que la escala tritónica predomina» (Romero 2017: 98).

interpretación y por medio de «características» que hacían posible que los observadores las diferenciaran de otras culturas musicales contemporáneas. De este modo, como diría Norwood Russell Hanson en el libro que inspira este capítulo, la teoría [de una música incaica pentatónica] no nació como producto de la observación de un fenómeno, sino del acto de colocar las prácticas musicales indígenas dentro de un sistema interpretativo, es decir, mediante una acción reproductiva que buscaba premisas para una teoría ya existente (Hanson 1971: 189).

En ese sentido, el cuento de la pentatonía y de la música incaica obedeció a un proceso disciplinar que debía someter la diversidad del objeto a una reducción para su estudio y su incorporación al discurso académico o político. Mientras que el discurso musicológico urbano se apropió de las prácticas musicales rurales del pueblo andino para clasificar temporal y culturalmente sus hallazgos empíricos y consolidarse como disciplina académica, los discursos académicos nacionales se valieron de las mismas prácticas para afianzar proyectos nacionales que urgían una legitimación histórica. Esta apropiación de lo indígena por parte de sectores intelectuales urbanos ayudó por un lado a academizar la música andina, pero al sentar criterios normativos para su clasificación, también contribuyó a la formación de discursos intransigentes al interior de la musicología, como en el caso de Segundo Luis Moreno o Caballero Farfán, como demostraré en el quinto capítulo. El primero descalificará toda injerencia foránea en los estudios musicales, afirmando que los extranjeros «no tienen facilidad en captar bien el ritmo musical andino» (Moreno 1957: 41), mientras que el segundo catalogará, con ímpetu nacionalista, la música incaica como de «sorprendente originalidad y emotividad, con modos y tonalidades en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea [...]» (Caballero Farfán 1988: 357).

Al constituir un corpus de análisis específico este proceso de homogenización y reducción de complejidad sentó las bases para la creación de diversos cuentos sobre el pasado musical durante el Imperio de los Incas. Analicemos entonces esos cuentos.

III. NOTICIAS DEL IMPERIO: LA VISIÓN TRÁGICA DE LA HISTORIA EN LA MUSICOLOGÍA TEMPRANA SOBRE LA REGIÓN ANDINA¹

En su novela *Noticias del Imperio* (1987), el escritor mexicano Fernando del Paso retrata a la emperatriz Carlota, prisionera en el Castillo de Bouchout, en Bélgica, que rememora en su celda el imperio de su malogrado esposo, el emperador Maximiliano I de México. Con prosa sagaz y convincente, del Paso da voz a la emperatriz mediante un monólogo de características panópticas que la presenta como una mujer trastornada, aferrada a imágenes y objetos del pasado con los que conforma una visión de la historia, en la cual realidad y fantasía se confunden. No es casual que del Paso recurra en su novela al término «noticias», palabra polisémica que significa, según el diccionario, «noción, conocimiento», «divulgación de un hecho» (DRAE 1992: 1449) y en muchos lugares de Hispanoamérica «habladurías». Dicha ambigüedad bien concuerda con la idea de noticias usada en la novela, en la cual Carlota imagina el imperio según los recuerdos que ella creía guardar en su memoria. En este capítulo voy a sostener que existen claros paralelos entre la forma en que el personaje de del Paso relata el pasado reinventándolo en una ficción y las estrategias narrativas que desarrolló la musicología de principios del siglo XX sobre la región andina para conformar una historia de la música de los Incas. Me interesa demostrar que la narrativa de la generación fundadora de la musicología sobre los Andes estaba condicionada por una mirada evolucionista que buscaba explicar el presente musical andino a través de una trama trágica —la de la caída musical del Imperio— a la vez que erigió un canon entre las músicas indígenas del continente americano.

¹ Una parte considerable de este capítulo fue presentada como ponencia en el VIII Coloquio de Musicología, realizado en La Habana el 2014, en el marco del XIV Premio Musicología de Casa de las Américas. Una versión previa fue publicada en el mismo año en *Boletín Música* Nro. 37 (Mendivil 2014a).

Cuando digo que las representaciones históricas de esta primera generación de investigadores toman una forma de tragedia, me estoy refiriendo, como sugiere Hayden White siguiendo a Northrop Frye, a una forma de tramar basada en la premisa de que los condicionamientos del ser humano «son inalterables y eternos, con la implicación de que el hombre no puede cambiarlos, sino que debe trabajar dentro de ellos» (White 2001: 20). Al mismo tiempo, recojo la acepción de Gero von Wilpert cuando define la tragedia como la trama de un conflicto irreparable con el orden del mundo, pero indicando que este no siempre desemboca en la muerte del héroe, sino a veces tan solo en su derrota (von Wilpert 1969: 797). Desde este punto de vista, el sentido narrativo de la historia de la música incaica aparece en la primera generación de estudiosos como el influjo de una fuerza determinista que la conducía irreparablemente al acaso, lo cual terminaba por justificar su sumisión a lo hispano. Como mostraré en lo que sigue, esta narrativa se forjó en torno a conceptos cargados de connotaciones trágicas como «evolución», «organismo», «restos», «vestigios», «ancestros», «reminiscencias» y «supervivencias», todos ellos conceptos de referencia pasada que, junto al de pentatonía, guiaron el discurso durante las primeras décadas del siglo XX. Antes de discutir la historia trágica de la música del Imperio incaico de la musicología temprana sobre los Andes, quiero, de manera escueta, dedicar algunas líneas al paradigma evolucionista de la musicología comparativa a fin de hacer más legible sus correspondencias con una visión trágica de la escritura de la historia.

Memoria viva

«Yo no soy la reina de América sino que soy todo, todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelado en un instante...»

Carlota, a través de la pluma
de Fernando del Paso

La musicología comparativa se formalizó a finales del siglo XIX en el marco de un programa de reconstrucción del desarrollo de la música a escala mundial. Dentro de este programa, el estudio de las músicas de los pueblos no-occidentales debía aportar noticias sobre los períodos «prehistóricos» de la música de arte europea, la cual era considerada como su cúspide². Este paradigma daba por sentado que todas las sociedades seguían el mismo proceso evolutivo musical de manera unilineal, aunque en distintas velocidades. En ese sentido, la musicología comparada recurría a las teorías evolucionistas para explicar la diversidad musical del planeta desde una perspectiva de progreso musical. No quiero reducir el evolucionismo a una unidad homogénea. Y aunque sería prolijo ventilar todas sus variantes en este contexto, quiero referir que existían significativas diferencias entre sus representantes, todas ellas condicionadas, desde mi punto de vista, por los divergentes espacios institucionales de investigación en los cuales el paradigma evolucionista fue aplicado³. Estas diferencias, no obstante, eran neutralizadas, por lo común, gracias a la existencia de ciertas premisas compartidas como la idea de la persistencia del pasado en el presente, es decir, como «memoria viva» de lo pretérito.

También en la musicología comparada echó raíces la idea de la memoria viva. Erich von Hornbostel, por ejemplo, definió la tarea del musicólogo comparativo como «el desvelo de lo atemporal, de lo genérico en los residuos del pasado» (Hornbostel 1986 [1905]: 56-57), mientras que Carl Stumpf comparó el estudio de la música «primitiva» de los wedda con el estudio de los restos de objetos prehistóricos (Stumpf 1911: 109). Visto con ojos críticos, el programa de los evolucionistas en la musicología comparada presentaba la misma contradicción que mostraban los etnólogos tempranos cuando escudriñaban las huellas del pasado: aunque los motivaba una inquietud histórica —reconstruir lo sucedido—, estos

2 Me he referido más ampliamente a este aspecto en la introducción.

3 Petermann ha analizado las diferencias entre el evolucionismo británico de Tylor que hacía hincapié en la continuidad histórica de los fenómenos culturales; el de Morgan, que privilegiaba la mirada sincrónica de las instituciones sociales para su clasificación; el de Frazer, restringido en gran parte a explicar el origen de la idea divina y el evolucionismo orgánico de Darwin y Spencer (Petermann 2004: 463-524). Por su parte, Harris ha demostrado que el evolucionismo experimentó un auge en las ciencias durante el siglo XIX, y que este influyó de manera diversa en la obra de filósofos como Hegel, Marx y Engels o sociólogos como Comte y Spencer (Harris 1990: 657-660).

negaban historicidad propia a las prácticas culturales que estudiaban al considerarlas fósiles vivos.

La etnología había difundido un tipo de evolucionismo religioso y social, planteado por Edward Tylor y Lewis Morgan y difundido más ampliamente por Friedrich Engels; la musicología comparada, en cambio, se acercó más decididamente a las teorías evolucionistas organicistas de Darwin y Spencer. Puede parecer extraña esta distancia de la musicología para con los padres de la disciplina que le suministraba grabaciones para sus transcripciones y análisis, mas solo si se pasa por alto que, mientras los etnólogos se habían limitado a recolectar materiales sonoros *in situ*, Darwin y Spencer esbozaron sendas teorías sobre los orígenes de la música que fueron altamente discutidas en los círculos musicológicos comparativos (Stumpf 1885, 1911). No hago alusión vanamente a este vínculo, pues es una visión de la historia como proceso orgánico lo que habrá de definir la trama de los musicólogos tempranos para la música del Imperio. Ya en 1934 Charles Beard, el primer presidente de la Sociedad Norteamericana de Historia, había notado que la estructura de narración histórica que propugnaba el evolucionismo organicista suponía a las culturas como los cuerpos, en una secuencia de nacimiento, crecimiento, auge y ocaso, la cual las inscribía dentro de una trama mayor: la de una tragedia divina, previamente estipulada y, por consiguiente, inexorable (Beard 1934: 224)⁴.

4 No ha sido Beard el único en advertir la tendencia del evolucionismo en una cierta estructura narrativa trágica. Así, Karl Popper en *Das Elend des Historizismus* (*La miseria del historicismo*) critica la tendencia del historicismo a explicar la historia debido a la irreversibilidad de los procesos biológicos: «El punto de vista (A) parte de la vieja idea de que el ciclo de vida de nacimiento, infancia y muerte, no solo es aplicable a individuos y animales, sino también a las sociedades, las razas y tal vez al mundo entero. [...] Desde el punto de vista de esa teoría la historia se repite y las leyes del ciclo de vida de, digamos, las culturas, pueden estudiarse de la misma forma que el ciclo de vida de una especie animal» (Popper 1971 [1957]: 87). Sin negar que la historia a veces se repita en cierta forma ni que puedan existir paralelos entre determinados acontecimientos históricos, Popper se aleja de esta posición poniendo en evidencia que en las «repeticiones históricas» influyen factores que no pueden ser entendidos como «repeticiones», rechazando por ende una historia trágica e ineludible. «Puede encontrarse que ciertos tipos de sucesos se repitan aquí o allá —dice—, pero de tal comparación no parece surgir ninguna ley que describa el ocurrir de los procesos evolutivos o de la evolución en general» (ibid.). Como he referido en la introducción, también Dahlhaus (1977: 208) y Treitler (1989: 87) han detectado en la musicología histórica una tendencia a concebir el desarrollo de las culturas y los estilos musicales como organismos vivos.

Como veremos enseguida, los primeros esbozos de representación histórica sobre la música de los Incas, partiendo del sentido de organismo vivo en decadencia, tomaron el tema del ocaso de la cultura musical incaica como esquema interpretativo. Es en el marco de este discurso que las noticias sueltas sobre la música pasada adquieren una nueva calidad, pasando a convertirse entonces en vestigios históricos.

Piezas y vestigios

La musicología temprana construyó un discurso histórico sobre la música de los Incas gracias a la instauración de lo que, en el capítulo anterior, he llamado el cuento de la pentatonía. Hasta entonces, aunque ya se contaba con material suficiente para bosquejar una panorámica histórica sobre aquella cultura musical, no había sido posible encontrar un eje narrativo que estructurase la enorme diversidad de datos con que se contaba. Fue recién con la instauración del cuento de la pentatonía que se halló un concepto de referencia pasada que permitía sentar cronologías sonoras, así como un área de expansión geográfica. A partir de dicha historia fue posible construir otro cuento casi paralelo que, para decirlo en términos narrativistas, reordenaba las noticias del Imperio recogidas en función de una trama: la del héroe caído. En las líneas que siguen voy a analizar algunos enunciados efectivos de las primeras representaciones históricas de la música del Imperio a fin de demostrar la trama trágica que les daba forma.

Uno de los primeros estudios sobre la música de los Incas fue un libelo publicado en 1903 por el arqueólogo norteamericano Charles Mead. Siguiendo el esquema evolutivo propuesto por John Frederick Rowbotham para el desarrollo de los instrumentos musicales en el mundo, que distinguía entre las eras del tambor, de la flauta y de la lira (Rowbotham 1881: 380-381), Mead emprendió el análisis del material organológico «incaico» de las colecciones arqueológicas del Museo Americano de Ciencias Naturales de Nueva York⁵, para confrontarlo con algunas noticias consignadas por

5 Pese al título del libelo, lo que Mead analiza es, en gran parte, instrumentos musicales preincaicos. Influido por la visión de la época, Mead asume lo inca como un *pars pro*

cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega o el soldado español Pedro Cieza de León, entre otros. Dice:

Los Incas no tuvieron lenguaje escrito y la mayor parte de nuestro conocimiento sobre sus costumbres ha sido interpretada de sus prácticas de representación de escenas cotidianas en su cerámica. El estudio de las representaciones en cerámica es especialmente importante para el estudio de los instrumentos musicales porque los conquistadores españoles del territorio y sus descendientes han dejado poca información sobre el tema. [...] Comúnmente se afirma «el Perú es un rompecabezas» y, efectivamente, esto es muy cierto en lo que respecta a su música (Mead 2003: 5).

Es sintomático que Mead —un arqueólogo, al fin y al cabo— utilice la metáfora del rompecabezas en este contexto y que las piezas del mismo sean instrumentos musicales, las cuales, en su calidad de cultura material, él vio como fuente fidedigna del pasado, por proceder del mismo. El cuadro que presenta Mead es, en suma, esquemático. Inicia su análisis con los tambores y los idiófonos, es decir, con los instrumentos más elementales en el esquema de Rowbotham, concluyendo con las flautas longitudinales y flautas de Pan, es decir, con aquellos instrumentos capaces de emitir escalas y por tanto de ejecutar melodías. Pero las flautas de los Incas, nos advierte Mead, son rudimentarias:

Todo intento por descubrir alguna regla o ley que rija las distancias entre las aberturas u orificios ha sido infructuoso. A primera vista muchas de esas flautas, especialmente aquellas hechas de hueso, dan la impresión de que se intentó una equidistancia. Pero una segunda mirada revela tantas variaciones en las distancias que ello resulta dudoso. [...] Hemos llegado a la conclusión de que los viejos constructores de flautas no se regían según conjunto de leyes alguno, sino que cada uno hacía sus instrumentos según su propio parecer. No debe sorprender entonces que las notas producidas se encuentren en una relación de intervalos errónea si consideramos la imperfección de su construcción; de hecho, las flautas están completamente desafinadas (Mead 1903: 17).

toto de las culturas andinas prehispánicas. Aunque la mayoría de las veces no menciona procedencia, no es difícil reconocer piezas de culturas diversas como Inca, Nazca o Moche. Para una visión del desarrollo organológico prehispánico, véase César Bolaños (2007).

Incluso en la segunda edición del libro, en la cual Mead agudiza su análisis de las flautas de Pan por considerar improbable que tantos esfuerzos en la construcción no pretendan influenciar el producto sonoro, el arqueólogo termina desistiendo de buscar algún criterio musical en las escalas por suponer inescrutable «la mente primitiva». Más aún, Mead admite utilizar el término «escalas» no sin cierta desazón, pues a su parecer no era viable «que el hombre primitivo haga dos flautas o dos flautas de Pan exactamente iguales» (1924: 329). Por consiguiente, para Mead, aunque los Incas habían alcanzado el segundo nivel en el esquema evolutivo musical, su dominio del mismo seguía siendo básico. Es altamente significativo por eso que el norteamericano cierre su estudio remarcando la ausencia de instrumentos de cuerda en la cultura inca. Dice:

Un número de escritores modernos ha sostenido que la *tinya*⁶, una guitarra de cinco cuerdas, fue conocida entre los peruanos prehispánicos. Ello resulta tan improbable como el argumento de Ranking de que hubo violines en la corte de Moctezuma. Garcilaso de la Vega en el capítulo titulado «Sobre geometría, geografía, aritmética y música que alcanzaron» no da cuenta de ningún instrumento de cuerda. En «La crónica del Perú» de Cieza de León apenas hay capítulos que no mencionen algún instrumento y, sin embargo, no encontramos ninguna alusión a este instrumento. Los mismos peruanos, como hemos visto, nos han legado muchos de sus instrumentos y numerosas representaciones [gráficas] de estos en cerámicas u ornamentos de metal, pero entre ellos no puede localizarse ninguno que pertenezca a la categoría de la lira [...] Sin duda alguna, los instrumentos más importantes eran el tambor, los diferentes tipos de flautas y las flautas de Pan [...] (Mead 1903: 29-30).

6 Me ha resultado imposible localizar a esos autores. No obstante, resulta obvio para mí que la confusión proviene de González Holguín, quien en su diccionario Quechua-Español traduce la palabra *tinya* como «atabal, aduse, bihuela guitarra» (González Holguín 1989: 343). Que el clérigo español haya registrado un término para instrumentos introducidos por los españoles, no implica, por cierto, que estos hayan existido en tiempos prehispánicos. En otro trabajo he sugerido que esta palabra denominó indistintamente tambores de marcos y cordáfonos pues, según la lógica indígena, ambos eran golpeados horizontalmente (Mendivil 2009a: 193).

El argumento narrativo de Mead cumple aquí dos funciones: no solo desplaza la cultura musical incaica a un tiempo anterior al de la era de las liras y, por consecuencia, a un estado evolutivo inferior al de la cultura musical occidental, sino que, además, al remarcar la predominancia de los tambores y las flautas imperfectas⁷, la caracteriza como una música estancada en una fase «primitiva» de desarrollo, destinada a ser derrotada por una música más avanzada. De este modo, Mead presenta la subordinación musical de los Incas como un hecho irremediable. Concluye:

De la música de los Incas no sabemos nada. Ha sido grabado un número de canciones que los indios conocen desde generaciones y que ellos creen que han sido transmitidas sin cambio alguno, pero su autenticidad es, por supuesto, dudosa, sobre todo porque las fuentes de las que proceden son inciertas. Muy temprano fueron traídos los negros a las colonias españolas y, a no dudarlo, algunas de sus melodías fueron adoptadas por los indios. Garcilaso nos confiesa que, en 1560, cuando él dejó el Perú, había cinco indios que eran grandes maestros de flauta, los cuales tocaban muy bien y por notas... Tomando estas consideraciones, debemos ser escépticos cuando se afirma que algún tipo de música es prehispánica (Mead 1924: 30-31).

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que Mead haya eliminado la primera frase de este párrafo en la edición de 1924 (Mead 1924: 346). Para entonces, el arqueólogo ya se había decidido por el cuento de la pentatonía incaica propagado por los D'Harcourt (1925), lo cual generaba una evidente contradicción con ella, pues para entonces, al menos «ya se sabía» que la música incaica había sido pentatónica. Pero más allá de la anécdota, lo que revelan estas líneas es una visión de la historia musical de la región andina según la cual su derrota se justificaba debido a la «superioridad» de la música venida del Viejo Mundo. En efecto, la empresa de Mead está orientada a armar el rompecabezas del pasado

7 En discrepancia con esta imagen negativa de la organología prehispánica, numerosas autores han alabado el gran desarrollo técnico en la construcción de membranófonos y aerófonos que existía en los Andes antes del arribo de los españoles. Para una visión de los objetos sonoros prehispánicos, véase Boloñas (1988a, 1988b y 2007), Stevenson (1960: 6-13), Jiménez Borja (1951) y Olsen (2002).

con mudos objetos que no llegaban a reproducir cabalmente la música de los antiguos peruanos. Es interesante anotar, asimismo, que Mead no hace alusión a la música indígena contemporánea, la cual, al parecer, no consideraba como música incaica. En ese sentido, resulta obvio que para Mead la música europea había desbaratado el desarrollo natural de la de los Incas, desarticulándola para siempre. En el imaginario del arqueólogo esta música estaba muerta. ¿Qué quedaba de ella? Apenas piezas sueltas en los museos que no ofrecían sino visiones fragmentarias.

A diferencia de Mead, Leandro Alviña, uno de los pioneros de musicología en el Perú, sí vio un proceso continuo de transformaciones en el desarrollo de la música de los Incas. Así lo anuncia el título de la tesis que presentó el año 1908 en la Universidad del Cuzco: *La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días* (1929). Pero el proceso histórico que este investigador creía haber advertido, estaba regido por su enfoque de lo inca como un organismo en proceso de descomposición. Es por esa razón que trazó una sublimación del Imperio valiéndose de la descripción de «vestigios sonoros», pues al ocaso, debía precederlo necesariamente un auge. Alviña comienza su disertación con una digresión sobre los vínculos entre poesía, música y culto en culturas antiguas como la hebrea y la persa, para ubicar a los Incas en el mismo peldaño de la escala evolutiva, pasando después a ocuparse de los géneros populares más significativos del Imperio: la huanca, el harawi y el huayno. La huanca, nos dice, «[e]xterioriza expansiones de placer, de goce, de alegría, de animación, de regocijo, de embriaguez, de satisfacción y otros; así como contracciones de dolor, de tristeza, de sufrimiento, de lo fúnebre y lo sombrío» (Alviña 1929: 305), presentándola finalmente como el canto apropiado para las fiestas públicas; el hjarahui [sic], en cambio, lo define como el canto patético, cotidiano y erótico que se interpretaba «en el hogar, en la morada, en las comparsas, en las parrandas» (Alviña 1929: 314), y del cual se valían los amantes para cantar las penas de ausencias o lo bello de la naturaleza, mas sin alcanzar a «penetrar en las profundidades áridas de la metafísica» (Ibid.). Al igual que el bucólico harawi, el huayno es también para Alviña música espontánea. Mas a diferencia de aquel, este dulcifica, halaga y lisonjea los sentidos con movimiento vivo. Por ello lo describe con poética ímpetu:

El huayno tiene la alegría embriagadora de las bacantes que han recorrido la campiña, desnudas, ébrias [sic], con la risa en los labios, la inspiración centellante en los ojos, el tirso de oro en la mano, la corona de yedra y pámpanos en las sienes, la embriaguez de la vida exuberante en todo el cuerpo... (Alviña 1929: 20)⁸.

Al revisar estas extasiadas disquisiciones salta a la vista que la representación de los géneros incaicos no se remite a la evaluación rigurosa de fuentes históricas, sino a un conocimiento bastante superficial sobre sus formas contemporáneas. En efecto, las prácticas musicales indígenas de principios del siglo XX que Alviña tilda de incaicas no son testimonios extraídos de antiguallas rescatadas de algún museo o biblioteca, sino vestigios vivientes del pasado que él estudia, así como el geólogo escruta el ayer en los fósiles de las capas terrestres. Quiero hacer notar que lo que Alviña celebra en la música de los Incas es, como lo demuestran las líneas arriba transcritas, su naturalidad y su carácter emotivo. Si la música incaica había sido para Mead deficiente por su estructura, para Alviña su precariedad era tanto técnica como espiritual. Es por tal motivo que sus loas al desarrollo musical incaico se ven atenuadas por una mirada que contrapone su originalidad a la fuerza compositiva y a la exuberancia filosófica de la música llegada con los conquistadores. La sinopsis histórica del desarrollo musical en los Andes que presenta es más que elocuente:

La Conquista trajo juntamente [...] la civilización europea, la religión católica y con estas un sistema musical diferente del que se había conocido en el Imperio. Aquella invasión extranjera, como era natural, al par que varió las costumbres y la religión de los incas, transformó el desarrollo de nuestra música, sobre la que ejercieron influencia, no sólo el sistema nuevo diatónico y cromático, sino también el mismo género de música religiosa y profana, cada una de ellas con su respectiva tendencia,

8 Ya he mostrado en otro trabajo que no existen noticias sobre el huayno durante el Imperio de los Incas. Los cronistas, que tuvieron acceso a la vida pública, no lo mencionan, y aparece apenas en los primeros diccionarios de quechua-español. Siguiendo a Roel Pineda (1990), he sugerido por eso que el huayno fue un género menor en el Imperio y que su expansión comenzó muy probablemente recién en la colonia para establecerse posteriormente en el siglo XX con el arribo de los medios técnicos como el disco y la radio. Al respecto, véase Mendivil (2004).

amén de la música vocal e instrumental no conocida en ésta bajo la forma de contrapunto y armonía sino tan sólo con desarrollo homofónico y embrionario. La música profana subyugó a la nuestra con la arrogancia de sus marchas militares ejecutadas en bandas de guerra y de música, con sus sinfonías y fantasías, con sus romanzas, arias y coros, con sus cantatas, trovas, canciones y coplas, con sus peteneras y malagueñas, soleares y seguidillas, boleros y jotas, zortzicos y otras, ya en forma de alboradas o dianas o en retretas y rondas y en ejecuciones de música de cámara... (Alviña 1929: 318).

Vale la pena detenerse unos instantes en las valoraciones que hace Alviña de ambas culturas musicales. Mientras que la europea es relacionada con conceptos tales como diatonismo, cromatismo, contrapunto, armonía, arrogancia, sinfonías, fantasías y música de cámara; la música incaica apenas merece dos adjetivos: homofónica y embrionaria. Con este juego de oposiciones Alviña construye una negación de contemporaneidad entre ambas músicas, catapultando a la última a una etapa incipiente, apenas desligada de sus formas naturales:

La música incaica es la naturaleza, la religiosa cristiana es el espíritu; aquella lo plástico, ésta lo íntimo; la primera, la melancolía natural, recogida como recoge una mariposa sus matices en las flores, recogida en las auras, en las brisas, en las gotas de rocío; la segunda, la melodía psicológica, recogida donde recoge el pensamiento su fuerza, en la meditación, en el dolor, en ese rocío amargo pero fecundante de las lágrimas (Alviña 1929: 320)².

9. Es cierto que Alviña reconoce cierto grado de «originalidad, magestad [sic] y grandeza» (1929:320) en la música de los incas, pero todo ello, dice, no llega a superar su carácter natural. Esta dicotomía entre naturaleza/cultura era, dicho sea de paso, muy afín a la etnología evolucionista y se había extendido ampliamente en las ciencias sociales desde Rousseau y sobre todo con el auge de los conceptos de *Naturvölker* (pueblos naturales) y *Kulturvölker* (pueblos con cultura) introducidos por Herder en los estudios sobre folklore (Petemann 2004:203). La diferenciación entre culturas civilizadas que dominaban la naturaleza y sociedades aún inmersas en las leyes naturales, también alcanzó a la musicología temprana. «Si los isleños del Mar del Sur traquetean con pedazos de metal o varas de madera y añaden a ello un alarido increíble», escribió uno de los padres de la musicología, «producen apenas "música natural", pues ello no es aún música» (Hanslick 1989: 144).

Es así como Alviña explica el que la música incaica se haya asimilado tan fácilmente a la música polifónica religiosa o los géneros laicos, pues ellos la superaban tanto musicalmente como espiritual y filosóficamente. Gracias a este giro, no es solamente el invasor español el verdugo de la música de los Incas: es el propio estado natural de esta, incapaz de alcanzar la inspiración a través de la idea, lo que hace inevitable su desaparición. Como corresponde al débil en la cadena evolutiva, dice Alviña, los huancas y los harawís no pudieron sino transformarse en plegarias para el culto cristiano y los huaynos en gráciles villancicos navideños (Alviña 1929: 320-321), pasando a un plano subalterno. A la caída física del héroe, Alviña agrega un derrumbe moral y anímico.

En el cuento trágico imaginado por Alviña, el tiempo es también un enemigo de la música de los Incas pues determina con su paso la enajenación progresiva de esta al alejarla cada vez más de una matriz originaria. «Parece —sentenció entonces— que con el advenimiento de la vida republicana se hubiesen embotado los talentos artísticos» (Alviña 1929: 323). Ni siquiera el famoso compositor Daniel Alomía Robles escapa a sus críticas, ya que Alviña lo condena por contribuir a enajenar la música incaica al germanizarla (ibid.: 324). Otro camino era el que debía seguir la música del país andino:

Tal vez todavía podamos formar escuela con la música española por las afinidades de raza, costumbres y demás circunstancias favorables al caso [...] Lo correcto sería formar música con escuela propia, netamente peruana, distinta de todas las demás, sin imitaciones ni calcaduras [sic]. Esta labor la harán nuestros hijos [...]; si secundan nuestros esfuerzos, el triunfo será nuestro: la música del porvenir será la peruana (1929: 325).

Puede parecer paradójico que, hacia el final de su tesis, Alviña haya abogado por una música nacional futura. Pero ello apenas si se pasa por alto que aquí el adjetivo «incaico» es sutilmente reemplazado por «peruano»: siendo imposible revivir al organismo incaico —el héroe caído—, la única vía posible para un desarrollo musical que percibió el musicólogo cuzqueño fue dar nacimiento a otra música, la peruana, con lo cual de nuevo se

hacia viable un ascenso evaluativo¹⁰. En este esquema, las noticias del Imperio supervivientes venían a establecer un nexo con un pasado perdido, pero digno de ser evocado para un proyecto futuro. En ese sentido, Alviña anticipa de manera fugaz el discurso nacionalista que habría de instaurarse en los estudios sobre la música andina hacia mediados del siglo XX y puede decirse que, aunque su narrativa histórica siguió manteniendo la inevitabilidad del drama trágico, esto dejaba, aunque difusamente, un halo de esperanza para tiempos venideros.

La representación histórica de Jorge Cabral sí resulta contradictoria. Sobre la base de noticias contenidas en las Crónicas de Indias, el historiador argentino describió la música incaica como «fragmentos mutilados» que habían escapado de la destrucción metódica ejercida por los españoles (1915: 589). Pero los residuos de las grandes fiestas incaicas no son meros desechos del pasado como los de Alviña, sino «solemnes danzas e himnos»,

10 La idea de que la música «folklórica» podía ser materia prima para futuros lenguajes nacionales había sido impulsada por los nacionalismos musicales europeos en siglo XIX. La propuesta echó raíces muy pronto en las nacientes repúblicas latinoamericanas, alcanzando incluso aquellas sin un pasado musical significativo como Argentina, que volcaron la vista a culturas como la inca y la azteca (véase Walkowicz 2013: 14-15). Un ejemplo radical de este tipo de discurso en el Perú es el del periodista arequipeño Percy Gibson quien ensalzó la obra nacionalista de compositores como Robles y Duncker Lavalle. Para Gibson, la música incaica —es decir, indígena— apenas podía ser un motivo de la nueva música peruana, pues de por sí era pobre y funesta: «La música incaica», dice, «yace también embutida en un carrizo con cinco agujeros, con su escala tónica de cinco notas y sus monótonos y melancólicos motivos primitivos: es la coca del alma indígena. El pongo sopla su caña de virtudes lenitivas, ululante en el silencio de la estepa, bajo la protección de sus volcanes coronados de nieve —únicos Incas geológicos a los que vuelve su mirada de cobre. Junto a la lealtad de su mastín lanudo, sopla su quena gemidora con una monotonía aplastante, aullando por su perro, por él y por su raza... ¡Es algo fúnebre! ¿Medís bien toda la extensión de lo que digo? ¡Es algo solemnemente fúnebre!» (Gibson 1910: 10-11, las cursivas son mías). Significativamente Gibson identifica a los cerros como incaicos, es decir, como testigos de un pasado que la música ya no expresa. Esta no es vestigio alguno, acaso más bien retraso y podredumbre. La música futura, en cambio, debía elevarse para alcanzar las alturas musicales que le estaban negadas a la pentatonía incaica: «Esta música de profundo sentimiento —pollonizada en un cerebro de etéreas vibraciones musicales, transportada en los arebatos de un lirismo supremo a las cumbres de una sabia Harmonía [sic]— debiera ser el repente de nuestros grandes dolores, el consuelo de nuestras calamidades, el manantial de nuestros entusiasmos, el himno de nuestro vigor. Nô [sic] —como és [sic]— el hurgador de nuestra melancolía, el abatimiento de nuestro ánimo, la expresión de nuestras quejas, el exponente de nuestra debilidad. ¡porque la música incaica es abrumadora!» (Gibson 1910: 11-12, las cursivas son mías).

«despojos relucientes», «escombros que brillan» y que dan luces sobre la «esplendente civilización» que les dio vida (Cabral 1915: 594).

Pero esas esplendorosas memorias vivas encierran al mismo tiempo un destino trágico. Al comentar los llantos por la muerte de Atahualpa, las danzas teatrales extendidas en el Perú que representan la captura y ejecución del último inca, Cabral alude al recuerdo vivo y doloroso que los indígenas guardan de los tristes sucesos de Cajamarca. Cabral menciona el coro de jóvenes doncellas, las payas, cantando las lamentaciones por la captura de su monarca. Sin embargo, advierte, en una variante costeña, la danza no acaba con la muerte del Inca, sino cuando Pizarro es obligado a reconocer el poder de su víctima y a subyugarse. La interpretación del historiador es tan inesperada como desconcertante. Dice Cabral:

La raza ha formulado su venganza después de muchos centenares de años, y se regocija puerilmente con una represalia tardía; ha sufrido la derrota irreparable, pero se satisface con la representación de una pantomima en la que el conquistador es vencido, y el esclavo se convierte en dominador irresistible. [...] Pero en esta distracción indígena, hay algo más que el baile simple: hay mezclados, en gracioso conjunto, la representación de un episodio histórico con la música de queñas y tamboriles [...] hay confusión de elementos artísticos y no puede considerarse sino como la incipiente [sic] de un desarrollo dramático que no ha evolucionado (Cabral 1915: 605).

En la visión trágica de Cabral toda lucha es inútil: la venganza indígena es tardía y estéril, el regocijo tan pueril como la derrota irreparable, incluso la alternativa representación histórica de los indios es infecunda pues no la libra del primitivismo de sus queñas y tamboriles, con lo cual se reafirma la condición inferior de la música incaica frente a las formas musicales civilizadas. Cabral concluye:

Con los años transcurridos desde la conquista hasta hoy, ha evolucionado lentamente la música indígena. Instrumentos muy perfeccionados han desalojado a los antiguos, la primitiva queña de hueso ha sido reemplazada por la flauta de caña, y los indios han seleccionado, siguiendo las inspiraciones de su carácter, los instrumentos musicales con mayor dulzura. La guitarra, el arpa, la bandurria, el violín, son usados con toda frecuencia en la sierra... (Cabral 1915: 611)

De esta manera, Cabral restituye el orden evolutivo que había interpelado al relacionar lo incaico con adjetivos tales como «esplendente» o «solemne», términos que hasta entonces habían sido relacionados principalmente con la música de los conquistadores. En la trama histórica ideada por Cabral, la derrota musical incaica se explica también en función de sus propias deficiencias; aunque ellas superen las de otros pueblos «primitivos», no son suficientes para detener el avance de la guitarra, el arpa y la bandurria, justamente aquellos instrumentos que introdujeron la armonía y libraron a la música andina de la monotonía monódica.

Es innegable que las representaciones históricas de Mead, Alviño y Cabral otorgaron a la música de los Incas un cierto desarrollo en la evolución musical humana. Pero esa posición intermedia la hacía vulnerable al interior de un discurso que la remitía temporalmente a un período anterior de desarrollo al que ostentaba la cultura musical que la había sometido. Por más simpatías que despertara en quienes la estudiaban, la música de los Incas terminaba siendo inferior y por tanto permeable frente a la música de los conquistadores, una cultura musical que tomaba posesión de ella, del mismo modo en que un señor feudal poseía a una de sus siervas¹¹. Desde este punto de vista puede decirse, incluso, que la belleza y el encanto natural de la música incaica adquiere un sentido trágico en estas representaciones históricas, en cuanto son estas cualidades las que la convierten en presa de los depredadores.

De fantasmas y ancestros

«¿pero decirles a quién, a quiénes?, ¿a esas voces fantasmas?, [...], ¿a la historia, a los historiadores?»

Carlota, a través de la pluma
de Fernando del Paso

¹¹ Sobre las implicancias sexuales del lenguaje referente a la conquista musical, véase el quinto capítulo.

Como ya he referido, Daniel Alomía Robles no publicó en vida sus conferencias sobre la música de los incas. Su voz, no obstante, adquirió una presencia fantasmal en el discurso gracias al eco que otros autores hicieron de ella. No es mi intención, por cierto, discutir aquí si dichas alusiones dan cuenta de manera fidedigna de las ideas de Robles o no —una empresa acaso imposible—, pero sí me interesa mostrar cómo, vinculados a la labor de difusión de Robles, nuevos conceptos de referencia pasada —labor arqueológica, estilo antiguo, Modo-abuelo [sic], gama matriz, primitivismo— se generaron y consolidaron, posteriormente, en el discurso estableciendo una disparidad temporal y evolutiva entre lo indígena y lo hispano más contundente¹². En estas representaciones la pentatonía y la monodía andina aparecen como evidencias del pasado, capaces de sobrevivir apenas de manera macilenta en lenguajes musicales posteriores a la conquista musical de los europeos.

El 21 de febrero de 1910, el sacerdote español Alberto Villalba Muñoz dio una conferencia sobre la música de los Incas en el Salón de Actuaciones del Palacio de Gobierno ante el entonces presidente de la República del Perú, Augusto B. Leguía. En dicha conferencia, publicada el mismo año, tras desautorizar a Charles W. Mead —que como hemos visto, había puesto en duda el carácter pentatónico de la música prehispánica andina—, y mencionar fugazmente a Castro y Albiña [sic], Villalba Muñoz, coronó al compositor huanuqueño como el principal responsable del importante descubrimiento de la pentatonía, un descubrimiento que, a su criterio, desentrañaba la naturaleza verdadera del sistema incaico. Dice:

Trabajando día tras día en la delicada tarea de trasladar al papel las canciones y danzas de la sierra con toda la fidelidad de que es capaz una memoria envidiable y un oído finísimo, el Sr. Robles vino observando y

12 A decir de Danto, estos conceptos son temporalmente no ambiguos en cuanto, como el concepto de cicatriz, presuponen un tiempo anterior al presente. Como aclara el filósofo norteamericano, estos no refieren siempre propiedades inherentes a las cosas, bastando que remitan a un tiempo no presente [Danto 2104: 118-119]. En los casos que nos ocupan aquí, podemos decir que adjetivos como arqueológica y antiguo presuponen un tiempo posterior sucedido, del mismo modo que los sustantivos abuelo, matriz y primitivismo, aunque no describen características intrínsecas de entidades, las colocan en una relación temporal no neutral con sucesos que necesariamente deberán ser posteriores o de mayor desarrollo.

dedujo, al fin, que todas las melodías genuinamente incaicas coincidían en un mismo número de notas que formaban una sucesión de grados de tal naturaleza, que daban lugar a una escala muy diferente de la conocida, a sea, de nuestra gama o escala diatónica. Principio del todo innegable; porque se debe rechazar de una manera absoluta la sospecha de que una casualidad, muy rara y extraña, hubiera sido, el que todas las canciones que él había reunido y no otras muchas que le faltaban por reunir, y aun por conocer, fueran las únicas que sólo tenían las mismas cinco notas; y por lo tanto, se ha de admitir que es realmente una necesidad del sistema en que se basan estas melodías antiguas, la coincidencia en la escala, en la modalidad y en las cadencias finales de todas las canciones que los indios tienen por tradición como melodías anteriores a la llegada de los europeos (Ibid.: 26, los subrayados son míos).

No voy a ocuparme de los halagos a la figura de Robles. Voy a concentrarme, en cambio, en el rol que empieza a desarrollar la pentatonía al interior del discurso desde este momento. El inmenso valor de este hallazgo «maravilloso» residía, según Villalba Muñoz, en que permitía a los peruanos clasificar «con orden cronológico y diferencial las canciones populares» del país, estableciendo una secuencia histórica entre la escala incompleta de cinco notas, sobre la que se basaban las «ricas melopeas que sin alteración alguna han subsistido en el seno de todas las tribus que se extienden desde Quito hasta La Paz», y «cualquiera otra [música] que haya sido importada del extranjero después de la conquista» (1910: 25). Para Villalba Muñoz, haciendo eco de Robles, el sistema incaico correspondía a una escala de cinco sonidos que se disponían de forma tal que no contenía semitono alguno, mostrando dos intervalos de tercera, uno entre el primero y el segundo grado, y otro entre el cuarto y el quinto grado, es decir, la misma escala menor que ya he mencionado al discutir la obra de Alviña. Pero esta escala es incompleta, defectiva, y lo que es peor, tiene un carácter «tristón y sentimental» que produce «un efecto macabro verdaderamente pavoroso», aunque permitía a veces, en el desarrollo de la melodía, modulaciones transitorias al modo mayor (Villalba Muñoz 190: 27). En general, Villalba Muñoz describió la melodía incaica como técnicamente ordenado, producto de un modelo intelectual de muy buen sentido, y hasta llegó a elogiar la regularidad métrica de las frases y la poética de sus versos, pero siempre haciendo notar las imperfecciones

del desarrollo musical indígena en comparación con lo hispano: «Por lo general», dice al referirse a la estructura de una pieza, «no suele pasar toda la canción de dos periodos, repitiendo dos veces el segundo y cuatro el primero; en esta forma: dos veces el primero, dos el segundo y otra vez se pasa al primero, repetido ó sin repetir» (1910: 41), una caracterización que deslucía a dicha música en comparación con las grandes formas que se habían desarrollado en Europa durante el siglo XIX. No voy aburrir al lector con las disparatadas teorías que esgrimió Villalba Muñoz para vincular la música incaica con la música de lejanas sociedades asiáticas. Baste por ahora decir que la función de tales fantasías en el hilo narrativo fue la de estructurar una genealogía que vinculase a la música incaica con los «instrumentos músicos antiquísimos» y con los sistemas musicales de «pueblos [antiguos] que sólo conocían una escala pentatónica» (Ibid.: 34). La música incaica de Villalba Muñoz era, por ende, una persistencia del pasado que, como un fantasma, seguía deambulando por un mundo musical que ya la había superado evolutivamente y por tanto solo le permitía ejercer un papel ancestral o genealógico.

La música incaica imaginada por el compositor ecuatoriano Sixto Durán también resultó presa de una fuerza inexorable y pretérita que perpetuaba su primitivismo, esta vez expresado en su precariedad armónica. En 1920, en tres cortos artículos publicados en la revista argentina *Música de América*, Durán dejó testimonio de las inquietudes que despertó en él una conferencia ofrecida por Daniel Alomía Robles en su país, sobre todo en lo que concernía a la podredumbre armónica de la música incaica y su gama matriz «tan rara y original, compuesta de cinco sonidos» (Durán 1920: s/p)¹³.

Según Durán el descubrimiento de la pentatonía había resuelto de manera científica y definitiva la interrogante sobre el sistema musical incaico. Pero para Durán este descubrimiento había sido posible solamente debido al desarrollo de la teoría musical contemporánea, el cual permitía reconocer etapas previas. Es por eso que el compositor ecuatoriano se esmeró también en colocar la música incaica a la altura de aquellos

13 Es interesante señalar que Durán alude a las teclas negras del piano para graficar la escala pentatónica andina, lo cual podría evidenciar un conocimiento de la anécdota referida por Castro (véase el capítulo primero).

pueblos de la antigüedad que se hallaban «en sus primeras manifestaciones de cultura musical» (Ibíd.). Efectivamente, en estos artículos Durán se empuñó en demostrar las «deficiencias» armónicas de la escala musical de los Incas, lamentando, de paso, que Robles no haya abordado el asunto en su conferencia. En la segunda entrega de la serie, publicada apenas un mes después de la primera, Durán manifestó la necesidad de crear una armonía incásica, caso no la hubiera, insistiendo en el sentido defectuoso de la escala de cinco sonidos y sin semitonos. Esto se reflejó claramente cuando trató de comprobar, tomando como referente un huayno de tiempos republicanos ejecutado por Robles en su conferencia, que los Incas habían conocido el modo mayor, deduciendo a la sazón que este «se deriva directamente del modo fundamental, que en este caso es el menor» (Durán 1920b: s/p). Tomando el segundo sonido de la gama menor como nueva tónica, que es a su vez una tercera menor ascendente de la tónica menor, dice el ecuatoriano, se forma una gama mayor «robusta y preponderante», que permite la formación de tríadas perfectas para el acompañamiento¹⁴. Pero esta secuencia armónica, objeto Durán, no puede ser sino rastros del desarrollo musical traído por los españoles, pues la escala incásica pura no permitía sino dos acordes: uno menor sobre el primer sonido de la escala —sobre la tónica—, y otro mayor sobre el segundo intervalo de la gama —la relativa mayor—, consintiendo los grados restantes apenas intervalos armónicos de dos sonidos (Ibíd.). Partiendo de la convicción eurocentrista de que el desarrollo de la música pasaba inexorablemente por el desarrollo de un determinado tipo de armonía, Durán presenta el carácter fundamentalmente monódico de la música prehispánica de los Andes como una evidencia de su primitivismo y su arcaísmo. Así, en la última entrega de la serie, concluye:

...no olvidemos que no existe el intervalo de segunda menor en estas gamas, ni diatónico, menos cromático; luego tampoco es posible

14 Como recordará el lector, ya Castro en 1897 había comentado esta escala mayor. De esto deduce Durán que, si los Incas habían conocido el modo mayor, ya que la escala pentatónica convidaba a acompañar el segundo grado con la relativa mayor de la tónica menor, su uso no había sido muy extendido debido a que era utilizado exclusivamente en la música sagrada, la cual no se ejecutaba sino en ocasiones especiales (1920b: s/p). Como evidencia histórica, Durán se remite a la conferencia de Robles. Por tanto, la afirmación es dudosa.

la resolución excepcional por este medio, o menos de incurrir en una modulación que desnaturalizaría la índole y carácter de este género de música, cosa quizás admisible en la evolución actual y en el género rapsódico, pero en ningún caso tratando la melodía en estilo puro. [...] Recórrase, del agudo al grave, un rondador de caña, de los actuales ya en medio de su concentración o afinación por terceras mayores y menores, encontramos los acordes perfectos enlazados en esta forma, sin perjuicio de encontrar, además, los sonidos graves a cuarta inferior de la tónica de la última tonalidad menor. Resuelto este detalle, veamos si es posible formar acordes de novena en esta escala y encontramos que no es posible, dada su gama, falta la nota que formaría la novena; acordes disminuidas tampoco, porque contruidos [sic] con dos terceras menores superpuestas, harían necesaria la introducción de notas extrañas; acordes alteradas, muchos menos sabida la ausencia de intervalos de música en este género de música. Por la misma razón, quedan fuera de cuenta acordes de sexta aumentada y los de séptima disminuida. Todo esto no quita que la disonancia accidental, exceptuadas las suspensiones, o menos que se resuelven por inmovilidad, no pueden emplearse dentro del puro estilo; así pues las anticipaciones, pedales ante todo; apoyaturas, bordaduras, escapadas y notas de pasaje entre el segundo, tercero y cuarto sonido de la gama menor y entre el primero, segundo y tercero de la gama mayor, serán de hermoso efecto en esta sentimental música (Durán 1920c: s/p, la cursiva es de Durán).

Este pasaje bien resume el sentido trágico con que Durán, en concordancia con Robles, contempló la música de los Incas. Esta aparece aquí como un lenguaje imperfecto, carente de séptimas y novenas, rescatado por la mirada arqueológica del músico cusqueño, y apenas idóneo para generar hermosos efectos de manera involuntaria, aunque ahora mejorado por la asistencia armónica de la música llegada con la conquista. Con este guiño, Durán construye una presencia fantasmal al presentar la música incaica poscolonial como la presencia espectral de una gama matriz indígena, pura y primitiva, al interior de otra armónica, científica y moderna, la diatónica, llegada desde Europa con los conquistadores.

Existen claros paralelos entre las ideas de Villalba Muñoz y aquellas vertidas por el estudioso del folklore boliviano Antonio González Bravo en su artículo «Acerca del modo pentatónico en la música nacional» (1925),

inspirado igualmente en una conferencia de Robles y en el estudio de la colección de melodías indígenas publicadas por Marguerite D'Harcourt en 1922¹⁵. En este breve texto González Bravo relaciona el modo pentatónico con el pasado al aseverar que este expresaba el espíritu lastimero y pre-racional del hombre prehispánico:

Entre nosotros este Modo [sic], casi apenas se hacía notar por las melodías de la TARKA [sic] (que es la Chayna peruana de que nos hablan Rivera y Tschudi-Antigüedades), cuyo timbre aterciopelado, dulce y melancólico se acomoda tan admirablemente al Modo Pentatónico 4^o. tipo de Gevoert y tipo B. de M. Beclard, y cuyas melodías indígenas nuestras con su cadencia característica final de 3a. menor inferior, tanto nos llama la atención, pudiendo la Tarka así expresar quejosos sentimientos (¡achiu dicen los indios, es decir: llora); acompañado del bombo con ritmo vigoroso en los huaitos de año nuevo (Laja), hablamos de ingenuas alegrías primaverales dulcemente melancólicas; y tomar también por veces y según las circunstancias, tonos lúgubres capaces de hacernos pensar en algún siniestro maleficio (1925: s/p)¹⁶.

Quiero llamar la atención sobre los adjetivos que González Bravo dedica a la música incaica: aterciopelada, dulce y melancólica, vocablos que confirmaban nuevamente el carácter emocional y pre-racional de lo indígena y que reforzaban por añadidura una distancia temporal y cualitativa con relación a la voluptuosa música decimonónica llegada de las grandes metrópolis europeas. Incluso los ritmos vigorosos y las ingenuas alegrías de las danzas indígenas contemporáneas, surgen condicionados por el sentido lúgubre y siniestro de la música incaica, una imagen que González Bravo

15 En 1922 Marguerite D'Harcourt publicó una colección de canciones indígenas armonizadas por ella según el canon europeo. Esta obra, que contiene ya el mismo material que servía de base para la obra conjunta con su esposo Raoul, fue firmada por la compositora y estudiosa francesa como Marguerite Beclard de D'Harcourt.

16 Se conoce como tarka o terqa a una flauta de pico de amplia difusión en el área altiplánica de Perú y Bolivia (JNC 1978: 231-234). El vocablo chayna, que aparece también en los escritos de Cáceres (1925: 21) parece remitirse, realmente, a Rivera y Tschudi, quienes la definen como «cierto flautón grueso, cuyos tonos lúgubres y melancólicos llenan el corazón de deseos inciertos é inefables, y humedecen involuntariamente los ojos» (1851: 139). La cita, por lo demás, presenta un problema de correlación de género, pues siendo el sujeto «tarka» femenino, recibe un trato masculino con «acompañados».

repite al comentar la música de los sicuris altiplánicos, la cual denomina como heroica, pero dramática; como épica, pero de timbre pastoso. El modo pentatónico en la representación histórica de González Bravo es una vez más la permanencia estática de una existencia pasada, el «Modo abuelo», dice el investigador; una música ancestral, capaz de inspirar, pero jamás de decidir el futuro, «por su antigüedad», por su pertenencia al «periodo pre-helénico de la Música» y que, a lo mucho, puede llegar a ser fuente del futuro florecimiento artístico nacional boliviano, siempre y cuando se subordine al desarrollo musical legado con los conquistadores (Ibid.: s/p).

Como hemos visto, en las representaciones históricas de Villalba Muñoz, Durán y González Bravo la música incaica surge como una presencia cuasi espectral, como una música cuyo espíritu antiguo mora en un estrato subterráneo, nutriendo la cultura musical contemporánea de los países andinos al conectarla con su pasado. En ese sentido, la música incaica aparece en estas representaciones como una música muerta de manera física, pero no espiritual. El cuento de la pentatonía incaica pasó en ellos a jugar el rol de un nexo entre el pasado mundo incaico y el andino contemporáneo, activando una serie de conceptos de referencia pretérita para la descripción de esta música. La idea de una continuidad histórica entre lo musical prehispánico y post-colonial adquirió mayor peso todavía cuando, hacia 1920, los D'Harcourt hicieron su ingreso oficial en el discurso, introduciendo un nuevo concepto: el de las supervivencias.

Las supervivencias ocultas

Se ha descrito acertadamente a la musicología comparada como una etnología musical de gabinete que se limitaba a analizar las transcripciones de los cilindros de cera que le suministraban los etnólogos (Myers 1992: 4). En una actitud pionera para su época, Marguerite y Raoul D'Harcourt recorrieron Bolivia, Ecuador y Perú a principios del siglo XX con un fonógrafo, haciendo numerosos registros sonoros en los tres países. Los trabajos sobre la música de los Incas hasta entonces habían sido realizados por músicos poco versados en cuestiones de historia como Castro (1938 [1898]), Alviña (1929 [1919]), Durán (1920) o Villalba Muñoz (1910), o por historiadores

carentes de formación musical como Mead (1903, 1924) y Cabral (1915). Ahora, en la pareja francesa confluían aptitudes disciplinares históricas y musicológicas: Marguerite, pianista y compositora, realizó transcripciones *in situ* y cuantiosos análisis de las piezas grabadas, mientras que Raoul, arqueólogo y férreo conocedor de las Crónicas de Indias, dio soporte histórico a sus pesquisas musicales. Entre 1920 y 1925, los D'Harcourt publicaron tres obras que revolucionaron los estudios sobre la música de los Incas, pero *La musique des Incas et ses survivances*, como ya he dicho, fue el primer libro de gran alcance dedicado al tema (D'Harcourt 1920, 1922, 1925)¹⁷. No voy a referirme aquí por razones de espacio, sino escuetamente, a las significantes diferencias entre dichos textos, pero sí quiero hacer hincapié en que los tres escritos fueron resultado de una misma investigación y que reflejan claramente la maduración de la misma.

¿Qué novedad ofrecían los D'Harcourt al discurso sobre la música de los Incas? Mead había estudiado los instrumentos musicales antiguos y la iconografía prehispánica de los Andes, mientras que Alviña había entremezclado el registro de las prácticas indígenas de su entorno con su propia imaginación histórica. Por su parte, Cabral había revisado la historiografía andina, confrontándola con las pocas informaciones etnográficas sobre danzas y músicas indígenas que existían en su época, mientras que Villalba Muñoz, Durán y González Bravo habían hablado desde su posición de eruditos en cuestiones musicales. Los trabajos de los D'Harcourt superaban metodológicamente todos esos estudios. Ellos incluían no solamente un trabajo de campo realizado en tres países andinos, sino también un análisis detallado de las Crónicas de Indias, así como de la iconografía prehispánica y de los instrumentos musicales conservados en colecciones privadas y en museos. Este esquema, que tiempo después fue tomado como paradigma arqueomusicológico (Olsen 2002, Mendivil 2009b), apareció entonces como mucho más sólido y más productivo que los anteriores. Hago alusión a ello porque es en gran medida este hábito de profesionalización lo que otorgó a los D'Harcourt un papel tan

17 Además de su libro cumbre, los D'Harcourt publicaron un extenso informe sobre la música de la sierra andina de La Paz a Quito en el *Diario de la Sociedad de Americanistas de París* y posteriormente una entrada sobre la música de Perú, Ecuador y Bolivia en la *Encyclopédie de la Musique*, publicada por la Sociedad de Musicología Francesa (véase D'Harcourt 1920, 1922).

preponderante en los estudios sobre la música de los Incas y lo que hace de su libro cumbre la culminación de un largo proceso formativo. En ese sentido, los D'Harcourt marcaban una clara diferencia con los textos anteriores: mientras que aquellos eran tan solo escritos historiográficos, *La Musique des Incas et ses survivances* era mucho más que eso, y correspondería más bien a una versión musicológica de lo que en antropología llamamos una etnografía total, es decir, una descripción global de la cultura observada (Marcus y Cushman 1982: 31).

Los tres textos mencionados mostraban el mismo esquema. Tras una corta introducción se pasaba al análisis de los instrumentos musicales según el esquema de Rowbotham, el cual era reforzado con informaciones extraídas de representaciones gráficas o noticias de las Crónicas de Indias. Para contextualizar la música social y culturalmente durante el Imperio, los D'Harcourt dedicaban siempre un capítulo a la descripción de las fiestas del calendario incaico, las cuales se basaban fundamentalmente en un escrutinio de la literatura historiográfica, especialmente de los cuantiosas relaciones de Indias de los siglos XVI y XVII. Todo esto pasaba luego a ser cotejado con las informaciones de campo y las transcripciones realizadas por Marguerite D'Harcourt.

Pero el aspecto más resaltante en la obra de los D'Harcourt es, como ya he referido en el capítulo anterior, que establecieron el cuento de la pentatonía en el discurso musicológico internacional del cual ellos formaban parte. En 1912, los D'Harcourt habían coincidido con Daniel Alomía Robles en Lima y en USA posteriormente. Robles encandiló pronto a los esposos con sus conocimientos sobre las músicas de la población andina. Tras los encuentros con el compositor peruano, los D'Harcourt pasaron a convertirse en los más arduos defensores de la pentatonía incaica, logrando un significativo viraje en el discurso sobre estas músicas: si hasta entonces el material empírico había servido de base para formular hipótesis, ahora, contrariamente, la hipótesis de la pentatonía venía a reordenar —y, hasta me inclino a decir, re-significar— las noticias musicales del Imperio. Ya he referido que la pentatonía permitió un ordenamiento cronológico de las formas musicales pre- y post-hispánicas, separando entre modos indígenas puros y modos mestizados. Mas ello requería de una trama histórica convincente. Los D'Harcourt debían explicar al mundo por qué en la música de los Andes confluyen dos tiempos históricos disímiles e idearon una trama trágica, en

la cual el héroe yacía sepultado bajo escombros de las formas musicales actuales del Ande, pero conectado con el presente así como las raíces de un árbol sustentan su esplendor en la superficie terrestre. Si las huellas musicales habían sido «memoria viva» del pasado en Mead o en Alviña, o una presencia fantasmal o ancestral en Durán y González Bravo, ahora pasaban a representar un tiempo pretérito vivo, aunque evolutivamente muerto, y por eso oculto en un corpus nuevo y en pleno desarrollo, o para decirlo en los propios términos de los franceses, pasaban a convertirse en «supervivencias» sumergidas en una nueva entidad en la que fluía el pasado, así como en un individuo perviven los genes paternos sin determinar su identidad plenamente. La labor que se adjudicaron los D'Harcourt fue por consiguiente desvelar las «supervivencias» que cuatrocientos años de dominio musical español habían desplazado a estratos cada vez más profundos.

La hazaña requería de una autoridad indiscutible. Marcus y Cushman han sugerido que la mejor manera de construir una autoridad etnográfica es estableciendo una presencia narrativa en el texto y posicionándose en una secuencia histórica al interior del tema (Marcus y Cushman 1982: 40). Eso fue exactamente lo que los D'Harcourt hicieron pacientemente: de manera semejante a la Carlota de la novela, escribieron la historia musical del Imperio a través de un acto de auto-representación que los ungía como los elegidos. Los autores anteriormente discutidos habían discurrido sobre la música de los Incas como narradores omniscientes; los D'Harcourt se insertaron en la trama que conformaban al mejor estilo etnográfico, presentándose incluso como redentores de la música del Imperio. Así, lo primero que mencionan en el primer texto de su serie sobre los Incas es el tesón con que asumen su empresa, una perseverancia que tiene que enfrentar el escepticismo de renombrados musicólogos como Jules Écarcheville o Erich von Hornbostel, quienes consideraban imposible localizar muestras vivas de la música incaica después del tiempo transcurrido desde la conquista. Pero los D'Harcourt habrían de demostrarles que estaban equivocados. En 1920, después de haber recorrido los Andes, responden triunfantes a sus escépticos colegas: «La música india existe, ella está aún viva, llena de interés...» (1920: 22), aunque estancada por la irrupción española.

Siguiendo el estilo clásico de las etnografías totales, los franceses se presentan además como los voceros de los pueblos indígenas, a los

cuales ni siquiera los peruanos llegaban a entender de forma adecuada. De esta forma los D'Harcourt no solo consiguen exponer lo que desde Malinowski se ha tildado de «punto de vista del nativo» (Marcus y Cushman 1982: 34), sino que inician vagamente una tradición relativista cultural en la musicología sobre los Andes que bien puede ser rastreada hasta nuestros días. La siguiente cita retrata a cabalidad uno de esos momentos de construcción de autoridad etnográfica. Veamos:

Los limeños saben hoy en día que el arte indio existe; escriben frecuentemente artículos sobre este tópico; hablan de sus antepasados¹⁸, de sus ancestros, con respetuosa admiración, mas cuando se les indica que el único medio para hacer progresar tal cuestión sería entender y aceptar al indio, ganarse su confianza, y recoger de su boca sus tradiciones, sus fábulas y leyendas, anotar sus costumbres, ellos responderían entonces con la muy sabida frase: «el indio no sirve»... Es cierto, hace falta una buena dosis de paciencia para recoger directamente los documentos del folklore, la tarea es a veces desagradable. O bien se tropieza uno con un mutismo bien justificado en el indio por los tratamientos que le fueron infligidos [...] o bien uno está obligado a defenderse del desahogo lloroso y estéril de la embriaguez. Pero si se obtiene un resultado, todo el esfuerzo se olvida! Por otra parte, el indio ama tanto su música que a menudo basta con cantar ante él un aire de su tierra y queda prendido y comienza a compartir su repertorio (1920: 22-23).

La cita contiene todos los ingredientes propios de una etnografía realista: el sacrificio de los etnólogos, su tenacidad frente a los obstáculos, su destreza para superarlos y ganarse la confianza de los informantes, el dominio de la jerga etnológica y, sobre todo, el triunfo final de la ciencia. De este modo, los esposos se otorgan a sí mismos una autoridad mayor que de la que se podían jactar sus predecesores, pues estos no habían pasado de analizar descontextualizados instrumentos de los depósitos de los museos, cuando no ictericos documentos en alguna biblioteca, sin advertir la fuente viviente en que se escondía la música de los Incas: las prácticas musicales de sus descendientes directos¹⁹.

18 En castellano y en cursivas en el original.

19 Esto, por supuesto no era cierto. Tanto Alviña como Robles habían recopilado numero-

Fue el descubrimiento de la música indígena contemporánea a su tiempo lo que alejó a los D'Harcourt de «falsos profetas». *La Musique des Incas...* se inicia con un claro deslinde con la «música incaica» que se escuchaba por ese entonces en las elites limeñas y cuzqueñas. Ya me he referido a los estilos nacionalistas en boga en los albores del siglo XX y de su éxito en los círculos musicales indigenistas peruanos. Compositores como Duncker Lavalle, Robles y los llamados «cuatro grandes del Cuzco» —Juan de Dios Aguirre, Francisco González Gamarra, Roberto Ojeda Campana y Baltazar Zegarra Pezo—, y muchos otros compositores provenientes de las urbes andinas habían recogido, en una actitud que buscaba emular a los cinco de Rusia, motivos del folklore rural para intentar con ellos formas mayores. Soy consciente de que es censurable reducir la diversidad compositiva de un movimiento musical tanto heterogéneo a un solo ejemplo. No obstante, hay un aspecto que vincula las obras indigenistas: todas ellas echaron mano de la escala pentatónica andina, ahora armonizada a la usanza del sistema funcional europeo. La obra del compositor cuzqueño Víctor Guzmán resulta ilustrativa al respecto, pues, habiendo publicado Guzmán, tempranamente, un volumen de recopilaciones de «música incaica», nos permite echar una mirada a su gabinete privado de compositor. Su huayno para piano, *Ama qanqawaychu*, por ejemplo, hace uso de la escala de cinco notas sin semitonos, de melodías en sentido descendente cuyas frases concluyen en el segundo o en el primer grado de la escala y con pies de ritmo típicos del huayno, el género más popular de los Andes, mientras que la mano izquierda acompaña con el patrón rítmico de una corchea y dos semicorcheas, típico del huayno igualmente. En cuanto a la armonía, la pieza se mueve en un sentido bimodal, pero, al retomar la melodía al primer grado de la escala, concluye la armonía, como en los huaynos populares, en el modo menor en el acompañamiento (véase Ejemplos musicales 9 y 10)²⁰. Los D'Harcourt no verán en estas estilizaciones sino

sas piezas musicales indígenas en el campo, aunque jamás llegaron a sistematizar sus colecciones de manera tan contundente como los franceses.

20 Para el caso de Daniel Alomía Robles, Luis Salazar ha demostrado con qué recurrencia el autor se inspiró en melodías recopiladas en el campo. Así, Salazar ubica diversos motivos melódicos tradicionales como parte de piezas compuestas por el compositor huanuqueño [2013: 139-145]. Incluso en el caso del tema emblemático de Robles, «El cóndor pasa», Salazar localiza «citas» de temas tradicionales, un método por entonces muy en boga entre los indigenistas.

una correspondencia con las dudosas armonizaciones de melodías indias norteamericanas emprendidas por John Comfort Fillmore, mencionadas en el primer capítulo. Es por eso que su interés se centra en la música tradicional que escucharon en los Andes. Pero esta música no era la simbiosis feliz de los dos lenguajes musicales que habían dado vida a una nueva criatura sonora, sino una víctima del desencuentro cultural iniciado en Cajamarca. Lo que urgía entonces era discriminar ambos elementos claramente para determinar científicamente su procedencia. Veamos:

Nosotros recogimos de nuestros viajes por el Perú una importante colección de cerca de doscientas melodías, la mayoría transcrita directamente —canciones y danzas— que nos permite echar una mirada general al folklore musical de la región andina. [...] Este folklore, extremadamente rico y vivaz, comprende, por una parte, las monodías indias puras, que la tradición oral ha conservado casi intactas en las tierras altas de la Sierra, por otra parte un género de música especial, posterior a la conquista, que resulta de la introducción de elementos europeos, principalmente españoles, en la música india pura, género de música que nosotros llamaremos mestizo (1920: 34).

Larghetto ♩ = 96

Larghetto ♩ = 96



Ejemplo musical 9: Huaynos recopilados por Guzmán (1929)

En la música incaica imaginada por Villalba Muñoz, Durán o González Bravo la pentatonía antigua se manifestaba como un espíritu antiguo, sumiso a la dominación armónica europea, que la conectaba con su pasado. La música de los Incas que descubren los D'Harcourt refleja un desencuentro más radical aún y semeja en cierta forma el engendro de Mary Shelley, en el cual las partes que conforman el todo —la escala «defectiva pentafónica» (1920: 39) y la escala diatónica europea, poseedora de mayor desarrollo (D'Harcourt 1922: 3359)— conviven sin fundirse del todo la una con la otra. Roto su desarrollo natural, la música indígena aparece en la cita como una entidad petrificada, casi intacta, que será solo modificada por una fuerza externa, llegada de Europa. La fuerza de esta cultura musical se muestra tan contundente que altera incluso la naturaleza primigenia de la música incaica. Ni siquiera el modo arcaico es originario, siendo apenas «casi puro». Pero por otra parte, en aquellos modos plagados de elementos europeos, el modo antiguo sigue siendo perceptible, aunque como una presencia anacrónica. Esta música es, pues, ambigua por naturaleza. Puede alcanzar «momentos interesantes», de «plenitud y originalidad», mas sin librarse de «durezas, fórmulas bastardas y algo de mal gusto» (D'Harcourt 1925: 141)²¹.

21 El párrafo a que hago alusión lo encontramos, aunque con matices, ya en un texto anterior de los D'Harcourt. Dicen entonces: «Los elementos europeos incorporados desde la conquista, en proporciones muy variables, en la monodía pura india de la sierra andina, han cambiado gradualmente su carácter, y esta estableció a costa de ellos un tipo especial de música en plena evolución, que nosotros llamamos de la música mestiza. La originalidad de estas canciones proviene de su modalidad especial; aunque a veces nos encontramos con alguna dureza y algo de mal gusto, suelen ser hermosas y expresivas» (1922: 3357).

Ama qonqawaychu

Wayno

Adagio M.M. $\text{♩} = 72$ VICTOR GUZMAN CACERES

The musical score is written for piano. It begins with the tempo marking 'Adagio M.M. $\text{♩} = 72$ ' and the composer's name 'VICTOR GUZMAN CACERES'. The score is divided into two systems. The first system contains five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three separate bass clef staves. The second system contains two staves: a grand staff and a single bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *p*, *pp*, and *ff*. There are also markings for 'For. Solo.' and 'Cresc.'.

Ejemplo musical 10: Huayno Ama qonqawaychu de Victor Guzmán
(Cosituc 1988)

Resulta sintomático que los D'Harcourt comparen la impresión causada por el sistema tonal europeo en los indios sudamericanos con aquella ocasionada por los caballos. Como estos últimos, la armonía occidental irrumpía como una fuerza incontenible y se presentaba a su vez como una prueba fehaciente de la superioridad de los conquistadores, la que justificaba la derrota musical incaica. Por ende, los D'Harcourt clasificarán la música indígena de los Andes según el grado de «contaminación» occidental que presente. Así, diferencian entre melodías indígenas puras, con una o dos mezclas, melodías construidas en parte con escalas puras y mestizas, mestizas puras, melodías más desarrolladas que definen como mezclas de mezclas —con cromatismos— y melodías mestizas con escalas modernas (D'Harcourt 1925: 147-149)²². La trama histórica que esbozan los D'Harcourt es, en reducidas cuentas, la historia de un desencuentro eterno, de la imposibilidad de una síntesis que una o ambas músicas debido a la muerte evolutiva de la música incaica. Paradigmático de esta lógica es el breve pero contundente análisis que presentan del huayno ayacuchano *Mauka zapatoy*²³, que reproduzco a continuación:

Hemos tenido la dicha de escuchar y de poder notar este curioso ejemplo de melodía, en el que el elemento indio y el mestizo se yuxtaponen sin que, al parecer, llegue a producirse la mezcla de ellos. La frase musical, que se repite dos veces aunque ligeramente variada, se divide en cuatro partes (cada una de las cuales corresponde a un fragmento de nuestra notación). La primera y la tercera en modo Bb modificado / la segunda y cuarta concluyen en modo B indio puro. [...] Las partes en modo Bb modificado, coloniales o más modernas, tienen un carácter bastante europeo, mientras que las partes indias conservan sus intervalos característicos y su cadencia, y se distinguen vigorosamente de las primeras. Por eso este bello canto

22 Volveré en el capítulo cinco a este tema, entonces, para evidenciar las connotaciones raciales y sexuales de esta clasificación.

23 *Mauka zapatoy* es en la actualidad uno de los huaynos tradicionales más populares del departamento de Ayacucho. Hacia finales de los años sesenta del siglo XX, David Lewison grabó una versión a dos quenas en dicha ciudad para un álbum que mostraba la música tradicional andina como la herencia musical de los Incas. Una transcripción de la letra fue publicada pocos años después en una monografía sobre la provincia ayacuchana de Huanta (Meneses, Meneses y Rondinel 1974: 145). Existen, entre tanto, numerosas grabaciones del tema por artistas populares como Jaime Guardia, Manuel Silvia Pichinucha, Nelly Munguía y Raúl García Zárate.

tiene, a nuestros oídos, un gran sello de originalidad y un sabor de franca novedad (D'Harcourt 1925: 383).

Los elementos aquí se yuxtaponen sin llegar a combinarse, pues las frases se separan temporalmente según se use el modo b modificado u otras escalas más modernas (véase el uso de pasos cromáticos). De esta manera, los D'Harcourt resumen toda la historia musical de los Andes a un huayno, el cual, para ellos, reproduce en su forma todos los desencuentros desatados por la conquista musical de los Andes. Pero ¿qué pasaba entonces con la música incaica propiamente dicha?

Bajo las imposiciones ocurridas tras el contacto, al final, opacadas por el mestizaje, estaban ahí, en gran parte ocultas, las supervivencias del pasado, el modo indio «puro», ya incapaz de alcanzar un camino propio debido a la irrupción musical europea. Este concepto —el de supervivencias— daba un sentido doblemente trágico a la música de los Incas: por un lado, presuponia su ocaso, pero a la vez aseguraba la continuación del drama trágico en el ciclo de vida del nuevo héroe de la música de los Andes, el mestizo, aunque también supeditado a los mismos condicionamientos que habían determinado la ruina de lo incaico. Nada podría ya transfigurar el fracaso musical del indio. Lo único que le quedaba entonces era evocar su pasado, haciendo gemir su quena, mientras el mestizo tocaba las melancólicas melodías que le inspiraba el paisaje por el que antaño habían deambulado sus antepasados.

Pero paradójicamente la discriminación de la música incaica «pura» y su muerte evolutiva permitían también su reconocimiento. Aunque estancada en su sino tras la caída musical del Imperio, la música incaica había alcanzado un desarrollo mayor que el de otros pueblos del Nuevo Mundo. No resulta extraño por consiguiente que los D'Harcourt hayan combinado este discurso trágico con una canonización de la música de los Andes. Si bien Mead, Alviña y Cabral la habían visto tímidamente como superior a la «primitiva», los franceses la declararían como una música que, a diferencia de la azteca, sí había podido mantener fragmentos propios frente a la embestida española, por poseer mayor calidad que la de los mesoamericanos (D'Harcourt 1922:3338). La música de los Incas es ahora una música «rica» y de «contornos [...] extendidos», de una «fuerza expresiva sobria», llena de «espiritualidad, ensoñación», de «noble desprendimiento»,

MAUKA ZAPATOY...

Mode B et mode Bb modifié.

Chanté par M. A. Fernandini,

Ayacucho (Pérou).

♩ = 80 Véhément

1^{er} Couplet. Mau-ka za - pa - toy ki - čun kar-ka - ni.
 Ku-čun ku - čun wis-čhu - nay - ki. —
 Mus . . hu - kai - ki na - na - čis - kan, —
 Či - ka u - til hap - pi - nay - ki. —

2^e Couplet. Ma na ku - ya - na ni - ſu ni - gra - ča.
rall. Ni . . . gra-ča kam-ka čhu-kan - ki
 Son . . koy hun-ſta kankas, pay . ki —
dim. Rat - ta . ča - ya wap - si kan - ki —

Ejemplo musical 11: Huayno *Mauka zapatoy* en la transcripción de los D'Harcourt (1925)

una música ajena a la lascivia, cargada de «melancolía nativa» (D'Harcourt 1925: xxi) y por eso más cercana al ideal de música absoluta que otras músicas americanas:

Declaramos enfáticamente —afirman en 1925— que existe un folklore musical andino, llena de carácter y de vida, un folklore que constituye hoy en día la joya de toda América. Pero ¿quién lo conocía hace doce años? Los aires criollos publicados hasta entonces, las extrañas melodías declaradas indígenas no eran otra cosa que muestras insípidas de las canciones peruanas que llevaban claramente la marca de fórmulas europeas... [...] Sin embargo, parecía lógicamente imposible que los quechuas, tan numerosos todavía en los Andes, descendientes directos de los grandes alfareros y de los maravillosos tejedores, entre quienes la música había ocupado un lugar preferencial, hubiesen perdido el sentido tradicional de los sonidos y que, bajo un estilo incluso modernista influenciado por los extranjeros, no se pudiese discernir y aislar un fondo, una trama que les fuese propia. [...] Pongámonos a escuchar en las alturas de la Sierra, firmemente protegida de los contactos exteriores, en el corazón mismo del país; nuestro oído será atraído, desde la primera noche, por la quena de un llamero que guarda su rebaño; al día siguiente, por los cantos y danzas de ritmos precisos que salen de la tinya. Miles de indios cantan, tocan la flauta, bailan, tanto en las grandes aglomeraciones como en las solitarias cumbres perdidas de la inmensa puna. ¿Qué tocan, qué cantan? Debemos convencernos: su música, la que llevan en la sangre, que aman y transmiten de generación en generación (D'Harcourt 1925: xviii).

El éxito de la trama trazada por los D'Harcourt estaba garantizado por su afinidad con otros discursos de aquella época. Por un lado, como ya he dicho, el cuento de la pentatonía ratificaba las teorías evolucionistas en boga a principios del siglo XX y el tópico de la melancolía india coincidía con la visión de lo andino que reinaba en la literatura indigenista y en la etnología, por otro lado, este colocaba a la cultura musical andina en un pedestal en comparación con otras músicas de los pueblos indígenas americanos, lo cual halló eco muy pronto en los discursos nacionalistas que empezaron a formarse durante esos años y que llegarían a su apogeo en las décadas siguientes (véase el capítulo quinto). De este modo se establecía no solo un canon musical al interior del discurso musicológico

internacional, sino al mismo tiempo una temática que hacía de la música de los Incas un objeto de investigación más digno que el estudio de otras músicas americanas menos «desarrolladas» o más «primitivas». Por irónico que parezca, fue exactamente la constatación de su derrota como desarrollo autónomo —es decir, su trágica muerte evolutiva— lo que le dio vida a la música de los Incas como objeto de investigación etnomusicológica.

Determinismo cósmico y reminiscencia histórica

La música incaica que vislumbró el indigenista cuzqueño Uriel García aparece igualmente como una metáfora del desencuentro entre el mundo andino y aquel llegado de allende los mares. Partiendo de un determinismo que llamaré cósmico, García retrata la música de los incas como opuesta al raciocinio musical generado por la Ilustración y como una música más atormentada que la andina actual, pensada para expresar en lenguaje emocional el crudo panorama que la había originado. Es por eso que para García la música incaica es reflejo de la manera como el indio vio su paisaje cósmico y expresión directa de la lucha trágica que libró contra la naturaleza agreste e indómita que lo rodeaba: la huanca es «imprecación solemne» a los númenes protectores de la fertilidad y el harawi una «sutil melancolía», «un lamento» de dolor, «hinchido de voluntad» por dominar lo desconocido y lo inexplicable. En la imaginación histórica de García la música incaica es una alegoría sonora de la soledad cósmica del indio:

Además, ya se ha dicho, aquella expresión sentimental guarda un nexo íntimo con el paisaje, con la interpretación emotivo-religiosa del campo. La tierra andina, hasta ahora, es el escenario de una vida que se hace con dolor, porque es esfuerzo, porque es impulso creador. Cumbres ingentes y reacias a la vialidad, quebradas constreñidas, limitadas para el cultivo, agua, tierra, aire no dominados por la técnica más que por el brazo del hambre, no pudieron todavía formar pueblos plácidos, conclusos en su destino. Las épocas de conquista, en las que el mundo queda por dominar, crean religiones, morales, músicas compatibles con ese estado de alma (García 1926: 11).

Pero esta visión esconde nuevamente una dualidad contradictoria, pues, si, por un lado, la música incaica no es la expresión de la desesperanza, sino más bien de la lucha por alcanzar la racionalidad que domina el mundo, por otro lado, es una realidad sonora esclava de la cultura autóctona y su visión mágica. No es «aceda amargura», pero tampoco es alegría, sino más bien «melancolía, [...] ensueño, estado grave entre realidad y fantasía» (Ibid.). Tras trescientos años de dominación colonial, dice García, la música incaica continuaba siendo una fuerza viva. Pero, aunque aparecía engarzado ahora en el nuevo espíritu colonial, seguía siendo regida por la fuerza cósmica que la motivaba:

Esa expresión cósmica de la música incaica continuó siendo la levadura del espíritu de la sierra colonial; elemento psíquico que hasta hoy mantiene el nexo de todos nuestros pueblos serranos con el pasado, porque es el vivo y mágico lenguaje a cuyo conjuro vibra la tradición lejana y se reanima el sentimiento terruño, ése que en el alma primitiva llama Keyserling «lo intransferible». Una huanca, un harawi, enciende al momento la afectividad indígena y el amor del breñal nativo en quien tiene en su sangre y su espíritu ligámenes de comunidad histórica con el pasado (García 1926: 11).

La música incaica entonces es, para concluir con las mismas palabras de García, «la continuidad del pretérito», traducida en recónditas melodías primitivas y sentimentales, que, como sentencia el cuzqueño, ahora esperaban tan solo que el espíritu libre las modifique (1926: 12).

Esta enclenque música incaica muestra numerosas coincidencias con aquella ideada por el compositor boliviano Teófilo Vargas, quien, en el año 1928, publicó el folletín «Relación histórica del origen de la música "Incaica" y "Criollo" con demostración sintética de la Nomenclatura de los instrumentos típicos», como un esbozo del desarrollo histórico sobre la música en los Andes²⁴. Anticipando una estrategia muy cara a José María Arguedas, Vargas construye una autoridad etnográfica presentándose como alguien atraído desde la infancia por «la congoja de la música»

24 La primera versión de este escrito fue publicada en Cochabamba en 1928. Cito de la versión reproducida años después como prólogo del libro *Aires nacionales de Bolivia* (Vargas 1940).

incaica, una música que él vincula de tal forma a la tristeza, que no duda en relacionar su origen con el llanto y el sollozo del alma indígena (1940 [1928]: 4). Aunque no alude a ninguno de los textos analizados, el estudioso boliviano reproduce los mismos estereotipos que ya hemos encontrado en otros autores de la época, dividiendo la música popular de su país en una música pentatónica pura, de ascendencia incaica —que corresponde al famoso modo b de los D'Harcourt—, y otra criolla, posterior, producto del mestizaje de la escala incaica con la escala diatónica arribada de España, una división que contenía claras divergencias cualitativas. La música de los sicuris, por ejemplo, la describe como «primitiva» y «rítmica»; los sonidos de la quena, en cambio, como «dulces y espontáneos», que «expresan toda la ternura de la pasión del alma del intérprete» o como «dolientes» cuando «los modula el angustiado aliento del indio, en armonía con la tristeza ancestral de su raza»; los sonidos de la charca, la flauta con canal de insuflación, en cambio, los describe como potentísimos, aunque extrañamente melancólicos (1940 [1928]: 9). Como resultado de estas representaciones la música incaica pura aparece en el discurso como emocional, concepto que, como hemos visto, estaba relacionado a un supuesto pasado pre-racional. Pero la música incaica es además monótona y quejumbrosa, adjetivos estrechamente relacionados con la escala de cinco notas en el discurso, ya sea en un modo menor o mayor²⁵.



Ejemplo musical 12: Escalas pentatónicas incaicas según Vargas (1940 [1928])²⁶

25 Véase las escalas de Castro y Alviña que he discutido en el segundo capítulo.

26 No tengo evidencia alguna para afirmarlo, y sin embargo, hago notar que el hecho de que Vargas transcriba aquí la escala pentatónica incaica menor en las teclas negras del piano (en mi menor bemol), puede entenderse como una alusión a la anécdota referida por Castro, pues de lo contrario, nada justifica la elección de esa altura en la transcripción.

Pero todas estas caracterizaciones, como en el caso de Durán y González Bravo, tienen como fin último contrastarlas con aquellas características adjudicadas a esa otra música, producto de la amalgama «de las cinco notas de la primitiva escala incaica y las siete notas que forman la escala perfecta del sistema científico musical que los conquistadores harían conocer a los criollos» (Ibíd.: 11). Dice:

Ahora conviene notar que en la escala menor incaica no existen los sonidos del segundo y sexto grados: fa-do y en el modo mayor, los del cuarto y séptimo: do y fa. Además son totalmente ignorados los sonidos equidistantes de medios tonos e intermedios y esta disposición es precisamente el fundamento que determina la psicología típica del sistema incaica y caracteriza su originalidad expresiva. Con tal fundamento podemos decir: se llama música incaica, [a] aquella que en la melodía del canto no entraña ningún otro sonido fuera de la escala típica denominada; se dice música criolla, cuando ella sin perder su carácter y estilo originarios, ha incluido en sus melodías los sonidos equidistantes de los medios tonos o cromáticos (Vargas 1940 [1928]: 11-12).

La estrategia que Vargas persigue aquí es una vez más separar arquetípicamente dos formas temporalmente disímiles, aunque contemporáneas, en la música de los Andes: la música de los pueblos originarios andinos —la incaica— y aquella mestiza que es producto de la irrupción española:

Los conquistadores como los conquistados —conjetura— se influenciaron mutuamente, en su sensibilidad artística, especialmente, en la musical. Los naturales escucharon las melodías españolas; y éstos, ya sean seculares o religiosos, atraídos por la originalidad de los cantos incaicos, procuraron asimilarse en dicha música; los religiosos dieron un paso más: en su afán de propagar la fe por todos los medios posibles, se valieron de la enorme influencia que, sobre la sensibilidad ejerce la música; congregaron en las iglesias a los habitantes del lugar y les hicieron cantar los himnos religiosos en tonadas de carácter incaico. Es razonable que, desde luego,

Por lo demás, es frecuente por razones didácticas ejemplificar la pentatonía (de cualquier tipo) con las teclas negras del piano (agradezco la información a Enrique Cámara).

los españoles, ora por su desprecio a todo lo indígena, ora por su afán reformatario, ya, en fin, hombres de distinta cultura, veían y comprendían las cosas «según el color de su cristal», introdujeron reformas de interpretación y expresión (Vargas 1940 [1928]: 12).

Quiero permanecer unos instantes en este párrafo pues, a mi parecer, contiene una enorme simbología. La música incaica se encuentra aquí, al igual que en el caso de los D'Harcourt, como un organismo atrapado evolutivamente, poseído por otro que la subyuga y modifica sustancialmente, en una especie de darwinismo musical. Así, es la música criolla la que porta evolución, desencadenando el perfeccionamiento de la música incaica defectiva, mientras que la música «primitiva nacional» boliviana no tiene futuro, permaneciendo sin variedad de acompañamiento, sino apenas con «un monótono arpeggiado» y «tres acordes básicos para el acompañamiento», lo cual la excluye de participar en cualquier festival artístico mundial. La música incaica es, por tanto —para continuar utilizando las palabras de Vargas— «una reminiscencia histórica primitiva» (Vargas 1940 [1928]: 9), incrustada tercamente en el presente. La tarea que Vargas encomienda a los creadores musicales bolivianos es, por eso, «elevar el rol y el rango de nuestra música nacional», librarla del «bajo nivel en que se encuentra [...] mediante la aclaración del acento expresivo melódico de las frases y armonización adecuada, conforme a las exigencias del gusto moderno» (Ibid.: 15), que es el gusto europeo. Por consiguiente, la música incaica resulta para Vargas apenas un arsenal melódico o tímbrico pasado que debía fomentar la creación musical erudita, transformando la matriz incaica en verdadera música con base científica. Este último aspecto es primordial para entender por qué Vargas no saluda cualquier tipo de mestizaje, sino solo aquel que corrige la podredumbre de la música indígena, llegando incluso a condenar la música popular amateur como «degeneración artística denigrante» (1940 [1928]: 14-15). La música incaica, ya transformada por la música criolla, debía dar paso al nacimiento de una gran música nacional boliviana. Su rol en el derrotero histórico-musical andino era también servir al desarrollo de una música futura que, como el ave fénix, debía surgir de las cenizas sonoras del viejo Imperio.

Castillos de palabras

*«Un castillo de palabras, tan ligeras como
el aire en el que flotan»*

Carlota, a través de la pluma
de Fernando del Paso

Hasta aquí he pasado revista a los primeros textos académicos sobre la música de los Incas, mostrando sus nexos con un modelo narrativo de representación histórica trágica que describía la muerte o la caída del héroe. Mediante un modo de argumentación mecanicista, que veía el destino como una fuerza externa a los deseos del hombre, esta historia trágica adquiere un carácter metonímico al reducir la música incaica a uno de sus componentes: la pentatonía. Quiero también subrayar que la historia de la música de los Incas no representaba un fin en sí mismo, para quienes la estudiaban, sino, por lo general, un medio para establecer jerarquías entre las culturas musicales del mundo, tal como proponía el paradigma evolucionista implantado por la musicología comparada. En ese sentido, el estudio la música de los Incas no correspondía a una idea de «historia como realidad pasada». Por el contrario, era subscrita a una categoría de «historia como documento», es decir, era reducida a ser material empírico para el estudio de otras historias. Su función como «memoria viva», «supervivencias» o «reminiscencia histórica» del pasado era, entonces, la de actualizar lo pretérito como fuente de información para el proyecto evolucionista de la musicología comparada y para la constitución de una música nacional en los países andinos.

No obstante, todos los autores reconocieron una cierta historicidad en la música de los Incas al alejarla de formas más «primitivas». Sin embargo, esta historicidad incipiente se convertía recién en historia con el arribo de los españoles. En concordancia con Nicholas Thomas para el caso de Oceanía (Thomas 1996: 56), en estos relatos es también la irrupción europea la que ejerce de agente dinámico del verdadero cambio. En cuanto ninguno de los autores comentados explica el nivel de desarrollo alcanzado por los Incas en sus representaciones históricas, es posible sugerir que ellos lo

consideraban como producto de un proceso natural, en sentido trágico, es decir como una realidad determinada por razones ajenas a la voluntad humana.

Es notorio que los textos fundadores de los estudios sobre música incaica hagan uso, sin excepción alguna, del socialismo metodológico (véase capítulo 1). Si bien por un lado esto se justificaba por la ausencia de datos sobre compositores o intérpretes prehispánicos, también es cierto que el socialismo metodológico permitía una mayor reducción de complejidad para determinar un nuevo objeto de estudio. Creo, en todo caso, que este modelo era más compatible con la trama trágica, pues creaba un corpus en cuanto lo bosquejaba, lo que bastaba para establecer límites con otras músicas no pentafónicas, ya sean estas «pre-pentafónicas» o formas mestizadas. Todo esto fue fundamental para definir una música de los Andes y para permitir su inclusión en el sistema de evolución musical creado por la etnomusicología temprana.

Si mi apreciación es correcta, puedo decir que el tipo de significación que procuraban los primeros estudiosos de la música de los Incas era de carácter teórico, siendo el fin último de todas las voces del discurso confirmar las teorías evolucionistas en boga al principio del siglo XX. En concordancia con ello, como había sucedido con el cuento de la pentatonía anteriormente, fue el sentido trágico de la historia lo que dio significado a los datos empíricos y no lo contrario. La función de lo empírico, entonces, pasó a ser definida según su compatibilidad con el modelo teórico preponderante en los estudios de ese tiempo.

Irónicamente, fue el discurso trágico lo que permitió la canonización de la música andina como «la joya musical de América». Solo una vez reconocida su personalidad pentatónica fue posible poner la música incaica como superior a otras culturas musicales americanas. Por supuesto, estas categorizaciones no corresponden a la posición relativista cultural que la etnomusicología propugna desde la posguerra en el siglo XX. Pero a principios del siglo pasado eran muy frecuentes. Por lo demás, la instauración de un discurso sobre la música de los Incas tuvo consecuencias positivas en los estudios de músicas tradicionales, pues expandía el canon a manifestaciones antes tenidas, indiferenciadamente, como «primitivas», lo cual, con el tiempo, sería relevante para la creación de imaginarios nacionales en los países andinos, incluidos Argentina y Chile, y para la

aparición de posiciones relativistas culturales como las que defiende la etnomusicología en tiempos presentes.

Pero sin duda alguna el principal aporte de estos textos es el haber delimitado un campo de estudio al imaginar la música de los Incas como un organismo vivo, aunque evolutivamente muerto. Es interesante remarcar que todos los autores que he analizado redujeron su esquema a las fases de auge y caída de la música incaica. ¿Cómo se explica que ninguno haya percibido tal incongruencia? Tal vez la imagen de Carlota nos ayude a resolver la incógnita. Como la desdichada monarca en su celda, los estudiosos de la música de los Incas de principios del siglo XX se nos muestran hoy en día como obsesionados con la caída musical del Imperio. Estos, desde sus celdas epistemológicas, construyeron también un castillo de palabras para imaginar, sobre la base de fragmentarias noticias, y a veces de forma delirante, un pasado musical en los Andes.

El sentido trágico de la historia perdió contundencia hacia la tercera década del siglo XX. Entonces un nuevo tipo de trama invadió el campo discursivo de los textos históricos sobre la música de los Incas. A la sazón el cuento de la caída del héroe pasó a convertirse en un relato abierto que narraba, más bien, su peregrinaje.

IV. EL LARGO Y SINUOSO CAMINO: EL DIFUSIONISMO Y LA SÁTIRA COMO REFORMULACIÓN DEL DISCURSO MUSICOLÓGICO SOBRE LA REGIÓN ANDINA

En la conferencia sobre la música de los Incas, pronunciada ante el presidente Augusto B. Leguía, Villalba Muñoz aventuró algunas palabras sobre la génesis musical andina:

El origen de una cosa es la mejor prueba de su existencia, y tratándose de dar á [sic] conocer la existencia de la música incaica, debemos recurrir á [sic] la fuente primitiva de donde emanaba su fuerza probatoria. Porque no es ninguna novedad exclusiva del pueblo peruano ó [sic] americano: es uno de los sistemas más antiguos que ya se conocía y practicaba entre los pueblos primitivos, principalmente del Asia; y por lo que se deduce de la historia de la música desde su más remoto origen, esta escala de cinco sonidos era fundamento de todas las canciones de los pueblos anteriores a la civilización griega, que fué [sic] la que introdujo el sistema diatónico absoluto y el sistema inmutable, disjunto o conjunto, hasta llegar a una serie de quince sonidos que llamaron sistema perfecto (Villalba 1910: 27-28).

Seguidor de las teorías evolucionistas, Villalba Muñoz estaba convencido de que todas las culturas inventaban o descubrían los mismos bienes y las mismas técnicas culturales una vez que habían logrado cierto nivel de progreso en los diferentes ámbitos de vida. Así, para el español, la presencia del sistema pentatónico en los Andes —«generalizado en todos los pueblos primitivos tanto de Europa y África, como del Asia» (Ibíd.: 1910: 32)— evidenciaba el rudimentario nivel evolutivo alcanzado por la música en el territorio andino, el cual coincidía con el de los remotos pueblos asiáticos¹.

1 En cierta medida Villalba Muñoz anticipa el discurso difusionista cuando afirma: «Por los

También los musicólogos que escribieron sobre la música de los Incas durante la tercera década del siglo XX dedicaron buena parte de sus reflexiones a explicar sus supuestas similitudes con la música de otros pueblos. Pero a diferencia de Villalba Muñoz, estos no lo hicieron imaginando algún grado de desarrollo musical incaico, sino un prolongado peregrinaje de bienes materiales y espirituales desde lejanas tierras. La labor a que se entregaron afanosamente, por consiguiente, fue la de intentar recorrer en sentido inverso el pretendido camino que estilos, escalas e instrumentos musicales habrían trazado desde el Viejo Mundo hasta la remota sierra de los Andes.

En el presente capítulo quiero mostrar cómo en la tercera década del siglo XX una nueva generación de investigadores imbuidos de ideas difusionistas asaltó el discurso sobre la música de los Incas. Me interesa mostrar que mientras los evolucionistas se empeñaron en narrar el trágico ocaso de la música incaica debido a la irrupción musical española, los difusionistas optaron por una trama satírica que cuestionaba las hipótesis centrales de la primera generación de estudiosos. Cuando afirmo que narraron la historia en modo satírico estoy asumiendo la acepción propuesta por Hayden White de tramar un relato basado en frustrar las expectativas que otros tipos de narración —como la tragedia y el romance— despiertan en el lector (White 2001: 19). Robert Pfaller ha sugerido que la tragedia muestra el autoengaño del ser humano en cuanto confirma la inexorabilidad de las fuerzas que lo determinan (2015: 260). La sátira, en cambio, dice White (2001: 224), recurre a la ironía como una forma de desvelar lo infructuoso de todo tipo de heroísmo y sacrificio. En efecto, buena parte de las publicaciones de los difusionistas se concentró en desestabilizar los

instrumentos músicos que servían para fijar un sistema de tonalidad exclusiva, podemos confirmar, de un modo más seguro que no solamente el antiguo pueblo americano tenía la escala de cinco sonidos, como en otros pueblos ya se conocía, sino que, además (teniendo en cuenta que en este punto el arte de la música es muy convencional) fué [sic] heredada ó impartida principalmente de Asia» (1910: 32). Y más adelante: «Pasando á un examen comparativo de algunos instrumentos tipos del pueblo incaico y azteca con los del pueblo asiática, podrán mis oyentes conocer con más claridad el parentesco de la música americana con la música asiática» (Ibid.: 34). No obstante, estas alusiones a una migración musical, a diferencia de la que imaginaron los difusionistas, referían siempre un estado evolutivo petrificado en la cultura receptora. Como comentaré de aquí en adelante, será justamente la transformación y no la persistencia cultural lo que caracterice al discurso de los difusionistas.

verdades que habían establecido los estudiosos que los habían antecedido. Mediante un análisis de textos de los musicólogos Carlos Vega y Andrés Sas voy a mostrar cómo el cuento de la pentatonía fue rebatido severamente en los años treinta a fin de demostrar las incongruencias existentes entre datos empíricos y discurso. Asimismo, quiero mostrar que dichos autores suplantaron conceptos centrales como evolución, memoria viva, progreso, vestigios, supervivencias —que hasta entonces habían regido el estudio de la historia de la música incaica— por otros más dinámicos, como «préstamo cultural», «difusión», «conquista» y «comercio», que venían del discurso de la Escuela Histórico-Cultural alemana y que reformularon el sentido de la etnología en los países andinos, hallando eco en trabajos posteriores de autores como Segundo Luis Moreno y José Díaz Gainza. Al sacar a la luz dichas transformaciones conceptuales en el discurso y los cambios en las prácticas musicológicas, pretendo revelar las premisas que permitieron a los nuevos musicólogos imaginar el pasado ya no como uno de esplendor, perdido en el tiempo, sino ahora, como un largo y sinuoso camino que —al igual que en la conocida canción de The Beatles— debía devolverlos una y otra vez a la puerta del origen.

Las rutas circulares

La idea del origen foráneo de las culturas americanas había ya ocupado a los cronistas de la conquista. Fernando de Montesinos, por ejemplo, gastó buen tiempo, tinta y papel tratando de mostrar la ascendencia judía de los indios peruanos. Se valía para ello de la historia de un anagrama que se remontaba —más por vía filológica que sanguínea— hasta el Ophir bíblico y que rezaba así: Ophir, Ophiro, Phiru, Pirú, Perú (1882: 1-9). Sin embargo, y para despecho del cronista, Ophir yacía miles de años bajo tierra sin sospechar siquiera la existencia de algo tan inoportuno para la Historia como un nuevo mundo, y la misma palabra Perú carecía de significado alguno para la mayoría de los que poblaban lo que hoy se conoce como territorio peruano. Las teorías difusionistas que invadieron el discurso sobre la música de los Incas fueron más consistentes desde un punto de vista científico que las desaforadas ideas del cronista Montesinos, y se remitían a una tradición etnológica que había ganado en buena

parte un rol hegemónico en los estudios musicológicos comparados de la segunda década del siglo XX en Europa: la escuela de los Círculos Culturales, también conocida como Escuela Histórico-Cultural. En el terreno musicológico, personajes centrales como Eric von Hornbostel, Curt Sachs y Marius Schneider se habían adscrito años antes a dicha escuela influyendo en estudiosos americanos como Sas y Vega.

El difusionismo fue sustentado a finales del siglo XIX por el etnólogo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904), quien, contrario a los postulados de colegas británicos como Morgan y Tylor, antepuso la expansión cultural a la invención independiente como motor de la historia humana. A diferencia del evolucionismo, el difusionismo postulaba que los bienes culturales habían peregrinado desde un primigenio lugar de origen a diferentes puntos del planeta. Por consiguiente, Ratzel y sus seguidores veían el trabajo etnológico como uno histórico que debía reconstruir los itinerarios seguidos por esos bienes al fragor de guerras, rutas de comercio, intercambios culturales y olas migratorias (Petermann 2004: 540). Adscritos a dicho credo, autores alemanes como Bernhard Ankermann, Fritz Graebner y, sobre todo, el padre Wilhelm Schmidt concibieron la teoría de los Círculos Culturales en los primeros años del siglo XX, a partir de un concepto propuesto en 1897 por Leo Frobenius para referirse a grupos humanos que compartían elementos culturales similares. Para dicha escuela la presencia de bienes o fenómenos culturales similares en culturas diferentes a lo largo del planeta —ya sean objetos, formas de organización social o instituciones— era siempre un indicador de un origen común. Para establecer dichos vínculos históricos los partidarios de los Círculos Culturales sometían los registros etnográficos a sistemas clasificatorios regidos por tres principios centrales: forma, cantidad y continuidad. Mientras que la forma hacía visible el parentesco entre objetos de culturas diferentes, la cantidad corroboraba que no se trataba de un caso aislado, sino de una constante cultural que debía ser explicada, mientras que el de continuidad permitía establecer áreas de expansión en un radio geográfico o histórico mayor. Un Círculo Cultural entonces se caracterizaba por un número apreciable de elementos comunes que se vinculaban a través de relaciones formales destacables. Este método histórico prometía un ordenamiento cronológico en cuanto, mediante una comparación de la forma y sus variantes, permitía fijar estratos históricos

y de esa manera localizar un lugar de origen a la vez que una ruta de dispersión en sentido centrífugo (Petermann 2004: 584)².

La aplicación de los postulados del difusionismo en el trabajo musicológico tomó fuerza a finales de la segunda década del siglo XX y se centró en el estudio de los instrumentos (Sachs 1975 [1928]) o en el desarrollo de técnicas musicales como la polifonía (Schneider 1969 [1934/1935]). Como bien expresa Sachs en su libro, se trataba de ubicar los centros de difusión de productos sonoros que se habían diseminado gracias a migraciones circulares que, al indicar un radio de expansión, también, como en el caso de los círculos culturales en general, señalaban un enajenamiento progresivo de la matriz musical (Sachs 1929: 5). Mediante el análisis de material proveniente de museos o archivos musicales —ya sean instrumentos o grabaciones—, Sachs y Schneider trataron de escribir una historia universal de la música desde un punto de vista difusionista. Mientras el primero imaginó un itinerario de instrumentos musicales, que iba de los idiófonos de sacudimiento más elementales hasta el peregrinaje de flautas, tambores y laúdes desde Asia (Sachs 1975 [1928]: 8, 157, 227), el segundo buscó demostrar el sendero aparentemente recorrido por técnicas vocales colectivas como las involuntarias variaciones de altura propias de la heterofonía, el canon, el bordón, el paralelismo y las formas incipientes de tonalidad que creía haber localizado en el África debajo del Sahara (Schneider 1969 [1934/1935]: 105)³. Pero si los difusionistas globales estudiaron las prácticas musicales de los grupos humanos para reconstruir secuencias cronológicas según la expansión geográfica de técnicas e instrumentos musicales, los difusionistas latinoamericanos se empeñaron más bien en determinar el «verdadero» origen de la música de

2 Para una visión crítica del difusionismo, véase Harris (1990: 661-162).

3 Como anota Cámara, pese a las discrepancias evidentes, los difusionistas siguieron tomando por ciertos muchos postulados de los evolucionistas. En el caso de Sachs, este «conjuga la teoría de los ciclos y círculos culturales con el principio evolucionista que adjudica a los ciclos producidos más recientemente un nivel de progreso mayor con respecto a los anteriores» (2004: 62). Efectivamente, el desarrollo de los instrumentos musicales aparece unido a desarrollos sociales, así los resonadores aparecen vinculadas a las sociedades totémicas y las flautas de Pan y los arcos musicales a las culturas matriarcales o de dos clases (Sachs 1975 [1928]: 10 y 43). Del mismo modo, Schneider clasifica las culturas vocales según el grado de evolución vocal técnica que cree encontrar en ellas (1969 [1934]: 106). Para una crítica de los postulados difusionistas en la musicología comparada, véase Stone (2008: 27-31).

los Incas, contraviniendo el cuento de la pentatonía y la trama del héroe caído, que habían sido centrales en las historias precedentes.

En lo que sigue voy a mostrar cómo a partir de la tercera década del siglo XX el discurso sobre la música de los Incas mudó sus tópicos centrales, pasando a describir ahora supuestas rutas circulares de instrumentos, escalas y sistemas musicales, generando en el camino una nueva trama histórica.

Los laberintos del fauno

*«Trata pues, instrumento de fugas,
oh maligna siringa, de florecer en
los lagos donde me aguardas»*

De *La tarde de un fauno*
de Stéphane Mallarmé

Los difusionistas prestaron especial interés a la cultura material porque esta facilitaba la comparación entre objetos análogos en sociedades distantes entre sí. Por esta razón, los instrumentos musicales se ganaron rápidamente un pedestal en el terreno de los estudios histórico-culturales. No debe sorprender por eso que las primeras teorías difusionistas en el discurso sobre la música de los Incas hayan surgido en torno a un instrumento documentado en culturas de la antigüedad: la flauta de Pan. Según el mito, las endechas de un fauno por una ninfa esquiva habían producido el famoso juego de flautas cerradas en un vetusto lugar de Grecia (Pike 1960: 320). Explicar su presencia en cualquier recinto del Viejo Continente era cosa de niños. Sustentarla en tierras andinas, en cambio, demandaba mayor fantasía.

Suficiente fantasía mostró el joven musicólogo argentino Carlos Vega, quien, en dos ponencias sostenidas en el marco del XXV Congreso de Americanistas, realizado en La Plata en 1932⁴, enristró la lanza del difusionismo heredado de su maestro, el antropólogo italiano José Imbelloni, para sustentar el origen oceánico de las flautas de Pan andinas. Aplicando

4 Según Norberto Pablo Cirio, el interés de Vega en la música de los Incas correspondió a un momento temprano de su carrera (1997: 118). En su primer artículo sobre el tema, «La música incaica y el doctor Sivirichi», Vega emprende una férrea defensa de los esposos D'Harcourt, a quien el arqueólogo peruano Atílio Sivirichi acusaba de tergiversar la música

el principio de la forma, Vega tomó estas flautas como testimonio de un parentesco con tradiciones oceánicas. Los Incas, asegura, habían conocido la siringa de los antiguos. Así lo confirmaba el Inca Garcilaso de la Vega cuando refería que estos tenían flautas de cuatro o cinco cañutos atados a la par, ordenados por notas, que iban ascendiendo según el tamaño de los tubos y que se tocaban por pares —en cuatro voces diferentes— y en alternancia para formar la melodía⁵. Lo corroborarían además los conjuntos de flautas de Pan hoy existentes en Bolivia y Perú y en el norte de Argentina, que Vega, en concordancia con la tradición evolucionista, vio como fósiles vivos de las tradiciones pasadas. En estas flautas, como en las descritas por el cronista mestizo, la escala general también estaba dividida en dos instrumentos, de modo que las notas se intercalaban consecutivamente para formar melodías, de lo que el musicólogo dedujo que estos conjuntos no conocían ningún criterio armónico, pues, si bien poseían también cuatro flautas, aclaraba enseguida, dos de estas ejecutaban la melodía, mientras

indígena. Aunque se muestra partidario del cuento de la pentatonia, Vega toma distancia del determinismo climático que, como hemos visto en el capítulo anterior, caracterizaba en parte el discurso de los evolucionistas, expresando su deseo de que se muestre pronto que la música incaica es «apenas una ligera modificación local de sistemas alóctanos» (1929: 83). Es importante sopesar la dimensión de este enunciado pues encierra el derrotero que habrá de inspirar el trabajo de Vega sobre la música incaica posteriormente. Centra mi análisis en los artículos publicados por Vega entre 1933 y 1934, todos ellos relacionados —directo o indirectamente— con las conferencias sostenidas en el marco del XIV Congreso de Americanistas. Llamaré la atención que no considere aquí el libro *La música de los Incas* (1997 [1935]), editado póstumamente por el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Pero, pese al título, la obra no se ocupa sino tangencialmente de la música de los Incas y está dedicada más bien a la aplicación del método fraseológico del autor para la escritura y análisis de las ideas musicales.

- 5 Reproduzco el pasaje de Garcilaso: «De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechas de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par: cada cañuto tenía un punto más alto, que el otro, á manera de órganos. Estas cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno dellos andaba en puntos bajos, y otro en más altos, y otro en más, y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinto, o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otro, unas veces subiendo a las puntos altos, y otras bajando a las bajas, siempre en compás» (1959, I: 201). La existencia de flautas de Pan en los Andes prehispánicos también está respaldada por las evidencias arqueológicas como demostraron Mead (1924) y los D'Harcourt (1925), entre otros, antes de Vega. Efectivamente, los datos arqueológicos sugieren la presencia de la flauta de Pan en los Andes desde el período formativo (véase Bolaños 1988b y 2007).

que las otras se limitaban apenas a duplicarla una octava más grave (Vega 1934a: 334)⁶.

Pero este supuesto interés en las flautas no era tal, pues lo que preocupaba a Vega, en verdad, era el tema del origen. ¿Cómo y cuándo habían arribado las flautas de Pan a tierras incaicas? Es con relación a esta incógnita que Vega nos presenta su programa difusionista⁷. Dice:

Según las investigaciones de la Escuela histórico-cultural (cuyos resultados aprovechamos en nuestra labor), la Flauta de Pan [sic] corresponde a la cultura matriarcal exógama o de las dos clases, sin que por el momento haya razón alguna para objetar la adjudicación. Sin embargo, la Flauta de Pan, en sus formas más simples, pudo llegar a América con el ciclo de las dos clases, pero nada se opone a que luego fuera impartada nuevamente por olas de migración posteriores, a las cuales pueden imputarse las siringas más complejas. Los mismos Incas, si no los trajeron ellos, las habrían adoptado en América en los ciclos preexistentes (Vega 1934a: 336).

- 6 Resulta evidente aquí que Vega dialoga con un pasaje del libro de los D'Harcourt: «¿La siringa de América es indígena?», se preguntan los franceses, «¿Fueron las tribus oceánicas, cuya presencia lejana en el Nuevo Continente acaba de ser puesta a la vista por el Dr. Paul Rivet, quienes la apartaron? Aún no se puede contestar categóricamente a esta cuestión. Remarquemos, de todas maneras, que las siringas de caña de ciertas islas del Pacífico, de las Islas Salomón en particular, se construyen, como en el Perú, en dos series parecidas y unidas...» (1925: 43). En efecto, la tesis de un origen polinesio de las culturas andinas había sido defendida tempranamente por Paul Rivet, quien había hallado semejanzas tecnológicas entre culturas indígenas americanas y oceánicas, así como coincidencias lingüísticas (Kauffmann Doig 1975: 115). En un artículo de divulgación del año 1933, Vega reproduce algunas puntas de su conferencia en el Congreso de Americanistas. Dice: «Cada instrumento, cada pieza independiente, es solamente la mitad del instrumento. Se necesitan dos piezas compañeras, tocadas por dos hombres, para que la ejecución de melodías sea posible, pues si en una flauta está la nota do, en la otra está la nota re, etcétera. El procedimiento de distribuir la escala entre dos instrumentos, es conocido tanto en América (Noreste del Brasil, Bolivia y Perú) como en el Pacífico (Indonesia, etcétera)» (1933c: 2). Esto cita para entrever, al menos, un deseo por parte de Vega en sugerir un parentesco entre ambas tradiciones, aunque no cantara con evidencias suficientes. De ahí su empeño en crearlos.
- 7 Como ya he anotado, la teoría de los círculos culturales asaltó el discurso musicológico en los años treinta (véase Sachs 1928; van Hornbostel 1933a, 1933b). Si tomamos en cuenta que tanto Vega como Sos publicaron artículos sobre el tema en revistas europeas en las cuales salían a publicar personalidades de la musicología comparada (Sos 1934, Vega 1937), es innegable un nexa con estos estudios.

Acercándose a los métodos de Fernando de Montesinos, Vega pasa revista al laberinto nominal con que se denotaba a las flautas del fauno en tierras americanas desde el siglo XVI, comentando crónicas, viejos diccionarios quechua-español y obras especializadas en antigüedades peruanas: *antara*, *ayarichi*, *ayarichic*, *fusa*, *capador*, *rondador* —estas dos, sostiene derivados del nombre del que las tañe: el capador de animales o el sereno—, *huayra puhura*, *sica*, *siku*, *sikuris*, *zampoña*, etc., concluyendo que «no hay que considerar [...] las voces que hemos examinado en esta lista como significativas de una nomenclatura exacta de las especies» (1934a: 339). Pero de todos estos nombres mencionados, es *huayra puhura* el que concentra su atención, pues, como ya he dicho, el tema de Vega es el del origen.

Tomando una cita de Rivero y Tschudi, quienes describen el *huayra puhura* en 1851 como una *Sirinx* o flauta de Pan, hecha de cañutos atados en fila (1851: 139), Vega revisa la recurrencia del nombre en la literatura especializada en autores como Traversari (1905: 108), Villalba Muñoz (1910: 35), Mead (1924: 323) y finalmente en los escritos de los D'Harcourt (1925: 53), quienes la mencionan, aunque advirtiendo no haberse topado con él en sus viajes por Bolivia o Perú⁸. No es meramente anecdótico que Vega refiera los reparos de los franceses, pues será justamente la incertidumbre con relación a la autenticidad del vocablo lo que le permitirá ofrecer una respuesta, a su juicio, más contundente: «Creo», afirma entonces citando dos diccionarios de lengua rapanui, «estar en condiciones de aportar la pequeña novedad de una confirmación indirecta. *Puhura* es voz del Pacífico y significa flauta» (1932a: 342).

Siguiendo el principio de cantidad del método histórico-cultural, Vega se exploya sobre la presencia de numerosas vocablos polinesios en los idiomas indígenas de América Latina:

8 Tanto los D'Harcourt como Vega mencionan además a autores internacionales como Oscar Comettant, von Hornbostel, Carl Engel o Thomas Wilson que no considero aquí por no ser parte del discurso sobre la música de los Incas. Sobre el origen del término *huayra puhura* dicen los franceses: «Nosotros pensamos haber localizado en Juan de Velasco el origen de esta denominación. Él escribe, en efecto: "huayram-puru, especie de zampoña o de órgano de calabazos o cañas". *Wayra* significa "viento", "aire" y "soplar" y *puru* designa una pequeña calabaza de cáscara dura, de ahí la expresión compuesta, que sin duda es empleado en Ecuador, pero que permanece desconocida en el Perú» (1925: 53).

La presencia de algunas voces malayopolinesias [sic] enquistadas en los idiomas andinos (californianos, peruanos, chilenos) es un hecho que hoy no puede negarse. Etnográficamente no es novedad: las relaciones culturales Pacífico-americanas, sospechadas desde mucho tiempo atrás son noción adquirida después de los trabajos de Schmidt y otros (1934a: 43).

Como demuestra la cita, es aquí la autoridad del difusionista alemán —y solo en un segundo grado los datos empíricos—, lo que parece confirmar la tesis de Vega. Así, aunque la influencia polinesia perviva solo en voces aisladas, el musicólogo desecha la idea de coincidencias lingüísticas y pasa, a modo de corroboración, a nombrar otros vocablos de lenguas indígenas en ambas regiones «vinculados semánticamente» como *pututo* y *putoto* o *putura* (para las trompetas) y *taqui* y *taki-taki* (para los cantos), concluyendo que «la suma de muchas debilidades puede constituir un ligamento robusto» (1934a: 346). No obstante, Vega se mantiene cauto, indicando que lo que habría migrado desde Oceanía habría sido un nombre y no precisamente el aerófono. Concluye:

Al explicar la presencia de estas voces de instrumentos musicales en el Perú, quedo automáticamente adscripto a la tesis que sostiene la influencia de los polinesios en el Perú antiguo, pero hago notar mi posición moderada ante el problema. Nos basta con la presencia de elementos de cultura —entre ellos un número de palabras sueltas cuyo suma elimine la idea de coincidencia azarosa— para anticipar, hasta tanto se produzcan más amplias y decisivas confirmaciones, que la cultura de los polinesios ha llegado al Perú y que, como no pudo llegar sin sus portadores, los hombres de las islas del Pacífico entraron en América (Vega 1934a: 346).

La posible llegada de un instrumento polinesio a tierras andinas arrojaba otra incógnita: ¿había arribado con él también alguna escala musical? Para entonces, el cuento de la pentatonía ya había ordenado el material empírico prehispánico, aplicando mecanismos de exclusión a cuanto enunciado lo impugnase. ¿Había sido exclusivamente pentatónica la música de los antiguos peruanos? En su segunda ponencia en el Congreso de Americanistas, Vega se centró nuevamente en las flautas de Pan, pero esta vez para poner en tela de juicio los dos cuentos centrales defendidos por los evolucionistas: el de la pentatonía y el del héroe caído. Apenas tres años

antes, había sostenido que todo concurría a demostrar que los Incas habían usado la escala pentatónica (Vega 1929: 74). Pero ahora, su opinión al respecto mudaba radicalmente: «Yo creo», sostuvo entonces, «que siempre se partió de la base falsa de considerar a los Incas como el único pueblo andino al cual podían atribuirse los instrumentos prehispánicos y la música tradicional» (Vega 1934b: 349), sugiriendo que «altas culturas» anteriores a los señores del Cuzco podrían haber conocido otras escalas:

Los argumentos acumulados por los pentatonistas eliminaron por fin la resistencia de los opositores, y este es el momento en que los americanistas tienen por verdad definitivamente adquirida que los Incas usaron la escala pentatónica y que no existieron otros sistemas indígenas en el Perú antiguo. [...] En el campo científico, los numerosos instrumentos no pentatónicos —a pesar de su formidable poder documental— no se tienen hoy en cuenta. Los campeones del pentatonismo y sus adversarios, en trabajos prolijos, registran esas otras extrañas escalas, que subsisten así, inexplicadas e incomprendidas (1934b: 350).

Efectivamente, el material acumulado en las primeras décadas del siglo XX proporcionaba suficientes indicios como para poner en entredicho las teorías sobre el pentatonismo incaico de los D'Harcourt, pero, como advierte Vega, los instrumentos no pentatónicos habían sido declarados como anomalías por las voces cantantes en el discurso. La tarea que se adjudica Vega es por eso demostrar que «además de una música y su instrumental pentatónico posiblemente incaico, existe en el Perú otro instrumental ni pentatónico ni europeo, perteneciente posiblemente a pueblos anteriores a los Incas» (Ibid.). Para ello analiza ahora una flauta de Pan recogida en Jujuy e inventariada con los números 31-7 y 31-8, explicando su afinación mediante un círculo de quintas⁹. Ya he dicho que el hecho de que las flautas de Pan se conformen de dos instrumentos que

9 Como he mostrado en el capítulo precedente, ya José Castro había sustentado teóricamente la pentatonía de los Incas mediante un proceso musical natural a partir del círculo de quintas. Este sistema, según Castro, usaba apenas las cinco primeras notas del círculo de quintas o sea *da-re-mi-sol-la* [véase el segundo capítulo]. Como veremos, Vega extendió el círculo, pues su objetivo no era explicar la escala de cinco notas, sino las escalas con semitonos que había localizado en varios instrumentos de origen indígena y en otros de contextos arqueológicos.

intercalaban la escala musical para formar la melodía, era para Vega un indicio de su posible difusión desde un centro oceánico, anterior a la conquista española. La posibilidad de una afinación siguiendo un círculo de quintas reforzaba dicha hipótesis:

Estos círculos de quintas engendran varios sistemas muy difundidos en Indochina, Indonesia, China antigua, etc. De tal principio se derivan numerosos procedimientos para realizar la afinación de los instrumentos, cuyas extrañas escalas resultan del transporte de varios sonidos o intervalos de quinta, de modo que queden dentro de los límites de una octava. Son también conocidos las curiosas afinaciones que se obtienen repartiendo la serie obtenida entre estos dos instrumentos [los pares de flautas pánicas], de modo que para ejecutar una melodía es necesario que se intercalen rápida y oportunamente los sonidos de uno y otro (Vega 1943b: 353).

Si ningún investigador se asombraba de hallar en América invenciones de existencia reconocida entre los pueblos de la antigüedad, ¿por qué habría de sorprender que los Incas hayan conocido afinaciones asiáticas u oceánicas? Siguiendo el principio de continuidad, Vega se aboca ahora a rastrear la expansión circular del instrumento en el nuevo continente. «El reparto de una gama de sonidos entre dos instrumentos (flautas de Pan)», indica, «es tan conocido en Indonesia, por ejemplo, como en América. Más curiosa e importante, en cambio, ha resultado la comprobación que también en América se hallan afinaciones asiáticas y oceánicas que resultan del círculo de quintas o su inversión» (Ibíd.: 354). Así lo sugerían flautas de Pan indígenas del noreste brasileño estructuradas según un encadenamiento de cuartas, es decir, por inversiones de quinta. Eric von Hornbostel, la fuente de Vega, las relacionaba además con flautas de Pan prehispánicas, procedentes de Ica, Cuzco y San Ramón, lo que sugería que todas las flautas americanas tenían el mismo origen polinesio. No obstante, Vega se mantiene cauto, indicando que, aunque las relaciones que von Hornbostel establece entre flautas de Pan americanas y las de las Islas Salomón no han sido incondicionalmente aceptadas por la comunidad musicológica, a él le merecen el mayor respeto y que deben ser explicadas¹⁰.

10 El vínculo entre las flautas polinesias y andinas fue sustentado por von Hornbostel en 1911 con relación a su teoría de las quintas sopladas (1986: 218). Según el cuadrifacio,

El análisis de la flauta de Pan de Jujuy, que Vega califica de influencia boliviana en el norte argentino, adquiere en este contexto un sentido paradigmático. Aunque «aparentemente» afinadas de acuerdo con la escuela diatónica europea, Vega se propone demostrar que radica en ellas un sistema de relaciones de quinta, mas no en función a la nota del tubo inmediato, sino del siguiente posterior: «La afinación de las siringas [de Jujuy] resulta de un sistema de siete notas que se obtienen de seis quintas seguidas del círculo pitagórico» (1934b: 357). Pero este círculo de quintas, según el autor argentino, es conclusivo, pues si el instrumento sale de los términos de la octava, no continúa con una nueva quinta, sino que repite notas de la serie, ahora yuxtapuestas. Es con este guiño que Vega justifica que el círculo de quintas se rompa en el intervalo re y la, argumentando que el objetivo aquí es no abandonar el ámbito ya utilizado, motivo por el cual se inicia el círculo de quintas nuevamente. Es gracias a esta operación que Vega cree descubrir que la afinación de la primera hilera de la siringa es, en verdad, una transposición de una de las secciones de la segunda (véase Gráfico 8), lo cual —así lo entiende al menos— él toma como una clara confirmación de su teoría.

las flautas de Pan brasileñas y oceánicas se fundaban en un mismo sistema: un círculo de quintas de 678 cents —en vez de una quinta justa de 701 cents— que resultaba del soplado del tubo. Von Hornbostel había medido tubos de flautas oceánicas y americanas, hallando alturas muy similares. Charles Mead disintió tempranamente, argumentando que la tesis exigía reunir mayores pruebas. Dice: «Yo solo puedo ver en esas cifras una muy notable coincidencia. Por otro lado, tendría que aceptar que dos pueblos primitivos sin algún instrumento adecuado retuvieron por varias generaciones un sonido exacto, de tantas vibraciones por segundo, y que lo hicieron con navajas rudimentarias, cañas salvajes y al oído. Estoy seguro que cualquier constructor de instrumentos de viento diría que ello es imposible» (1924: 334). La teoría fue desechada posteriormente sin recurrir a los argumentos evolucionistas de Mead debido a inexactitudes en las medidas de los intervalos (véase Bukofzer 1937: 409). Sin embargo, como anota Bruno Nettl, la relación genealógica o histórica entre las flautas de Pan de Oceanía y de América del Sur no ha sido desechada del todo (1983: 230). Como veremos más adelante, las menciones a posibles migraciones musicales perduraron hasta finales de los años 50. Los vínculos entre Oceanía y los Andes tampoco perdieron fuerza. En 1947, Thor Heyerdahl atravesó el océano Pacífico en una balsa, demostrando que una ruta marítima era posible. Según la leyenda, el Inca Túpac Yupanqui había organizado una expedición marítima y arribado a costas oceánicas (Kauffmann Doig 1975: 116). Si bien el hecho en sí no comprobó nada, sirvió y sirve aún hoy en día para alimentar la imaginación histórica de difusionistas y partidarios del razonamiento especulativo.

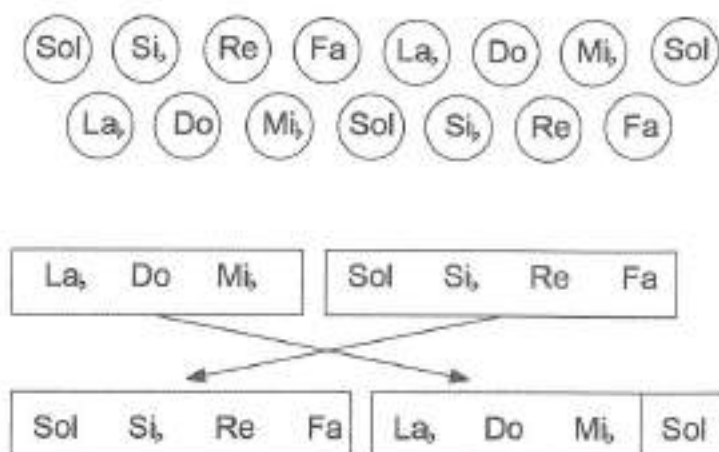


Gráfico 8: Diagrama de la flauta de Pan de Jujuy

El principio de cantidad —resulta obvio—, permitió a Vega entender que no bastaba con medir los tubos de un instrumento. En concordancia con ello, se dispuso a cotejar el sistema ideado con las afinaciones de otras flautas de Pan halladas en la literatura, encontrando correspondencia con ejemplares analizados por los D'Harcourt (1925) y Chervin, en Bolivia y Perú respectivamente (véase Gráficos 9 y 10). Pero, en cuanto a dichas flautas, tenían un menor número de tubos que las estudiadas por Vega —6 y 7 tubos las de los D'Harcourt, y 7 y 8 las de Chervin—, este «completa» la serie en ambos casos, introduciendo «los tubos omitidos» para que los datos concuerden con la teoría que venía desarrollando. Ahora nos encontramos frente a un sistema de siete notas, basado en el mismo círculo de quintas ya conocido. Si la siringa «tiene seis tubos, le falta una nota», sostiene, «según prueba el hecho de que la nota faltante aparezca en la inversión; cuando tiene siete tubos, ni falta ni sobra sonido, y cuando tiene ocho tubos hay, fatalmente, un sonido duplicado, como lo prueba la “primera” del norte argentino y la “segunda” de Chervin» (Vega 1934b: 361).

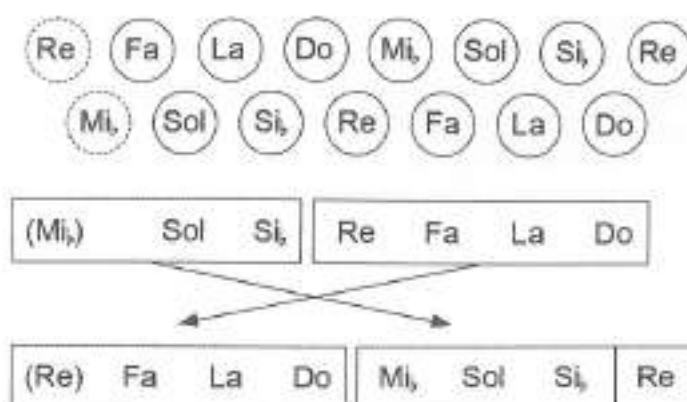


Gráfico 9: Diagrama de la flauta de Pan analizada por los D'Harcourt

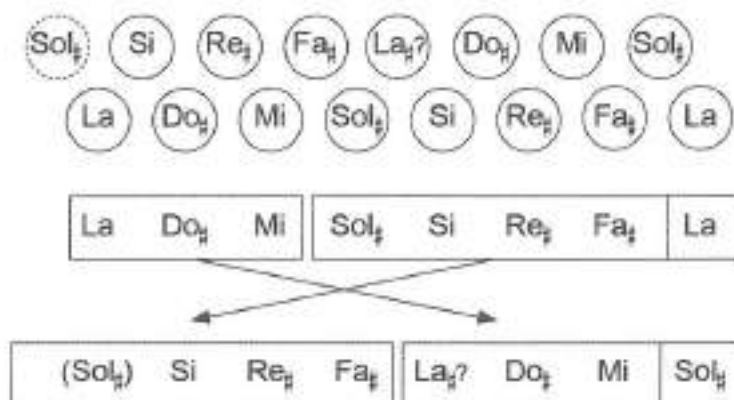


Gráfico 10: Diagrama de la flauta de Pan analizada por Chervin

Pero lo interesante de esta escala es que contiene un semitono. Contraviniendo las teorías de los evolucionistas, quienes veían en cualquier cromatismo una influencia europea, Vega relaciona dicha «anomalía» con el círculo de siete quintas, el cual, efectivamente, produce una alteración al llegar al fa, a diferencia de la escala diatónica, en la que se mantiene en su forma natural (véase Gráfico 11).

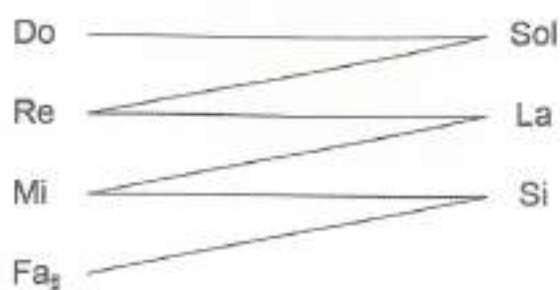


Gráfico 11: Secuencia de siete intervalos en quintas

Apoya su teoría además en el hecho de que no solo las flautas de Pan muestran este sistema de quintas, sino también la afinación en unas qenas de Jujuy, aunque ellas parecen obedecer más a un principio de división por secciones, un método que él nuevamente define como precolombino, aunque conocido en el antiguo Oriente. Las melodías andinas con semitonos no son, por tanto, siempre mestizas o producto de la subordinación a la armonía europea, como habían sugerido los D'Harcourt y, con ellos, los demás evolucionistas¹¹, sino a veces huellas de una influencia más antigua y aún viva en los Andes bolivianos y peruanos:

Existe, como es sabido, viva actualmente en Perú y Bolivia, una música que obedece a la gama pentatónica; a esa música corresponden los instrumentos en que se ejecuta, también pentatónicos, y una cantidad de instrumentos coloniales y precolombinos dan esa misma escala. [...]

11 Los D'Harcourt habían localizado una escala con semitono en el cuarto grado en la música andina y la habían calificado como mestiza, suponiéndola además un producto de los modos eclesiásticos europeos (1925: 146). Vega rechaza la idea aduciendo que el canto gregoriano no tuvo mayor auge en América y advierte sobre el hecho insólito que solo dos de los modos hayan calado en el gusto indígena: «En primer término, llama la atención que el canto gregoriano, ya en plena decadencia, con ritmo, armonía y aún tonalidad, tomados en préstamo de la otra música, a la sazón popular e invasora de los dominios eruditos, se manifestara pura [sic] entre los indios con la persistencia indispensable para quebrar una tradición milenaria. Sorprende en seguida que, de los ocho modos gregorianos puros, sólo dos, el de fa y el de re, tuvieron la exclusividad de la influencia: pero es más sorprendente cuando se considera que esos mismos modos eclesiásticos, vivos con el pueblo español por espacio de tantos siglos, no dejaron en España restos mayormente visibles de su influencia» (Vega 1934b: 364, las cursivas son de Vega). Una versión corta de esa discusión puede seguirse en Vega (1993b y 1993c).

Por otra parte, junto a la música e instrumental pentatónicos vivos, existe otra música (adaptada) y sus instrumentos de fabricación moderna que obedecen a una serie de quintas pero que no son pentatónicos. Esta música coincide en números de grado con la europea y sus intervalos se comparan unas veces con el diatónico mayor (do), otras veces con el fa o re eclesiásticas. Aunque hay elementos técnicos y lógicos para rechazar esa influencia europea, nada más preciso que tratar de ver si —como en el caso pentatónico— existen instrumentos coloniales y aun precolombinos que correspondan a esta escala viva (Vega 1934b: 365).

El sistema pentatónico se dejaba explicar fácilmente, como lo habían sugerido Castro muy temprano (1938). Más arduo parecía sustentar las confusas escalas que registraban algunos instrumentos indígenas prehispánicos, coloniales y republicanos. Vega veía con malos ojos que los evolucionistas atribuyeran la existencia de instrumentos no pentatónicos a defectos de construcción. Contrario a ello, sostiene que esas supuestas caprichosas afinaciones pueden ser explicadas recurriendo al mismo esquema generador de quintas «que tantos sistemas ha originado y distribuido por la tierra» (Vega 1934b: 372). Pero las escalas de los instrumentos analizados en el discurso no confirman siempre su tesis. Así, Vega reconoce que el esquema que pretende ver en el conjunto no es constante, señalando por consiguiente que es necesario ubicar un principio teórico que permita completar la escala en los casos en los que los instrumentos no la muestran en su totalidad. Tomando siete marchas de quinta, en lugar de las cuatro que sustentan el sistema pentatónico, Vega conforma una escala octofónica que coincidía, increíblemente, con una flauta registrada por Charles Mead (véase Gráficos 12 y 13). Pero como los instrumentos no siempre producían la escala que las teorías requerían, Vega demuestra que en esos casos se trata, en verdad, de fragmentos de la escala (véase Gráfico 14). De este modo Vega termina forzando los datos empíricos para que quepan en su discurso.

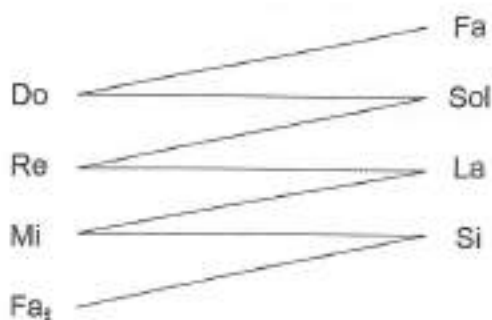


Gráfico 12: Escala octafónica teórica de Vega

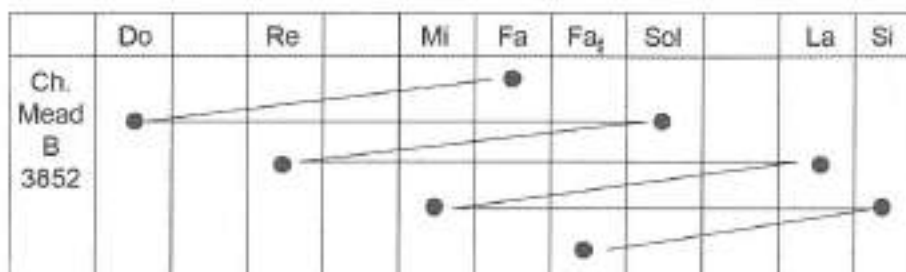


Gráfico 13: Escala octafónica en el instrumento B 3852 registrado por Mead

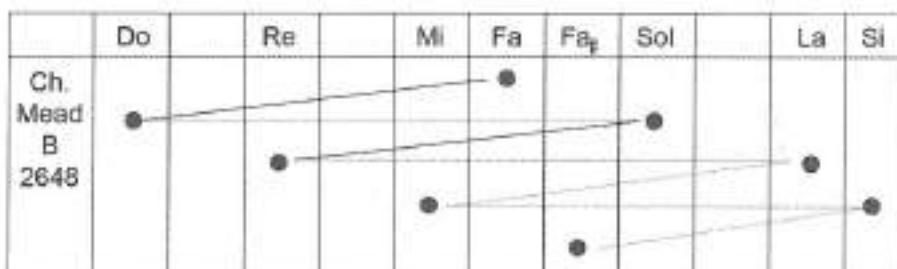


Gráfico 14: Escala octafónica teórica (completada) en el instrumento B 2648A registrado por Mead

Si bien Vega no consigue concluir una teoría difusionista para la música de los antiguos peruanos, el análisis de diversos instrumentos andinos de diferentes épocas le permitió mostrar que la reducción de complejidad del cuento de la pentatonía había ido muy lejos, expulsando del discurso todo dato inoportuno¹². Los instrumentos indígenas, en efecto, podían ser de tres tipos: 1) pentatónicos o pentatónicos defectuosos, 2) con semitonos o con semitonos defectuosos y finalmente 3) sin semitonos. Con esto Vega demostraba que la verdad instaurada por los D'Harcourt, que las culturas prehispánicas no habían conocido sino el sistema pentatónico, no se ajustaba a las pruebas documentales existentes. Hasta entonces la pentatonía había fungido como un concepto de referencia pasada, ya sea para vincular la música indígena con la época incaica o para relacionarla con lenguajes musicales del lejano Oriente. Ahora Vega ampliaba ese campo de referencia pasada insertando en él, aunque vagamente, las escalas con semitonos de los antiguos peruanos. Dice:

Estaba en América, pues, antes del descubrimiento, la escala que llamamos diatónica mayor europea, y ha venido del viejo mundo, como la pentatónica. Por razones obvias no puede asegurarse la existencia de vestigios tradicionales de la correspondiente música. Al lado de esa escala, con cuarta justa, parece definirse otra escala o modo con cuarta

12 Vega incluye en su análisis antaras prehispánicas de Cajamarquilla, Huarmey, Ica y Nazca. Las flautas de Pan de Nazca siguen siendo un enigma. En 1960 Stevenson no se atrevió a buscar un sistema en ellas: «Hasta que no hayan sido realizados análisis tonométricos en cents, las generalizaciones sobre las series de sonidos de los nazca deben ser omitidas» (1960: 9). Por su parte Bolaños escribe: «Los conocimientos matemáticos y técnicos de los Nasca [sic] se reconocen en algunas de sus obras. En el caso de las antaras los ceramistas debieron aplicar cálculos precisos y sistemáticos a fin de determinar la longitud y el diámetro de los tubos para así afinar la serie de intervalos. Tal como Pitágoras lo hiciera con las cuerdas entre siglo VI y V a.n.e. los Nasca evidentemente se preocuparon por los tubos entre los siglos I y VI d.n.e. Indudablemente, así como estos pueblos culturalmente fueron diferentes también sus intervalos lo fueron. Los Nasca, eso sí, no presentan indicios de que estuvieran tratando de determinar un sonido patrón como el La5 de 440hz. que dicho sea de paso occidental determinó después de largas deliberaciones en el siglo XIX d.n.e.» (Bolaños 1988b: 48). En un trabajo aún inédito, Carlos Mansilla propone que el sistema musical de los nazca era pentatónico y que los pasos cromáticos de sus flautas eran utilizados como notas de paso para adornar los melodios (comunicación personal en 2012). Apoya su hipótesis en estilos de ejecución del rondador o la antara en el norte del Perú y en Ecuador. No estoy seguro de que sea el caso, aunque no tengo espacio aquí para discutir la hipótesis.

aumentada, con esta coinciden —dependientes o no— los instrumentos indígenas modernos y una música tradicional que obligatoriamente les responde. Indudablemente, el vínculo es débil. Espero que los musicólogos europeos y americanos, reuniendo mayor número de ejemplares, permitan que nos cercioremos con mayor certeza (1934b: 379).

Y concluye:

Debemos creer, hasta nuevo aviso, que antes de los Incas llegaron al Perú varios alas de pueblos y que cada uno de ellos pudo usar una «manera» del fecundo círculo de quintas, sin que esto impida admitir que un solo pueblo haya usado más de un sistema. Los mismos Incas pudieron haber continuado la tradición anterior en la fabricación de instrumentos con semitonos, aunque prácticamente no utilizaran sino los cinco sonidos de la pentatónica. [...] Si aceptamos que los Incas importaron o adaptaron la escala de cinco sonidos, debemos creer que las escalas indígenas con semitonos pertenecieron a pueblos anteriores al de los Incas (ibid.).

Es obvio que el interés de Vega en discutir si la música de los antiguos peruanos había sido exclusivamente pentatónica o no, estaba motivado por una imaginación histórica que lo llevaba a suponer préstamos culturales más remotos que aquellos producidos por las huestes de Pizarro. Así, antes de los Incas, habían arribado, desde lejanas tierras, los intervalos de quinta para afianzarse en las culturas andinas anteriores a los señores del Cuzco. Si la pentatonía vinculaba a América con las tierras asiáticas, ahora hasta la escala diatónica, con el semitono en el cuarto grado, lo emparentaba, al menos hipotéticamente, con remotos sistemas musicales conocidos en Polinesia y en Indochina. Al igual que en el caso de la nomenclatura, Vega no llega a emitir conclusiones finales, mas no porque no estuviese convencido del peregrinaje musical oceánico, sino porque tenía plena conciencia de no haber suministrado pruebas empíricas suficientes como para corroborar la teoría que los Círculos Culturales le habían inspirado para el caso andino. No puedo dejar de mencionar que Vega incurre en el mismo error que él recrimina a los D'Harcourt: manipular los datos empíricos en función de las teorías esgrimidas. No obstante, él reformula irónicamente el discurso al frustrar de manera efectiva las expectativas de los

narrativas establecidas por los evolucionistas de principios del siglo XX. Por un lado, Vega desbarata el cuento de la pentatonía al dejar sentado que, tras el aparente caos de notas, se escondía un sistema de carácter lógico en los instrumentos prehispánicos, lo que integraba los datos excluidos por el discurso precedente. Por el otro, el argentino se aleja de la imagen del héroe caído al mostrar las escalas musicales indígenas como persistencias de tiempos remotos, lo que contrarrestaba el tenor del discurso evolucionista que justificaba su muerte o su ocaso. La música de los antiguos peruanos vive, existe, en las palabras de Vega, persiste como una fuerza arcaica que la unía a tempranas migraciones. No hay quejas ni lamentos en su pluma, sino claros signos de interrogación. En ese sentido, Vega no consigue salir del laberinto que las flautas del fauno habían formado en los parajes andinos ni encontrar las huellas que reconstruyan el camino que él había imaginado entre la Polinesia y los Andes, pero sí romper el sentido trágico de la historia de la música de los Incas al sentar la duda y no la certidumbre como la partera del discurso.

El periplo asiático

Las teorías difusionistas de Vega guardaban cierta prudencia, sugerían posibles rutas de difusión, llamaban la atención sobre coincidencias lingüísticas, pero no pretendían tener una validez definitiva. Andrés Sas, en cambio, estaba completamente convencido del origen asiático de las músicas prehispánicas andinas y, en concordancia con ello, desarrolló un esquema de difusión musical que, si bien adolecía de serias insuficiencias —por lo que jamás logró un pleno reconocimiento en el ámbito musicológico—, encarnó un cambio significativo en el discurso sobre la música de los Incas. Nacido en París, Sas llegó al Perú en 1924 como profesor de violín, y descubrió ahí su interés por la investigación musical, a la cual dedicó buena parte de su vida. Aunque sus inquietudes histórico-musicales se concentraron principalmente en el estudio de la música colonial del Perú —una temática más afín con su visión difusionista del cambio musical—, el compositor e investigador dedicó algunos textos tempranos a rastrear las huellas asiáticas de la música incaica.

Sas fue un difusionista entusiasta. Pensaba que las músicas pre-incaica e incaica podían sumarse a las comprobaciones que ya habían

proporcionado otras disciplinas como la etnología y la arqueología sobre el origen asiático de los americanos. Para él bastaba escuchar algunas melodías chinas y otras indostánicas para darse cuenta inmediatamente del estrecho parentesco que los unía y, aducía, podían, asimismo, constatarse rasgos físicos y morales comunes en ellas como «sus curvas melódicas idénticas, ritmos semejantes o afines, la misma expresión hierática, la misma emoción profunda y contenida; artes ambas, que expresan a veces cierto regocijo, cierta satisfacción de vivir y amar, pero que no evocan ni provocan nunca la alegría voluptuosa, la risa sensual o simplemente banal: encanto, a menudo; embriaguez, jamás» (1935: 97).

Si la meta de Vega había sido lograr un resquicio para que entre una tenue luz difusionista en el recinto de la música incaica erigido por los pentatonistas, Sas quiso echar abajo los cuentos de los evolucionistas y refundar el discurso con una visión que explicara la música de los Andes, no mediante algún tipo de patrón repetido en culturas con el mismo desarrollo evolutivo, sino por procesos de implantación, conservación, transformación, decadencia o desaparición de préstamos culturales, regidos estos siempre según el nivel de enajenación que les había tocado vivir en el nuevo ambiente al que habían arribado.

La fantasía de Sas, alimentada por numerosas teorías sobre el poblamiento de América que circulaban a principios del siglo XX, lo llevó a diferenciar entre cuatro tipos de portadores de cultura en América: 1) los conquistadores o descubridores, que Sas imaginó como aventureros o piratas con un bajo nivel cultural, a los cuales solo les había interesado depredar los territorios sometidos para abandonarlos una vez logrado su objetivo dejando apenas huellas en los pueblos colonizados, 2) los colonizadores, que habían pertenecido a una civilización poderosa que había ganado territorios y sabido imponer sus criterios culturales, religiosos y políticos a los pueblos dominados, y mantenido, por eso, su cultura intacta o medianamente transformada, según el contacto que había establecido con los pueblos sometidos y según el grado de contacto que había mantenido con su lugar de origen, 3) los colonizadores debilitados que, por diferentes razones, habían enfriado el contacto con la cultura matriz y que debido a ello habían sido influidos de manera más contundente por la cultura local de tal modo que sus hijos habían pasado a identificarse más con el nuevo hogar que con el lugar de origen y, por último, 4) los verdaderos

conquistadores, que habían desembarcado en una región inhabitada y que se habían establecido en ella, pero que habían olvidado su cultura de origen por ser incompatible con el nuevo medio ambiente en el que tenían que establecerse¹³.

Partiendo de estos cuatro tipos «sociológicos», Sas ideó un desarrollo musical en los Andes prehispánicos que iba desde la llegada de sus primeros pobladores asiáticos hasta nuestros días. Así, imaginó una primera época en la que pobladores recién llegados se habían dispersado, asentándose el grupo A —el más aventurero— en los Andes (kollas, incas, etc.), y el otro, el grupo B, en la costa peruana actual (nazca, chimú, etc.). En la imaginación histórica de nuestro autor el grupo A había enfrentado una intensa y áspera lucha por la vida, perdiendo el contacto con su matriz cultural asiática, lo que lo había catapultado de vuelta a las primeras manifestaciones culturales humanas y al precario nivel musical de la pentatonía, con melodías cortas y angulosas, y a los ritmos binarios, aspectos muy comunes en los repertorios chinos y japoneses. El grupo B, en cambio, había llevado una vida menos ardua, lo que le había facilitado dedicar mayor tiempo a las artes y mantener así las características culturales de sus antepasados, entre ellas, un sistema musical desarrollado con cromatismos «asiáticos»

13 La teoría difusionista de Sas sonaba, incluso para la época, tan poco convincente, que el *Boletín Latinoamericano de Música*, sintió la necesidad de deslindarse de las opiniones del autor. Dicen los editores: «De ningún modo se pueden generalizar los conceptos que vierte aquí nuestro colaborador. En primer término, toda la América ha estado poblada desde Alaska hasta la Tierra del Fuego, antes de la Conquista. También deseamos hacer resaltar la diferencia fundamental de la conquista española de cuantas existen en la historia, por su aspecto humanitario y la gran capacidad de organización, el espíritu equitativo y extraordinariamente hábil de los dirigentes. También creemos que en ciertas partes de América, especialmente en la costa del Pacífico, se mantienen aún hoy muchos aspectos fundamentales de la cultura y mentalidad españolas, en oposición a la influencia de los autóctonos. En lo que respecta a la participación de los inmigrantes en la evolución cultural de los respectivos países —y esto es lo esencial en problemas como estos— se puede observar en la mayoría de los países de nuestro Continente [sic], una manifiesta indiferencia o deliberada abstención por todo lo que significa inquietud espiritual autóctona o inquietud nacional. Suponemos a la vez que nuestro colaborador no pretenda incluir la conquista española y portuguesa bajo el primero de sus cuatro "casos típicos". La palabra conquista, encierra, además, necesariamente los propósitos de colonización y organización y no admite, en ningún momento, comparaciones con la piratería» (1936: 98). Más allá de los claros lentes hispanistas de esta nota, vale la pena acotar que Sas no parece referirse a los conquistadores españoles en el primer grupo, sino a las leyendas sobre una presencia vikinga en la América precolombina (Kauffmann Dóig 1975: 113).

que, aunque mezclados con los grados del sistema pentatónico, le había permitido componer «melodías más extendidas, de estilo bucólico y melopéico, ritmos más variados y menos enérgicos, con tendencias hacia el temario y la polirritmia» (1936.: 99)¹⁴.

Pero a diferencia de los evolucionistas, para Sas, las culturas estaban siempre en movimiento y en constante lucha por recursos. Así, describe una segunda época en la que estos dos grupos vienen a encontrarse. «El grupo A», dice Sas, «como consecuencia de su vida agitada y de sus luchas acérrimas con los elementos naturales, ha llegado a ser físicamente el más fuerte y sociológicamente el mejor organizado y conquista el grupo B, los costeños» (1936: 100). Bajo el yugo de la potente civilización material del grupo A, es decir, de los grupos serranos como los Incas y los pueblos subyugados por estos, la vida social y cultural del grupo B viene a transformarse, aunque logrando conservar su estilo musical debido a la brevedad del dominio imperial incaico en dichas regiones. En la tercera época, los españoles irrumpen en el escenario y trastocan el rumbo del desarrollo musical andino al soterrar la hegemonía pentatónica incaica y traer nuevos elementos musicales como la escala diatónica y sus derivados. Ahora el cromatismo costeño se fusiona con el occidental, mientras que el sistema incaico apenas incorporaba «superficialmente» fórmulas españolizantes y escasos elementos africanos, pues en el cuento imaginado por Sas estos grupos culturales son poco compatibles. Dice Sas:

14 Las ideas de Sas no solo muestran evidentes sesgos evolucionistas, sino también etnocentristas. En una significativa nota a pie de página dice: «El grado de cultura de esos primeros pobladores debía ser evidentemente rudimental, y muy distintos por cierto eran los marineros de los juncos de aquellos refinados letrados amarillos. Los que tenían un cierto "barniz" cultural lo han perdido seguramente con suma facilidad». Y más adelante, justificando la carencia de cordófonos entre los indígenas americanos: «... si es cierto que los Chinos (y los Japoneses bajo la influencia de estos), poseen desde remota época instrumentos de cuerda (género instrumental desconocido en América hasta la llegada de los Españoles) no debe olvidarse que aquellos instrumentos eran destinados, entre los hijos de Han, exclusivamente a las ceremonias oficiales y rituales y celosamente reservados para esos fines. El pueblo satisfacía sus anhelos o sus instintos filarmónicos con el Cheng (especie de órgano de boca), o el Syao, que no es otra cosa que una quena» (Sas 1936: 99, las cursivas y las mayúsculas son de Sas). El xiao o hsiao chino es una flauta longitudinal de bambú que fuera del sentido vertical y del material tiene poca en común con la quena andina. Mientras que el xiao tiene un extremo semicerrado superior que sirve de conal de embocadura, la quena se compone de un tubo con ambos extremos abiertos y con muesca (véase Sachs 1979 [1913]: 191).

El arte inca puro subsiste y se propaga con relativa intensidad. Hay todavía, hoy, regiones del Perú que no han sido penetradas más que superficialmente por la cultura europea u occidentalizada (Coracora, Ayaviri, Madre de Dios). [...] Como acabamos de verlo, y desde el punto de vista exclusivamente folklórico, sólo perduran en el Perú los estilos inca puro (entre los indios), mestizo (entre los indios y los indo-blancos) y negro-peruano (entre los blancos y los negros). El arte popular ibérico se ha transformado rápidamente en «arte peruano costeño», porque no ha sido renovado o alimentado por gérmenes netamente españoles. [...] Por otra parte, el contacto persistente y cada día más íntimo entre las culturas blancas (o mestizas) e indias, dará por resultado la completa transformación del arte musical puro en un arte híbrido (Sas 1936: 101, las cursivas son de Sas)¹⁵.

Sas diferencia por consiguiente tres tipos diferentes de músicas peruanas: el estilo inca puro regido por una pentatonía asiática, un estilo

15 Los lugares mencionados por Sas sorprenden al conocer del mapa musical de la sierra peruana. Madre de Dios pese a su cercanía con el Cuzco y como región amazónica, ha tenido poca influencia musical andina y Coracora, capital de la provincia de Parinacochas, en Ayacucho, es conocida por su apego a la tradición musical señorial huamanguina, una tradición de fuerte raigambre hispanista. Para una visión de las regiones musicales en los Andes, véase Mendivil (2014b) y Montoya (1987: 20-24). Por otro lado, los vaticinios de Sas con relación a la música indígena, no pueden ser más pesimistas. Aún influenciado por el espíritu trágico de los primeros historiadores de la música incaica, le depara sombría suerte: «Hoy en día puede afirmarse que el arte folklórico, sea cual fuere su procedencia, y dentro de un tiempo más o menos largo y variable según los casos, desaparecerá completamente. A los gobiernos corresponde, pues, el deber de ordenar sin demora la recopilación del patrimonio musical racial. En el Perú, los medios de comunicación modernos son agentes extraordinariamente poderosos y peligrosos para la conservación de la "pureza inca". Si bien es cierto que algunas regiones no han experimentado aún los efectos niveladores, buenos o malos, de la civilización blanca, esto no habrá de durar mucho. El romanticismo heroico es a veces conmovedor, pero tanto el indio 100 % como su arte están destinados a pasar a la historia, y solo quedarán los mestizos, por más que hagan y digan los indigenistas militantes...» (Sas 1936: 1001). No tengo tiempo para analizar detenidamente todos los matices que ofrece este fragmento. Baste, por ahora, señalar la concepción racista y esencialista de la incaica como una entidad inalterable, que lo entiende, no como el resultado de un proceso histórico, sino como una identidad atemporal en el mundo. Tampoco pueda dejar de mencionar que Sas se acerca al discurso musicológico comparado que abogaba por una musicología de emergencia y que desesperaba por registrar tradiciones «en peligro», es decir, aquellos que, como toda cultura en verdad, estaban expuestas a transformaciones.

mestizo resultado de la confluencia de los cromatismos asiático e hispano y finalmente, ya que este no se había fusionado con lo inca puro, un estilo cargado de elementos africanos y europeos; en resumen, una música peruana, en cuya constitución confluyen todos los elementos posibles, menos lo andino, pues este sería apenas la versión tardía de los aportes llegados de lejanas tierras asiáticas. Quiero indicar, además, que estas épocas imaginadas por Sas, no son secuencias históricas que se suceden en aras de un desarrollo musical cualitativo, sino —al más puro estilo evolucionista— estratos que conviven aún en el presente y que ahora deben dar paso a un estilo sincretizado que reúna toda esa amalgama de elementos, como en el caso del estilo arequipeño, que él describe como «una verdadera síntesis de todos los demás estilos peruanos», y en el cual, según Sas, se fundan «cromatismos costeños, templadores de la rigidez melódica de esencia inca pura y ordenados *alla europea*, con ritmos españoles peruanizados» (1936: 100-101, véase Gráfico 15).

No voy a aburrir al lector con las conjeturas que hace Sas sobre una música peruana, la cual veía él, como en el caso de los nacionalistas rusos, entrapada en una serie de «escuelas regionales» que también «coincidían con las fronteras raciales y lingüísticas de los distintos países que forman esa nación» (Sas 1936: 102). Pero, en cuanto ello nos informa sobre su visión de lo incaico, sí me interesa remarcar que augura el nacimiento de una música realmente peruana solo cuando se haya forjado de forma más o menos completa «una raza peruana homogénea» —idea que desecha inmediatamente para no «ser tachado de bromista de mala ley» (1936: 102-103)—, es decir, cuando lo incaico puro haya dejado de ser presente.

Sas había ingresado al discurso sobre la música de los Incas en 1935 con un artículo publicado en el mismo *Boletín Latinoamericano de Música* que mostraba una serie de concordancias con el discurso trágico de los evolucionistas (Sas 1935)¹⁶. En él, Sas había definido a los Incas como primitivos y a sus instrumentos como rudimentarios, ya que, siguiendo el esquema de Rowbotham, consideraba que los instrumentos de viento y de percusión eran inferiores a los de cuerda, que sí consentían la armonía. Siendo justo, deba reconocer que sí dedicó algunos tímidos elogios a

16 Una versión francesa del mismo fue publicada en la prestigiosa revista *Acta Musicologica* (véase Sas 1934).

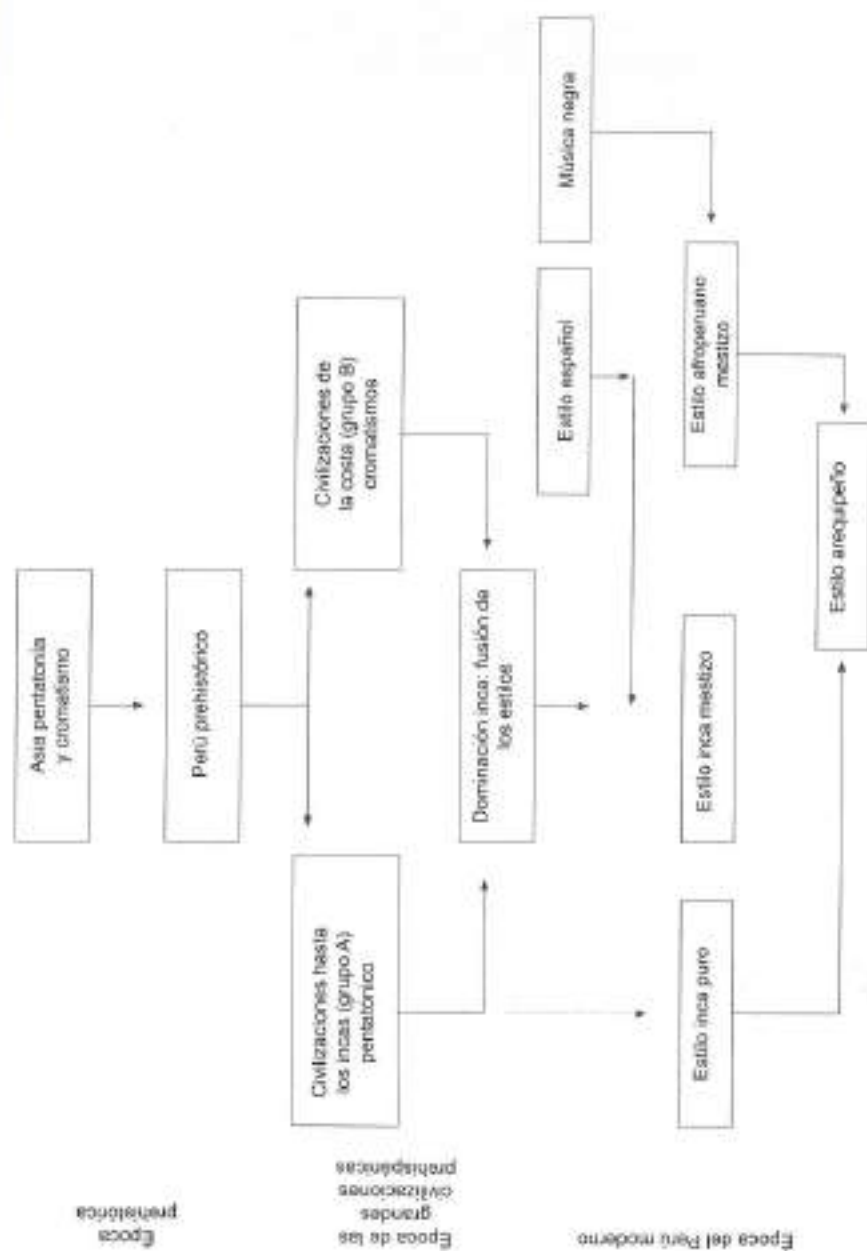


Gráfico 15: Esquema del desarrollo de la música peruana según Sas

la música de los Incas, indicando que estos habían logrado melodías de belleza intrínseca y sorprendente, pese a su evidente primitivismo. Emulando a John Filmore (véase la introducción), Sas se abocó luego a mostrar que los cantos indígenas andinos contenían una armonía latente, producto del sistema pentatónico que «gira alrededor de dos acordes perfectos, el uno menor y el otro mayor, situados a la tercia de la fundamental del primero y unidos entre ellos por una nota de paso» (1935: 72, las cursivas son de Sas). Pero lo interesante de esta escala, según Sas «determina» tras analizar cuatrocientas piezas, es que presentaba dos dominantes, lo que explicaba —para él— la extraña armonía indígena al usar la guitarra de los españoles. Dice al analizar un Kacharpari de la primera mitad del siglo XX:

Notamos al segundo, al sexto, y al octavo compós una cadencia a la Tónica; al cuarto tenemos un reposo sobre el cuarto grado; además, vemos este cuarto grado presentarse constantemente en los compases 1, 3, 5 y 7. Este vaivén continuo del cuarto grado, que se encuentra en todas las melodías indianas, puras o mestizadas, me parece suficientemente sistematizado para poder considerar la cadencia IV-I como la de Dominante-Tónica (Sas 1935: 73, véase Ejemplo musical 13).



Ejemplo musical 13: Kacharpari transcrito por Sas.

No obstante, continua Sas, esta melodía era armonizada en el arpa o la guitarra con una cadencia II-I de la gama y no, como correspondería

según la teoría musical europea, con la cadencia IV-I, que si se presentaba en algunas versiones mestizadas (véase Ejemplo musical 14 y 15). Y es que el indio de Sas adopta «la armonización que siente; aquella que siempre hubiera empleado de haber tenido medios de hacerlo» (1935: 73)¹⁷. Los evolucionistas habían tomado la monodia andina como una prueba de la insuficiencia musical del pueblo andino. Pero la propuesta de Sas era diferente. Lejos de intentar documentar la insipiente armonía indígena, su misión radicaba en mostrar el sentido modal de la música pentatónica incaica, incluso en el caso de las melodías que «no emplean sino una parte de los sonidos de la escala» (1935: 75) y que las melodías pentatónicas incaicas se movían entre los dos acordes que permite la escala pentatónica: el menor natural y su relativo mayor¹⁸.

17 No existiendo pruebas documentales, es difícil discernir en qué medida los datos de Sas corresponden a una región específica de los Andes, a un determinado estilo, a las limitaciones musicales del intérprete grabado o a alguna moda de la época. Los huaynos pentatónicos y los diatónicos suelen ser armonizados en varias regiones con el acorde del cuarto grado de la escala con tercera alterada en función de dominante, como paso obligado o la tónica, tal como consta en el segundo ejemplo de Sas, usanza que, como hemos visto también en el capítulo anterior, fue practicada por los indigenistas musicales. Sin embargo, en el acompañamiento con arpa andina, al carecer esta de pasos cromáticos y estar imposibilitada de alterar la tercera de la triada, el cuarto acorde del sistema pentatónico es suplantado por el segundo y, en tiempos recientes, por el VII del sistema tonal europeo, como es afín a la cumbia andina (véase Ferrer 2010: 24).

18 Sas comenta el rol secundario del tercer grado de la escala pentatónica en algunas melodías, suponiendo que esta es el caso pues se trata de la única nota del sistema que no pertenece a ninguno de los dos acordes. También Vásquez y Vergara han llamado la atención al respecto, indicando que se puede entender la escala pentatónica, en el fondo, como una escala tetratónica con una quinta nota de paso (1987: 146).

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major) throughout, with a change to C major in the final two measures of the third system. The time signature is 2/4. The first system consists of six measures. The second system also consists of six measures. The third system consists of six measures, with a key signature change to C major in the final two measures.

Ejemplo musical 14: Kacharpary con cadencia II-I (Sas 1935)

Ejemplo musical 15: Kacharpary con cadencia IV-I (Sas 1935)

Es interesante anotar que si las ideas difusionistas de Sas no asoman en este artículo —la única mención a los sistemas musicales árabes, chinos o hindúes es para indicar la imposibilidad de explicarlos con los principios armónicos europeos—, apenas un año después nuestro autor ya contaba con una teoría completa sobre el origen no andino de la música de los Incas que explicaba incluso la música de los pueblos costeros que la habían precedido: los nazca. En efecto, Sas vio en la música de los nazca una prueba más de presencias remotas. Por eso se empeña en diferenciarla de la pentatónica andina que la había opacado:

Si el arte musical de los Incas y sus sistemas son relativamente conocidos, merced a la persistencia viva de las tradiciones imperiales, no así ocurre con respecto a la música que practicaban los pueblos de la costa. Sólo sabemos de ella lo que parcamente quieren sonfesaros [sic] los pocos instrumentos costeños conservados hasta hoy, testigos delicados de una civilización lejana y brillante, sin duda, y documentos valiosos aunque muy modestos cuando han resistido los asaltos conjugados del tiempo y del hambre ... (1939: 125)¹⁹.

Aunque estos instrumentos no nos permiten entrever sino algunas escalas, completas o fragmentadas, concluye después de haber analizado 28 antaras, que la música de los nazca conocía varias escalas pentatónicas, algunas incompletas, otras rellenas con una nota más, formas pentatónicas divergentes de las formas incaicas y sobre todo algunas antaras con afinaciones «tan curiosas como engañosas para nuestro atávico sentido del diatonismo y nuestras costumbres tonales subconscientes» (1939: 129) que incluyen, entre otros intervalos inusuales, los de tono y medio y semitonos, remarcando, no sin expresar cierta perplejidad, que estas últimas se encontraban muy lejos del sistema pentatónico incaico. Así, al igual que Vega, Sas demuestra con datos empíricos cuantiosos que las antaras nazca se traían abajo el cuento de la pentatonía, impuesto por los evolucionistas en el discurso sobre la música de los Incas. Pero esta cruzada

19 En actitud típica para su tiempo, Sas se proclama el descubridor de la música nazca, minimizando el aporte de otros investigadores. Escribe: «He empezado a estudiar los instrumentos nazcas que se encuentran en el Museo Nacional de Arqueología de Lima en 1934, trabajo que tuve que abandonar temporalmente hasta 1937. Creo ser el primero en publicar un estudio específico algo detallado, aunque inevitablemente superficial sobre la música nazca. A mi conocer, fuera de un corto artículo publicado en *El Comercio* (p. 28 de Lima, del 28 de julio de 1935), y firmado por mi amigo Mariano Bêjar Pacheco, no creo que se haya impreso algún estudio especial anteriormente. R. y M. D'Harcourt, en su muy importante trabajo sobre "La Musique des Incas et ses Survivances", la mencionan, pero sin concluir; sin embargo, ellos analizan algunas antaras nazcas, reconociendo la extrañeza de sus escalas. Lo cierto es que estos autores especifican claramente y estudian particularmente: "la musique des Incas". [...] También Carlos Vega [...] analiza muy sintéticamente las antaras (de varias procedencias) descritas anteriormente por Ch. W. Mead ...» (1939: 136). Pero como él mismo admite, ya con anterioridad los autores que menciona habían dedicado líneas a las extrañas escalas de los instrumentos nazca. En mi opinión, el aporte de Sas radica en discernir las antaras nazca de las flautas de otras culturas precolombinas, algo que no había sucedido hasta entonces por entenderse lo prehispánico como algo homogéneo.

contra la pentatonía no era para exigir el reconocimiento de una música nazca que anticipaba la polifonía del Viejo Mundo —como posteriormente reclamaría Policarpo Caballero Farfán (véase el siguiente capítulo)—, sino, como ya he dicho, tan solo para corroborar la tesis de un origen remoto de las músicas sudamericanas:

A primera vista, de un modo general y salvo para las series netamente pentatónicas, las escalas anteriores, con sus cromatismos abundantes y sus intervalos menores del semi-tono [sic] o que escapan a nuestras medidas musicales diatónicas, nos hacen pensar inmediatamente en sus hermanas asiáticas, chinas e indús [sic] en particular, y no dejan duda (tal es mi convicción) en cuanto al origen de la música nazca (1939: 134).

Mas el interés de Sas —como el de Vega— estaba menos centrado en determinar las particularidades de algún tipo de música que en corroborar lo que su imaginación histórica ya había determinado como cierto: que las músicas que poblaban los Andes tenían un remoto origen asiático. Así lo delata la forma jerarquizada en que expone sus conclusiones: 1) que el sistema pentatónico incaico había sido conocido por los nazca pero que no había sido de uso corriente, 2) que estos habían conocido y aplicado además el sistema diatónico, 3) que habían usado asimismo formas cromáticas, 4) que habían empleado intervalos menores o ligeramente superiores a un semitono e intervalos que difícilmente podían medirse por medio de tonos y semitonos y finalmente 5) que las escalas musicales de los nazca confirmaban la tesis antropológica que atribuye a los primeros pobladores de América un origen asiático (1939: 135). Como resulta obvio, el encadenamiento lógico de los puntos expuestos deja entrever que la función de los primeros cuatro es, como diría Gallie para el curso de una historia (1964:27), crear una serie de conclusiones que hagan inteligible la última.

El sentido satírico de Sas no se hace evidente por el estilo socarrón que, por momentos, llega a alcanzar su prosa, sino por el subtexto que esconde, por la sutileza con que desbarata las verdades erigidas por el discurso de los evolucionistas. Ahí donde estos habían visto la trágica caída del héroe, Sas solo alcanzaba a ver un habitual peregrinaje de bienes y costumbres. No había lugar para la tragedia ni para la épica en su representación.

histórica. Solo verdades a secas: los españoles no habían sido los únicos conquistadores arribados en tierras andinas ni los Incas la cúspide del desarrollo musical en la región. La música incaica, la música de los nazca, sus instrumentos, en fin, todo, absolutamente todo, surge en la visión histórica del francés como una ilusión, o para decirlo con mayor crudeza, como un fraude que debía ser desvelado para mostrar una realidad oculta y menos solemne: el origen remoto. Como diría White de la filosofía de Schopenhauer (2001: 233), en Sas la fantasía es superior al hecho. Hay ciertamente en su prosa un sentido poético que hace de cada dato empírico una alegoría, una figura que denota otra cosa más lejana y, acaso, menos palpable: el sistema pentatónico, los enigmáticos cromatismos de los nazca, así como sus indescifrables instrumentos musicales, son, en verdad, chinos o hindúes, en todo caso, asiáticos; su historia no es el cuento de la música de los Incas, acaso más bien, el derrotero de un éxodo musical recóndito cuyas huellas habían sido arrasadas por la lluvia.

En Europa, la sobrevaloración del principio de la forma en desmedro del principio de continuidad llevó a los musicólogos comparados adheridos al difusionismo a especular vínculos entre sociedades extremadamente alejadas, lo que les ganó serias críticas en la etnomusicología de la posguerra (Merriam 1964: 286; Nettl 1964: 39)²⁰. En el discurso sobre la música de los Andes, el descuido del principio de continuidad también contribuyó a debilitar las posiciones difusionistas. Pero las fantasías sobre posibles migraciones siguieron inspirando a algunos musicólogos hasta pasada la mitad del siglo XX. A diferencia de Vega y Sas, los difusionistas tardíos latinoamericanos no se esmeraron en estructurar esquemas teóricos consistentes. Sus propuestas, por eso, aparecen a menudo contaminadas por posiciones evolucionistas o nacionalistas, tornándose de este modo más difusas.

20 En Estados Unidos, donde la teoría de los Círculos Culturales jamás llegó a alcanzar un lugar hegemónico, el difusionismo inspiró el concepto de áreas culturales que, como hemos visto en la introducción, también analizaba concordancias formales o estructurales entre bienes y costumbres de distintas sociedades, pero dentro de un marco geográfico o histórico específico. Para una visión del concepto de áreas musicales, véase Nettl (1983: 216-223).

Los difusionismos difusos

Villalba Muñoz había filtrado algunas ideas difusionistas en su famosa conferencia pese a sus convicciones evolucionistas. Segundo Luis Moreno, por su parte, defendió repetidas veces préstamos culturales en la música de los países andinos, aunque sus escritas mostraban al mismo tiempo claras reminiscencias evolucionistas, por un lado, y posiciones decididamente nacionalistas, por otro. Conocedor de los discursos aloctonistas en la arqueología sobre los Andes de principios del siglo XX, Moreno defendió muy temprano el origen asiático de la pentatonía andina. Dice:

Si los primeros pobladores de América —como parece indudable— vinieron del Asia, lo más seguro es que desde entonces practicaban la escala pentafónica, ya que esta escala estuvo en uso en todos los pueblos orientales, muchos siglos antes de la era [sic] cristiana; pues el príncipe chino Tsuy-ju, que fue el primero en reformarla agregando dos sonidos para llenar los intervalos de 3^{er} menor y formar así la escala de siete grados, vivió mil quinientos años antes de Jesucristo (1930: 191).

Si estaba demostrado que los primeros pobladores de América habían llegado del continente asiático, dedujo Moreno en ese texto temprano, lo más lógico era pensar que la escala pentatónica usada por los Incas era la misma que habían usado los chinos antes de la era cristiana. Una anécdota referida por Villalba Muñoz, según la cual ciudadanos chinos habían identificado canciones de la colección de Daniel Alomía Robles como aires muy antiguos de su patria, parecía darle la razón. Pero el difusionismo de Moreno pretendía llegar más lejos que el de Vega o Sas; no le bastaba, como a estos, esclarecer la procedencia directa del sistema musical de los Incas; no, Moreno quería llegar hasta la génesis misma de la escuela de marra, pasando a escarbar en estratos históricos más profundos:

La importancia del tema —escribió diecinueve años más tarde, cuando el difusionismo ya había caído en desgracia en la etnomusicología— me ha obligado a tomarlo desde sus orígenes más remotos, y es por esto que he comenzado refiriéndome al Arte en Egipto y en los pueblos asiáticos de la antigüedad; y a ellos mismos habré de seguir recurriendo en demanda

de datos comprobatorias en qué fundamentar mis asertos acerca de la música indígena ecuatoriana, ya que, a todas luces, las razas primitivas, anteriores a la invasión incaica, tienen indudable afinidad con las de los pueblos orientales antiguos (1949: 3).

Convencido de la unicidad de los inventos culturales, Moreno enarboló el cuento de un origen norafricano, remitiéndose a las noticias más antiguas sobre la escala pentatónica sin semitonos que había encontrado: unas esculturas egipcias del cuarto milenio que mostraban arpas de cinco cuerdas. Por consiguiente, dicho sistema tenía que haberse extendido a los pueblos asiáticos y occidentales primitivos —China, las naciones árabes y persas—, y, de ahí, posteriormente a tierras americanas²¹. Con este artificio, también la matriz asiática terminaba siendo una quimera equivalente a la idea de una música autóctona americana. Pero ya he dicho que el difusionismo de Moreno estaba contaminado por premisas evolucionistas. La expansión de la pentatonía en el planeta, por ejemplo, no resulta solamente de su peregrinaje por doquier, sino además de una supuesta base científica que llevaba a los pueblos a descubrirla naturalmente en algún momento de su desarrollo, pues la escala se fundaba —ya lo sabemos— en una nota grave a la que se superponían cuatro quintas perfectas —fa, do, sol, re y la— que colocadas en orden sucesivo daban la peculiar serie de cinco notas sin semitonos: fa, sol, la, do y re o su forma menor re, fa, sol, la y do²². Su convicción difusionista es tal que Moreno lamenta que se haya descuidado el estudio de la música para esclarecer el problema del poblamiento de América:

-
- 21 No era del todo disparatado hablar de contactos culturales entre África y Asia. De hecho, erigir una secuencia histórica a partir de Oriente estuvo muy en voga hasta bastante entrada el siglo XX, incluso en los historias de la música. Un buen ejemplo de ello puede encontrarse en el libro *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, de Adolfo Salazar, donde afirma que el desarrollo de la música muestra un claro movimiento en zigzag: «del Oriente anterior y meridional al Mediterráneo griego; de este, otra vez al Oriente y de este Oriente próximo, de nuevo al Mediterráneo latino» (1965 [1956]: 27). Sería prolijo exponerme sobre las influencias árabes en la música china y japonesa debido al comercio de la seda. Para una visión panorámica, véase Sachs (1978).
- 22 Sería de provecho indagar con más profundidad que la que me permite este trabajo las relaciones intertextuales de los difusionistas con autores como Gevaert y Riemann, que dedicaron líneas a la universalidad de la pentatonía a principios del siglo XX. Villalba Muñoz (1910: 29-32) y Díaz Gainza (1986 [1953]: 53-54) parecen repetir los ejemplos vertidos por ambos, mientras que Vega los menciona (1933a) en un artículo sobre el pentatonismo como elemento identitario de los compositores latinoamericanos.

Los sabios arqueólogos, por ejemplo —escribió—, no han llegado a sospechar siquiera que el estudio de la música, de los instrumentos musicales y de las danzas indígenas les habría sido, quizás, el recurso más abreviado, el medio más certero de dar con el origen de las razas que al territorio habían arribado en sucesivas migraciones. El arte indígena ha estado, pues, llamado a iluminar la senda de la Historia Antigua del continente americano, con más claridad y precisión que ninguna otra de las ciencias auxiliares (1949: 10-11).

Aunque radicales, las ideas difusionistas de Moreno no aparecen como elementos de una teoría mayor, sino apenas como ideas sueltas que obedecían —al menos a mi juicio— más a un razonamiento especulativo que a una posición epistemológica²³. Su actitud frente a las evidencias fue irónica, lo que debilitó el sentido realista que pretendía como historiador. También temporalmente fue difuso el difusionismo de Moreno. Había antecedido a Vega y Sas —los difusionistas por excelencia—, en sostener un origen foráneo de la música incaica, pero, una década después, cuando las teorías difusionistas ya estaban en franca retirada y él se había adscrito a la causa nacionalista, su entusiasmo disminuyó considerablemente:

No quiero hacer conjeturas aventuradas acerca del tiempo en que fueron apareciendo estos sistemas primitivos en el mundo musical, y sólo deseo llamar la atención a musicólogos e historiadores sobre la supervivencia, en el pueblo indígena ecuatoriano, de la trifonía y la tetrafonía, cada una de las cuales presenta dos aspectos diferentes, en sus respectivas modalidades. Este dato será de incalculable importancia para la construcción de la historia antigua de estos pueblos, porque puede iluminar el campo de las investigaciones que han de descubrir el tiempo, señalar la ruta y determinar los lugares de origen de las diversas caravanas que han poblado este continente, valiéndose de un estudio comparativo de los sistemas musicales de los pueblos primitivos. Si

23 Con el término razonamiento especulativo me refiero a una metodología pseudocientífica que no fundamenta hipótesis empíricamente sino de forma teórica. Si bien algunos de los métodos de investigación usados por Moreno eran comunes en su época, otros, como deducir una escala pentatónica de la representación de un arpa esculpida en un relieve, resultaban inconsistentes. Para una crítica del razonamiento especulativo en la historia antigua prehispánica véase Lumbreras (1981: 14).

tenemos en cuenta que la pentafonía fue un sistema musical establecido ya en Egipto en el cuarto milenio, según los datos proporcionados en los relieves de los monumentos recién descubiertos en la tierra de los Faraones ¿cuánto tiempo habrá transcurrido desde el apareamiento de la trifonía al de la tetrafonía, y del de ésta al de la pentafonía si tomamos en cuenta lo tardó que es el indio en su evolución intelectual y artística? (1957: 15-16).

En este pasaje Moreno reula. Ya no afirma, ahora sugiere. Las escalas musicales andinas ya no son los rastros de un largo y sinuoso camino; a lo mucho, son elementos a tomarse en cuenta al momento de reconstruir la historia de los grupos humanos americanos; datos que no ofrecen certidumbre alguna, pero que, sin embargo, podían «servir a los sabios para rastrear el origen de estas razas y los diversos tiempos en que arribaron al continente» (1957: 16). Tanto más sorprende entonces que hacia el final de su vida, en su *Historia de la música en el Ecuador de 1972*, Moreno retorne a las posiciones difusionistas que parecía haber abandonado. Dice:

A pesar del notable progreso alcanzado por la Arqueología y la Etnografía en sus descubrimientos y estudios relacionados con las primitivas razas que poblaron el continente americano, no se ha podido, sin embargo, señalar aún, con toda precisión, el lugar o lugares de dónde proceden dichas razas, ni la época en que iniciaron sus migraciones; pues unos sabios creen que aquellas vinieron de Egipto; otros, del Asia, y no falta quienes afirman que su origen está en la Oceanía. [...] Probado está, por otra parte, que jamás ha existido en América el hombre autóctono; es decir, el hombre como producto de este mismo continente. Debe, pues, haber venido de otra parte. [...] Que las primeras migraciones —y éstas fueron varias, como parece indudable— han debido realizarse hace ya millares de años, es cosa cierta para quienes se han dedicado seriamente a las investigaciones arqueológicas; si bien es verdad que en el estado incipiente de las ciencias auxiliares de la Historia en el Ecuador, no es posible, tampoco, señalar con exactitud la época precisa en que ambaron las diversas tribus a los diferentes lugares de este territorio (1972: 25, las mayúsculas son de Moreno).

Y lamenta nuevamente:

Llama verdaderamente la atención que hasta hoy se haya prescindido completamente del estudio arqueológico de la música indígena americana para la investigación del origen de las primitivas razas que vinieron a poblar el Nuevo Mundo. Se ha prescindido, pues, quizá inconscientemente, del elemento que mucha luz y solidez puede dar aún para la construcción de la Historia de estos pueblos. En efecto, nadie, que yo sepa, ha hecho todavía un examen científico, pero ni siquiera una colección bien ordenada de las melodías indígenas de América, trabajo que pudiera ser utilizado para un estudio comparativo con las de los pueblos antiguos de quienes se supone descienden los aborígenes de este continente (1972: 26)²⁴.

Las ideas difusionistas de Moreno divergían de las de Vega y Sas. El primero había analizado las flautas de Pan del norte de Argentina para explicar las enigmáticas flautas prehispánicas y así sustentar una difusión oceánica, y el segundo había recurrido a las flautas de Pan microtonales de los nazca para erigir un puente entre el cromatismo de la cultura antigua peruana y la microtonalidad de la música árabe. Moreno no buscaba ni lo uno ni lo otro. Su interés, acaso por su cercanía a un discurso nacionalista, estaba orientado hacia el futuro. Es por eso que un objetivo central del ecuatoriano será subrayar la enajenación sufrida por las músicas en la diáspora. La música pentatónica de origen asiático se había transformado en tierras andinas, no por injerencia de las culturas indígenas —las cuales Moreno veía con franco desprecio²⁵—, sino por la influencia del triste paisaje que la había convertido en una de carácter opático y melancólico (1972: 77). Perseguir el origen era, en ese sentido, no solamente un asunto de significación teórica; al mismo tiempo lo era de significación consecuencial, es decir, una forma de delimitar períodos según las influencias internas o externas que habían experimentado

24 Puede sorprender este regreso a postulados difusionistas después de su período nacionalista, mas solo si olvidamos que su *Historia de la música en el Ecuador* se basó en el texto publicado en 1930.

25 Aunque hoy suele ser celebrado como un defensor de las culturas tradicionales en Ecuador, Moreno se refirió a los indígenas del Ande siempre en términos despectivos: «El aborígen de la sierra —escribió— habita en las alturas de la cordillera, y cuando desde su miserable choza contempla una gran extensión de territorio, con una que otra vivienda aquí y allá [...] esta soledad infinita debe caerle como una mancha de hielo al corazón, inundando su alma de la más honda melancolía» (1930: 192). Cuatro décadas más tarde reproduce el fragmento sin la menor alteración (1972: 77).

las músicas ecuatorianas. Nuevamente afloran aquí reminiscencias evolucionistas en la teoría difusionista de Moreno, sobre todo cuando diferencia entre la «patética» música de la región andina y aquella de la región amazónica —con escalas tritónicas y tetratónicas en modo mayor—, más vigorosa. Siendo diferentes en su esencia, pensó Moreno, dichas músicas no podían tener el mismo origen, y sugirió entonces que, además de una migración asiática por el estrecho de Bering, tenía que haber habido otra, más antigua, realizada por el Oriente, directamente desde el Atlántico, que había surcado el Amazonas para llegar, posteriormente, al litoral sudamericano, llevando sistemas musicales más antiguos todavía: «De las razas indígenas que existen actualmente en el Ecuador, las de la región oriental —cuyo origen no es muy bien conocido todavía— son las más antiguas y, a la par, las más incultas» (1972: 25)²⁶. ¿No eran estas huellas de migraciones sonoras más arcaicas?

Hay, no obstante esta insistencia en las tesis difusionistas, un estilo narrativo ambiguo en Moreno. Cuando da rienda suelta a su vena nacionalista —como veremos más adelante—, su voz se torna soberbia y protesta exigiendo la conservación de las músicas y danzas indígenas, fuente del «verdadero y genuino arte nacional» (1972: 72); cuando especula sobre posibles migraciones del Viejo Mundo, por el contrario, su tono es desmitificador, con pretensiones realistas que dan lugar a la ironía: «Por cierto», dice, «las personas de compleción robusta e ignorantes, además, del genuino arte musical, y aquellas que, lejos de los centros artísticos, viven naturalizadas con la música primitiva, son las que menos sufren con sus nocivos efectos» (1972: 46).

Igualmente tardías y difusas fueron las teorías difusionistas sostenidas por el sacerdote español afincado en Bolivia José Díaz Gainza. A comienzos de los años cincuenta, este especuló sobre un posible origen foráneo del «sistema musical incásico pentatónico», el cual relacionó con tradiciones asiáticas y otras del Viejo Mundo. Tras descalificar las teorías autoctonistas del naturista argentino Florentino Ameghino y del filólogo boliviano Emeterio Villamil de Rada como fantasías derivadas de un exagerado pero inofensivo amor patrio, Díaz Gainza enristró argumentos a favor del difusionismo. No cabía duda, nos dice Díaz Gainza, de que la música incaica tenía lejono.

26 Volveré a este tema en el siguiente capítulo.

origen. El problema era establecer qué origen: ¿europeo?, ¿asiático?, ¿africano?, ¿oceánico? En lo que sigue el autor intenta una hipótesis:

Si bien resulta, como queda indicado, inútil, por no decir imposible, afirmar con certeza a cuál de los dos continentes en principal litigio —el americano o el asiático— toca la influencia primordial prehistórica [de la música incásica], puede admitirse, con fundamento, una penetración asiática posterior a la evolución de la razas aborígenes americanas, o por lo menos, como ya lo enunciamos, el uso o invención del sistema pentatónico (ya en suficiente evolución de la raza y la cultura) que, como hemos de indicar someramente, es natural a muchos otros pueblos. [...] La opinión de antiquísimas emigraciones o inmigraciones (tal vez cuando el continente americano y el asiático formaban uno solo, según la teoría de la Atlántida u otras) se confirma con el hecho de que en las razas Quéchuas, Aymaras, Araucanas, Kiché [sic], Mayas, Aztecos y Chibchas encontramos rastros inconfundibles de este intercambio remoto o tal vez, de ese origen común de ambos continentes a que hemos hecho referencia (1988b [1953]: 14-15).

Aunque en forma tímida, Díaz Gainza parece inclinarse aquí por un origen asiático de la música incásica. Se amparaba para ello en evidencias tan sólidas como el mito de la Atlántida, las similitudes de cabello, pómulos y ojos entre asiáticos y andinos, la presencia de instrumentos análogos como las flautas de Pan, el tambor araucano *kultrum* y las conchas marinas —todos ellos también presentes en culturas de la China y la India²⁷— y, por supuesto, en la escala de cinco notas sin semitonos, una y otra vez relacionada con países asiáticos en el discurso difusionista sobre la música

27 Aunque Díaz Gainza no lo consigna, es evidente que el autor recoge aquí algunas opiniones vertidas por Sas anteriormente, como la alusión a la flauta china *xiao*: «El "siao" chino es una de las variedades que existen de la llamada "Flauta de Pan" el dios de la mitología griega, que, según la leyenda, persiguió a la ninfa Siringa, y habiéndose este transformado en caña, la despedazó reuniendo sus fragmentos en una flauta que se llamó Siringa, [Siring] o Flauta de Pan. De ella son derivados la *antara* peruana y el *şikus* [sic] boliviana. El *siao* consiste en una reunión de cañas huecas, sujetas entre sí y cuyo sonido se produce insuflando aire por los agujeros superiores ya que los inferiores estaban obturados» (1988b [1953]: 33). Como hemos visto páginas antes, el *xiao* o *hsiao* es una flauta longitudinal y no un juego de flautas cerradas. Este error en nomenclatura, empero, no altera la narrativa difusionista en absoluto, pues tanto en la China como en los Andes existieron flautas longitudinales.

de los Incas, esta vez con el Asia oriental y meridional, considerados ambos lugares casi unánimemente por etnólogos y musicólogos —según el autor— como el lugar primigenio del sistema pentatónico (1988b [1953]: 54). Pero la pentatonía incaica para Díaz Gainza no era solamente una supervivencia del Imperio, era al mismo tiempo un testimonio del nivel evolutivo de su música que la ponía en un mismo pedestal junto a altas culturas musicales como la egipcia, la hebrea, la china, la hindú y la persa. Aquí el sentido irónico de la narrativa de Díaz Gainza vuelve a frustrar las expectativas del lector afirmando después que la auténtica pentatonía había arribado al continente americano gracias a corrientes migratorias polinesias (Ibíd.: 56).

Vega y Sas habían intentado despejar incógnitas al trazar rutas migratorias desde Oceanía y los países del sureste asiático, y Moreno había procurado ubicar la cuna misma de la pentatonía en el mundo antiguo norafriicano. Díaz Gainza, por el contrario, delineó un sendero lleno de bifurcaciones que no conducía a ninguna comarca inicial pues sentaba a todas como probables²⁸. Será recién una década después cuando Díaz Gainza se anime a sentar una cronología, diferenciando entre dos tipos de olas migratorias en los Andes: 1) una primera de cazadores y recolectores provenientes del norte de Asia, de Siberia, que habrían poblado tempranamente el Nuevo Mundo desde Alaska y 2) otras olas de migraciones bastante posteriores que habrían arribado de Oceanía, Europa y África, consecutivamente, por vía marítima y que habían influido en las tradiciones musicales sudamericanas (1988a: 26). Para entonces las teorías difusionistas ya habían perdido credibilidad en el discurso. La inconsistencia de sus rutas, la endeble de sus evidencias, la

28 La posición de Díaz Gainza con relación al origen de la pentatonía es por demás ambigua. Dice a favor de un origen chino: «La difusión universal del primer sistema pentatónico y el ser esta la nación donde se ha comprobado su práctica desde remotos tiempos, como queda indicado, hace suponer que la China fue [sic] la cuna del sistema.» (1988b [1953]: 34-35). Unas páginas más adelante, sobre un posible origen egipcio: «La portentosa civilización egipcia que, como bien se dice, ensanchó los campos del conocimiento humano y se irradió por todo el mundo antiguo, nos muestra también a la música en un período de franco desarrollo [...] Su teoría musical, como la de los pueblos contemporáneos, era de carácter esotérico; no obstante ha traslucido que se fundaba en leyes acústicas, por las que formaron una escala pentatónica, derivada del sistema de quintas» (1988b [1953]: 39). Y finalmente, como sobre un origen polinesio: «Cómo llegó la auténtica pentatonía al continente americano en tiempos anteriores a la conquista española, es también cuestión que sigue siendo aún debate. La común opinión la hace derivar de las corrientes inmigratorias del lado del Pacífico, en épocas no muy anteriores al descubrimiento del Nuevo Continente por Colón...» (1988b [1953]: 56).

inconexa y hasta disparatado de sus enlaces intercontinentales dejaron pronto demostrado que el largo y sinuoso camino imaginado por los difusionistas era tanto una quimera como aquella ingenua música incaica que habían soñado los evolucionistas de albores del siglo XX. El difusionismo temprano de Vega y Sas había mudado el discurso sobre la música de los Incas sustancialmente poniendo al descubierto las incongruencias de la narrativa construida por los fundadores de la musicología sobre los Andes. En ese sentido, había sido vanguardia. El de Moreno y Díaz Gainza, muy por el contrario, resultaba anacrónico en un tiempo en que el discurso sobre la música de los Incas se había orientado hacia otros rumbos epistemológicos y empezaba a declinar para siempre.

El largo y sinuoso camino

En el presente capítulo he discutido las posiciones difusionistas en el discurso sobre la música de los Incas. Revisando los escritos de Carlos Vega y Andrés Sas, primeramente, y su repercusión en autores posteriores como Segundo Luis Moreno y José Díaz Gainza he analizado cómo conceptos centrales enarbolados por los evolucionistas como evolución, memoria viva, vestigios o supervivencias, fueron suplantados por otros provenientes del difusionismo como préstamo cultural, difusión, migración y conquista, que trataban de demostrar un origen no americano de la música del área andina, valiéndose de un estilo narrativo satírico que desbarataba las expectativas despertadas por la trama en el lector. A través de un modo de argumentación organicista que insertaba la historia musical incaica en un proceso mayor —el peregrinaje de bienes culturales—, estos autores forjaron una mirada irónica sobre las explicaciones históricas propuestas por sus antecesores. Salta a la vista que estos autores, como los evolucionistas, no concibieron la música incaica como «historia como realidad pasada», sino como «historia como documento», como una música que debía proporcionar datos concernientes al problema de la difusión como forma de expansión de bienes o instituciones culturales en la tierra. En ese sentido, para los difusionistas, aunque sujeta a cambios, la música incaica carecía de historicidad propia. No obstante, debo reconocer que estos adjudicaron cierto carácter dinámico a la música de

los Incas, pues para ellos la expansión de los bienes musicales implicaba una enajenación progresiva de los mismos a medida que estos se iban alejando del lugar de origen, aunque sin alcanzar jamás el dinamismo propio de las músicas asiática, africana o europea, las cuales eran representadas siempre como factores determinantes del cambio musical andino.

Hayden White ha dicho que la actitud irónica con respecto a la historia y el historiador conlleva siempre una reflexión crítica del discurso (2001: 357). En lo que respecta a los estudiosos que se abocaron a reconstruir el largo y sinuoso camino que, creían, habían recorrido instrumentos y estilos musicales hasta alcanzar los Andes, estos estructuraron su discurso satirizando el sentido trágico que los evolucionistas habían dado a la historia musical incaica. No había héroes caídos. Más bien falsos titanes. No había música incaica alguna, apenas una ficción que ocultaba otra verdad más profunda, del mismo modo que una máscara esconde el rostro verdadero de quien la lleva. Pero hay otro sentido irónico en la narrativa de los difusionistas. Hasta entonces la pentatonía, en el contexto del discurso evolucionista, había funcionado como un concepto de referencia pasada que conectaba el presente con el tiempo incaico. En el contexto del discurso difusionista, la pentatonía siguió siendo un concepto de referencia pasada, pero ahora conectaba con un pasado mucho más remoto todavía: con las hordas asiáticas que hacía cuarenta mil años habían ingresado al continente por el estrecho de Bering o con aquellas flotas marinas que hacía miles de años había surcado el océano desde la Polinesia para alcanzar los Andes. La música de los Incas en la representación difusionista era, por eso, apenas una ilusión, cuando no una farsa que debía ser desmantelada para demostrar el verdadero origen de las melodías pentatónicas o cromáticas de los Incas y sus misteriosos antepasados.

La mirada crítica e irónica frente al evolucionismo y a sus representaciones históricas tenía el objetivo de generar una significación teórica en favor del paradigma difusionista. Efectivamente, el estudio de la música de los Incas debía contribuir a confirmar la validez de la escuela de los Círculos Culturales. Pero el difusionismo tardío de Moreno y Díaz Gainza procuró además una significación revelatoria en cuanto les inspiró hipótesis sobre la base de ciertos registros motivándolos a buscar

más pruebas que las respaldasen. En conclusión, puedo decir que el modo satírico de la narrativa difusionista negaba toda capacidad creativa al pueblo incaico al presentarlo como un mera disfraz de otras músicas más antiguas. Esa nueva «afrenta» generó una reacción por parte de los adeptos al Imperio, quienes emprendieron pronto su defensa planteando otro tipo de cuento.

V. EL IMPERIO CONTRAATACA: LA REPRESENTACIÓN ÉPICA DE LA MÚSICA INCAICA Y LOS PRIMEROS BROTES DE NACIONALISMO EN LA MUSICOLOGÍA SOBRE LA REGIÓN ANDINA¹

El quinto episodio de *Star Wars*, la famosa saga del cineasta estadounidense George Lucas, muestra la reacción del Imperio Galáctico frente al avance de la Alianza Rebelde. La imagen de una feroz contraofensiva imperial para frenar las exitosas escaramuzas de los adversarios resulta una metáfora bastante útil al momento de dar cuenta de lo que sucedió en los estudios sobre la música de los Andes hacia mediados del siglo XX. Como hemos visto, hasta entonces el discurso sobre la música de los Incas se había caracterizado por estudiar las prácticas musicales de la población andina contemporánea como un asunto meramente tangencial en el marco de discusiones sobre un supuesto desarrollo universal de la música. Motivados por una concepción evolucionista que pretendía desentrañar el pasado auscultando el presente, los primeros trabajos habían difundido la idea de una música justificable apenas por ser un fósil viviente de las tradiciones anteriores a la invasión española, mientras que los trabajos difusionistas inmediatamente posteriores tendieron de forma manifiesta a minimizar la creatividad indígena al reducirla a ser una mera repetición de prácticas remotas y añejas, llegadas a través de extensas migraciones a las comarcas del Imperio. Es recién a mediados del siglo XX, con la irrupción de una nueva generación de investigadores nacionalistas, que brotaron al interior de la musicología discursos reivindicativos de lo indígena que habrían de cuestionar las tesis excluyentes —y a veces implícitamente

1 Una primera versión de este capítulo, aún inédito, fue presentado al concurso Otto Mayer-Seira el año 2014 y obtuvo una mención honrosa. Los fragmentos sobre connotaciones de género formaron parte del artículo «Casa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes» que obtuvo dicho Premio el 2016 y que fue publicado en 2017 en la revista *Diagonal: An Iberoamerican Music Review* (Mendivil 2017).

discriminatorias— de investigadores europeos como los D'Harcourt (1925) o incluso americanos, como Carlos Vega (1934a) o José Castro (1938), proponiendo una valoración positiva, aunque sublimizada, de la música de los Incas. En este contexto surgieron nuevas interrogantes en relación al objeto de estudio: ¿Cómo podía ser aquella música «triste» y «melancólica» la expresión de una «civilización» guerrera? ¿No había tenido la música incaica la esplendorosa y robusta identidad que mostraban los fastuosos templos que nos había legado la arquitectura cusqueña? ¿No se trataba de una música con un «desarrollo» equivalente al de la música de algunas de las grandes naciones centroeuropeas?

En el presente capítulo quiero analizar los escritos de Esteban Cáceres, Manuel José Benavente, Policarpo Caballero (1946, 1983) y Segundo Luis Moreno (1949, 1957) para develar las posiciones epistemológicas desde las cuales dichos autores nacionalistas reformularon el discurso sobre la llamada música incaica, instaurado por los musicólogos comparados. Con este análisis quiero mostrar cómo hacia la segunda mitad del siglo XX los conceptos «raza», «autóctono», «virilidad», «autenticidad» o «grandeza» pasaron a copar el espacio discursivo que antes habían ocupado los términos «evolución», «supervivencias», «préstamos culturales» o «difusión», todos ellos provenientes del discurso musicológico comparado europeo. Me interesa demostrar que, aun no habiéndose librado plenamente de los presupuestos epistemológicos que arduamente cuestionaban, estos musicólogos de resonancia más bien local formularon una exaltada respuesta a la visión negativa de las culturas colonizadas instaurando una narrativa histórica de carácter épico para explicar el pasado musical incaico. Uso el concepto de «épico» en el sentido que le da Georg Lukács, es decir, como una forma de narración grandilocuente que describe las aventuras de un héroe cultural dispuesto al sacrificio y que presenta el pasado siempre como un mundo homogéneo, feliz y pleno (Lukács 1971: 30-31). Asimismo, me interesa resaltar que esta narrativa épica y reivindicativa presentaba vínculos transversales con las corrientes nacionalistas del indigenismo y del populismo que, durante la primera mitad del siglo XX, inspiraron con desigual suerte diversos proyectos de identidad nacional en Bolivia, Ecuador y el Perú.

El nacionalismo musicológico

La noción de nacionalismo que recojo aquí se remite a Ernest Gellner, quien lo define como una forma de pensamiento político basada en el supuesto de que los vínculos sociales derivan exclusivamente de la identidad común que otorga la nación a sus miembros (Gellner 1999: 17)². Efectivamente, uno de los aspectos más característicos del nacionalismo ha sido siempre brindar a la sociedad la ilusión de una continuidad histórica entre un pasado glorioso y un futuro ilimitado (Anderson 2000: 29) y conformar, de esta manera, aquello que Homi Bhabha ha denominado «narraciones pedagógicas de la nación» (Bhabha 1990: 3). Clifford Geertz ha anotado oportunamente que los nacionalismos suelen atravesar cuatro fases de desarrollo, a saber: una formativa en la que dichos movimientos se cristalizan, una posterior en la que triunfan y asumen un estatus oficial, una fase organizativa como estado y otra, finalmente, en la que, organizadas ya en estructuras estatales, se ven obligados a definir y estabilizar sus relaciones con sus súbditos y con otros estados (Geertz 2000: 206). Siguiendo estas diferenciaciones voy a distinguir aquí entre formas no estatales de nacionalismo —proto-nacionalismos en la terminología de Hobsbawm (2004: 59)³—, asentadas en una identificación popular con ciertos símbolos culturales como la lengua, la religión o con una elite política portadora de un ideal cultural representativo para la nación, por un lado, y un nacionalismo de arriba, por otro, impulsado por un aparato estatal a través de sus instancias administrativas y educacionales, empeñado en lograr la lealtad de quienes lo conforman, independientemente de los determinantes sociales, generacionales o culturales que puedan diferenciar a sus miembros (Hobsbawm 2004: 21-23). Quiero insistir en esta división entre narraciones de la nación surgidas de instancias civiles y otras impulsadas desde el poder estatal, a fin de remarcar el papel de

2 Entiendo la nación, tomando la ya clásica definición de Benedict Anderson de comunidad imaginada tanto en referencia a su circunscripción, como a su soberanía y su supuesto carácter homogéneo (Anderson 2000: 24-25).

3 Mientras que la noción de proto-nacionalismo de Hobsbawm parece vincularse decididamente con una época histórica —la era del crecimiento capitalista en Europa— (Hobsbawm 2004: 59), Geertz se refiere a los diversos etapas por las que atraviesan los movimientos nacionalistas y anticolonialistas del siglo XX (Geertz 2000: 203), lo que otorga a su clasificación un carácter paradigmático. Es por eso que me inclino por el término nacionalismo formativo.

los intelectuales en el período del nacionalismo formativo, en cuanto estos asumen voluntariamente la tarea de «transformar el marco simbólico dentro del cual los individuos experiment[an] la realidad social» (Geertz 2000: 206) e imaginan de forma pionera la nación como proyecto político-cultural, anticipando así la narrativa monumentalista característica de los nacionalismos desde arriba⁴. Para analizar este discurso épico recojo el concepto de nacionalismo cultural en la definición de Thomas Turino:

El nacionalismo cultural es el trabajo semiótico de utilizar prácticas expresivas y maneras de consolidar los emblemas concretos que representan y crean la «nación», que distinguen a una nación de otra, y lo que es más importante, que sirven de base para socializar a los ciudadanos en la inculcación de sentimientos nacionales. En todos los estados-nación y los aspirantes a serlo, el nacionalismo cultural es un proceso en curso. Este no es una floritura festiva, orientada al entretenimiento e insertada en el trabajo político serio; es una de las pilares esenciales sobre los que se erige todo el edificio nacionalista. Música, danza, artes plásticas, discursos políticos, así como una vasta variedad de otras prácticas culturales expresivas, son, cada una de ellas, centrales en los proyectos culturales nacionalistas (Turino 2003: 175)⁵.

-
4. Friedrich Nietzsche diferenció tres actitudes en la escritura de la historia: 1) una dedicada al ensalzamiento del pasado glorioso o monumentalista, 2) otra propicia a la añoranza y a la contemplación del legado histórico y por tanto anticuaría, y finalmente, 3) una crítica (historiográfica) que veía irónicamente el pasado. Sobre la monumentalista dice Nietzsche: «¿De qué le sirve al contemporáneo la visión monumentalista del pasado, el ocuparse del tiempo clásico y de los remotos tiempos tempranos? Este toma de ello que la magnánimo, lo que un día tuvo lugar, sea como sea fue posible y por tanto, puede serlo nuevamente; este avanza decidido su camino, pues, la duda que lo asalta en sus horas débiles, de que él quizás pretenda lo imposible, ahora ha sido disipada.» (2009: 23). El nacionalismo de los musicólogos de mediados del siglo XX era monumentalista. Uso sin embargo el concepto de épico para describir sus escritos en cuanto lo monumentalista no implica un estilo de narrativa, y puede ser trágico o épico en la forma.
5. Al constituir una práctica colectiva por excelencia, la música ha sido un espacio idóneo para impulsar discursos nacionalistas culturales. Dice Stokes: «La música está intensamente vinculada a la propagación de clasificaciones dominantes y ha sido una herramienta en las manos de los nuevos estados de los países en vías de desarrollo, o mejor dicho, de las clases que poseen la posición más elevada en esas nuevas formaciones [sociales]. Ese control se desarrolla principalmente a través de la vigilancia estatal o de la influencia de universidades, conservatorios y archivos, y es difundido por el sistema mediático» (1994: 10). Efectivamente, en las últimas décadas la etnomusicología ha analizado cómo la música ha sido y viene siendo instrumentalizada por nacionalismos

Siempre siguiendo a Turino, voy a utilizar el concepto «nacionalismo musical» para referirme a esta subcategoría del nacionalismo cultural, mas diferenciándolo de la corriente estilística europea homónima⁶. Turino ha llamado la atención sobre el hecho de que diversos gobiernos populistas latinoamericanos del siglo XX —el de Juan Perón en Argentina, Getúlio Vargas en Brasil o Juan Velasco Alvarado en el Perú—, se hayan esmerado en subvencionar festivales y programas de apoyo al folclore nacional para asegurarse el favor de los sectores populares en la ciudad y en las zonas rurales (ibid.: 185-194). Si bien la observación es oportuna, no hay que olvidar que la labor investigativa y académica de renombrados intelectuales relacionados con la producción musical de los grupos subalternos fue determinante para la constitución de un arquetipo cultural para los países de América Latina⁷. Un caso de estos es el nacionalismo surgido en el discurso musicológico hacia mediados del siglo XX, el cual se formó como una expresión no estatal que proponía un proyecto de nación desde esferas ajenas al dominio del Estado. Característico de este nacionalismo musicológico era una narrativa épica que contrarrestaba el sentido trágico o irónico que había imperado en las representaciones históricas sobre la música de los Incas y que no buscaba clasificar las prácticas musicales «incaicas» en el seno de un desarrollo musical universal, sino, por el contrario, como un proceso histórico propio, o —como diría Lukács— desde la esencia misma del objeto (1971: 44). La irrupción de un discurso indigenista reivindicativo a principios del siglo XX había desatado, tanto en Perú como en Bolivia, un vívido debate sobre la identidad cultural

en formación o estatales en su afán de crear, sostener o transformar una identidad para la nación (véase Bohlman 2002: 94-95; Stokes 1994: 10-15; Turino 2000: 32).

- 6 En la musicología histórica se denomina nacionalismo musical a un estilo que recurre al uso de material melódico o rítmico folclórico para desarrollarlo en las grandes formas de la música de arte europea. Aunque algunos de los autores que trato fueron compositores que siguieron tal premisa, lo que me interesa analizar es su nacionalismo como narrativa histórica y no como técnica compositiva. Para un panorama del nacionalismo musical en dicho sentido en la Europa del siglo XIX, véase Dahlhaus (1996). Para una mirada sobre el nacionalismo musical en los países andinos, véase Pinilla (1980).
- 7 Mario Andrade o Gilberto Freyre, en Brasil (Quintero-Rivera 2002: 153s; Vianna 1999: 75-93), Alejo Carpentier y Fernando Ortiz, en Cuba (Quintero-Rivera 2002: 61s), Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, en México (Madrid 2008: 55-114), o José María Arguedas, en el Perú (Mendivil 2004: 33), entre otros, se valieron de la música y de los géneros musicales populares y tradicionales para proponer ideales de nación y proyectarlos como modelo político futuro. Valdría la pena pensar las similitudes y divergencias de tales experiencias, pero no es el lugar para emprender tal tarea.

de ambas naciones⁸. De manera similar, la irrupción de una generación de autores nacionalistas desencadenó una discusión en torno a la veracidad del discurso musicológico hasta entonces hegemónico. Esto también incluyó la forma. Si los D'Harcourt o Vega, por citar dos casos paradigmáticos, se habían esmerado por desarrollar una prosa sobria y ponderada, el nuevo estilo de narración histórica desplegó un lirismo excesivo que enfatizaba abiertamente el heroísmo. En ese sentido, puedo decir que esta serie de cuentos de tintes nacionalistas presentaba una característica común: la vocación revivalista⁹.

La vanguardia cacerista

Las discusiones que ocuparon a los nacionalistas pueden ser interpretadas como una respuesta a cuestiones que se venían debatiendo desde fines del siglo XIX en la arqueología y en la antropología (Kaufmann Doig 1975: 103). No es difícil notar en ellas un nítido esfuerzo por revocar las teorías sobre el origen de las culturas americanas hasta entonces en boga, que, como hemos visto en el capítulo precedente, remitían el desarrollo tecnológico y artístico de las culturas aborígenes a culturas clásicas del Viejo Mundo. En ese sentido, buena parte del nuevo discurso musicológico asumía una posición aloctonista-autoctonista¹⁰ musical, en cuanto trataba de demostrar que las culturas musicales de los Andes eran el resultado de un desarrollo autónomo, absolutamente independiente de los que habían tenido lugar en otras partes del planeta.

8 Como muestran Rossells (1996: 102-103) y Mendoza (2004: 62-65) para Bolivia y el Perú respectivamente, estos discursos indigenistas promovían además estilizaciones de prácticas musicales indígenas para un público ciudadano. Para una descripción detallada de este período en el Perú, véase también Lloréns Amico (1983: 97-116).

9 Tomo el término revivalismo en su acepción etnológica para referirme a movimientos que profesan una vuelta al pasado o la adopción de prácticas culturales antiguas en vez de nuevas como una forma de resistencia cultural (Harris 1983: 452). Para el fenómeno la Academia recomienda el uso de los prefijos «retra» o «neo». Pero ¿qué sabe la Academia de etnología?

10 Se conoce como teoría aloctonista-autoctonista cultural aquella que acepta el origen «racial» asiático de las culturas americanas pero que reclama para ellas un autoctonismo cultural, ya sea este parcial o total (Kaufmann Doig 1975: 107-107). Para simplificar la escritura me referiré en adelante a estos discursos como autoctonistas a secas.

Un antecedente de este tipo de escritos se presentó de forma temprana en la conferencia sostenida en Lima en 1921 por Esteban M. Cáceres, un estudioso español afincado en el Perú, quien motivado por la política pro-indígena del presidente Augusto B. Leguía, defendió una visión restaurativa de la música del Imperio, oponiéndose a los estudios que esgrimían un argumento trágico —el del ocaso de la cultura inca— para explicar la historia de la música de los Andes (Cáceres 1921, 1925). Al igual que los esposos D'Harcourt, Cáceres había recorrido la sierra peruana para desentrañar los secretos de la música de los Andes. Mas el resultado de su empresa difirió enormemente de la visión de los franceses. Siguiendo el paradigma historicista, Cáceres dividía la historia en tres periodos: 1) uno primitivo, apenas retenido en historias fabulosas y en supersticiones, 2) otro posterior, en el cual los hechos históricos se perfilaban ya, aunque aún mezclados con fábulas y cuentos, y 3) uno propiamente histórico, en el cual los documentos y los monumentos se imponían a las leyendas, dando paso al verdadero conocimiento sobre el pasado. Al trasladar este esquema a la música, al tiempo que se oponía a la representación homogénea de lo prehispánico bajo el manto de lo incaico, Cáceres diferenció entre 1) un pasado remoto prehispánico, en el que los instrumentos de percusión habrían visto la luz, 2) una etapa pre-incaica aún rudimentaria, en la cual los instrumentos melódicos habrían aparecido y alcanzado cierto desarrollo técnico y estético, y finalmente 3) un período incaico, en el cual los instrumentos y la música habrían alcanzado la «riqueza» y el «desarrollo» propios de un imperio considerado un ejemplo cabal de «alta civilización» en América. Una muestra de este matiz reivindicativo de la conferencia de Cáceres puede leerse en el cándido intento de «develar» un «cuarteto clásico incaico» (Cáceres 1925: 21), el cual habría estado conformado por aerófonos de dotes melódicas: la quena, la chayna —flauta longitudinal de cinco agujeros según Cáceres—, la pinculla o flauta travesera y el conyvi, una especie de flageolet¹¹. Dice Cáceres:

11 En cuanto no ofrece bibliografía alguna, es ardua rastrear y explicar la nomenclatura utilizado por Cáceres. Pinculla es una deformación de la voz quechua *pinculla* o *pinquilla* y denotó en el Tawantinsuyu, al igual que «quena», diversas variedades de flautas longitudinales sin canal de insuflación. Hay con el término «quena» se denomina comúnmente a flautas longitudinales con muesca, mientras que la voz «pinculla» denota a aquellas

Los Incas con ese instinto de imitación que les era peculiar, y atentos a las misteriosas voces de la Naturaleza y a sus múltiples fenómenos sonoros, les sugirió la gran idea [sic], la invención de otra serie de instrumentos que no fueran los autófonos¹², modificando los de las civilizaciones pre-incaicas, legándonos una prueba de ello, este famoso cuarteto clásico que les presento, famoso dada la época en que fue inventado, lo completo de sus escalas, cuarteto, que hoy se considera como la más perfecta manifestación de Arte. Es que los Incas, como los grandes artistas, imitaban siempre la Naturaleza así en su idioma como en su música (Cáceres 1925: 25, las mayúsculas y las cursivas son de Cáceres).

El lenguaje de Cáceres es superlativo. Si los instrumentos incaicos más característicos son «clásicos», sus escalas son «completas», y sus posibilidades sonoras, «la más perfecta manifestación de Arte». La música de los Incas resulta ser por tanto del mismo nivel artístico que la mejor obra llegada de Europa y ya no la música «primitiva» o «defectiva» que los D'Harcourt habían retratado en sus libros (D'Harcourt 1920, 1922, 1925). Igualmente sintomático resulta el hecho de que Cáceres, de los cuatro instrumentos «clásicos», se haya detenido tan solo en la quena, la cual presentó como capaz de reproducir cualquier sonido de la escala diatónica cromática europea. De esta forma Cáceres ponía en evidencia su deseo de restituir a la música incaica su «verdadero valor musical»:

La Quena, instrumento incaico, es ignorada por muchos, despreciada y vilipendiada por otros. Las teorías para negar a ésta la riqueza de sonidos se basan en la fantasía de que el pueblo incaico era pueblo primitivo y por lo tanto, la escala de su música no podía ser otra que la pentafónica [...] En esta Conferencia haciendo sonar la Quena, he probado que este instrumento produce la escala diatónica moderna completa. Fruto de mis estudios e investigaciones no interrumpidas, he encontrado, que

con canal de insuflación, supuestamente introducidos por los españoles (Cavour 2010: 102-124; INC 1978: 228 y 236-242). Me ha sido imposible ubicar algún instrumento que lleve el nombre de *conyvi* o palabra quechua o aymara que se le parezca.

12 En su clasificación Victor Mahillon denominó «autófono» a los instrumentos que producían sonido mediante la vibración de los cuerpos que los componían, como en el caso de las campanas o las maracas. Hornbostel y Sachs reemplazaron el término por *idiófonos*, que expresa más claramente la idea (Hornbostel & Sachs 1914: 555).

la Quena es de origen incaico, ya sean oriundas del Cuzco, como las de Cajamarca y no solo producen la escala diatónica, sino también la cromática en la extensión de dos octavas [...] Las escalas diatónica y cromática que acaban de oír, dan a la Quena un valor músico hasta hoy ignorado por todos. Este valor músico de la Quena, no ha faltado quien la ha querido opacar, [considerando] como imposible de que los Incas tuvieran un instrumento tan perfecto [...], pero yo que tengo conciencia del valor músico de la Quena, no he trepidado un momento en comunicarlo a todos los conservatorios de música del mundo para que los compositores den a la Quena en la orquesta, el valor músico que por derecho propio le corresponde (Cáceres 1925: 30-31, las cursivas son de Cáceres)¹³.

La quena era a la sazón un gran instrumento solista, digno de ser venerado en todos los conservatorios del mundo y que merecía ser ejecutado en cualquier orquesta de música erudita. Pero eso no es todo lo que ofrecía la cultura musical imaginada por Cáceres. Convencido del alto grado de civilización incaico, Cáceres se esmeró en otorgarle a los Incas una notación musical. Así relacionó algunos «jeroglíficos» prehispánicos con la notación mozárabe neumática o con la grafía musical china del siglo VIII al XIII (Cáceres 1925: 36-42), sugiriendo una literalidad para la música del Imperio equiparable a la de las antiguas civilizaciones asiáticas o europeas. Pero estas alusiones a pueblos antiguos en el discurso no buscaban evidenciar atisbos de una influencia foránea en el desarrollo musical de los Andes, sino equiparar a la cultura incaica con las grandes civilizaciones de la antigüedad. Cáceres abogó decididamente por una visión autoctonista de la música incaica, exigiendo «aceptar de plano que la música peruana nació con los primeros pobladores de este país, que fue cultivada y perfeccionada después de sucesivas generaciones civilizadas», y que mostraba todavía en su forma actual «huellas de [la] grandeza»

13 Los D'Harcourt, en uno de sus traspiés imperdonables, banalizarán los experimentos de Cáceres por considerarlos contrarios a su teoría del pentatonismo incaico. Dicen: «M. Cáceres, de Lima, ha sometido una quena antigua a un suplicio [...], donde A. Robles descubre con razón una gama de cinco notas, él descubre una gama más rica. En vez de enseñarse con una pobre caña [...], debería haberse fijado directamente en el empleo secular de la escala pentafónica» (D'Harcourt 1925: 64). La actitud no solo es arrogante; también es desleal pues descalifica al colega por disentir con los propios teorías.

[Cáceres 1925: 33] del Imperio. La historia de la música incaica imaginada por Cáceres es por eso un relato sobre el esplendor sonoro del Imperio, sobre una música que, al igual que un personaje de los cuentos de los hermanos Grimm, dormía y esperaba ansiosamente ser despertado.

La contraofensiva del Imperio

El compositor nacionalista boliviano Manuel José Benavente hizo un sólido intento de fundamentar el carácter autónomo del desarrollo musical andino. No solo porque su estilo coincidía de manera perentoria con el tono evocativo y lírico de la conferencia de Cáceres, sino, sobre todo, por la recurrencia a una narración épica, revivalista y compensatoria que presentaba lo incaico como el producto de su particularidad histórica y su «grandeza» espiritual. No es aventurado relacionar el libelo de Benavente con el manifiesto *El Macizo Boliviano*, uno de los textos centrales del nacionalismo boliviano, escrito por el poeta y pensador Jaime Mendoza (1957 [1935]), en el cual el bardo, con verbo grandilocuente, desplegó las virtudes naturales y culturales del país andino, en contraposición con los discursos argodos de discriminación de una elite boliviana europeizada, que los reducía a ser apenas un conglomerado de lamentos sin valor estético alguno (Rossells 1996: 90). Mendoza valoró lo indígena y, en consecuencia, propuso una visión afirmativa de su música, haciendo alusión a las pasadas glorias del Imperio:

En la región andina —escribió— existe la llamada música popular: son aires, generalmente, en tono menor, de subido deajo triston y hasta sallozante. Suele denominársela equivocadamente música incaica. Caben aquí ciertos distingos. Desde luego, es patente en ella el influjo español, obrando desde el Coloniaje; se le advierte aun en los clásicos *huayños* y *kjaluyos*, que ya no corresponden justamente al tipo pentatónico incaico. En cuanto a la música original de la *raza* que poblaba otrora, y aún puebla, una gran parte del Macizo, ella, probablemente, se ha perdido y tampoco sabemos si correspondía a dicho tipo incaico. Mucho menos sabemos de la música preincaica, verbigracia de la de Tihuanacu. Pero se pueden proponer ciertas inducciones. Por ejemplo, las figuras que

aparecen grabadas en el arquitrabe de la Puerta del Sol, en Tihuanacu, vestidas de gala y embocando instrumentos a modo de clarines, no creemos nosotros que estuvieron tocando ningún tono triste; sino, más bien, jocundo y animado: un canto a la primavera, una marcha triunfal, un himno al sol (Mendoza 1957: 22, las cursivas son de Mendoza, las negritas son mías).

Mendoza intentó construir un abismo histórico entre el canto «triste» del indio contemporáneo y los cantos «vitales» del pasado incaico o —incluso— pre-incaico. Por consiguiente, relativizó la supuesta tristeza racial del indio —un tópico de la literatura indigenista de principios del siglo XX— al sugerir que ella se debía a los trastornos sociales ocasionados por la conquista española, con lo que afirmaba que su raíz era histórica. El indio de Mendoza era viril, alegre y amaba el ritmo. El genio de su «raza» no estaba forjado por la tediosa monotonía de una naturaleza abrumadora —como había escrito Moreno en su juventud—, sino por la majestad de quien había domado un paisaje arduo y granítico. Ese coraje, según Mendoza, se expresaba más en el «varonil» *orque* (la trompeta natural de caña con pabellón de cuerno) que en la «meliflua quena» (Ibíd.: 24) de timbre lastimero.

Si para Mendoza solo el repertorio «viril» indígena, ajeno a la «quejumbrosa» quena, podía restablecer la música del Imperio, para Benavente fue precisamente dicha flauta longitudinal «autóctona» la que le abrió las puertas al pasado sonoro andino. Al ser su objetivo final poner de manifiesto que el sistema tonal incaico era absolutamente independiente del pentatonismo europeo o del asiático, Benavente analizó quenás procedentes de Argentina, Bolivia y el Perú, y llegó a un gran «descubrimiento»: Mientras que el sistema tonal europeo dividía el intervalo de octava en cinco tonos y dos semitonos, el «Sistema Musical Incaico» se conformaba a través de una división en siete grados, menores que los europeos, pero exactamente iguales entre sí, producto de la equidistancia de los agujeros de digitación del aerófono andino (véase Gráfico 16). Dice Benavente:

Estos 7 tonos de la kjena nos ofrecen 14 semitonos, es decir, 2 semitonos más que la escala cromático europea. [...] Puede establecerse además veintidós grados para los efectos enarmónicos. Sintetizando, la kjena nos

revela una escala de 7 tonos, catorce semitonos, veintidós grados, con tonos y semitonos de diferente estructura a los de la escala diatónica (Benavente 1941: 6)¹⁴.



Gráfico 16: estructura interválica de las escalas diatónica e incaica según Benavente

El sistema musical incaico era como consecuencia de ello más amplio y por tanto superior al «defectivo» sistema europeo¹⁵. Pero este sistema no era tan solo la huella de un pasado reducido a escombros, era también la permanencia de «una nueva estructura musical, completa» (Benavente 1941: 4) que pervivía en la cultura contemporánea y que habría de mostrar el camino redentor y llevarlo a un nivel universal, similar y hasta más elevado que el de los grandes compositores contemporáneos:

La escala tonal incaica, surgida de la kjena, constituye un filón melódico y armónico más valioso que la escala tonal de seis grados [utilizada

14 Otro argumento a favor de la superioridad del sistema incaico que Benavente, con ingenuidad, esgrime, es la falta de lógica que presenta la notación del sistema europeo: «La ubicación de la escala tonal incaica en el pentagrama resulta más lógica y natural que la de la escala diatónica. Es decir que los 7 tonos de la kjena se suceden de línea a espacio y de espacio a línea. Ahora refiriéndome a la escala diatónica pregunta (¿Por qué los semitonos se suceden de línea a espacio y de espacio a línea igual que los tonos?), este es un procedimiento sin explicación alguna» (Benavente 1941: 5). Dejo ahí la incógnita.

15 Nótese aquí la sutil maniobra realizada por Benavente: mientras que para Castro y los D'Harcourt la escala de cinco tonos era «defectiva» (D'Harcourt 1920:34, 1922: 3354) o de «suma pobreza» (Castro 1938: 836) por no contener los semitonos de la escala diatónica, Benavente invertirá el argumento, «demostrando» que el sistema incaico poseía «en verdad» más grados que el europeo. La escala defectiva era por ende la europea.

por Debussy], por la naturaleza de sus intervalos que permiten una fácil entonación. Ya sabemos que la sucesión de 3 tonos (desde el cuarto grado al séptimo de la escala diatónica) debía ser evitada, por la dificultad de su entonación. [...] Las propiedades de la escala tonal incaica, como las del agua son de un fácil ascenso y descenso, transparentes e incalorosos [sic]. A través de ella, algunos han creído descubrir una escala mayor diatónica, otros una escala menor y no ha faltado quien se limitará a señalar alguna diferencia de altura de sus grados, comparativamente con los grados de otras escalas diatónicas, pero, sin identificar su *esencia*. Esta divergencia de opiniones ha introducido en la música criolla ese constante cambio de mayor a menor y viceversa [...], y han hecho de ella una escala llena de sugerencias casi caleidoscópica [sic] cuya estructura puede servir de base, de nuevas escalas, como hicieron con la escala diatónica (Bach, Bizet, Puccini, Saint-Saens y entre los modernos: Scriabin, Sibelius, Bantock y otros) (Benavente 1941: 7, las cursivas son mías).

La escala musical incaica se hallaba así por encima de aquellas usadas por los grandes maestros modernos o por los músicos populares andinos, perdidos en la bimodalidad armónica. Pero para alcanzar tal grado de desarrollo, sostiene el autor, era necesario renunciar a la organología europea —deficiente por sus bases diatónicas— y crear nuevos instrumentos como el teclado con siete tonos y catorce semitonos que él visiona. Así, con este nuevo equipamiento, la música nueva sería producto del sentimiento «autóctono» y portadora del «verdadero» legado musical del Imperio:

La estilización de un trozo de música consiste en depurar eliminando todo lo que es ajeno a él y reconstruyéndolo con sus elementos propios (armonía, contrapunto, ritmos, acentos, formas, jiros [sic], etc.). [...] Con estas observaciones podrá deslindarse y clasificarse las diferentes estilizaciones que se han venido haciendo hasta ahora y asegurar que la música pura incaica aun todavía no se ha escuchado, por no haberse cultivado los instrumentos musicales autóctonos. La música que hasta hoy se ha venido escuchando como incaica no es sino una producción mestiza, es decir la unión del pentatonismo del inca con la armonía diatónica europea ya conservando el pentatonismo en la melodía y la armonía o simplemente en la melodía... (Benavente 1941: 12, las cursivas son mías).

Sin embargo, ¿cómo garantizar la correcta estilización «incaica»? En conjunción con la tendencia metafísica del lirismo épico (Lukács 1971: 49), Benavente pensó que solo mediante la profunda asimilación de la «esencia» espiritual y del valor material de la «raza»¹⁶ india podía alcanzarse tal objetivo. Tal es la razón por la cual las misiones artísticas europeas —una clara alusión a los D'Harcourt— no habían logrado captar la verdadera esencia de la escala tonal incaica, pues, enfrascadas en su diatonismo «racial», no habían sabido descubrir la «música incaica auténtica» en la quena, «por considerarla imperfecta, o quizás por su aparente sencillez» (1941: 15). Así, mediante la descalificación racial los autores europeos, norteamericanos y los de los países no andinos debían ser catapultados a los extramuros del discurso, lo que los convertía en perdedores culturales. Al tomar este talante, Benavente se orientó —de manera consciente o no— hacia estructuras mitológicas presentes en algunas leyendas andinas: La sencilla y humilde quena —al igual que Tunupa y Cuniraya, los dioses andinos camuflados en harapos—, era en verdad un coloso esperando el momento oportuno para mostrar su magnificencia y reinstaurar su gloria. En un sustrato más profundo, el relato parecía reproducir la utopía de una restauración sonora: como en el mito de Inkari¹⁷, las partes cercenadas de la música incaica crecían bajo tierra para reencontrarse y restablecer así el orden que la conquista española había suprimido.

16 El término «raza» jugó un papel fundamental en los discursos sobre la nación de principios del siglo XX. Mientras que hispanistas como Clemente Palma, Alejandra Deustua o Alcides Arguedas denostaban la «raza indígena» como retrógrada y por tanto culpable de todos los males de los países andinos, indigenistas como Eduardo Valcárcel o Uriel García optaron por una representación positiva de «la raza indígena», la cual describían como luchadora e indómita. Pese a las diferencias ambas corrientes de pensamiento convergían en la creencia de que las capacidades mentales y físicas de los individuos estaban determinadas por cuestiones biológicas (de la Cadena 1998: 144). Aunque con reminiscencias de tales premisas, José Carlos Mariátegui volcará el discurso sobre la indígena a cuestiones de clase (Lauer 2000: 125-138).

17 Flores Galindo resume el mito revivalista del Inkari de este modo: «...la conquista habría cercenado la cabeza del Inca, que desde entonces estaría separada de su cuerpo; cuando ambas se encuentren, terminará ese período de desorden, confusión y obscuridad que iniciaron los europeos, y los hombres andinos (los runas) recuperarán su historia» (Flores Galindo 2005: 24).

La expansión del Imperio

También el musicólogo cuzqueño Policarpo Caballero Farfán fue un peliagudo defensor de la cultura musical incaica. Su obra recoge la invocación del indigenista Luis E. Valcárcel cuando en 1927 exclamaba: «Renzca la milenaria aptitud [...] otra vez el indio produzca belleza» (Valcárcel 1972: 99). Caballero Farfán siguió pronto ese llamado iniciando una cruzada por el renacimiento de la música de los Incas y por «demostrar [sus] verdaderos orígenes» autóctonos (1946: 11). Dicha empresa ha quedado registrada en dos libros paradigmáticos del expansionismo musical incaico: *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino* (1946) y *Música Inkaika. Sus leyes y su evolución histórica* (1988)¹⁸, este último publicado póstumamente en 1988, pero escrito con anterioridad al primero. En ellos Caballero Farfán escudriñó instrumentos «autéctonos», viejas Crónicas de la conquista y las melodías indígenas contemporáneas para ensalzar la melopea imperial.

La narrativa histórica de Caballero Farfán contenía rasgos comunes con las de Cáceres y Benavente. Su principal objetivo fue también dejar sentado que los conocimientos musicales de los Incas estaban a la par de los de las altas culturas musicales del Viejo Mundo. Caballero Farfán sostuvo entonces que la cultura musical incaica había conocido el diapasón universal (1946: 74) —con lo cual insinuó que las culturas andinas habrían incluso anticipado el desarrollo musical europeo—, el modo dórico de los griegos antiguos, es decir el modo con semitonos dispuestos entre el segundo y el tercer, y entre el sexto y el séptimo grado (1988: 137) y el frigio, es decir, con una segunda menor (1946: 133) entre el primero y el segundo grado (véase Ejemplo musical 16)¹⁹. Pero el autor no remite esta presencia a la influencia española, sino, al igual que Vega, a un desarrollo autóctono de la música. Dice:

18 Siguiendo a Valcárcel y Benavente, Caballero Farfán se inclinó por una ortografía cercana al quechua, sustituyendo la C por la K para la grafía de las palabras del castellano peruano provenientes del quechua y la J por la G fricativa para palabras castellanas. Volveré al tema más adelante.

19 Caballero Farfán se apoyó en «la existencia de innumerables melodías inkaikas de remota procedencia, transmitidas por tradición oral» (1988: 139) y en las escalas encontradas en algunos instrumentos «autéctonos» (1946: 65-66) para formular esta polémica aseveración.

Debo advertir que la presencia de la escala dórica gregoriana, en la música incaica, y, por consiguiente en la música folklórica argentina, no es efecto de influencia eclesiástica, como opinan los D'Harcourt y otros músicos e investigadores que no tienen plena conciencia de las verdaderas fuentes de la música autóctona peruana. La conocieron los antiguos peruanos desde muchos siglos antes de la venida de Colón a este continente, conforme acreditan no sólo innegables hechos circunstanciales y poderosas razones de orden lógico, sino el examen técnico comparativo de la música tradicional incaica, [sic] con el canto gregoriano, y con fuerza más poderosa aún, el estudio de los instrumentos musicales precolombinos (Caballero Farfán 1946:134-135)²⁰.



Ejemplo musical 16: Harawi cuzqueño en modo dórico según Caballero Farfán

Aún imbuido de la idea evolucionista del desarrollo natural de la música, Caballero Farfán se esforzó en mostrar que la cultura incaica había alcanzado el mismo nivel que la música eclesiástica europea, mas de manera plenamente autónoma, revelando además casos de cromatismo en las culturas andinas prehispánicas como en el caso de la cultura nazca (1946: 65-66) que ya había ocupado a Vega y a Sas. También los instrumentos

²⁰ Motivado por sus antecesores, los difusionistas, Caballero Farfán argumenta también contra de los esposos franceses, quienes, ya lo he dicho, defendieron la influencia hispana en las gamas mestizas. Con respecto a dichas escalas dicen los D'Harcourt: «Sin dejar de ser completamente fieles a su música, ellos intrdujeron modificaciones en algunos de sus cantos antiguos, aun entendiendo que los deformaban. La escala pentatónica, que resume todos sus conocimientos musicales, se completó de una manera que parece curiosa de primera, pero que resulta muy natural y lógica al reflexionar al respecto. Los grados añadidos fueron por supuesto aquellos que encontraron en los modos eclesiásticos [...], aunque utilizándolos de una manera muy especial» (D'Harcourt 1925:142).

contemporáneos le mostraron la excelencia musical inkaika. Siguiendo a Cécere, Caballero Farfán analizó quenas modernas demostrando que estas, dependiendo de los ejemplares, pueden llegar a producir hasta 36 o 57 notas (Ibid.: 88-89), superando así a muchos instrumentos de viento europeos. No sorprende entonces que la música inkaika de Caballero Farfán muestre una amplitud de gamas inusitada: escalas hexafónicas, diatónicas, otras de ocho a nueve grados con el sexto o el séptimo grado aumentado (1988: 131) y hasta modulaciones y sustituciones (1946: 68; 1988: 164). Mas tal grado de desarrollo no se debió a casualidad histórica alguna, sino que reposaba en los innegables fundamentos científicos de la música inkaika:

La importancia de la música inkaika como fenómeno estético de elevada categoría y de carácter propiamente americano, no radica solamente en su inigualable variedad y riqueza temática, sino especialmente en su sorprendente estructura arquitectónica, cuya organización obedece a una sabia especulación científica, orientada en los cánones de una técnica avanzada y madura. En su formación concurren todas las leyes y fenómenos inherentes a toda música racionalmente organizada, a toda expresión estética elaborada por razas y pueblos de elevada cultura. Obedece a sistemas y procedimientos evolucionados, utilizando todos sus recursos con singular inteligencia y en continuo anhelo de superación, dejando, en conjunta la impresión inequívoca de una música culta, organizada y cultivada por un pueblo esencialmente artista (Caballero Farfán 1988: 157, las cursivas son mías).

Hasta entonces la música inkaika había sido apreciada como una expresión cercana a la naturaleza. Caballero Farfán, en cambio, la compara con la robusta arquitectura incaica y con todo aquello que esta simbolizaba: estructura, planificación, especulación científica, técnica avanzada y leyes encerradas en sistemas. Su desarrollo es por eso muestra de elevada cultura y expresión de un pueblo artísticamente autónomo.

Para remarcar ese desarrollo autónomo musical de la «raza» indígena, Caballero Farfán cuestionó las teorías que remitían el origen de la música inkaika a lejanas comarcas, poniendo el discurso difusionista de cabeza. Al discutir el origen de las flautas de Pan, en 1946, indicó que si bien existían

evidencias de ejemplares antiguos en lugares tan lejanos como las islas del Pacífico, las flautas andinas bien podrían ser igualmente el fruto de la observación de leyes naturales de la acústica por parte de los indígenas americanos (Caballero Farfán 1946: 27). Este autoctonismo tímido de 1946 adquiere una forma más radical en el libro *La Música Inkaika*:

[...] los antiguos peruanos visitaron, y quizás sometieron a su dominio, diversas islas situadas en las más lejanas latitudes del Grande Océano, hecho que así mismo puede constatarse con la filiación qheswa de muchos lugares geográficos. Así tenemos, por ejemplo, Haway, nombre de esas célebres islas harto conocidas, es de factura completamente qheswa, y significa: afuera [sic] exterior, es decir, isla situada más afuera del territorio continental. Su capital Honolulu, es palabra qheswa, unu lulu, y significa perla del agua, de tal manera que el pueblo se llamaba Puerto de la Perla, que en inglés se dice Pearl Harbor. [...] Tales contactos entre los habitantes de la Polinesia parecen evidentes, pues, entre otros argumentos, puede aducirse la existencia de palabras qheswa y mahories [sic] que tienen el mismo significado y el mismo sentido, como por ejemplo: pukara, fortaleza; kuraka, jefe; [...] inka, emperador [...] y muchas otras palabras. Además, tanto en Polinesia como en el Perú antiguo, existían iguales formas de Flautas [sic] de Pan, de la cerbatona, el propulsor, el kipu, etc. (Caballero Farfán 1988: 129-130).

Gracias a esta recurrencia a etimologías populares, Caballero Farfán invierte la tesis difusionista al convertir la cultura inkaika, receptora de préstamos materiales según las teorías de Carlos Vega y Andrés Sas que he analizado en el capítulo anterior, en el ente civilizador y en la fuerza conquistadora. Por consiguiente, todos los desarrollos musicales de la América indígena habrán de conducir al Cuzco, pues el antiguo corazón del Imperio representaba el más alto y noble desarrollo espiritual y estético del Nuevo Mundo, como se desprende de la siguiente cita:

Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, y aún [sic] indirectamente, Colombia y Venezuela, son pueblos que, en la música y el canto incaicos, enlazaron sus almas; y enlazar almas quiere decir unificar fuerzas, entrefejer capacidades, combinar valores, para construir una civilización sólida, cimentada en la paz y la justicia, para la morada de una vida

fructífera y robusta, [...] Las naciones que aspiran a la grandeza y buscan su mejoramiento mediante el poder de las armas, fomentando guerras, promoviendo rencillas; o no aspiran verdaderamente a la grandeza, o por grandeza comprenden, como las antiguas behetrias, el predominio de un pueblo sobre otro, bajo la razón de la fuerza bruta. Pero los incas, raras monarcas sin despotismos, conquistadores sin pretensiones egoístas, intuyeron otra idea sobre la grandeza de los pueblos, enlazándolos con los vínculos espirituales del arte y de la ciencia, del trabajo cooperativo y de la fusión de sentimientos y justas ambiciones. Y, como el más poderoso reactivo para tales propósitos, no hallaron mejor elemento que la música. [...] Fué [sic] pues, la música, el canto y la danza, en todas las circunstancias, y con todo motivo, los que caracterizaron a todos los pueblos sudamericanos, a medida que iban plegándose bajo el gobierno paternal de los Hijos del Sol. De esa manera, y no con el terror, ni a punta de lanza, que siempre tienen efectos contraproducentes, es como se iba construyendo una nación que, no cabe duda, habría sido hoy una de las más poderosas del mundo, si no fuera por la conquista fatal que cortó, cruelmente, la escala de su ascensión (Caballero Farfán 1946: 103-104).

Esta generosa cultura musical imaginada por Caballero Farfán recibe los adjetivos de «exquisita», «bella», «simétrica», «avanzada», «irresistible» y, sobre todo, «cult», adjetivos vinculados comúnmente con el discurso elitista de la música erudita europea. Efectivamente, el sueño de Policarpo era colocar la música inkaika en el altar de la más selecta y refinada, a la misma altura de la de Beethoven o Wagner. «¿Acaso —se pregunta— en el cielo de América no podemos sentir los tiernos harawis que brotan de la antara del Sol de los Inkas, con igual fricción que el europeo siente las nostálgicas sinfonías que surgen de la lira de Apolo sobre el Empíreo? ¿Por qué, si Europa ha cultivado con esmero, y con solícito cuidado ha dignificado su música, difundiéndola, además, no habrá de hacer lo propio la América?» (Caballero Farfán 1988: 356).

Pero no nos engañemos, esta visión revivalista no está volcada al pasado, sino orientada al futuro. La misión final del cuento histórico que construye Caballero Farfán es forjar la música de la nación inkaika, la música futura. No sorprende entonces que sea el único de los autores nacionalistas que formule explícitamente sus inclinaciones políticas. Hacia el final de *La Música Inkaika* afirma con tono profético:

El nacionalismo consiste en un método o sistema de acción de adentro a afuera, de conformidad con una tabla de valores universales, en virtud de la cual, un pueblo o país retoma a sí mismo. Pues, esto da a comprender que el nacionalismo no es el retorno a sí mismo, de un país como expresión demográfica, ni de acuerdo a una tabla de valores particulares y egoísta, sino universales. El proceso de su plasmación o concreción, como tal, está sujeto a un período de tiempo más o menos lato, durante el cual se van sopesando esos valores, tamizando nuevos aspectos y contemplando múltiples fenómenos; es decir, que en el decurso del tiempo, se efectúa todo proceso de depuración, en el crisol de la apariencia, a lo que contribuyen, necesariamente [sic] los indispensables factores étnicos, geográficos, históricos y sociales. [...] Lo dicho, ha ocurrido y ocurre con la música culta inkaika, la cual, en su recorrido por una trayectoria bastante larga ya, ha debido sufrir y seguirá sufriendo indefinidamente ese proceso de evolución, pero, siempre, dentro del marco inviolable de su propio espíritu de absoluto e incomparable origen americano... (Caballero Farfán 1988: 352).

La narrativa histórica de Caballero Farfán deviene así en un cantar épico similar a aquellos que los cronistas habían rescatado directamente de los quipucamayocs, en el cual la música inkaika es la expresión fiel del alma del indígena americano, una música «auténtica» y destinada a «cantar nuestros glorias» (Ibid.: 356), y digna de expandirse por todo el globo terráqueo gracias a la justa ley de la universalidad del arte. Sin embargo, esta arenga al pasado musical incaico no logró desarticular las voces que velan la cultura musical indígena de los Andes como meros escombros de un templo otrora majestuoso y hoy sumido en ruinas. Los libros del cuzqueño pasaron pronto a ser ejemplos de una prosa histórica desquiciada, en la cual el sentido moral del mensaje superaba el rigor que exigía la ciencia.

También Segundo Luis Moreno participó de la contraofensiva imperial incaica. Como hemos visto en el capítulo anterior, Moreno había saltado a la arena en 1930, enarbolando las teorías difusionistas en boga. Veinte años más tarde, en su «rectificación» de la obra magna de los D'Harcourt (1925), mostró claros vínculos con el nacionalismo populista ecuatoriano de José María Velasco Ibarra, quien en los años cuarenta había propugnado un discurso de «Redención Nacional» en respuesta a la crisis en que se había sumido el país después de la guerra con el Perú (De la Torre 1994: 697).

En efecto, el discurso de Moreno recuerda en mucho al del líder político: si Velasco Ibarra había sido el redentor y el vocero de las clases populares en la política (Nina 1995: 36), Moreno se presenta ahora como el redentor de las culturas «autóctonas» al interior del discurso musicológico, pese a que —como ya he dicho—, este acuñara numerosos prejuicios contra los indígenas, a quienes tilda de tristes, monótonos, lastimeros, y a su música como propia de una «monotonía desesperante» (Ibid.: 195)²¹.

Para la narrativa histórica de Moreno resulta más intrincada que el pensamiento del político ecuatoriano. El fin último de su libro fue por eso analizar la música «autóctona» contemporánea para, según sus propias palabras, recuperar para las ciencias «los principios doctrinarios de la música» (Ibid.: 8). En ese sentido, Moreno defendió la idea de que la música de los Incas era el producto de un desarrollo más complejo y antiguo que el vislumbrado por los esposos franceses, aunque en sus razonamientos pululen aún postulados evolucionistas y difusionistas.

Moreno, como Caballero Farfán, fue enemigo del cuento de la pentafonía andina impuesto por los D'Harcourt. Por consiguiente, se empeñó en demostrar que los indígenas de los Andes durante el período prehispánico conocieron sistemas musicales trifónicos y tetrafónicos, que él encontró aún vigentes en la Amazonía ecuatoriana y en la región interandina hacia mediados del siglo XX y que calificó como influencias más remotas. Esta convicción tenía, en gran parte, tintes evolucionistas: el sistema musical primario era para él la serie sucesiva de tres sonidos, la trintonía, constituida por el acorde perfecto mayor o menor, el cual había sido posteriormente extendido hacia un sistema tetrafónico al incluirse en la serie el sexto grado de la escala en el modo mayor o la séptima menor en el modo menor. El

21 Las tendencias nacionalistas de Moreno aparecen de forma explícita en un texto dedicado a la música y las danzas indígenas del Ecuador. En él Moreno critica una musicología que considera la música «autóctona» como extinta, recriminándole que ignore «que todo ello es arte; el arte autóctono; arte de subidos quilates» (1949: 12). En consecuencia, se esforzará por mostrar que los sistemas musicales indígenas son también «viritiles» y «solemnes», siendo ello indicio muy claro de la elevación moral e intelectual de «esas razas» (1949: 63). Defender la música «verdaderamente» indígena es por consiguiente un leal tributo de patriotismo, correspondiéndole al intelectual y al Estado «encauzar el arte y destruir los nocivos efectos de una música empapada de tristeza y desencanto y fortalecer y regenerar el sentimiento artístico [así como] despertar en el alma nacional el optimismo constructor y el amor a la belleza [...] para el bienestar de la patria» (1949: 16).

sistema pentafónico —que Moreno admite como incaico, mas no como el único—, era igualmente la extensión progresiva de aquellos que lo habían precedido. Pero, a diferencia de los D’Harcourt, Moreno reconoció solo dos modos pentafónicos: el mayor, cuando sus grados se despliegan en orden sucesivo ascendente sobre la tónica, y el menor, cuando se desciende la tercera de la tónica de la escala mayor, es decir, cuando se desciende de octava la sexta de la relativa mayor (véanse Ejemplos musicales 17, 18, 19 y 20). El panorama musical incaico obedecía entonces no a los modos «inventados» por los D’Harcourt (1925: 133s); sus formas «viril» (mayor) o «triste» (menor) eran producto de un lento desarrollo natural aún vigente. Dice Moreno:

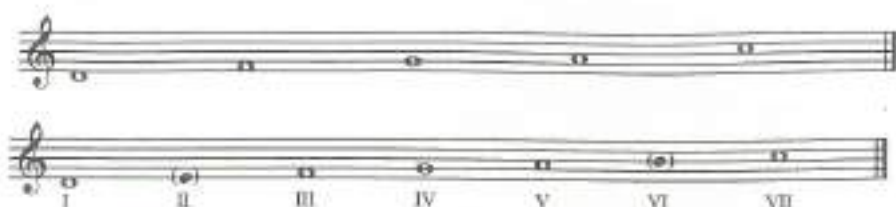
Los sistemas musicales descritos —trifonía y tetrafonía— que viven y vigorosos, en el arte indígena ecuatoriano en la región oriental y aún en la interandina, no se fundan en escalas propiamente dichas, sino en series de notas. Sin embargo, no son sistemas arbitrarios, pues tienen base científica porque sus sonidos son el producto de los que emiten un tubo o una cuerda tensa puesta en vibración [...] Entonces no es difícil comprender que los sistemas enunciados, aunque con toda la lentitud de muchos siglos, indudablemente, han venido recorriendo una tardía, sí, pero natural y segura evolución artística [...] Desde la trifonía [...] los sistemas musicales [incluida ahora la pentafonía mayor y menor] han venido desarrollándose por evolución, a través de millares de años, hasta llegar al actual de doce notas de la escala cromática (Moreno 1957: 15 y 19, las cursivas son mías).



Ejemplo musical 17: Modo tritónico en mayor y menor según Moreno



Ejemplo musical 18: Modo tetratónico en mayor y menor según Moreno



Ejemplo musical 19: Modo pentatónico menor comparado con la escala heptatónica



Ejemplo musical 20: Modo pentatónico mayor comparado con la escala heptatónica

En el pasaje transcrito arriba Moreno parece reproducir de manera acrítica el credo evolucionista de fósiles vivientes, estancados en diferentes etapas de desarrollo. Sin embargo, como he mostrado en el capítulo anterior, su meta era mostrar que las músicas llegadas de comarcas remotas —Asia o el norte de África— habían portado diferentes lenguajes musicales en tierras americanas y que la lastimera pentatonía incaica era apenas un accidente en la historia ecuatoriana ocasionado por la conquista incaica. Los rasgos evolucionistas de su literatura eran también ambiguos. Así, la música incaica era por un lado evolutivamente inferior a la europea y, por el otro, era a la vez superior a ella por ser una música plenamente autónoma en su desarrollo. La argumentación de Moreno es brillante por osada, más que por certera. Sin negar las repercusiones negativas de la conquista en la vida musical andina, Moreno rechazó lo idea común en la musicología temprana de que la música «incaica» contemporánea había surgido debido a la incapacidad indígena de reproducir fielmente las estructuras europeas, esgrimiendo el tradicionalismo «racial» como piedra fundamental de la persistencia cultural andina:

...que estos hayan tratado de deformar su propia música como un desquite a los malos tratamientos de los blancos, no hay tal, ni tiene explicación razonable eso de que ellos mismos se dedicaran a «deformar» su arte autóctono, cuando para ese trabajo habrían necesitado de conocimientos extensos en acústica, mecánica, etc.; estar más adelantados que los invasores en el arte de los sonidos, y un motivo supremo que justificaría la «deformación» de lo que constituía su inapreciable tesoro sentimental; porque deformar es desfigurar, hacer fea una cosa y nadie quiere que aparezca fea, caricaturesca, lo que le corresponde como a miembro de una colectividad, lo que ama cordialmente; sino que, al contrario, quiere que aparezca con brillo y sea debidamente estimado, admirado por los extraños, porque en ella va el prestigio a su nación, a su raza (1957: 43-44, las cursivas son mías).

Esta visión que, aparentemente, aceptaba de buena gana la superioridad musical europea, era al mismo tiempo una inversión de las relaciones entre conquistadores y conquistados: la música de los descendientes de los Incas no sería deformación ninguna sino, sobre todo en el «viril» modo mayor, una «evolución en el desenvolvimiento del arte autóctono»; su depravación y su forma mestiza —que él identificaba con el modo menor—, en cambio, producto de la «involución» musical de los «blancos». Por eso, mientras que los indios lograban resguardar el «inmenso tesoro del arte autóctono» gracias a su «gran tradicionalismo» (1957: 45), en el cuento nacionalista de Moreno, los conquistadores aparecían al final como perdedores, pues sucumbían ante un sistema inferior y devenían, al menos musicalmente, en conquistados. El futuro de la música nacional ecuatoriana estaba entonces en el desarrollo de los modos «viriles» de los sistemas incaico y pre-incaicos, y en desdeñar las lamentaciones en menor, resultado del mestizaje musical producido por la colonia.

El lector atento habrá notado las constantes adscripciones de género filtradas en el lenguaje musicológico nacionalista. No será ocioso detenerme un momento en el tema.

La reasignación de sexo de la música de los Incas

Ya he referido en otro contexto (Mendivil 2017) que el supuesto carácter menor de la pentatonía incaica recibió pronto adscripciones de género, pues las cualidades sonoras de los modos fueron interpretadas en función de concepciones culturales sobre lo femenino y lo masculino, propias del imaginario europeo, que diferenciaban entre una forma mayor viril y alegre y una menor, triste y emocional y, por tanto, de connotaciones femeninas²². Como voy a mostrar, estas concepciones fueron reproducidas acríticamente por los estudiosos de la música andina de principios del siglo XX, pues las consideraban como caracterizaciones objetivas de los modos. Las descripciones tempranas de la música de los Andes no dejaban lugar a dudas sobre su carácter emotivo y sentimental. Fourdrignier resaltó su «acento triste» (1907: 1), Gibson sus motivos «monótonos» y «melancólicos» (Gibson 1920: 10), Villalba Muñoz su carácter «tristón y melancólico» (1910: 27), Cabral su personalidad «profundamente triste» (1915: 585) e incluso el mismo Moreno, en un escrito temprano, su «melancolía ingénita» (1930: 192). Asociado al modo menor y, mediante este al abatimiento, la música incaica fue percibida y tratada por la musicología temprana como una música femenina que carecía de la vitalidad y de la madurez que caracterizaba a la música decimonónica cortesana instrumental, considerada entonces como la cúspide del desarrollo musical humano. En lo que sigue voy a mostrar los insospechados vínculos entre la representación histórica trágica sobre la música de los Incas y concepciones de género en torno a la mujer indígena.

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz afirma que los mexicanos vivieron el trauma de los hijos de una violación: mientras que estos se identificaban con el padre, pese a aborrecerlo por violador, amaban a la

22 Varios trabajos han hecho manifiesto la medida en que el imaginario occidental plagó de connotaciones eróticas y de concepciones de género ciertos tipos de melodías y modos. Remito al lector a los trabajos de McClary (1991: 124), Citron (1993: 120-164) y Wheelock (1993: 207). Para una discusión de los postulados de McClary véase Treitler (1993). Con relación a la feminización de lo indígena, es bueno recordar, como anota Said en el caso del Orientalismo, que el Otro fue aminorado al ser representado por la intelectualidad masculina blanca de Europa como un ente pasivo y no ilustrado (Said 2002: 155). Como se verá, esta relación dialéctica entre la mujer y el Otro como subalternos fue utilizada en el discurso musicológico sobre los Andes para marginar a ambos.

madre, aunque se avergonzaran de ella por encarnar a la víctima pasiva (1950: 114). Efectivamente, la violación sexual como metáfora de la conquista ha formado parte del imaginario de los países latinoamericanos. Hay, por ejemplo, un claro nexo discursivo entre la dominación masculina política y la subordinación sexual de la mujer indígena. Ya en 1927, en *Tempestad en los Andes*, Luis E. Valcárcel había hablado de «la tranquila posesión de la mujer india» y de su «inferioridad vergonzante» (1972: 107-108) por haber sido ultrajada por el patrón blanco, una imagen que habría de repetirse constantemente en la literatura indigenista. Ciertamente, desde las primeras noticias que tenemos de soldados europeos, la mujer indígena de los Andes fue descrita como un ser casto e ingenuo, lo que reforzó la idea de su vulnerabilidad frente a los poderosos. Racializadas y, mediante esta estrategia, despojadas de su condición humana, las indígenas, a decir de Verena Stolcke, fueron invadidas física y culturalmente por los conquistadores (1994: 279)²³. Soldados, encomenderos, sacerdotes, administradores coloniales y magistrados se apropiaron de sus cuerpos, gracias a que las relaciones de poder existentes entre hombres blancos y hombres y mujeres indígenas permitían a los primeros ejercer la violencia impunemente sobre los otros. La violencia sexual desatada por los españoles reestructuró radicalmente las relaciones de género en los Andes. Convertidas en pseudo-prostitutas, que pasaban de la mano de un conquistador a otro, las mujeres violadas pasaron a recibir un estatus de parias culturales en el entramado social andino, siendo desde entonces identificadas con la vergüenza y la humillación (Silverblatt 1987: 143)²⁴.

23 Según Verena Stolcke la ideología de «limpieza de sangre» desarrollada en España durante la reconquista y aplicada a las colonias americanas, generó que las mujeres indígenas y los de origen africano fueran consideradas como aptas para la convivencia y la satisfacción sexual, pero en cuanto «manchaban» el linaje, como inapropiadas para el matrimonio. De esta forma, dice, la política racial de la Corona española terminó generando dos tipos de mujeres al interior de la colonia: la española, blanca y con una sexualidad controlada, que aseguraba el linaje, y la no blanca, inferior y deshumanizada, para la cual no valían las reglamentaciones morales y sexuales de los conquistadores (véase Stolcke 1994: 289). Como mostraré, la idea de la pureza también influyó en la imaginación histórica al momento de pensar las músicas.

24 En *La conquista erótica de las Indias*, un libro rico en documentación, pero extremadamente pobre en metodología y reflexión históricas, Ricardo Herren describe a las mujeres indígenas no solo como frágiles, sino además como sedientas del buen sexo que ofrecían los de la Península. Dice: «Los españoles aparecen como un objeto sexual atractivo para las hembras indígenas. [...] La sexualidad de los españoles parece haber sido más

Veo una correspondencia entre esta visión de la mujer andina como un ser pasivo violentado y las descripciones de la llamada música incaica que pululaban en el discurso musicológico de principios del siglo XX. En ellas puede encontrarse numerosos ejemplos de aquello que Fred Maus, al analizar la jerga profesional de los musicólogos, ha denominado acertadamente como un «lenguaje figurativo impregnado de concepciones de género» (1993: 271). En 1875, Agustín Guerrero se refirió a la música incaica como una «virgen de la armonía», vejada «por el ruido de la espada y el estampido del cañón» (1984 [1876]: 7); Cabral la tildó como «todo ternura, todo amor» (1915: 585), lo que explicaba, para él, su derrota ante la voraz armonía europea, y Cáceres, por su parte, la describió como una «olorosa flor» del jardín imperial (1925: 34) estropeada por la furia guerrera de los conquistadores. Los timbres de las queñas, igualmente, fueron percibidos por Traversari, como «macho» si este era grave y profundo y como «hembra» si era «de timbre más claro» y débil (1902: 235). Pero es en la prosa de los D'Harcourt que el lenguaje figurativo impregnado de concepciones de género habrá de llegar a su máxima expresión. Así, los franceses nos hablan de melodías indígenas «carentes de sensualidad», de «una melancolía nativa, casta» (1925: 128), de cantos indios rebosantes «de gracia y garbo» (1925: 384), y más adelante, ya de forma explícita, de un mestizaje musical producto del «encuentro íntimo entre dos culturas musicales» (1925: 391) o de «ciertas penetraciones españolas» en las melodías andinas (1925: 353), diferenciando, por tanto, entre una música

rica que la de los varones indios» (1991: 100). En otro pasaje afirma: «Como perros domésticos, estas mujeres criadas para obedecer y depender, preferían un amo que formaba parte del mundo de los fuertes y triunfadores antes que ningún señor sumido en el desconcierto...» (1991: 192). Y concluye: «Lo mismo que las hembras de cualquier mamífero, las indígenas se entregan con placer a los machos triunfantes» (1991: 227). Al loar la potencia sexual de los españoles, Herren olvida preguntarse en qué medida las Crónicas constituían un espacio de construcción de masculinidad para sus autores. Y lo que es peor, al igualar a las mujeres con perros domésticos y mamíferos, del mismo modo que sus héroes sexuales, las deshumaniza, trivializando la violencia sexual que sufrieron. Dice sin tapujos: «Si la conquista de América la hubieran hecho los italianos en lugar de los sosos, secos, austeros españoles de la época, el resultado de la aventura militar seguramente no habría sido la misma [sic], pero las crónicas hubieran sido deliciosas» (Ibid.: 123). El libro de Herren es un buen ejemplo de cómo aún en la actualidad lo femenino sigue siendo representado como subalterno de lo masculino y de cómo, queriéndolo o no, discursos poco reflexivos subliman y legitiman la violencia de género contra la mujer indígena.

incaica en su estado puro y casto y otra híbrida, producto de la posesión musical española.

Pero no solo las mujeres fueron violentadas en los Andes. Richard Trexler ha demostrado que la feminización del enemigo ha sido una estrategia preponderante en las conquistas militares, y que, desde antaño, castraciones, evisceraciones, circuncisiones y sodomizaciones de los vencidos, así como violaciones de sus mujeres e hijas formaron parte de las prácticas de punición que imponían los vencedores (1995: 80)²⁵. Humillada física o simbólicamente, dice Margarita Soona, el hombre andino forjó a través de la historia colonial y republicana una masculinidad herida, plagada de atributos femeninos: ilegitimidad, carencia de autoridad y subordinación a una minoría dominante que lo violentaba (Soona 2011: 107). Para librarse de esas connotaciones femeninas, sostiene Michael Hardin, fue necesario expulsar lo femenino y contraponerle una virilidad exagerada y agresiva como la que caracteriza al machismo en las antiguas colonias españolas (2002: 19). Si bien esta hipótesis de Hardin puede parecer aventurada para explicar el machismo latinoamericano en su conjunto, me parece muy oportuna para entender la transformación que vivió el discurso musicológico sobre la música de los Andes a mediados del siglo XX.

Cusick y Maus han demostrado que, desde sus inicios, lo femenino fue excluido del discurso musicológico porque ponía en peligro la masculinidad de los estudiosos (Cusik 2001: 472; Maus 1993: 270). Si en la musicología sobre los Andes de principios del siglo XX lo femenino era motivo de humillación y vergüenza, en la de mediados de siglo aparece como un problema, como algo que ponía en riesgo la imagen guerrera de la cultura incaica que empezaban a forjar autores nacionalistas, como algo que empañaba en consecuencia la virilidad de quienes la estudiaban, por lo cual era urgente expulsar cualquier indicio de femineidad del discurso musicológico. Efectivamente, la música incaica aparece ya en muchos relatos de la musicología temprana como una amenaza para el oído cultivado. Guerrero, por ejemplo, se refiere al yaraví andino como una música menor, pero capaz de anublar con «sus melancólicos acentos» el buen gusto de

25 Este tipo de puniciones, cabe recordarlo, no fueron exclusividad de los europeos y fueron igualmente practicadas en las sociedades prehispánicas. Por ejemplo, entre los Incas [véase Trexler 1995: 71-72].

los andinos, haciéndolos preferir el género local a la música cortesana europea o las óperas italianas, «no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo» (1984 [1876]: 12). Traversari la presenta igualmente como un peligroso estímulo en cuanto al control de los afectos durante la escucha de la música, uno de los puntos centrales de la neutralidad que pretendía la masculinización de la musicología desde Hanslick (Maus 1992: 286). Al oír la quena, nos confiesa Traversari, «se siente abatir el alma, el espíritu se embriaga de tristeza, los sentidos se adormecen y el llanto humedece los ojos» (1902: 239)²⁶. Desde la visión misógina de los musicólogos nacionalistas que pretendían instaurar esta música como símbolo de la nación, las adscripciones de la musicología temprana resultaban harto problemáticas, pues a través de ellas la música incaica terminaba siendo caracterizada como pre-racional, emotiva y lastimera, características que mermaban la masculinidad de los Incas y de quienes se dedicaban al estudio de su mundo sonoro. ¿Cómo podía ser posible que esos fieros y corajudos indios, capaces de construir muros tan sólidos como los de Sacsayhuaman y Machu Picchu, hubieran tenido una música triste y melancólica?, se preguntaron los nacionalistas y emprendieron la reasignación de sexo de la música incaica.

Desde la conquista, el indígena había sido descrito por los conquistadores y posteriormente por los padres de las repúblicas andinas

26 El poder irresistible de la música, como bien han señalado Cusick (2001: 477-478) y Maus (1992: 284) se halla relacionado estrechamente a la idea del cortejo erótico. Como en el caso de Ulises y las sirenas en la mitología antigua, los sonidos de la quena se presentan aquí como desestabilizadores de la masculinidad, racional y controlada del experto. Para reforzar las implicancias femeninas de la subordinación del oyente, reproduzco un fragmento de los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega. «Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos conciones diferentes por una tonada. Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme el favor o desfavor que se le hacía. [...] Un español topó una noche a deshora en el Cusco con una india que él conocía, y queriendo volverla a su posada, le dijo la india: —Señor, déjame ir donde voy; sébete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame, por tu vida, que no pueda dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer, y él mi marido» (Garcilaso 1959, t: 201-202). Sucumbir ante los sonidos de la quena, como en la anécdota contada por Garcilaso, indica asumir una posición femenina de pasiva entrega y, por tanto, un peligro.

como un ser inferior y ultrajado. El indio era salvaje, inmaduro, llorón, características que, como he señalado, adquirían connotaciones femeninas en el discurso cultural de la época. El movimiento indigenista urbano²⁷, comandado por Luis E. Valcárcel, se propuso reivindicar la figura del «indio» devolviéndole su hombría. La nueva visión del indígena debía restaurar la fuerza de la raza para avanzar «con paso firme hacia un futuro de gloria» (Valcárcel 1972: 22). Por eso, una tarea fundamental del indigenismo fue contrarrestar la «masculinidad herida» del hombre andino, y pasó entonces a describirlo como un guerrero y conquistador de grandes extensiones del territorio sudamericano. El nuevo indio de Valcárcel no es el indigente ni el despojado, pervertido por el abuso del alcohol y la coca como lo suponía la imaginación racial peruana occidentalizada (Gibson 1920: 10), sino «el brazo viril que maneja el azadón», es «hostil», tiene «brazo de hierro» y «mirada de águila» y es dueño de una «firmeza de espíritu» que «menosprecia la muerte» (Valcárcel 1972: 93-94); la mujer andina, en cambio, aparece en el discurso del indigenista como un ser vergonzoso, incapaz de resistir la violencia sexual a que es sometido por el patrón. En Valcárcel lo femenino aparece, por consiguiente, como un ente decadente y deficitario, como algo que debía ser expulsado de la cultura restaurativa venidera. Dice:

27 El carácter urbano del indigenismo como movimiento cultural ha sido anteriormente señalado por varios autores. Lauer rechaza entenderlo como una vuelta a las raíces por su procedencia mestiza: «Lo que hay es una representación de raíces, en buena medida, ajenas, como si fueran propias. Antes que reestablecer lo autóctono, los indigenistas-2 [la corriente indigenista en las artes plásticas según la terminología de Lauer] ampliaron algo más la esfera de la cultura dominante, en dirección de lo que percibían como lo tradicional no hispánico» (1997: 27). Es interesante resaltar que los indigenistas tempranos serán igualmente criticados por José María Arguedas, a quien equivocadamente se le califica como un indigenista (véase Arguedas 1985: 20). Arguedas objetó las representaciones de los indigenistas por considerarlas distorsionadas y denigrantes para el indígena, el cual a menuda era descrito en la literatura como un animal bruto del que había que desconfiar. Dice: «Yo comencé a escribir cuando lei las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escrítores a quienes yo respeto [...] López Albújar conocía los indios desde su despecho de Juez [sic] en asuntos penales y el señor Ventura Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos. [...] En estos relatos estaba tan desfigurado el indio, tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: no, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido» (Arguedas 1996: 50-51). Nótese el uso del adjetivo «meloso», al cual podrían adjudicarse connotaciones femeninas dentro del discurso de la época.

Sí, guerra a las letras opresoras: a la b y a la v, a la d y a la z, que no se usaron jamás; afuera la c bastarda y la x exótica y la g decadente y femenina, y la q equívoca, ambigua. [...] Vengan la K varonil y la W de las selvas germánicas y los desiertos egipcios y las llanuras tártaras. Usemos la jota de los árabes análogos. [...] Inscribamos Inka y no inca: la nueva grafía será el símbolo de la emancipación. El Keswa libre del tutelaje escriturario que le impusieron sus dominadores. [...] Limpiemos el keswua de escresencias [sic] hispánicas, purifiquemos la lengua de nuestros padres inmarcesibles Hijos del Sol (Valcárcel 1972: 99-100).

Al igual que la lengua, también la música incaica debía ser depurada de los rasgos femeninos que le habían sido atribuidos por los estudiosos. Así, desde principios de los años treinta, comienza a forjarse una literatura empeñada en construir una imagen alternativa de la música incaica a la que imperaba entre los evolucionistas y los difusionistas. Uno de los primeros intentos en esa dirección se debió al compositor puneño Theodoro Valcárcel, en cuya prosa adjetivos como «triste», «melancólica», «quejumbrosa», que habían capado el discurso sobre la música incaica hasta entonces, comenzaron a ser desplazados por una terminología menos relacionada con lo femenino. Al aludir a escalas de dos o cuatro notas, Valcárcel las asocia con «ritmos agresivos y cambiantes» o con instrumentos como el huancar, el tambor cilíndrico, de «recia sonoridad» o a la trompeta natural, relacionada con «cantores de carácter bélico», declarando además una escala —sol, si, re, fa—, como «de tipo mayor y riguroso tetrafonismo» (1932: 119-120, véase Ejemplo musical 21).



Ejemplo musical 21: Melodía andina reproducida por Valcárcel (1932)

Este deseo de revertir las connotaciones de género se tornó explícito ya en los escritos de Jaime Mendoza, quien, como hemos visto líneas arriba, relacionó la tristeza melódica andina con la conquista española y defendió

el carácter «triumfal» de los himnos al sol incaicos (1957: 22). No es casual que el rechazo a la tristeza indígena se asocie en ambos casos con la guerra o con la adoración al dios sol —los indios adoradores del astro radiante reían «como un grupo de despreocupados teutones», tocaban música alegre y bailaban danzas ostentosas para celebrar al dios creador (Ibid.: 23) en la imaginación histórica de Mendoza—, pues de lo que se trataba era precisamente de relacionar la música incaica con actividades propias del ámbito masculino.

La idea de Mendoza halló eco en los escritos de algunos musicólogos, quienes comenzaron a imaginar una música viril, opuesta a aquella música pentatónica ultrajada por la superioridad musical de la península. Ya he mostrado que Segundo Luis Moreno problematizó el asunto de la pentatonía andina por asociarla con un derrotismo cultural indígena. Ahora bien, ese rechazo también contenía concepciones de género, pues su supuesto tristeza y melancolía estaba vinculada a valores femeninos. Dice:

...no he hallado ni una sola melodía indígena profana que esté concebida en el modo mayor [...] Pero la raíz de donde nace este apego congénito de la raza indígena a la música triste la encuentro en la causa de orden moral. Los indígenas del altiplano [quién sabe si desde su establecimiento en esta región] han vivido siempre oprimidos y esclavizados: unas veces, por sus mismos caciques despóticos y atrabiliarios, y otras, por los conquistadores. [...] ¡Infelices indios!... ¡Siempre subyugados! ¡Siempre abatidos! [...] El único medio de que disponen en tales casos los pueblos oprimidos para expresar la amargura de su corazón, la profunda tristeza de su alma, son sus cantilenas saturadas de melancolía (Moreno 1972: 77-78).

La labor del compositor nacionalista era, por ende, de orden moral, y tenía que estar orientada a vencer la tristeza de la música andina:

...se impone la necesidad de hacer un poderoso esfuerzo para reaccionar valientemente contra ese empeño malhadado y suicida de querer amortiguar las pesadumbres y dolores cantando música triste, llorona, deprimente que, a más de hallarse reñida con los principios del arte noble, va anulando la virilidad de la raza (1972: 78).

La música andina tenía que ser redimida y, para ello, ser despojada de todas sus connotaciones femeninas. Para ello, Moreno exaltó la existencia de escalas que permitían el modo mayor que, recordemos, representaba masculinidad. Moreno menciona, por ejemplo, el hallazgo de silbatos prehispánicos del litoral ecuatoriano capaces de formar el acorde mayor, lo cual interpreta como «un indicio muy clara de mayor virilidad y altivez, de mayor elevación intelectual y moral de esas razas» (1949: 63) frente a las andinas. De este modo Moreno quiso dejar establecido que, si bien la música indígena ecuatoriana incluía una escala pentatónica femenina, no le había faltado material sonoro para expresar un lenguaje varonil. La música masculina indígena, en modo mayor, sobrevivía, pues, en las regiones aledañas a los Andes, donde imperaba otro clima y el indígena era diferente, de carácter «vivo, astuto, inteligente, alegre y expansivo, formando contraste con el carácter melancólico y taciturno del indio de la sierra» (1930: 199).

Aunque Moreno tildó las escalas usadas por los jibaros como más incompletas que las de los indígenas andinos, las exaltó por su carácter marcial, festivo y elegante (Ibíd.: 200), es decir, por contener valores que él consideraba como masculinos. En 1957 Moreno vuelve a mencionar la música masculina de los jibaros, indicando que, no obstante sus deficiencias, «ella es gallarda y alegre, como consecuencia natural del modo mayor en que está construida, que traduce el carácter alegre y altivo del jibaro ecuatoriano, rebelde, hasta hoy, a toda clase de servidumbre» (1957: 12). Y sostiene más adelante, al analizar un canto tetratónico: «En efecto, el re de esta melodía no tiene otro valor que el de simple adorno del do, y no el de fundamental invertida de un acorde disonante menor. Por tal motivo este canto sencillo, alegre, de aspecto marcial, gallardo, viril, traduce las condiciones propias de la modalidad mayor» (1957: 14, véase Ejemplo musical 22).



Ejemplo musical 22: Melodía jíbaro reproducida por Moreno (1957)

Para ello Moreno declaró el re de la escala como una nota de paso, a fin de no «confundir» el acorde mayor de fa con su relativa menor, evitando de este modo cualquier ambigüedad en cuanto a las connotaciones de género. Hecho esto, la melodía indígena pasaba a ser gallarda, viril y a traducir el espíritu rebelde de los jíbaros. Puede parecer contradictorio que en el sistema evolutivo ideado por Moreno los modos viriles resulten ser anteriores al melancólico y femenino modo menor. Ello solo si se pasa por alto el sentido artificial, rousseauiano de la palabra «cultura» en su discurso, en el cual los sistemas musicales «primitivos» y «vigorosos» (1957: 15) son moralmente mejores por viriles, rebeldes, es decir, por representar la cultura autóctona no ultrajada militar, musical o sexualmente por los españoles.

También Caballero Farfán, quien se había adherido desde muy temprano a un discurso indigenista, se rebeló contra una música incaica mujeril. No sorprende por eso que, siguiendo la hoja de ruta planteada por Luis E. Valcárcel, uno de sus paradigmas, se haya empeñado tan arduamente en construir una imagen viril de la música incaica. Para ello se valió de dos estrategias. Por un lado, como Moreno, trató de debilitar el cuento de la pentatonía andina, recalcando la existencia de otras formas

musicales en modos mayores como la tritonía y la tetratonía entre grupos indígenas andinos; por el otro, se esmeró en liberar a la pentatonía de las connotaciones femeninas que le habían sido adjudicadas. Hay por eso un claro afán de rebatir la caracterización realizada por los estudiosos que lo habían precedido y reemplazarla por una visión correctiva que colocara a la música incaica en el pedestal que él creía que merecía:

La primera impresión que deja la música incaica, entre las que están formados dentro de los valores estéticos europeos —dice—, es su aire melancólico, circunstancia que ha dado motivo para que algunos críticos la califiquen de música llorona y quejumbrosa, sin expresión de energía, deduciendo de esto la equivocada suposición de que el indio, no únicamente durante el coloniaje, sino antes de la conquista, «estuvo sometido a la tiranía». Nada más falso. Es muy otra la realidad, y la crítica detenida y concienzuda, llega a muy distintas conclusiones. [...] Hay un tipo especial de música que, en su ritmo agitado, repiquetea la energía en las vibraciones del instrumento que acompasa el canto y la danza, movido por la fe y la confianza en la Mama Pacha [sic], cuando en el seno de ella, el indio deposita la semilla, y cuando recoge la mies [...]; es la música del trabajo, cuyo carácter es una efervescencia desbordante de contento y regocijo. Así mismo, los cánticos con que gloraban las glorias y victorias del Inka acompañados de danzas varias, eran eminentemente festivos, como expresión de un pueblo que no solamente exalta a su Yaya [padre] amado, sino que proclama su propio valor y poderío, como pueblo superior y feliz (Caballero Farfán 1988: 36, las cursivas son de Caballero Farfán).

La música incaica no había sido solamente triste. Si bien muchos cantos estaban en acordes menores, Caballero Farfán los asocia siempre a actividades masculinas —las danzas haylli, celebrativas del trabajo comunitario agrícola, las acciones bélicas o prácticas musicales de cortejo a la mujer—, como una forma de alejarlas de adjetivos como melancólicos o llorones. No sorprende entonces que, cuando dichos cantos aparezcan en modo mayor, Caballero Farfán no olvide remarcar «su alto valor estético» (Ibíd.: 104).

También la idea imperante sobre el modo pentatónico merecía enmienda. Por consiguiente, Caballero Farfán refutó el carácter melancólico de las

melodías en menor de la escala de cinco notas, asegurando que estas no desataban tristeza ni desasosiego en el indio, sino viril alegría y algarabía. Las canciones incaicas pentatónicas para Caballero Farfán son, por ende, combativas, eróticas, mágicas, irradian masculinidad, energía y magnitud:

¿Qué escala musical era conocida por los antiguos peruanos? La respuesta, casi unánime, fue que ella era la pentatónica universalmente conocida, pero concebida únicamente en su acepción menor. [...] El pentatonismo se manifiesta en la música inkaika en los dos modos, mayor y menor, bajo diferentes escalas de distinta ordenación. [...] Queremos sí, dejar constancia de que el predominio de esta especie pentatónica [se refiere al modo menor], que en sí, encierra una sensación de honda tristeza para el oído ajeno al de la raza autóctona peruana, ha dado lugar a que se la haya atribuido gratuitamente al indio andino, un estado anímico eternamente deprimido 'por su estado infeliz, agobiado por la servidumbre de interminables siglos' [...] Alviña y todos los que comparten esta opinión, padecen un error grave, pues, en ningún momento la historia ha establecido con plenitud, que los grupos sociales andinos hayan sufrido tiranías o cataclismos semejantes. Por el contrario, la sociedad inkaika fue un pueblo conquistador, que llevó sus armas victoriosas a una gran parte de Sudamérica, y sus cantos triunfales y bélicos que precisamente están concebidos en la pentatonía aludida, en el modo menor, no encierran para el oído indígena, sella alguno de tristeza. Es, pues, inadmisible e inconcebible que los ejércitos inkaikos se hayan lanzado a la conquista y al combate con los ojos anegados en lágrimas (Caballero Farfán 1988: 111-112).

La viril música incaica de Caballero Farfán estaba también asociada al Sol, el astro activo y radiante y, asimismo, con el falo. Los Incas, según sus palabras, como toda cultura «primitiva», habían adorado al astro rey y al genital masculino en cuanto veían en ambos la fuerza generadora de vida. Por consiguiente, interpreta la forma de una flauta globular prehispánica del norte argentino como la representación del falo como principio de vida entre los Incas (1946: 85). Traversari y Mendoza habían adjudicado a la quena andina una identidad femenina. La flauta incaica que menciona Caballero Farfán (véase Gráfico 17), en cambio, estaba relacionada con el miembro genital masculino lo que mejoraba su valoración artística.



Gráfico 17: Flauta fálica según un dibujo de Caballero Farfán (1946) reproducción de Víctor Mendivil²⁸

A diferencia de Moreno, en Caballero Farfán la reasignación de sexo de la música andina abarcó su producción compositiva. Siguiendo la norma indigenista, compuso numerosas melodías basadas en la escala pentatónica. Su trato del material, sin embargo, difiere notoriamente del de otros compositores. En su huayno *Rumi sonqo* vemos que, valiéndose de la bimodalidad del género andino, Caballero Farfán hará uso especial del *forte*, *mezzoforte* y *sforzando* en algunos pasajes mayores, a fin de hacer más masculina la melodía (véase Ejemplo musical 23, compases 9 y 10, 13 y 14). Del mismo modo recurrirá a ligeras

cromatismos para aminorar el sentido «dulzón» que se le otorgaba a la escala de cinco notas de los Andes o a los llamados intermedios entre las estrofas (véase Ejemplo musical 23, en la introducción). Ambas estrategias los encontramos igualmente en la pieza *Condemayta*²⁹. Aquí el compositor también usa los pasos cromáticos en la introducción y el *forte* y *mezzoforte* en algunos pasajes mayores, además de marcar los acordes al inicio de las frases para dar más fuerza a la melodía y hacerla de este modo más varonil (véase Ejemplo musical 24).

Al final de *Lo música inkaika*, Farfán representa esta música como culta y simétrica, capaz de resistir gloriosamente las embestidas de las españolas

28 Tratándose de un dibujo del autor, es imposible saber si la flauta aludida tenía realmente forma fálica o no. Con respecto a flautas fálicas, al Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de Quito cuenta con algunos ejemplares provenientes de la costa ecuatoriana del período de desarrollos regionales (500 a. C. a 500 d. C.). Agradezco a Vera Wolkowicz por la información.

29 Esta obra la dedicó Caballero Farfán a Ana Tomasa Tito Condemayta, una rebelde indígena que se sublevó junto con Túpac Amaru contra la corona española, es decir a una mujer luchadora y que, por tanto, poseía connotaciones masculinas.

y africanas. La música pentatónica andina, otrora considerada como femenina, surge ahora como una fuerza arrolladora que se abre paso para conquistar la América toda:

Las melodías transcritas —dice—, sin duda alguna son fragmentos de las más preciosas joyas del esteticismo musical americano, modeladas de acuerdo a las exigencias de una elevadísima técnica. Cada una de ellas es una obra de arte de amplios perfiles y sorprendente originalidad y emotividad, con modos y tonalidades en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea; con ritmos multiformes, ágiles y vigorosos (1988: 357).

Unas páginas antes, había escrito:

...la música incaica, pletórica de cadencias inimitables, de coloridos y matices armónicos encantadores, de suavidades emotivas, como de arranques de alivéz, nimbada de elegancias rítmicas, debe surcar y surcará los mares y en velas de triunfo, dará la vuelta al mundo, conquistando su posición universal y su categoría, entre la música de primer orden (1988: 352).

De este modo, Caballero Farfán puso de cabeza las connotaciones de género de la música incaica. A partir de entonces, esta ya no sería la madre violada, sino el padre violador, ya no la india pasiva, manchada por la vergüenza, sino el héroe aventurero que germinaría nueva vida en otras músicas. Pero la reasignación de sexo de la música incaica fracasó del mismo modo que el nacionalismo había fracasado en su intento de desarticular las voces hegemónicas en el discurso sobre la música. Los textos de Cáceres, Benavente, Moreno y Caballero Farfán pasaron entonces a representar pronto un tipo de musicología de perfil bajo debido a su propensión al posicionamiento ideológico y las explicaciones históricas fantasiosas³⁰. Cáceres había iniciado una guerrilla solitaria contra la visión

30 Como mostraré en el próximo capítulo, Holzmans descalificó claramente tanto a Segundo Luis Moreno como a Caballero Farfán como investigadores por considerar el trabajo de ambos sumamente subjetivo y cargado de afores nacionalistas (Holzmans 1968: 10). Posteriormente, Raúl Romero ha mostrado también su escepticismo frente al trabajo de Moreno (Romero 1988: 228).

trágica de la historia de los Incas. Pero no obtuvo mayor éxito. Benavente y Caballero Farfán enristraron sus armas contra la narrativa satírica de los difusionistas, proponiendo una visión autactonista de la historia musical del Imperio, aunque sin desarticular del todo los enunciados difusionistas. El nacionalismo de Moreno tampoco tuvo suerte. Lleno de ambigüedades y contradicciones, fue arrasado por corrientes que imponían un estilo más realista y científicista. Con él llegó a su fin, tardíamente, la contraofensiva incaica. 425 años después de la captura de Cajamarca, el Imperio caía nuevamente vencido en los confines norteños del reino.

La derrota de la contraofensiva incaica

En este capítulo he analizado los escritos de autores nacionalistas que, hacia mediados del siglo XX, pusieron en tela de juicio la visión negativa de la música incaica que primaba en la musicología precedente, desarrollando una narrativa épica de la historia. Argumentando desde una lógica formista, los nacionalistas trataron de evidenciar la unicidad y la grandeza de la música de los Incas, concibiendo la visión histórica como una sinécdoque que expresaba la totalidad de dicha música al exponer su «esencia». Revisando la obra de Sebastián Cáceres, Manuel José Benavente, Policarpo Caballero y Segundo Luis Moreno, he mostrado cómo este grupo de autores reformuló el discurso sobre la música de los Incas, imaginando una música viril, aguerrida y autóctona. A continuación, quiero discutir los cambios epistemológicos que produjo esta generación de estudiosos.

Mientras para los evolucionistas y los difusionistas la música incaica había sido, principalmente, «historia como documento», es decir, apenas un medio para describir la historia de la música universal o la peregrinación de estilos e instrumentos, los discursos autactonistas de Cáceres, Benavente, Caballero Farfán o Moreno concibieron una historización de la música incaica desde sus inicios, dándole la categoría de «historia como realidad pasada». En ese sentido los discursos autactonistas y nacionalistas al interior del discurso musicológico promovieron un desplazamiento en la representación histórica de la música incaica, concediendo a esta el lugar que antes había tenido la música universal. Por consiguiente, también «la historia como documento» sufrió un desplazamiento, aunque de manera

divergente de un autor a otro. Así, mientras que Cáceres y Benavente hicieron de la quena moderna una «historia como documento» y Moreno los sistemas musicales contemporáneos, Caballero Farfán amplió su representación histórica sobre la base de documentación historiográfica sobre el incanato y material arqueológico³¹.

Aunque los autores nacionalistas presentaron nitidos problemas metodológicos, no todo fue negativo en este discurso. Así, al trazar una narración histórica autónoma, el discurso nacionalista musicológico consiguió establecer finalmente una valoración positiva de la música indígena del período incaico y la contemporánea. No obstante, la música incaica adquirió significados divergentes al interior de esta etapa, siendo unas veces excelso como la europea (Cáceres o Caballero), otras veces inferior (Moreno) o superior (Benavente) a ella, pero manteniendo siempre en estas representaciones el papel otorgado a las músicas nacionales: a decir de Bohlman, el de ser un vehículo que uniera el pasado con el presente (Bohlman 2008: 258). Tal vez sea en el terreno conceptual donde pueda percibirse más cambios en el discurso. Vocablos como «autóctono» y «raza» pasaron a ser entendidos como conceptos de referencialidad pasada, en tanto que otros como «autenticidad», «virilidad» y «grandeza» minaron la hegemonía de conceptos anteriores como «primitivo» y «defectivo».

Pero es en la explicación por la trama que estos textos muestran más nitidamente su relación con el nacionalismo ya que sus representaciones ostentaron un estilo narrativo épico que contaba la historia como una serie de hazañas memorables realizadas por héroes míticos, antepasados de la nación. Conforme al discurso nacionalista, estas representaciones escondían la promesa de un retorno y formulaban un proyecto revivalista

31 Puede parecer contradictorio que estos discursos, a diferencia de los D'Harcourt (1925), Mead (1903, 1924), Vega (1934b) o Sas (1935, 1936, 1939) y con excepción de Caballero Farfán, consideren solo tangencialmente la compleja organología arqueológica, pues ella era legado directo del pasado incaico. Sin embargo, una somera panorámica de la misma mostraría que dicho material resultaba, debido a la falta de estudios de caso, difícilmente domesticable para un discurso nacionalista. Por lo demás la organología incaica, a diferencia de aquella de períodos pre-incaicos, se hallaba poco documentada por haber sido enfrentada directamente con las estrategias inquisitorias de la evangelización cristiana. A diferencia de estos discursos «imperiales» los estudios de arqueomusicología han tendido a ver en la cultura inca un período de decadencia en la evolución de los instrumentos musicales en los Andes. Para una discusión sobre la alta tecnología organológica preincaica, véase Bolaños (2007) y Larco Hoyle (1985).

de restauración, de vuelta al Imperio. Es por eso que la significación de los nacionalistas era ante todo moral y no académica o musicológica.

Se ha echado en cara a los nacionalistas su poco interés por los datos empíricos. Pero este reproche no deja de ser ingenuo, pues la labor de la contraofensiva incaica no era comprobar, sino construir una verdad histórica que permitiese a las nuevas generaciones despertar el pasado para conquistar el futuro, uno de los lemas más caros a la retórica nacionalista (Gellner 1999: 23-24). Fue justamente ese apego a la fantasía, al tono pomposo y exuberante, lo que terminó por derrumbar el proyecto nacionalista. Los nuevos vientos en la disciplina musicológica exigían métodos más rígidos de análisis para los datos históricos o etnográficos. No obstante, los nacionalistas dejaron huellas epistemológicas en los estudios sobre la música de los Andes, dando nacimiento a una tradición discursiva que se mantiene hasta hoy en los estudios sobre música y que llega, a veces, infelizmente, a tomar matices xenófobos.

El contraataque del Imperio no propició su restauración, sino más bien produjo su definitivo ocaso. Es justamente después de esta ofensiva que el adjetivo «incaico» desaparece de los estudios musicales sobre los Andes. Desde entonces, una nueva forma de entender las prácticas musicales comenzó a copar espacios creando otro discurso, sentando los conceptos de «experiencia cultural» y «documentación» como ejes de la narrativa. Los discursos autactonistas y revivalistas contribuyeron, en ese sentido, con su tono anti-hegemónico e, incluso, a través de su apasionada y a menudo desmedida defensa de lo incaico —y por tanto de lo indígena— a generar dos importantes cambios al interior del discurso musicológico: Por un lado, dieron a la música andina un papel de «historia como realidad pasada». Por otro, al exponer su historicidad y producir enunciados reivindicativos de las culturas llamadas subalternas —aun en desmedro de las propias premisas—, impulsaron la búsqueda de formas más realistas de representar el pasado musical de los Andes. Con ello la contraofensiva del Imperio propició también el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico. Pero eso ya es otro cuento.

RUMI SONQO

Wayno

POLICARPO CABALLERO FARFAN

The musical score for 'Rumi Sonqo' is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics are indicated throughout, including piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (sfz). The score also contains slurs, ties, and accents, indicating phrasing and emphasis. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Ejemplo musical 23: Huayno Rumi sonqo de Policarpo Caballero Farfán
(Cosituc 1985)

A musical score for a piece titled "EL IMPERIO CONTRAATAÇA". The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *dim*, *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ff*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and expressive phrasing with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Condemayta

Ronda Incaica

POLICARPO CABALLERO FARFAN

Allegro

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various dynamics: *sfz* (sforzando), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also articulation marks such as accents and slurs throughout the piece.

Ejemplo musical 24: Ronda incaica Condemayta de Policarpo Caballero Farfan (Cosituc 1985)

EL IMPERIO CONTRAATAÇA

A musical score for a piece titled "El Imperio Contraataca". The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *fin*, *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *crudo*, and *ff* (fortissimo). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance instructions like "20" and "21" above certain notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Cuentos Fabulosos

The image displays six systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 3/4 time and includes various dynamics such as *sfz*, *f*, *p*, and *mf*. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

The image displays six systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 2/4 time and D major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. Dynamics such as *p*, *f*, *sfz*, and *cresc.* are indicated throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays six systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *sfz*, *f*, *p*, *mf*, and *sf*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics and performance markings:

- System 1: *mf*
- System 2: *mf*
- System 3: *p*
- System 4: *f*
- System 5: *trist*
- System 6: *f*, *rit*, *ff a tempo*

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with some slurs and dynamic changes. The third system features a more active right hand with frequent sixteenth-note runs. The fourth system has a more melodic right hand with some rests and a consistent left-hand accompaniment. The fifth system shows a right hand with a mix of eighth and sixteenth notes. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a more active left hand.

VI. DESPUÉS DEL IMPERIO: EL ROMANCE COMO HISTORIA Y LA INVENCION DE LA MÚSICA ANDINA COMO OBJETO DE ESTUDIO ETNOMUSICOLÓGICO

En su libro *Después del Imperio*, el historiador francés Emmanuel Todd (2002) diferencia entre políticas imperiales universalistas, cuando se trata a los pueblos conquistados como iguales, y diferencialistas, cuando se les trata igualitariamente a algunos, pero se excluye a otros (Todd 2002: 102-110). Según Todd, tras la derrota del fascismo en Europa, Estados Unidos desarrolló una estrategia universalista que le permitió establecer una supremacía económica, política y cultural en el mundo que buscaba contrarrestar las intenciones expansionistas de la Unión Soviética. Pero una vez caído el bloque socialista, continúa Todd, la falta de liderazgo estadounidense habría impulsado el fortalecimiento de políticas diferencialistas en el mundo —e incluso al interior de la misma sociedad estadounidense—, lo que habría originado, finalmente, su debilitamiento. A principios del siglo XXI, concluye el francés, Estados Unidos ha perdido su condición de imperio, dando paso a un nuevo mapa geopolítico: «El mundo que está a punto de nacer», sostiene hacia el final de su libro, «no será un imperio controlado por una sola potencia. Se tratará de un sistema complejo, en el que un conjunto de naciones o metanaciones de escalas equivalentes, aunque no iguales, encontrarán el equilibrio» (2003: 179). No quiero discutir aquí la pertinencia de los ideas de Todd —con las cuales casi siempre discrepo—, pero sí valerme de esta imagen del desmembramiento del Imperio en favor de desarrollos particulares para explicar lo que sucedió con el discurso sobre la música de los Incas después del fracaso de la contraofensiva de Benavente, Caballero Farfán y Moreno. Me interesa mostrar que, tras la caída musical del Imperio, el discurso sobre lo incaico pasó a bifurcarse en dos tipos de posicionamientos disciplinares: 1) uno etnológico que volcaba la mirada hacia las prácticas

musicales indígenas contemporáneas como cultura expresiva para abarcar su especificidad y del cual se desprendería posteriormente una tradición etnomusicológica, y 2) otro histórico que restringía su mirada de lo incaico a un período determinado de tiempo en el pasado. De esta manera, la música incaica dejó de funcionar como un concepto aglutinante de las prácticas musicales prehispánicas y post-hispánicas andinas como había sido el caso hasta entonces.

Lo que voy a proponer en este capítulo es, por consiguiente, que una vez agotado el discurso sobre la música de los Incas se formaron otras narrativas, ya no en función de lo incaico, sino de lo andino, aunque sin desprenderse plenamente de las modalidades discursivas anteriores¹. Unia a estos discursos un tenor realista que buscaba distanciarse de las formas preliminares del discurso —las cuales pasaron a ser representadas como problemáticas—, así como la predilección por una forma de relato del tipo romance. Cuando califico de romance el estilo narrativo de estas representaciones de lo andino quiero expresar, siguiendo a White, que sus autores concibieron su trama en función de un cuento de redención del héroe (2001: 149), en el cual la música de los Andes devenía en figura victoriosa. Esta trama trajo consigo nuevos conceptos en la narración de la historia. Como mostraré analizando textos del escritor y etnólogo peruano José María Arguedas (1977, 1985 y 2012)² y del musicólogo estadounidense Robert M. Stevenson (1960), la idea de «experiencia cultural vivida» vino a establecerse como fundamental para la construcción de autoridad en el caso del realismo etnográfico, mientras que nociones como «documento» y «objetividad» pasaron a ser centrales para el caso del realismo histórico.

1 Resultaba realmente tentador ampliar la mirada hasta el presente, pero en cuanto me interesaba analizar la transformación del objeto del discurso en otro diferente, he preferido detenerme justo en el momento en que se consolidó dicha transformación. Se objetará que las relaciones intertextuales entre la obra de los D'Harcourt, Alviña o Carlos Vega y la obra de etnomusicólogos muy posteriores, como Vásquez (Vásquez y Vergara 1988) o Romero (1988) —por citar algunos ejemplos—, son evidentes. Es cierto, y sin embargo, resulta claro que estas relaciones se insertan en una tradición de referir el estado de la cuestión y no a posicionarse frente al discurso sobre la música de los Incas, como fue el caso de Arguedas, Stevenson o Holzmann.

2 Aunque escritos entre 1940 y 1962 para diversos diarios nacionales e internacionales, estos textos fueron editados póstumamente en 1977 y 1985. En 2012, con motivo del centenario del nacimiento del escritor, su obra antropológica fue reunida en 7 volúmenes. Las citas siguientes de los textos de Arguedas provienen de dichas ediciones.

Con la instauración de este tipo de narrativas, así mi hipótesis, el concepto de «música andina» ocupó el papel aglutinante que hasta entonces había tenido el de «música incaica».

La caída musical del Imperio, el nacimiento de la música andina y el surgimiento del realismo etnográfico o histórico

En 1957, mientras emprendía una ofensiva a favor del Imperio, Segundo Luis Moreno expresó algunos reparos para con el adjetivo «incaico». En *La música de los Incas* confiesa:

Juzgo necesario volver a recordar en este punto que la música vernácula del antiguo Tahuantinsuyu no es ni puede ser denominada «incaica», pues que [sic] ella existió desde el momento mismo que hubo exploradores en este hemisferio; esto es, muchísimos siglos antes de que los Incas aparecieran como señores del Cuzco. Bueno sería, en consecuencia, no olvidar que indígena que no es sinónimo de incaico, ya que lo primero significa aquello que es natural y propio de un país —de cualquier país— y lo segundo, lo correspondiente a lo relativo a los Incas, soberanos del Cuzco. Reprochable será —sobre todo en boca de los profesionales del arte— el denominar de «incaico» a la música indígena de estos pueblos andinos, puesto que ni la indígena peruana —hablando con propiedad— podría llamarse «incaica» (Moreno 1957: 62).

Podría contentarme con constatar el malestar de Moreno por el adjetivo «incaico». Pero este fragmento ofrece mucho más para el análisis. Como sabemos, Tawantinsuyu era el nombre que los Incas dieron a su Imperio. Por tanto, si había una música en los Andes prehispánicos que merecía ser tildada de incaica, esa era precisamente la del Tawantinsuyu. ¿Por qué Moreno le escatima tal adjetivo? Es bueno recordar en este contexto que el ecuatoriano no veía el Imperio como una colectividad meramente incaica, sino como un conglomerado de varias culturas que incluía los aportes civilizatorios de exploradores más antiguos que —lo hemos visto en el capítulo cuarto—, habían llegado a América mucho antes de la expansión cuzqueña y que habían permanecido en territorio amazónico. Ahora, si me

atengo a esta última aseveración, resulta contradictorio que Moreno haya contrapuesto lo indígena a lo incaico, pues si la música de los Andes era la implantación de músicas asiáticas o africanas en las tierras del Inca, esta no podía ser natural y propia de tierras americanas, es decir, no podía ser indígena. Moreno desestabiliza nuevamente el discurso. Pero él va más allá todavía y afirma que ni siquiera la música peruana podría ser tildada de incaica, pues no toda expresión musical del Perú tenía dicha procedencia. Desde una mirada actual es sumamente difícil establecer si Moreno se refería aquí a la música afroperuana y la amazónica o a grupos indígenas en territorio andino peruano que no se reconocían como descendientes de los Incas. Sin embargo, aun no teniendo pruebas para ello, me aventuro a sostener que Moreno asume aquí una lógica histórica, en cuanto en la cita identifica al Imperio con los señores del Cuzco, es decir, con los Incas como linaje histórico. Esto, sin duda, agudiza más aún la contradicción contenida en la primera frase. Sería tentador explicar estas incongruencias adjudicándolas a un descuido o a una falta de profesionalismo por parte del compositor norteño. Yo prefiero pensar que estos enmarañamientos muestran nitidamente que el discurso ya había entrado en crisis cuando empezó a forjarse la contraofensiva incaica. Efectivamente, desde los años cuarenta, una y otra vez, había habido intentos, no de ingresar al discurso, sino de impulsar otro que lo suplantara y superara. En 1940, por ejemplo, el musicólogo peruano e historiador del arte César Arróspide de la Flor trató de instaurar una nueva idea de la música incaica, refiriéndose a ella como un momento histórico. Dice:

Los investigadores más autorizados coinciden sin excepción, en el carácter monódico de la música del Antiguo Perú. Los esposos D'Harcourt, en la obra, sin duda, más importante y documentada que se ha escrito sobre la materia —*La Musique des Incas et ses Survivances*— anotan que, aun hoy, en muchas regiones del interior del Perú, pueden escucharse coros y orquestas de siringas y flautas rectas de diferentes registros en los que todos los concurrentes tocan o cantan al unísono, o a la octava, como simple refuerzo (Arróspide de la Flor 1940: 126).

Pero esta monodia incaica es histórica, como veremos seguidamente. Para Arróspide de la Flor el grado de evolución artística de un pueblo

estaba en estrecha relación con su desarrollo intelectual y espiritual. La cultura cristiana llegada de Europa, sostuvo, había potenciado el desarrollo personal del individuo y, a través de ello, el surgimiento de la polifonía. El ideal monódico de la música incaica, en cambio, se debía al carácter colectivista de la sociedad toda:

...en el Incanato, el clima espiritual permaneció adverso al impulso de la subjetividad y aquí está la causa de la subsistencia de su expresión musical monódica. Dentro de la conjunción de los fenómenos sociales, es cierto, en la que se cruzan las influencias recíprocas de sus diversos elementos y factores, el colectivismo, aun cuando por sí mismo no sea determinante de tal expresión musical, debió crear circunstancias propicias a la consolidación del monodismo, encuadrándolo al mismo tiempo dentro de las exigencias de la vida de este tipo de sociedad (Arróspide de la Flor 1940: 131).

El monodismo incaico no es una identidad inalterable en el tiempo como la habían imaginado los evolucionistas, sino el resultado de un proceso histórico concreto. No obstante este guiño renovador, la visión histórica de Arróspide de la Flor siguió reproduciendo enunciados ya enquistados en el discurso. Aunque por momentos cercano a una valoración positiva —«una obra monódica, realizada dentro de la limitación de la melodía única, puede ser inmensamente más bella que una mediocre concepción polifónica» (Ibid.: 128), escribió —, este mostró claras reminiscencias de un pensamiento evolucionista que concebía a los Incas como una cultura atrapada en un tiempo anterior al iluminismo europeo moderno. Pese a ello, sería injusto no reconocer a Arróspide de la Flor un papel pionero al presentar lo incaico como un período histórico dentro del desarrollo de las formas musicales de los Andes y no como una entidad eterna.

Pero nadie combatió la idea de lo incaico más arduamente que José María Arguedas. Formado en antropología en la Universidad de San Marcos, Arguedas se convirtió pronto en una de las voces más autorizadas de la etnología peruana debido a sus amplios conocimientos sobre la cultura y la música andinas, tópicos harto recurrentes tanto en sus novelas como en sus monografías. Criado en un ambiente rural andino, Arguedas creció oyendo tocar el arpa, el violín, el pinkuylló (las grandes flautas longitudinales de

caña) y el waqrapuku (trompeta de cuernos) a los indígenas, y aprendió a amar intensamente su música. Sin duda alguna, fue esta la razón que lo llevó a lanzarse a la defensa de las expresiones musicales indígenas contemporáneas y combatir —casi durante veinte años— el uso y abuso del adjetivo «incaico» para referirse al mundo sonoro andino. Preocupaba a Arguedas, sobre todo, que el discurso repercutiera sobre las prácticas musicales contemporáneas que se mostraban en los círculos urbanos peruanos. Por eso su estrategia fue, por un lado, evidenciar el carácter histórico de la categoría «incaico» y, por otro, socavar la visión que la concebía como indiscernible de lo indígena presente. En 1939, en uno de los muchos artículos programáticos que escribió al respecto, dijo:

El Imperio incaico tuvo también una música ceremonial, música de la corte, del rito, de la ciudad; y una música del pueblo. La música de la corte, la música de los grades ceremonias fue rápidamente acallada por los conquistadores. Con la desaparición del Incanato, la música que interpretaba el sentido de los ritos, de la vida de la gran nobleza imperial, desapareció casi en forma absoluta. [...] Pero la música popular, la que tocaba y cantaba el pueblo en las grandes fiestas del campo y la ciudad, venció y aun doblegó el espíritu de los conquistadores. Era imposible acallar esta música; había que destruir a todo el pueblo indio para silenciarla; porque esta música era la lengua, la única expresión ya del alma del pueblo invadido. Lo que no podía decir hablando, lo que no podía expresar ni aun con los ojos, podía decirlo con música. Por eso la conquista no fue muerte para la música del pueblo indígena. Convertida en el único medio de expresión del pueblo nativo, la música siguió un proceso de conquista [2012a [1939]: 200-201].

Voy a concentrarme en la primera parte de este fragmento. En él, al igual que Arróspide de la Flor, Arguedas trató la música del Imperio de los Incas como un período de la historia de la música de los pueblos andinos. Pero lo que es más importante, no la vislumbró como un todo homogéneo, sino como una amalgama de manifestaciones correspondientes a diversos estratos y contextos sociales: la corte, el templo, la ciudad y el campo. En ese sentido, Arguedas, a diferencia de Moreno, sí historiza aquí la música incaica y al hacerlo la diferencia claramente de las manifestaciones

musicales contemporáneas. Esta historización, es bueno advertirla, es también retrospectiva, pues Arguedas igualmente vincula la música incaica con aquella producida en épocas anteriores a los señores del Cuzco: «ya entonces», dice, «habían sido descubiertos todos los instrumentos musicales que se usaron en el Imperio: la ontara, la quena, el tambor, la cometa de ancilla» (Arguedas 2012b [1944]: 37). Por consiguiente, en la representación histórica de Arguedas la música incaica no es solo del Imperio, sino la continuación lógica de un desarrollo puesto en marcha desde tiempos más remotos (nótese las reminiscencias evolucionistas que implica hablar de descubrimiento). La música incaica de Arguedas, en resumidas cuentas, no es una entidad perenne, retenida en el tiempo, tampoco la repetición enajenada de una música migrada desde lejanas tierras, no; es el variopinto resultado de un constante proceso de búsqueda sonora y artística en los Andes, llegado a su fin con la abrupta irrupción de la música española a tierras sudamericanas. Definir lo incaico como un período histórico implicaba criticar que se aplicara el término para denotar las prácticas musicales andinas de los Andes contemporáneos. Ya he dicho que el acercamiento a las músicas indígenas era parte de diversos programas de apropiación de lo popular y lo tradicional desde diferentes esferas del Estado y de la academia. Como muestran los textos de Arguedas, la percepción de la música indígena como incaica representó un momento inicial de dicho proceso. Es por ese motivo que Arguedas, cuya voz, insisto, se hizo presente desde principios de la cuarta década del siglo XX, escribe en tiempo pasado, pues para entonces los procesos de migración interna ya habían acercado de manera más contundente las prácticas musicales indígenas andinas a las grandes urbes peruanas y contradecían las representaciones arbitrarias que habían propagado los evolucionistas y los difusionistas. Dice Arguedas:

Al cabo de pocos años la Ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvidó el desdén por los «serranos» y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. Hasta los grupos más aristocráticos, los clubes dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. [...] Las estaciones radiodifusoras contrataron intérpretes de música «incaica», aún no sabía llamar de otra manera a estos cantos que venían de la

sierra [...] Y comenzó en Lima hasta una especie de abuso de la música «incaica» (Arguedas 1985 [1941]: 93).

Como es evidente en la cita, el tono de Arguedas es correctivo. En efecto, el etnólogo y escritor se esforzó desde un principio por establecer una diferenciación entre la música de los indígenas contemporáneos y la de los Incas, es decir, entre las prácticas musicales reales y las «perturbaciones», «transformaciones» y extremas «falsificaciones» que, a su parecer, se habían expandido entre el público de Lima. Lo que ofrecía a cambio Arguedas era criterios «de orientación y apreciación honesta» (Arguedas 1977: 11). La labor que se adjudicó, por tanto, puede ser descrita como la de rectificar la falsa visión de la música de los Andes que se había formado en la capital peruana a raíz del discurso sobre lo incaico, una visión que ensalzaba el pasado musical prehispánico en desmedro de la música del presente. Buena muestra de ello es la cita que reproduzco a continuación, escrita veinte años más tarde que la cita anterior:

Las artes indígenas eran menospreciadas porque se menospreciaba a sus autores, porque se les consideraba incapaces de crear nada que tuviera valor. Había en esta convicción un monstruoso contrasentido, socialmente explicable: se admiraba el arte «incaico»; el vulgo incorporaba en este arte la incomparable cerámica y textilera pre-incaicas. Se admiraba el arte antiguo de los indígenas, y dominaba a los criollos y a los señores la convicción total de que, entre los creadores de tal arte, consagrado universalmente por sabios y críticos extranjeros, y el indio y mestizo actuales había una ruptura absoluta de continuidad. La transformación impuesta por la servidumbre, desde la Conquista, en el estilo y en algunas técnicas del arte indígena era tenida como una ruptura esencial en el espíritu, en la virtualidad del hombre antiguo y del indio actual «degenerado». Esta convicción que aún rige la mentalidad de una buena parte del pueblo criollo y de los señores, constituye el monstruoso contrasentido. Ya intentaremos probar cómo en ciertas artes, tales como la música y la danza, el post-hispánico es más rico y vasto que el antiguo, porque asimiló y transformó excelentes instrumentos de expresión europeos, más perfectos que los antiguos. [...] Un hecho anecdótico, aparentemente superficial, demuestra cómo influyó esta convicción aun en las vías que la música y las danzas andinas tomaron para difundirse en Lima: muchos grupos

de cantantes y bailarines areashinos, huancaínos, jaujinos, ayacuchanos, etc., se presentaban en los teatros y carpas populares, no vestidos con sus bellísimos trajes regionales sino con el traje indígena cuzqueño. Porque este traje era considerado incaico. Pero tampoco aparecían vestidos con los trajes cuzqueños tal cuales eran sino ingenua y escandalosamente «estilizados» con cintas que dibujaban figuras geométricas supuestamente «incaicas». Y esos dibujos no solo ornamentaban las faldas y los «monillos» de las mujeres españolísimas por su forma sino los propios pantalones y tablasacas de los hombres. Todas las prendas las llenaban de lentejuelas. Así, esos trajes llamaban la atención y quizá gustaban a ciertos turistas, a los ignorantes y a las gentes de mal gusto, pero causaban repugnancia entre los verdaderos amantes del verdadero valor artístico de nuestros trajes regionales (Arguedas 2012c [1962]: 356, las cursivas son de Arguedas).

Arguedas refiere seguidamente los esfuerzos hechos como jefe de la Sección Folklore del Ministerio de Educación para que los conjuntos se presentaran vestidos con sus «hermosos trajes típicos», para él, «incomparablemente más bellos y teatrales» que los engendros que usaban para convencer a la platea capitalina³. La injerencia por parte de Arguedas fue tan decidida que, conjuntamente con el arqueólogo Arturo Jiménez Borja, llegó a dictar charlas a los miembros de las compañías musicales para acabar con el período «incaísta»:

El Monstruoso Contrasentido ha sido, sin embargo, casi reparado. No lo ha sido del todo, porque el propio Estado lo fomenta, y quizá más el Estado, con sus dependencias especializadas, que ningún otro grupo, institución o persona. Hay que imprimirles sello peruano a las piezas de «arte» que se fabrican en las instituciones estatales especializadas y, ¿cómo? Dándoles

3 Arguedas participó en 1946 activamente en una iniciativa del Ministerio de Educación para empadronar a los intérpretes de música folklórica. Nacido con afán estadístico, el empadronamiento pronto devino en una instancia de evaluación de autenticidades. Los intérpretes debían ejecutar su repertorio delante de una comisión que le otorgaba un carnet de folkloristas. En 1964 esa labor fue encomendada a la Casa de la Cultura Peruana, cuya dirección había asumido Arguedas el mismo año. En ese sentido, puede decirse que la lucha que libró el escritor contra la música incaica no fue solamente discursiva, sino que estuvo estrechamente relacionada a prácticas institucionales correctivas.

rasgos «incaicos»; si se toman las formas y tipos de ornamentación indígenas actuales, los objetos nacerían desprestigiados. Lo incaico tiene un alto prestigio, lo indio está aún cargado del menosprecio de todas las demás castas, y ante el consenso de la mayoría de las personas «superiores» y «cultas», es decir de los grupos dominantes para quienes el indio no debe dejar nunca de seguir siendo un siervo, segregado de la riqueza económica y mucho más de la riqueza intelectual acumulada por el hombre [2012c [1962: 357, las cursivas son de Arguedas]*.

No solo los disfrazos incomodaban a los enemigos del Imperio. El malestar frente a lo incaico se debía, en igual medida, al creciente descontento que se había desatado en el discurso a partir de la irrupción de los nacionalistas y sus desafortunadas defensas de lo incaico. Así, uno de nuestros autores escribe:

...la investigación histórica, y la búsqueda erudita y arqueológica podrá descubrir en el arte correspondencias y analogías que consoliden sus conclusiones o discrepancias que aconsejen su revisión. [...] La que atañe al Imperio de los Incas puede beneficiarse de tal aporte, pero a condición de que la interpretación de los símbolos estéticos que éste dejó tras de sí sea desapasionada y serena para no desvirtuar con entusiasmos ingenuos [sic] o sectarios su auténtico significado. Mucho se ha declamado sobre las excelencias de nuestro arte incaico exaltando imprudentemente su tradición, más a impulsos de un mal entendido nacionalismo que de una sólida valoración científica [Arróspide de la Flor 1940: 25].

4 En otro artículo del mismo año Arguedas insiste en este tópico. Dice: «Hasta hace unos 25 ó 30 años la música llamada india era recibida en la Capital como una muestra exótica, pintoresca y por tanto rara. Era tenida, entonces, por algunos —nos referimos al vulgo y entre ellos a los propios señores limeños que conocían Europa y desconocían el Perú— como una música “primitiva”, “bárbara”, de “insoportable monotonía”, y las danzas como muestras de las costumbres “atrasadas” e igualmente “primitivas”, ciertamente vergonzantes del Perú. Otros, algo mejor vinculados con el país, pensaban en cambio absolutamente lo contrario. Sostenían, bajo la influencia de una concepción levemente romántica del Perú, que esa era la única música y bailes netamente peruanos, y no los llamaban peruanos como no los denominan ahora mismo, sino incaicos. Por supuesto que ambos conceptos eran equivocados...» (1977 [1962]:12). La cita demuestra que, para entonces, a criterio de Arguedas, las cosas habían cambiado, que la música de los Andes había logrado ganar espacios en la capital y que la apreciación que se tenía de ella también había cambiado. Volveré al tema más adelante.

Lo que comenzó a ser criticado en el discurso, por tanto, no fue solamente el objeto de estudio —la música incaica— sino, al mismo tiempo, la forma como este venía siendo construido en el campo de los estudios sobre música. De este modo, empezó a forjarse un tipo de discursividad orientada a neutralizar la imaginación histórica de los nacionalistas y sus odas chauvinistas. La siguiente cita es más que elocuente:

Segundo Luis Moreno menciona en su libro *La música de los Incas* la existencia de la «trifonía» y «tetrafonía» en la región oriental del Ecuador, aunque sus explicaciones adolecen de superficialidad y por ello son discutibles. También inserta algunos ejemplos de cantos jibaros que se basan en la «diafonía». [...] Por su parte, Policarpo Caballero, en su documentado libro *La música incaica y su influencia en el cancionero del norte argentino*, se dedica a una investigación y análisis similares, pero basa sus deducciones exclusivamente en las diversas escalas obtenidas, según experiencia personal, de una serie de antiguas flautas de pan [sic] o antaras. A estas escalas las denomina «sistemas musicales» (bifonía, trifonía, etc.) y demuestra, con algunos ejemplos de su propia recolección, cómo los cantos nativos actuales corresponden a aquellas escalas que pueden ejecutarse en los viejos instrumentos conservados en los museos arqueológicos. Sin embargo, el autor no indica cómo se han obtenido las melodías insertadas y, por otra parte, algunas de sus transcripciones adolecen de ciertas deficiencias en cuanto a su notación métrica. Discutibles son sus afirmaciones sobre las «modulaciones» en la música tradicional peruana y algunas expresiones exageradas como por ejemplo «hasta qué grado de refinamiento artístico llegó aquel pueblo (incaico), el más artista del mundo» o «este aspecto (la tonalidad) que luce la música actual peruana, no obedece, en ninguna forma, a una exclusiva influencia europea, como se ha creído hasta hoy...». Estos detalles y otros detalles apasionados pero explicables por el fervor puesto en la elaboración de su trabajo, restan un tanto de objetividad y valor al libro que, con todo, constituye una notable contribución a la investigación de nuestra música tradicional y un honroso antecedente para la etnomusicología nacional (Holzmann 1968: 10)⁵.

5 La recepción crítica a los nacionalistas reflejaba, como suele ser el caso en una realidad de colonialidad, jerarquías que, a su vez, reproducían el orden mundial académico.

El distanciamiento de Holzmann con relación al discurso nacionalista en esta cita es claro: las afirmaciones de Moreno son superficiales y discutibles, las de Caballero Farfán, apasionadas y poco objetivas. Estos reproches expresan nitidamente la necesidad de profesionalización del campo académico musical y, como consecuencia de ello, la urgencia de encontrar maneras más eficientes de describir y representar la historia de la música de los Andes. Una secuela directa de este giro puede verse justamente en la renuncia al término «música incaica» que tuvo lugar en el discurso sobre la música de los Andes por esos años. Dicha renuncia se refleja principalmente en la publicación *La Musique des Aymara sur les Hauts Plateaux Boliviens*, de los D'Harcourt (1959) en la cual el adjetivo «incaico» aparece con una connotación estrictamente histórica. Los D'Harcourt hablan, ya no de la música de los Incas, sino de música andina (1959: 9), pasando a describir las prácticas musicales altiplánicas con ojo etnográfico y relacionándolas solo históricamente con las prácticas musicales del Imperio. Llama, efectivamente, la atención que los franceses hayan usado el sustantivo «inca» solamente para remitir a su libro de 1925 o para comentar una danza llamada «Danzante del Inca» (ibíd.: 108). Tampoco la

Así, en un texto de 1980, Pinilla parece recriminarle a Moreno haber criticado a autoridades internacionalmente reconocidas como Helmholtz, los D'Harcourt o Carlos Vega. Dice al comentar el libro del ecuatoriano: «Pare en duda la existencia de los 5 modos musicales, estudiados por Helmholtz en *Les sensations de ton comme base physiologique de la musique* y reconocidas por autoridades musicales como Carlos Vega, el célebre musicólogo argentino, o por Lauro Ayestarán en Uruguay [...]. El segundo ataque del libro del ecuatoriano sostiene que en *La musique des Incas* están mal escritas todas las tonalidades. Es una lástima que Segundo Luis Moreno no haya leído aquel párrafo donde los D'Harcourt dicen textualmente: "En nuestras transcripciones musicales, las armaduras de las claves están reducidas solamente a los accidentes que tienen los diversos modos, las escalas indias o mestizas", siguiendo la teoría de Leandro Alviña. Por no darse cuenta de un detalle insignificante, no ha sabido comprender la gran importancia del libro francés. Otro error de Moreno es acusar a los D'Harcourt de no transcribir bien las melodías ecuatorianas que existen en el libro. Su libro, escrito 32 años después de *La Musique des Incas*, pretende afirmar que las melodías no son así y por ello presenta sus propias versiones. Es sabido que las versiones folklóricas son variables y una misma melodía puede tener infinitas variantes en los diferentes pueblos y más aún con el paso del tiempo, ya que están en continua evolución. Además, es muy difícil que las anotaciones de los etnomusicólogos sean idénticas sobre una melodía» (Pinilla 1980: 410). No es mi interés aquí discutir la pertinencia de la defensa o no de prestigiosos investigadores extranjeros. Lo que me interesa subrayar es cómo Pinilla se respalda en el prestigio de autores canónicos a nivel internacional para neutralizar los enunciados vertidos por Moreno en el discurso.

escala pentatónica aparece asociada al Imperio, sino al repertorio andino. Esta renuncia al término evidencia, sin duda alguna, un distanciamiento con relación al cuento de la pentatonía y al sentido trágico de la historia de sus escritas tempranas. Dicen en 1959 al comentar la existencia de escalas de cuatro, seis y siete grados en la música del altiplano de Bolivia:

El análisis de nuestros aires bolivianos nos hace percibir la frecuencia de escalas de seis grados, sobre todo de carácter pentatónico, una observación que no habíamos hecho en nuestra colección del Perú. La razón de esto es que la escala de cinco grados ha perdido terreno bajo influencias externas, y que [por tanto] debemos considerar estas melodías de seis grados como melodías pentatónicas tradicionales, a las que un nuevo hábito de escucha a veces ha asociado una nota de *poso* (D'Harcourt 1959: 40).

Donde antes surgía la visión evolucionista, ahora encontramos una mirada etnográfica que pretende ser neutral al exponer sus datos. De este modo, lo incaico dejó de ser una categoría esencialista en el discurso de los D'Harcourt y pasó a tener una connotación estrictamente histórica. Es ese igualmente el uso que le dará Robert Stevenson en un libro que, si bien sintetizaba de manera crítica todo el discurso que hemos recorrido hasta aquí, prescindió del término «inca» como un centro conceptual del libro y que llevó por título, significativamente, *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Stevenson 1960). En este libro, el musicólogo estadounidense aludirá al Imperio siempre en un sentido histórico y no como una evidencia conceptual, como había sido el caso hasta entonces (1960: 39-64). Debemos advertir en este rechazo a lo «incaico» además un viraje hacia posiciones particularistas. Ya he dicho que en la posguerra inmediata la etnomusicología había abandonado las grandes narrativas de la modernidad, inclinándose decididamente hacia descripciones sincrónicas de culturas musicales particulares. Algo similar puede observarse en los trabajos sobre la música de los Andes. En una de las primeras monografías sobre el huayno en el Perú al comentar los trabajos de José Castro, Leandro Alviña, los D'Harcourt y Carlos Vega, dice el etnomusicólogo peruano Roel Pineda:

Al referimos al camino que hasta hoy han seguido estos estudios, que, si se nos permite la expresión, son más bien de afuera hacia adentro, no podemos resistir a la tentación de compararlos con las etapas que sigue el trabajo en arqueología, que comienza realizando la exploración de grandes áreas y que luego de ubicar las estructuras arqueológicas, de determinar los lugares y efectuar los estudios preliminares, se aboca a la tarea de fundamental importancia de realizar los cortes para reconocer las capas estratigráficas, la secuencia y la cronología relativa, los tipos de material, etc. y es entonces que, con mayor seguridad, efectúa las interpretaciones, las comparaciones y las generalizaciones. [...] Creemos que, en el terreno dentro del cual estamos trabajando, esta labor de exploración se ha cumplido, pero continuar el trabajo con únicamente esta orientación no es posible actualmente porque resulta insuficiente realizar, por ejemplo, un estudio del wayno tomando una muestra de Puno, otra del Ecuador, otra de Huancayo, otra del Cuzco o Ayacucho, otras de Bolivia y la Argentina, las que si bien nos permitirían conocer ciertos caracteres generales, nos pueden ofrecer en cambio un panorama equivoco con muestras parciales arbitrariamente elegidas... (Roel Pineda 1990 [1959]: 43-44)⁶.

Me resulta imposible no detenerme en esta cita de Roel Pineda. Mientras que evolucionistas y difusionistas son mencionados explícitamente por el etnomusicólogo, autores nacionalistas como Caballero Farfán y Mareno son excluidos del discurso. Pero ¿qué hace Roel Pineda con sus antecesores? Valiéndose de conceptos de referencia pasada como «arqueología», «estudios preliminares», «exploración», los catapulta al pasado. Ya no eran necesarias visiones globalizantes y generales: a lo que había que dar paso ahora, era a buscar lo específico, lo que no permitía fantasía alguna y garantizaba un conocimiento objetivo. Al igual que Arguedas, Roel Pineda aboga por una descripción de la música de los Andes más técnica y realista que evite las especulaciones que habían llevado el discurso de lo incaico a un grado de inestabilidad desbordante. Es en este contexto que el concepto de música andina comienza a ganar terreno. Este había aparecido al

6 El trabajo de Roel Pineda que cito fue publicado por primera vez en la revista *Folklore Americano*, años VI-VII, en 1959, en Lima. Cito la edición de 1990, promocionada por la Municipalidad del Cuzco (Roel Pineda 1990).

interior del discurso sobre lo andino por primera vez, hasta donde alcanza a ver, en un artículo de Arguedas a comienzos de los cuarenta, en el cual el escritor arremetió virulentamente contra la cantante peruana Yma Sumac (1977 [1944]: 19-20) y fue utilizado posteriormente por Moreno en su libro sobre los Incas (1957: 45). Entre la cuarta y la sexta década del siglo XX, Arguedas lo alternó con otros términos como «canción popular mestiza» (Arguedas 1977 [1941]: 9)⁷, «canciones folklóricas» (1977 [1944]: 19) y «música autóctona» (1977 [1962]: 17), pero hacia finales de los años sesenta parecía haberse decidido por el de «música andina», aunque apareciera a veces como «música folklórica andina» (1977 [1968]: 27), con lo cual impuso una acepción geográfica de la misma. No es casual que por esos años surgieran las primeras publicaciones propiamente etnomusicológicas sobre los Andes y el Perú en general (Roel Pineda 1959, Holzmann 1966 y 1967, Pagaza Galdo 1967 y Holzmann 1968), relacionadas casi todas, directa o indirectamente, con Arguedas⁸. Si bien

- 7 Vale la pena recordar que el concepto de lo «popular» sufrió transformaciones tan grandes en los escritos del etnólogo peruano que me ha sido posible ubicar hasta cuatro acepciones del mismo. La primera para referirse a la música del pueblo, como cuando diferenciaba entre música incaica cortesana y popular (Arguedas 2012a [1939]: 200), la segunda para referirse a la música mestiza tradicional (Arguedas 1977: 9), la tercera para referirse a la música de las clases populares en la ciudad (2012d [1954]: 237) y la cuarta para denotar las prácticas folklóricas en contextos mediáticos (2012e [1967]: 464). Como demuestra el ejemplo, los conceptos no describen realidades, sino por el contrario, como he indicado en el primer capítulo, las crean.
- 8 Arguedas había sido director de la Casa de la Cultura y posteriormente director del Museo Nacional de Historia. Desde dichos cargos impulsó la publicación de las transcripciones de Holzmann, quien, a su vez, impulsó la publicación de las transcripciones del repertorio sur andino de Pagaza Galdo. El entusiasmo de Arguedas con relación a Holzmann fue inmenso: «Cuando conocimos a Rodolfo Holzmann», escribió en el prólogo a una de las publicaciones del estudioso alemán, «y luego quedamos impresionados por su altísima formación académica, su cultura humanística y la hondura de su inspiración, creímos desde entonces, hace más de veinte años de esta fecha, que él era quien reunía todas las condiciones indispensables para realizar la difícil misión a que nos referimos en el acápite anterior [la transcripción de las músicas indígenas]» (Arguedas 1967: III). Arguedas celebra que el etnomusicólogo haya puesto al servicio «de la tarea que soñamos con respecto a la música, sus conocimientos técnicos, su disciplina y tenacidad por el trabajo», saludando su múltiple labor de «grabar o regrabar, escuchar y seleccionar, transcribir fielmente las piezas al pentagrama, analizarlas y componer versiones de éstas para piano» (Arguedas 1967: *Ibid.*). Este fragmento, en el cual Arguedas reproduce presupuestos etnocentistas y clichés sobre los alemanes, sorprende pues se trataba justamente de arreglos para piano y de ninguna manera de versiones fidedignas de la música tradicional peruana. La actitud de Holzmann hacia la música andina fue

en ellas el adjetivo «andino» no siempre estuvo presente —Holzmann habló de música tradicional peruana, por ejemplo—, en todas se hizo evidente que la nueva visión etnomusicológica respondía a una idea de pertenencia geográfica y no más a una étnica o cultural, como había sido el caso en el discurso sobre lo «incaico». Desgraciadamente, no puedo ofrecer aquí una genealogía detallada del concepto de música andina⁹. Pero tampoco puedo dejar de subrayar el papel pre-científico que jugó en la literatura etnomusicológica de estos años. Éste, tal es mi hipótesis, muestra que entonces se concibió un nuevo objeto de estudio que, ahora, se remite expresamente al estudio de las tradiciones musicales vivas de los Andes o a sus antecedentes históricos en épocas prehispánicas (véase Romero 1988: 223-256). Dice Holzmann:

...el mestizaje cultural es hoy tan pronunciado en el Perú que resulta realmente aventurado definir, salvo contadas excepciones, qué música es «muy antigua» o «pura» y cuál no lo es. Además, los actuales ejecutantes de la música tradicional peruana se acompañan, en muchos casos, en guitarra, instrumento de origen europeo y de afinación que sugiere y permite interpretaciones de orden armónico; y numerosos conjuntos «folklóricos» incluyen en su instrumento el saxofón y el acordeón, de características totalmente ajenas a la música «incaica» pero de valores tímbricos muy típicos en ciertas regiones, como por ejemplo el Departamento de Junín. En resumen, el actual estado del folklore musical peruano reúne una curiosa combinación de residuos melódicos ancestrales con peculiaridades occidentales, sobre todo en el aspecto funcional de una aparente armonía latente involucrada en la textura monofónica (Holzmann 1968: 6-7).

ambivalente. Si bien impulsó su estudio, repetidas veces, delatando una visión evolucionista y etnocentrista de la música, manifestó la necesidad de desarrollarla técnicamente según patrones europeos, los cuales él sentaba como universales. Respecto a los reparos de Holzmann frente a los indigenistas, pueda y debe consultarse el excelente artículo de Raúl R. Romero [2003] sobre los prejuicios del compositor alemán-peruano y su influencia sobre las generaciones de compositores peruanos post-indigenismo.

9. El historiador peruano Fred Rohner ha constatado el uso de la expresión «música andina» a principios del siglo XX al interior de la industria discográfica peruana (comunicación personal). Agradezco a Rohner la información.

Como demuestra la cita, la idea de discernir elementos hispánicos e indígenas dio paso a una visión que pretendía describir un estado de la cuestión de la música tradicional o, para decirlo con las propias palabras de Holzmann, que permitiera «descubrir los detalles de su estructuración» (Ibid.: 13). Esta descripción técnica de la música debía determinar su correcta valoración como producto cultural, más allá de criterios pintorescos o meramente documentales (Holzmann 1968: 50). De este modo la música de los Incas abandonó el escenario de los estudios musicológicos sobre los Andes para consentir el ingreso de un nuevo objeto de estudio etnomusicológico: las prácticas musicales de las poblaciones indígenas y mestizas de la región andina. Estas debían ser recogidas y descritas de la manera más fidedigna posible, rescatando lo que en etnología denominamos el punto de vista del nativo.

El etnógrafo omnisciente y la experiencia cultural

*«Yo lo tengo que escribir tal cual es,
porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido»*

José María Arguedas

Los estudios sobre la música de la región de los Andes de principios del siglo XX habían partido de la falsa premisa de que la música indígena era incaica (Mead 1903, 1924; Cabral 1915; D'Harcourt 1920, 1922, 1925;). Arguedas, por el contrario, puso el acento en la descripción de las prácticas musicales contemporáneas, desplazando a un segundo plano preguntas relacionadas con el origen o a la dispersión de las formas e instrumentos musicales. Al igual que nacionalistas como Benavente (1944), Moreno (1957) o Caballero Farfán (1980), Arguedas esgrimió la defensa de la cultura indígena, que hasta entonces había sido objeto de desprecio por parte de la intelectualidad. Pero mientras que los nacionalistas ensalzaron desmedidamente la grandeza del Imperio, Arguedas demandó respeto por las culturas indígenas contemporáneas en su condición de grupos subalternos y no como expresión de un pasado idealizado. Mudar un discurso, ya lo hemos visto en el caso de

los D'Harcourt, requería de una autoridad axiomática. Para entender el papel preponderante de Arguedas en la transición de un discurso sobre la música de los Incas hacia otro nuevo sobre la música de los Andes es necesario detenernos unos instantes en sus estrategias de construcción de una autoridad etnográfica. Veamos.

Solemos pensar que las etnografías informan sobre la forma de vida de un determinado grupo humano. Pero también dan luces sobre la manera como un observador concreto percibe la diferencia cultural del grupo que estudia. El historiador estadounidense James Clifford ha sostenido que, desde el periodo de entreguerras, se fue construyendo un discurso en la etnología que hacía del trabajo de campo a la Malinowski la legitimación *per se* de la actividad del etnólogo. Este, o diferencia del misionero y del funcionario colonial —y del musicólogo que hemos conocido hasta aquí, agregaría yo—, se sumergía en el mundo observado para describirlo de la manera más neutral posible¹⁰. Esto, evidentemente, esconde mal una paradoja: ¿cómo expresar de manera científica una experiencia profundamente personal? Si como afirma Clifford, «la etnografía está, desde el principio hasta el fin, atrapada en la red de la escritura» (1998:144), es bueno preguntarse ¿qué texto, qué historia escribe el etnólogo? Dice Clifford:

Apareció la imagen bien delineada, una narrativa, la del extranjero que penetra en una cultura, arrojando una especie de iniciación que conduce al *rapport*. De esta experiencia emerge [...] un texto representacional escrito por el observador participante. Como veremos esta versión de la producción textual oscurece tanto como revela (1995a: 54).

Así, según Clifford, en la era moderna la autoridad etnográfica pasó a ser definida, ya no solamente por su veracidad factual, sino por una sensibilidad para con el contexto y la forma de vida de una cultura extraña. Marcus y Cushman han denominado a este tipo de texto como «realismo

10 Con respecto a la construcción de autoridad etnográfica, véase Clifford (1995a) y el excelente artículo de Marcus y Cushman (1982), que examina las estrategias más comunes de legitimación escritural en la literatura etnográfica. Asimismo, véase el clásico *El antropólogo como autor*, de Clifford Geertz, en el cual el etnólogo estadounidense analiza la retórica de Lévi-Strauss y de otros clásicos de la etnología como Evans-Pritchard y Benedict (Geertz 1997).

etnográfico», indicando que en él la experiencia del trabajo de campo pasa a convertirse en una narración regida por varias estrategias retóricas como a) la desaparición gradual del etnógrafo en el texto, b) la acentuación de la experiencia de trabajo de campo mediante la abundancia de datos empíricos o la focalización en las situaciones cotidianas dentro de esa experiencia, c) la presentación del punto de vista del nativo y d) el embellecimiento del texto mediante el uso de un argot profesional (Marcus y Cushman 1982:29-37).

La construcción de una subjetividad en Arguedas difiere notablemente de aquella referida por los etnólogos estadounidenses. Mientras que el etnólogo arquetípico tendía a desaparecer del texto, Arguedas optó por un «yo narrador omnisciente» que se entrometía constantemente en el texto etnológico¹¹. Su presentación del punto de vista del nativo fue igualmente inusual, pues no se remitía exclusivamente a la experiencia en el trabajo de campo, como es común en la tradición etnográfica occidental, sino a la experiencia personal vivida en la cultura estudiada y al embellecimiento literario del texto.

Comúnmente la autoridad etnográfica se sustenta en la exaltación de la experiencia durante el trabajo de campo: la llegada y el encuentro con el otro, la superación de obstáculos hasta penetrar la cultura ajena y hacer posible la mediación cultural. Pero en los escritos de Arguedas no hay ningún etnólogo que arriba, la experiencia a la que recurrió para construir su subjetividad en el texto fue otra: remitirse a un conocimiento desde el interior de la cultura andina para presentarse como su vocero legítimo. Arguedas reacciona frente a la representación antojadiza del indio que habían impuesto autores indigenistas que veían al indio desde una posición paternalista y prejuiciosa: «Yo —dijo en tono confesional en una conferencia al referirse a las razones que lo motivaron a escribir literatura— lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido» (Arguedas 1969: 9)¹².

11 Ángel Rama ha indicado que Arguedas solía alternar en sus novelas un Yo-narrador con un Yo-etnólogo, que informaba al lector sobre el contexto cultural de los personajes (Rama 1984: 311). El dato no es insignificante pues ficcionar lo real o viceversa difumina las fronteras entre literatura etnográfica y novela. Para una mirada más profunda del asunto remito al lector a Rama (1984) y Rowe (1996: 52).

12 No voy a adentrarme en el tema, pero es bueno recordar que Arguedas, o menudo considerado uno de ellos, tomó distancia desde muy temprano de los escritores indi-

Es bueno recordar que Arguedas estuvo fuertemente influido por la corriente antropológica psicologista de Ralph Linton, según la cual el entorno climático y cultural influyó decisivamente en la personalidad de un pueblo. Desde dicha perspectiva la enculturación resultaba el modo más legítimo de demostrar competencia al interior de una cultura. Fiel a ese tenor, Arguedas se esmeró en construir una autoridad etnográfica en función de su experiencia de vida entre los indígenas para de ese modo descalificar las representaciones de personas ajenas a las culturas andinas. Así, en sus informes etnográficos y sus artículos de divulgación se filtra constantemente una voz que recurre a la memoria personal como factor de legitimación. Veamos:

Esta canción del fuego es muy antigua. En las fiestas de los ayllus los indios de Puquio, la cantan en coro grande. Es una canción de hombres; las mujeres no entran en el coro. Cantan con acompañamiento de flauta. Se reúnen en las esquinas, cien, doscientos hombres, y levantan la voz con fuerza. Tiene música de himno; y los indios lanzan la voz. Los muchachos no podíamos cantar este himno; nosotros también nos parábamos en las esquinas, para imitar a los indios grandes, pero no alcanzaba nuestra garganta para este canto; nos dábamos cuenta de que no podíamos [...] Solo los indios de los ayllus saben (Arguedas 1985: 29).

Es interesante observar cómo Arguedas abandona aquí el presente etnográfico para asumir formas verbales pasadas en primera persona que lo llevan a un tiempo anterior a la etnografía. Si el etnólogo occidental

genistas, los cuales habían hecho del indígena su tema central, pero para retratarlo de manera antojadiza. Como ha sostenido Lauer (1997: 55), los indigenistas no luchaban por recuperar una identidad perdida —ya que no eran indígenas—, sino por construir una cultura nacional a partir de una visión externa de lo indio. A finales de los años cuarenta, Arguedas dedicó un ensayo al indigenismo en el cual, siguiendo a Mariátegui, evaluó negativamente sendos aspectos de las representaciones indigenistas: «...la literatura llamada indigenista no es ni podría ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función al señor, es decir, del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social...» (Arguedas 1985: 19-20). Comento esto porque pienso que puede establecerse un nexo directo entre esta mirada reformista y el afán corrector de Arguedas. Como veremos más adelante, lo que va a criticar el escritor peruano en este discurso es también la deformación, es decir, el sentido no realista de las representaciones.

llega a la cultura observada para explicarla, Arguedas se propone como un prototipo de etnólogo inverso, uno que sale de la cultura observada para transmitir conocimientos al Otro. Cito otro pasaje de similares características:

Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar el Amazonas. No conozco al pueblo, pero he caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac (1985: 151).

La cita es reveladora. Arguedas homogeniza lo andino de manera tal que su experiencia «por todas esas quebradas ardientes y profundas» se hacía también válida para lugares por él desconocidos. En ese sentido, la memoria de Arguedas no era meramente personal, era al mismo tiempo una memoria cultural que oscilaba narrativamente entre la descripción *etic* del etnólogo y la posición *emic* del informante. Este uso retórico de la memoria se halla estrechamente ligado al embellecimiento literario. Mientras los etnólogos occidentales evidenciaban su competencia etnográfica recurriendo a conceptos como patrilocal, sedentario, matriarcal, alianza endógama o reciprocidad generalizada, Arguedas se valió de un lenguaje mágico-poético que hacía de la región cordillerana un lugar de difícil acceso al lector no andino. Muchos pasajes de la obra de Arguedas contienen hermosas descripciones del paisaje de los Andes. En ellas siempre emerge la experiencia personal del enunciador, como en el ejemplo siguiente:

El altiplano es frío, cruel y de una hemostru tormentosa e inclemente; la tierra es lisa, dilatada como el viento, de un solo color y de una sola vegetación fina y baja; los rarísimos árboles que crecen en los patios de las casas sorprenden y casi infunden temor; en los horizontes lejanos y silenciosos se levantan las montañas filudas y rocasas de granito negro, y los nevados brillantes, llenos de mágico misterio, bajo la sombra de las nubes; el lago está en el centro y es como la imagen de todo este campo alto y helado, y cuando uno ve llegar las balsas del puerto, en el crepúsculo, toda esta tierra parece de nuevo primitiva, mítica y legendaria. La música y las danzas de los indios de esta tierra están cargadas de la silenciosa y torturante belleza del paisaje en que viven. Cuando los sicuris

ensayaban en Sicuani, bajo el cielo hermoso y tranquilo de la quebrada, ya iba a escucharlos... [...] (1985: 171).

El embellecimiento no se limita aquí a describir el paisaje natural, sino que toma una dimensión más profunda, estableciendo vínculos culturales incluso entre las palabras y las cosas, solo perceptibles desde el punto de vista del nativo. El tratamiento literario tenía además otra función que lo acercaba al embellecimiento por la jerga, típico de la escritura etnográfica; este generaba una distancia cultural entre el objeto observado y el lector no familiarizado con el objeto descrito: el altiplano es tormentoso, los árboles rarísimos, los nevados mágicos y brillantes, la tierra primitiva, mística, legendaria y su música de una silenciosa y torturante belleza. Pero no debe llamar a equivocación este alejamiento, pues, a través de él se fortalecía al mismo tiempo el papel mediador de Arguedas. De este modo, se constituyó en una autoridad etnográfica en el discurso sobre la música que ni extranjeros como Mead o los D'Harcourt ni aún compositores mestizos como Benavente o Caballero Farfán habían logrado alcanzar, pues a diferencia de estos, él hablaba desde dentro de la cultura andina indígena. Sí, Arguedas no hablaba desde la posición étic del etnólogo, sino desde una posición intermedia en la cual él era a su vez voz e intérprete. Al imponer su pasado personal como representativo de la cultura estudiada y desplazar lo incaico hacia una dimensión histórica, creo que Arguedas, además, inventó el presente en los estudios sobre las músicas de los Andes. Antes que él, las prácticas musicales indígenas valían apenas como «historia como documento», es decir, como fuente de conocimiento sobre la música del pasado. Con Arguedas se instauró la idea de diversidad en los estudios sobre música de la región andina. Hasta entonces, las representaciones de lo incaico habían reducido las diferencias étnicas y culturales a una imagen homogénea de lo indígena. Sobre la base de su experiencia personal con dichas culturas, el escritor apurimeño combatió tales reducciones, indicando que la pluralidad había caracterizado a las culturas andinas desde mucho antes de la conquista española, lo cual derrumbaba epistemológicamente el supuesto de una cultura musical incaica¹³.

13 Tendría que dedicar un acápite aparte al tema de la diversidad cultural en Arguedas. Como bien anota Clifford, la crítica de los discursos «orientalistas» se ha centrado en gran parte en una desconfianza ante toda sospecha de generalización (Clifford 1995b: 323). Tal es el caso de Arguedas, frente a una mirada totalizante que suprimía diferen-

La ficción de Arguedas fue de corte realista. Pero esta visión no era posible sin una imaginación histórica que sustentara la realidad musical que él deseaba describir fidedignamente. ¿Qué historia de la música andina contó Arguedas? Ya he dicho que el realismo fue fundamentalmente romántico en cuanto simbolizaba la trascendencia del héroe y su victoria sobre el mundo. Así, la imaginación histórica de Arguedas entendió la historia como la narración de una lucha ganada por el sujeto histórico de que trataba. Como la música incaica de Caballero Farfán, la música andina de Arguedas no era consecuencia de una derrota ni de una conquista, era una victoria. Nada refleja mejor esta trama que la representación histórica del huayno y la música andina que esbozó Arguedas. Hasta 1940 el huayno había sido para la intelectualidad peruana o bien una música primitiva (Castro 1938: 847), música de borracheras (1920: 15) o bien la expresión arcaica de lo bucólico (Alviña 1929: 320), pero con el escritor andino el huayno pasó a convertirse en un icono de la identidad cultural de los pueblos de la sierra peruana. Dice el novelista:

El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores (Arguedas 1977 [1940]: 7).

No es casual que Arguedas, quien como escritor seleccionaba concienzudamente su léxico, eligiera la imagen de una huella para referirse al huayno. La huella, nos dice Derrida, es el símbolo perfecto para

cias en aras de la simplicidad, el escritor apurímeño se empeñó en remarcar las diferencias regionales de la música de los Andes desde tiempos prehispánicos: «Las áreas musicales del Perú», escribió a principios de los años sesenta, «están determinadas, hasta donde nos ha sido posible estudiarlas en colaboración con el etnomusicólogo Josefot Roel Pineda, por las antiguas áreas culturales, incluso pre-incaicas» (Arguedas 1977: 13). Y unos años más tarde: «Luego comprobamos que los límites de los estilos correspondían casi exactamente al de las áreas culturales muy antiguas que fueron respetadas y conservadas por el Imperio de los Incas» (Arguedas 1967: III). No sé hasta qué punto esta visión múltiple de lo andino estaba influida por la teoría de las áreas culturales de Kraeber, a quien Arguedas había leído (Arguedas 1986a: 203). En todo caso no es ocioso indicar la cercanía de posiciones.

representar el vínculo entre presencia y ausencia; la huella es una presencia, mas solo en cuanto evidencia una ausencia; es, por decirlo de algún modo, una no-presencia presente (véase Derrida 1990: 107). Y es justamente en el huayno, la huella en que reposa el pie del pasado prehispánico, donde yacen solidificados el dolor, la alegría y la lucha del hombre andino para observarlos hoy «como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas —dice Arguedas con poético ímpetu— se estudia y se reconoce la edad de la tierra» (Arguedas 1977: 8).

Pero, por si fuera poco, esa huella no es solo la evidencia de una presencia pasada, es también el pie mismo que la origina:

Y en la historia del huayno, que es la historia del pueblo andino —continúa diciéndonos Arguedas—, hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones. Son los mismos waynos antiguos los que hoy canta el mestizo, y mientras que sólo quedan vestigios de la letra antigua de los cantos, la música ha sufrido cambios apenas perceptibles, como reacción del mestizo sobre la música antigua. Y los waynos nuevos, que empiezan a aparecer como obras de compositores populares conocidos, son en verdad, variaciones de los temas clásicos (Arguedas *Ibid.*: 7-8).

El huayno ya no se presenta como el nexo con el pasado, sino gracias a los «cambios imperceptibles» en su estructura musical, como la presencia concreta de ese pasado en el presente. La idea de supervivencias musicales rematas en las sociedades llamadas «primitivas» no provenía de Arguedas. Como hemos visto para el caso de los D'Harcourt y los evolucionistas, era una idea bastante extendida en la musicología comparada. Pero si para esta la periferia representaba un estancamiento en el desarrollo lineal de la música como ente universal, para Arguedas lo rural representaba más bien lo puro y, sobre todo, la conservación de lo primigenio, es decir, la victoria de lo indígena sobre las fuerzas invasoras (1986b: 57). Es por eso que el huayno indígena en Arguedas no es primitivo ni defectivo, sino un sujeto

histórico vital y triunfante¹⁴. No solo el huayno, toda la música andina era triunfante. Si en la concepción de los evolucionistas la música incaica no había podido esquivar el sino trágico que le deparaba el destino por ser débil, en Arguedas el mestizaje musical acaecido en los Andes se debía a la victoria musical del pueblo andino, capaz de imponer su música y de, incluso, asimilar y transformar los elementos culturales traídos por los conquistadores:

El canto indio, perseguido y condenado por la Iglesia, llegaba de los montes, de las bocacalles, de las plazas, y hasta del coro de los templos cristianos, como la voz de la tuya, del chiwako y de todos los pájaros que cantaban desde las cruces que los españoles clavaban en el techo de las casas, desde los árboles que plantaron en los patios, en las plazas y en los cementerios. [...] Comenzando por los pueblos más pequeños y por lo mismo más indios, en que un grupo minúsculo de conquistadores vivían sumergidos en una multitud y en un paisaje y un cielo indios hasta los barrios de las capitales, Cuzco, Huamanga, Cajamarca, donde el pueblo cantaba su desolación y su esclavitud en *harawis*; y donde, a pesar de los castigos, el pueblo salía a bailar en sus fiestas imperiales desafiando las amenazas o rodeando los andas de los santos católicos, a los cuales, así como dominaron el alma de los conquistadores, también los indianizaron; comenzando por los pueblos más pequeños y por los barrios de las capitales, barrios donde hicieron su residencia los soldados rasos de la conquista, el canto indio fue infiltrándose en el alma de los españoles. A medida que el paisaje hería más hondo la sensibilidad de los invasores, indefensos ante la inmensa belleza del Ande, porque eran españoles de la época del romance, el canto indio, a lo lejos, iba siendo, cada vez más, la expresión de la propia inquietud que invadía sus espíritus, ante el paisaje en que habían fijado su nueva y definitiva residencia. Ésa fue la aurora del canto mestizo (Arguedas 2012f [1940]: 270-271, las cursivas son de Arguedas).

La historia musical de los Andes se transforma en Arguedas. La cultura musical andina ya no es la dominada, la ultrajada. Aislados

14 Para una visión más profunda de este viraje en la historia del huayno a raíz de la injerencia de Arguedas, véase Mendivil (2004) y (2014b).

por el paisaje imponente de las cordilleras, acosadas por el paisaje sonoro de la naturaleza andina, los españoles habían sucumbido frente a los cantos menospreciados de los indios. En la visión histórica de Arguedas era el español quien había sido conquistado musicalmente. La música popular, la que tocaba y cantaba el pueblo en las grandes fiestas del campo y la ciudad, había vencido y doblegado la música llegada de España: «Era imposible acallar esta música» escribió por eso, «había que destruir a todo el pueblo indio para silenciarla; porque esta música era la lengua, la única expresión ya del alma del pueblo invadido» (2012a [1939]: 201). En resumidas cuentas, para Arguedas la conquista militar española no había significado la muerte para la música del pueblo indígena —como pensaban los evolucionistas—, sino apenas el nacimiento de otro proceso de conquista, aquel que se apoderaba de los instrumentos y las técnicas europeas para ponerlos al servicio de la propia cultura. Pero es bueno especificar que la conquista sonora indígena de Arguedas no contenía la furia imperialista con la que soñaran Benavente o Caballero Farfán por los mismos años. En Arguedas no había terribles ejércitos ni voluptuosos cantos o sistemas incaicos que sometieran violentamente al Otro, apenas la belleza del paisaje y la profundidad emotiva de los huaynos y harawis.

White ha dicho que el romance narra la historia de manera que esta impulse la realización del objetivo que pretende el agente histórico (White 2001: 149). No tengo duda de que también en este punto la prosa arguediana revela una trama de romance, pues sus escritos dan testimonio de una lucha victoriosa en el campo de la representación del Otro, ya sea el Otro etnográfico o el histórico. En sus textos Arguedas representó el mismo trabajo de escritura histórica como una lucha arrolladora, como un paulatino avance hacia formas de representación más correctas y eficientes. En efecto, según Arguedas, las antojadizas y desfiguradas narrativas sobre lo incaico habían tenido un rol precursor, pero, como hemos visto en las citas precedentes, ahora tenían que dar paso a un nuevo tipo de cuento fabuloso. En él el etnólogo hablaba con un tono realista que no debía dejar lugar a dudas, aunque, en verdad, la objetividad que generó en sus textos estaba estrechamente ligada a su historia personal de vida, a sus apreciaciones personales sobre lo indígena y al ideal de nación que como intelectual peruano había vislumbrado para el país entero. Es por esa razón

que su prosa no pudo prescindir jamás de la primera persona en singular. Incluso en los fragmentos más tecnicistas de su prosa, Arguedas aparece para evocar un recuerdo, un paisaje o brindar un posicionamiento moral. Es por este motivo que Mario Vargas Llosa ha calificado la visión de lo andino en la narrativa de Arguedas como una exclusivamente personal (1996: 84-85). No hay pues entonces un solo texto de Arguedas en el cual él no surja como uno de los sujetos de la historia contada. La elección narrativa de Robert Stevenson fue diametralmente opuesta a la del novelista. Este se propuso desaparecer del texto para sugerir mayor neutralidad en el discurso.

El historiador invisible

Como hemos visto, tras la contraofensiva incaica, un deseo de profesionalismo se hizo evidente en los escritos sobre la música de los Andes. Tanto la prosa de Arguedas como la de Stevenson se enmarcan dentro de esta reacción, aunque sus maneras de sugerir objetividad fueran contrarias. Arguedas miró el presente para imaginar el pasado, Stevenson, en cambio, con actitud historicista, desempolvó documentos antiguos para ordenar los diversos pasados —nazca, moche, chimú, el Imperio de los Incas, la colonia— de la música dentro del actual territorio peruano y boliviano. Mientras que en el primero sus preferencias políticas eran evidentes, en el segundo nada parecía indicar un posicionamiento epistemológico o político¹⁵. En ese sentido, con *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Stevenson cerró un ciclo de escritura sobre la música de los Andes en cuanto propuso un esquema de investigación histórico que debía parecer menos idiosincrásico que el de sus predecesores. Desde el siglo XIX los historiadores acostumbraban exponer los principales lineamientos de la investigación realizada en el prólogo. El libro de Stevenson comienza abruptamente sin presentar programa alguno. Su tema es el pasado

15 Stevenson no explicitó nunca preferencias epistemológicas. No obstante, sí dejó testimonio de su admiración por Warren Dwight Allen, sobre todo por su *Philosophies of Music History*, de 1939, el cual trató de emular en su publicación *Philosophies of American Music History* (véase Stevenson 1970). Dicha admiración puede —y tal vez deba— ser interpretada como un guiño al historicismo.

musical de los Andes, no la música de los Incas. Los D'Harcourt, Alviña y Vega habían imaginado la historia musical prehispánica como un período estático, violentado apenas por la llegada de lenguajes musicales europeos. Por el contrario, Stevenson, entendiendo la historia como un proceso de transformaciones constantes, avanzó en sentido retrospectivo devolviéndole al pasado la diversidad que el discurso le había arrebatado. En otras palabras, puedo decir que es con Stevenson que el pasado prehispánico musical deja de ser una masa amorfa y homogénea y se convierte en lo que podemos llamar un «proceso histórico». Leo Treitler ha llamado la atención sobre la tendencia del historicismo musical a enfatizar los antecedentes de las obras, como una manera de vincular el pasado con el presente (Treitler 1990: 98). La clasificación cronológica que emprende Stevenson de los registros histórico-musicales bien puede ser leída como un esfuerzo historicista por hallar los antecedentes culturales de cada una de las expresiones musicales pasadas. Es por eso que su fuente más directa es la materialidad del pasado, es decir, los documentos, ya sean estos cantos, instrumentos musicales, representaciones iconográficas o menciones literarias de las prácticas musicales en textos historiográficos. Arguedas había recurrido al «haber estado allí» para otorgarse autoridad etnográfica en sus representaciones del Otro. Stevenson, como todo historiador, imposibilitado de volver al pasado, recogió piezas que «habían estado allí» para presentarlos como la voz del pasado que legitimaba sus aseveraciones. En su libro Stevenson describe detalladamente material organológico proveniente de museos, conceptos musicales contenidos en crónicas y diccionarios de los primeros años de la colonia, así como documentos historiográficos que informaban sobre la vida musical durante el Imperio y el virreinato. Su libro rompió con el discurso sobre la música de los Incas, aunque sus coincidencias con el libro de los D'Harcourt son muchas¹⁶. De hecho, el adjetivo «incaico» aparece en su obra apenas en un sentido histórico para referirse a las informaciones sobre prácticas musicales durante el Imperio. Incluso en el capítulo titulado «La instrucción musical en el país de los Incas», Stevenson usa la expresión como un eufemismo

16 Al igual que los franceses, Stevenson cotejó instrumentos musicales con textos historiográficos e informaciones iconográficas. Pero a diferencia de aquellos, Stevenson no recopiló música indígena ya que su interés era meramente histórico. Por ese motivo limitó su análisis a los documentos musicales arriba mencionados.

para referirse al Perú, como se desprende del hecho de que solo en las dos primeras páginas alude a las escuelas de música incaica mencionadas por el Inca Garcilaso de la Vega y Martín de Morúa¹⁷. Dice:

La gente gobernada por los Incas no solo construyó el instrumento musical más perfecto y avanzado que se conoció en Norte- y Sudamérica —la antara—, sino que los Incas también fueron los primeros en América en instituir esquemas formales para la educación musical; Inca Roca (ca. 1350) «fue el primero en establecer escuelas en la ciudad imperial del Cuzco en las cuales los amautas enseñaban las ciencias que la familia real y los nobles necesitaban saber. Además, se enseñaba música y poesía». [...] Las canciones enseñadas por los venerados amautas servían al mismo propósito mnemotécnico que los coloridos quipus. Los cuatro años del curso acababan con un examen oral en el que se ponía a prueba su memoria de guerras, conquistas y sacrificios... (1960: 39).

Como atestigua la cita, lo incaico deja de ser la categoría metonímica que había encandilado a los musicólogos hasta mediados del siglo XX. Llama la atención que la expresión «música andina» aparezca en la prosa de Stevenson (Ibid.: 30), aunque sea solo para recriminar a los D'Harcourt que no la hayan delimitado ni geográfica ni culturalmente, lo que me lleva a pensar que el estadounidense aludía más bien al uso del término «incaico», que es el que emplearon los esposos franceses indistintamente al describir las músicas de los Andes pre- y post-hispánicos. En todo caso, lo que es indiscutible en el trato que da Stevenson al término «incaico», es la forma como se aparta de la literatura anterior al acentuar los procesos particulares que habían tenido lugar en el mundo musical andino. La historiografía musical sobre los Andes había recopilado una serie de datos valiosos sobre prácticas musicales del pasado; la tarea que se propuso Stevenson fue la de ordenar ese material nuevamente desde una perspectiva más realista que evitara las generalizaciones en que había incurrido el discurso sobre la música de los Incas¹⁸.

17 Stevenson repite el uso en su libro *Music in Aztec and Inca Territory*, de 1968, en el cual reúne algunos de los capítulos del libro de 1960 para cotejarlos con otros textos referentes al México prehispánico y colonial (véase Stevenson 1968).

18 Es interesante anotar que las respetuosas alusiones a los D'Harcourt, Alviña, Vega y Sas

Hay en este distanciamiento un deseo de objetividad que yo relaciono en primera instancia con lo que, siguiendo a Barthes, llamaré el «efecto de realidad» (Barthes 1987: 175). Según Barthes, el historiador suele ausentarse del discurso como una manera de sugerir «objetividad», anulando así toda signo que remita al emisor del mensaje histórico: «... el anunciante», dice el filósofo francés, «anula su persona pasional, pero la sustituye por otra persona, la persona "objetiva"; la persona subsiste en toda su plenitud, pero como sujeto objetivo» (Ibid.: 168). Desde un punto de vista formal, Stevenson fue un historiador invisible, un narrador que, en aras de la objetividad, se propuso anular todo comentario personal en su obra a fin de no contaminarla con valoraciones antojadizas. Valiéndose de esta estrategia, Stevenson creó, por decirlo de algún modo, una subjetividad «objetiva» que simulaba hablar desde los documentos. Se complementaba este «efecto de realidad» con aquello que, en contraposición con las evidencias conceptuales de los evolucionistas y los difusionistas, podemos denominar de «evidencias documentales». El rol de la documentación en la prosa de Stevenson fue tan decisivo que es trabajo arduo hallar una página que no esté cargada de referencias bibliográficas. Quiero decir que los datos en Stevenson no fueron solo datos, sino que funcionaron como evidencias conceptuales que hacían verosímil su relato. Para ilustrar este uso de la documentación quiero analizar brevemente sus comentarios sobre las transcripciones que mandó hacer el obispo de Trujillo, Martínez de Compañón, hacia finales del siglo XVII¹⁹. Dice Stevenson:

se repiten a lo largo del libro y que Stevenson, en cambio, no menciona a los autores nacionalistas, con excepción de Caballero Forján, quien, si bien aparece en la bibliografía, no es citado en el corpus textual (véase Stevenson 1960: 209).

- 19 Debemos a Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, de 1768 a 1780, chantre de la catedral de Lima y de 1780 a 1790, obispo de la ciudad de Trujillo, uno de los documentos musicales más importantes de la colonia en su colección de acuarelas Trujillo del Perú. Martínez mandó compilar numerosas acuarelas que retrataban diversas escenas de la vida diaria del norte peruano, entre ellas, algunas musicales. La colección contiene además un suplemento musical. En 1960 Stevenson denunció el poco interés de los musicólogos por el documento: «Lo que se sigue necesitando», escribió, «es una publicación que incluya las 20 piezas (17 canciones y tres piezas instrumentales), que respete el orden del manuscrito, y que incluya versiones fidedignas de la música y las letras» (Stevenson 1960: 158). El sueño de Stevenson se hizo realidad recién el año 2013 (véase Rodríguez van der Spoel 2013).

El mismo Martínez de Compañón refirió los lugares exactos en los cuales recopiló las canciones copiadas en los folios 184 y 185 (Lambayeque), 187 y 189 (Chachapoyas), 190 y 191a (Huamachuco), y 192 (Otusco). Él visitó esos pueblos personalmente; cortas escritas por él arribaron a Trujillo desde Lambayeque el 7 de enero y el 22 de febrero de 1784; desde Cajamarca (el lugar donde murió Atahualpa) el 5 de noviembre de 1784, y desde Chachapoyas el 24 de noviembre de 1782. Él, como persona formada en música —fue chantre de la catedral de Lima entre 1768 y 1778— enseñó a menudo canto llano durante sus visitas diocesanas entre los años 1782 y 1785. Probablemente fue también él mismo quien realizó la tarea de recoger las melodías para su colección. Pero si confió a otra persona la tarea, él mismo debe haber tomado las siguientes decisiones: 1) el orden lógico en el cual están dispuestas las canciones, comenzando con las de la ciudad de Trujillo [...], después las canciones seculares más apartadas de Trujillo; y 2) la supresión de las repeticiones y de las partes de acompañamiento instrumental si iban al unísono con la voz (Stevenson 1960: 159).

Mientras en la primera parte del fragmento expone datos duros —evidencias documentales—, en la segunda Stevenson se entrega a especulaciones sobre el accionar del obispo difícilmente verificables. ¿Cómo saber, por ejemplo, qué pensó, qué decisiones lógicas tomó Martínez de Compañón al concebir la colección que hoy lleva su nombre? Y lo que resulta más ardua aún, ¿cómo probar que el encargado de las recopilaciones —si es que hubo uno— no podía ceñirse a la misma lógica que Stevenson adjudica al obispo de Trujillo? Lo interesante, empero, es que a primera vista el texto funciona. El acopio de datos es tal en la primera parte, que las hipótesis de la segunda parecen estar relacionadas con ellos y no ser lo que realmente son: meras especulaciones. Tomando una figura usada por Barthes (1987: 168), es posible afirmar que en Stevenson la historia pareciera contarse sola. Fuera de un escueto párrafo en la introducción, la primera persona no aparece en el libro²⁰. El resto discurre

20 Stevenson usa la primera persona dos veces para desaparecer justamente cuando emite un juicio de valor sobre la literatura musicológica: «La música peruana, pese a los esfuerzos de los D'Harcourt, Andrés Sas, Rodolfo Holzmann, Carlos Vega y Rubén Vargas Ugarte», nos dice resaltando su sacrificio, «ha sido poco estudiada. Por eso se necesitaba un grupo de ensayos especializados que trataran de períodos difíciles» (Stevenson

en un estilo sobrio, impersonal, sobre todo cuando se aventura a emitir juicios de valor, los que nunca aparecen sin mediar una relación intertextual con algún tipo de fuente o con una forma de embellecimiento del texto a través de sus competencias lingüísticas en la lengua de Cervantes.

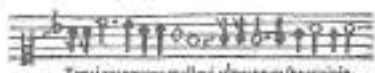
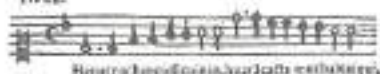
Como la de Arguedas, la trama de Stevenson escondía también un romance, en el cual se narraba la victoria del héroe, de la música de los Andes. En efecto, en la representación histórica de Stevenson esta música no era el trágico engendro de un destino inexorable ni la terca peregrinación de escalas remotas, sino la culminación de un proceso feliz que podía ser explicado relacionando unos hechos históricos determinados con otros. El encuentro de dos culturas musicales no había sido la posesión violenta del más débil por parte del perpetuador poderoso, sino la germinación de una nueva cultura refinada y merecedora de mayor reconocimiento en el mundo. En ese sentido, sus afanes de neutralidad están impregnados de valoraciones subjetivas. Este pasaje que dedicó a *Hanac Pacha* (véase el Ejemplo musical 25), la primera obra polifónica registrada en el mundo andino, da buena cuenta de ese tipo de apreciación subjetivamente «objetiva». Leamos:

...también en el Cuzco, un seminarista franciscano, Juan Pérez Bocanegra, encontró música como un incentivo tan fuerte que lo llevó a concluir su *Ritual*, de 1631, con la primera pieza polifónica impresa en lugar alguno del Nuevo Mundo. [...] La música, aunque no menciona al compositor, bien puede haber sido escrita por un indio. Él [Pérez Bocanegra] dice que «ha sido compuesta para ser cantada en las procesiones con que ellos (los feligreses indios) entran a la iglesia en los días de la Virgen». En la transcripción más abajo, se muestran las letras de solamente dos estrofas, pero le siguen varias en la página 710 de la impresión del año 1631. La música está dividida ingeniosamente en compases de 3+3+4+3+3+4. La cadencia de los episodios sincopados en los compases 7, 11 y 14 es especialmente atractiva (1960: 47, las cursivas son de Stevenson).

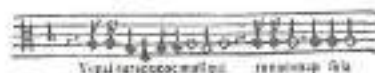
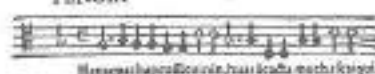
1960: vii). Como muestra el ejemplo, aunque la primera persona ha desaparecido, el autor sigue presente.

708 ORACIONES

TIPLE.

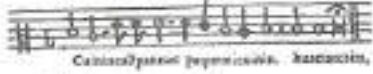


TENOR.

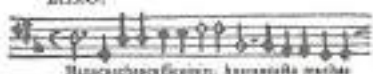


DIVERSAS. 709

ALTO.



BAXO.



Z z 3

Ejemplo musical 25: *Hanac Pacha*, canción polifónica recopilada por Pérez Bocanegra en 1631 (Stevenson 1960: 48-49)

La conquista no había generado una música subordinada a otra más completa y rotunda. En la representación histórica de Robert Stevenson, la música andina es ingeniosa, una música capaz de despertar el interés de los conquistadores, en fin, una fusión de lenguajes atractiva incluso para el oído de un musicólogo del siglo XX y, por tanto, merecedora de mayor reconocimiento por parte de los eruditos musicales. Si, como en el caso de la *Danza del Chimo* de la colección Martínez de Compañón, esta música no muestra su verdadero esplendor, indica Stevenson, no se debe ello a sus carencias, sino a las deficiencias de un sistema que no alcanza a reproducir toda la complejidad rítmica y de ornamentación de una música no europea ni occidental: «...En su defensa», sostuvo, «debe decirse que la música indígena entre esas tribus del este peruano sigue manteniendo todavía una cultura intacta que no se muestra muy claramente si la reducimos a la notación occidental» (1960: 161).

La complejidad, un valor por demás arbitrario para la apreciación de la calidad musical, es lo que llevó a Stevenson a considerar la música del área andina como una alta cultura sonora. Estas opiniones personales pueblan

el texto del musicólogo, pero, claro está, siempre camufladas bajo una supuesta neutralidad por su parte. En diferentes partes del libro, Stevenson adjudica a la música de los Andes una superioridad en comparación con otras músicas indígenas americanas. Veamos:

Si la variedad en tipos de instrumentos y la diestra fabricación reflejan suficientemente sus culturas musicales —dice Stevenson—, entonces gente del Perú como los Nazca, Mochica y los Chimú superaron a todos los grupos aborígenes en México y Central América. Los aztecas eligieron comúnmente el grave huehuetl pedestre y el teponaztlí «de dos lengüetas» como sus instrumentos favoritos. El afán melódico controló su pensamiento musical tan poco que incluso sus tlapizalli —la flauta de hueso con la cual Montezuma se deleitaba cuando comía— a menudo sobrevive sin agujeros de digitación. Aunque, a principios de la era cristiana, como en el antiguo horizonte Paracas del Perú [prehispánico], fueron depositadas flautas de hueso con agujeros de digitación a distancias desiguales y antaras de seis tubos en tres pares en las tumbas de un pueblo en cuyo Otro Mundo sonaban melodías y no solamente los golpes de tambores cilíndricos o el trémolo rítmico de xilófonos bimodales (1960: 1).

Y más adelante:

Musicalmente hablando las culturas andinas superaron a todas las del Nuevo Mundo. Si sus instrumentos proporcionan suficientes pistas, sus culturas musicales no permanecieron estáticas, sino que por el contrario avanzaron de las flautas con agujeros [de digitación] equidistantes a aquellas dispares con tres o cinco o seis agujeros, de la antara simple a la doble de seis o a las de 14 o 15 tubos, de la antara en forma de escalera a las grandes antaras, de la flauta vertical a la travesa (1969: 31).

El realismo documental de Stevenson prometía una representación neutral del pasado, limpia de todo tipo de valoraciones externas al discurso como las que descalificaban las historias de la música de los Incas precedentes. Pero por más impersonal que haya pretendido ser su prosa, esta no logró escapar a jerarquizaciones de las culturas musicales indígenas. En estos pasajes nuestro historiador invisible muestra claras influencias de un discurso evolucionista y etnocentrista en cuanto clasifica

lo melódico como más desarrollado que lo rítmico y el avance tecnológico como evidencia de mayor complejidad y cultura. No quisiero empañar la labor de Stevenson, pero sí considero fundamental hacer hincapié en cómo nuestro autor disfrazó sus valoraciones de objetividad para hacer más convincente su reivindicación de la música que estudiaba, lo que revertía, a su vez, en su valoración como estudioso de la misma. Autores evolucionistas como los D'Harcourt o difusionistas como Vega habían antepuesto la teoría para exponer consciente o inconscientemente la supremacía de lenguajes musicales del Viejo Mundo. Robert Stevenson tomó el camino contrario; esgrimiendo una prosa abiertamente tecnicista trató de soterrar todo fundamento teórico para que fueran los datos mismos los que expusieran la riqueza de la música de la región andina. Pero, como los abanderados de la contraofensiva incaica, fracasaría en el intento.

Los desarrollos particulares

En este capítulo he analizado los trabajos sobre música de los Andes durante la década de los sesenta del siglo XX. Examinando la obra de José María Arguedas y la de Robert Stevenson, he revisado como nuevas premisas modificaron las formas de representación de las prácticas musicales indígenas de los Andes. Tomando los conceptos de realismo etnográfico y realismo histórico me he preguntado ¿qué cambió después de la caída musical del Imperio? Como he mostrado la primera respuesta es que lo incaico desapareció como categoría totalizante y pasó a designar tan solo un periodo histórico determinado en la historia musical del mundo andino. Si hasta entonces el término había fungido como uno metonímico que aglutinaba todo lo prehispánico y post-hispánico, o la sazón, la diversidad musical —las diferencias regionales y temporales de la música andina— pasaron a ser el aspecto central de los discursos histórico y etnográfico. En el caso del realismo etnográfico de Arguedas la desaparición de lo incaico influyó a favor de una mirada sincrónica del hecho musical indígena; en el caso del discurso histórico de Stevenson lo incaico adquirió una historicidad propia, lo que facilitó que se lo relacionara con periodos anteriores como el moche, el chimú, el nazca o con las posteriores etapas de la colonia. En ese sentido, la música incaica pasó definitivamente a convertirse en

«historia como realidad pasada», y sus fuentes —las formas musicales, los instrumentos y sus representaciones iconográficas e historiográficas— en «historia como documento». Pero es en la relativa a la trama donde aconteció la transformación más digna de ser resaltada, pues tanto José María Arguedas como Robert Stevenson concibieron la historia como un romance que retrataba el cuento del héroe triunfante. Ambos nos presentan una música meritoria y admirable, capaz de estar a la altura de los más grandes. Al subrayar sus particularidades sonoras —la fusión de los elementos andinos y europeos—, ambos autores argumentaron la identidad de la música peruana en un sentido formista, es decir, de un proceso particular como eje histórico. Desde esta perspectiva, ambos asumieron también una concepción metafórica de la historia. Arguedas vio en el huayno un símbolo de la lucha cultural andina. Stevenson, en la aparente simplicidad de su música, una expresión de oculta riqueza. Los dos supieron combinar el individualismo y el socialismo metodológicos. Stevenson habló del impulso personal otorgado por determinados monarcas a la instrucción musical durante el Imperio y Arguedas mencionó a músicos que había escuchado en los Andes durante su infancia y adolescencia o en sus trabajos de campo. Pero estos discursos mostraron también diferencias. En Arguedas la significación histórica había sido fundamentalmente pragmática —había que salvar al indígena contemporáneo— y solo en segunda instancia revelatoria. En Stevenson, por el contrario, su significación fue principalmente revelatoria, haciendo de cada documento una causa que explicaba un posterior efecto y, solo en segunda instancia, pragmática. Las visiones históricas de Arguedas y Stevenson también coincidieron en que impulsaron nuevas formas discursivas sobre la música de los Andes, sepultando el discurso sobre la música de los Incas. Arguedas apoyó decididamente un campo de acción etnomusicológico a través de sus colaboraciones con Roel Pineda y Holzmann, e indirectamente, con Pagaza Galdo. Stevenson, con su ejemplo, impulsó un discurso histórico sobre lo prehispánico que desembocaría años más tarde en un área de estudios propia que conocemos hoy como arqueomusicología. Después del Imperio los estudios sobre las músicas en los Andes se dividieron en miradas sincrónicas o diacrónicas. Como consecuencia de ello se formó un nuevo objeto de pesquisa etnomusicológico: la música andina.

VII: HACIA UNA METAHISTORIA DE LA MÚSICA DE LOS INCAS (PALABRAS FINALES)

*«I bid it to return to hear
your wondrous stories»*

Jon Anderson

He sostenido a lo largo de este libro que es fundamentalmente mediante el análisis formal del texto histórico que se puede arrojar luces sobre el sistema conceptual que lo sustenta. Tomando algunas categorías analíticas de Hayden White como explicación por la trama, explicación por argumentación formal o por implicaciones ideológicas, de su teoría de los tropos, he revisado los textos históricos sobre la música incaica, a fin de devolver a la superficie la oculta concepción histórica que les dio forma. Como complemento de estas, he tomado las categorías «historia como realidad pasada», «historia como documento», «significación histórica» y las de «individualismo metodológica» y «socialismo metodológica», provenientes de la filosofía analítica de la historia de Arthur Danto que consentían clasificar aspectos estructurales de la escritura de la historia no considerados por el autor de *Metahistoria*. En lo que sigue, quiero resumir los resultados generales de mi empresa para, finalmente, discutir algunos aspectos sobre la representación histórica en la etnomusicología sobre los Andes.

Lo primero que resalta al ver mis datos es la constatación de tres momentos distintivos al interior del discurso sobre la música de los Incas: un primer momento formativo con Castro, Alviña y Robles, en el cual la pentatonía fue erigida como un concepto de referencia pasada y que propulsó la clasificación de los registros históricos ya conocidas pero hasta entonces desarticulados, superpuesto con un momento de afirmación del discurso en el cual, desde una perspectiva evolucionista, autores como Alviña, Mead, Villalba Muñoz, y los D'Harcourt, entre otros, construyeron

una visión trágica del desarrollo musical andino que explicaba su ocaso debido a sus propias limitaciones; un segundo momento de desequilibrio, en el cual, desde una perspectiva difusionista, autores como Carlos Vega o Andrés Sas impusieron una visión satírica de los procesos histórico-musicales al negar la existencia de una música incaica, remitiéndola a culturas asiáticas o del norte de África u Oceanía y, por último, un tercer momento de crisis, en el cual, autores de tendencias nacionalistas como Benavente, Caballero Farfán y Moreno desarrollaron un estilo épico para describir la música del Imperio como contraparte a las posiciones anteriores que habían remarcado la supuesta inferioridad de las culturas indígenas. Aunque ya fuera del discurso sobre lo incaico, he mostrado cómo después de la «caída» del Imperio imaginado por los estudiosos de la música de los Andes, la música incaica fue desechada como objeto de estudio, lo cual dio paso, durante los años sesenta, a un nuevo discurso realista sobre la música andina, ahora en forma de romance.

¿Qué más nos ofrece este análisis formal de los textos? Si por un lado hace posible individualizar cada uno de esos momentos, por el otro nos permite reconocer sus transformaciones tanto a nivel conceptual cuanto escritural. Así, es posible afirmar que los evolucionistas argumentaron de forma mecanicista al sujetar la historia a determinantes externos, concibiendo la historia en un sentido metonímico —la pentatonía era la música de los Incas—, mientras que los difusionistas y los nacionalistas optaron por argumentos contextualistas al resaltar las relaciones específicas de supuestos acontecimientos históricos. Asimismo es posible aseverar que los difusionistas ironizaron las premisas evolucionistas y el pentatonismo radical de la primera generación de investigadores, mientras que los nacionalistas, valiéndose de la sinécdoque —la música incaica era para ellos, ante todo, una esencia inmutable—, intentaron refutar las representaciones negativas que hasta entonces habían dominado el discurso sobre lo incaico, exaltando dicho pasado musical como excelso. El análisis me ha permitido además constatar que los autores realistas que fundaron la literatura sobre la música andina recurrieron a un modo de argumentación formista que recalca la unicidad de los procesos históricos vividos por las músicas del área cordillerana de Bolivia, Ecuador y el Perú. Arguedas y Stevenson, por eso, entendieron la historia como una metáfora que debía simbolizar el sentido estético del cambio, la victoria heroica de una nueva

cultura. Con relación a la construcción de significación histórica, mi análisis ha demostrado que evolucionistas como Alviña, Villalba Muñoz y los D'Harcourt, y difusionistas como Vega y Sas, construyeron significaciones teóricas —sus representaciones debían corroborar las teorías a que se remittan—, mientras que nacionalistas como Benavente, Caballero Farfán y Moreno, e incluso realistas etnográficos o históricos como Arguedas o Stevenson, forjaron significaciones pragmáticas, en las cuales primó siempre un posicionamiento moral frente al objeto de estudio. Arthur Danto se mostró inseguro con relación a si las formas de significación eran excluyentes entre sí (Danto 2014: 190). Mis datos dicen que estas no lo son. Así, Vega y Sas se esmeraron tanto en confirmar las teorías difusionistas como en generar pruebas de las mismas —los instrumentos musicales, las nomenclaturas afines mostraban evidencias antes no advertidas por los especialistas—, de modo que generaron tanto una significación teórica como otra revelatoria en sus historias al intentar hacer de las evidencias causas de determinados efectos. Del mismo modo, Arguedas y Stevenson optaron por una significación pragmática —la proposición moral—, pero se apoyaron constantemente en una revelatoria que trataba de mostrar vínculos desconocidas entre las prácticas musicales y las categorizaciones valorativas que empleaban dichos autores en sus representaciones. Es imposible no mencionar que todas las historias de la música incaica se valieron ante todo del socialismo metodológico como modo de relato histórico. Esto podría explicarse fácilmente aduciendo la escasez de datos sobre compositores e intérpretes en tiempos prehispánicos. No obstante, con ello pasaría por alto un hecho de importancia, a saber: que los historiadores —como bien lo manifiesta el texto de Arróspide de la Flor discutido en el último capítulo— concibieron la cultura incaica como una colectividad en la cual no existió la noción de individuo que conocemos en el mundo moderno. Es recién con Arguedas y Stevenson, es decir, cuando el discurso sobre lo incaico ya había desaparecido y las prácticas musicales indígenas acontecían en un marco de modernidad, que el individuo ingresó a la historia de la música de los Andes, aunque en los discursos de ambos autores lo colectivo haya seguido primando.

Hay, por supuesto, puntos comunes entre todas estas representaciones. Todas ellas fueron concebidas como tramas explicativas de la música tradicional o popular contemporánea de los Andes; y todas, como en

el caso de la fotografía de Werner Bischof discutida en la introducción, tendieron a ocultar la perspectiva desde la cual se observaba, se escribía y se explicaba. Las descripciones históricas fueron presentadas como hechos y no como enunciados sobre hechos, con lo cual se adjudicaba a los cuentos fabulosos una objetividad que de facto no poseían. Todas estas representaciones además vincularon hechos inconexos para significarlos históricamente, en el sentido que Danto refiere a la significación. Esta, así lo muestra el análisis, contuvo siempre implicancias morales, políticas y epistemológicas que no pertenecían a los hechos históricos descritos, sin que esto tenga que desacreditar en algún sentido el producto resultante. Por eso, una conclusión final de este libro es que los discursos históricos sobre las músicas que estudiamos, no solo remitían a referentes en el mundo real, sino que más allá de ello, estos discursos también crearon realidades y que al crearlas institucionalizaron igualmente imaginarios al interior del campo científico musical. El relato histórico, por consiguiente, esconde siempre un excedente de significación que trasciende el hecho que pretende narrar.

Común en estos textos es igualmente una tendencia a caracterizaciones homogéneas. Por un lado, los acontecimientos particulares fueron presentados al interior de estructuras sistémicas con lo cual estos perdían su especificidad (véase con respecto a estructuras sistémicas en la historia Thomas 1996: 120 y Comaroff y Comaroff 1992: 4-5). Por el otro, los datos fueron arbitrariamente seleccionados y domesticados a fin de no subvertir la coherencia interna del cuento histórico que se quería transmitir ni poner en peligro las teorías ni las tramas a las que el historiador había recurrido para sustentar o construir su relato.

Si, como White afirma, la narración histórica depende de las formas de novelar y concebir la historia que existen en la cultura del historiador (1986: 488), entonces vale decir que las formas disponibles para quienes narran la historia están supeditadas a determinantes históricos y culturales. A mi modo de ver, ello explica que la imaginación histórica de los musicólogos del siglo XX difiera de la decimonónica, que encontremos, por ejemplo, una trama épica y no comedias como estilo de narración histórico, que las correspondencias entre tropos y los distintos modos de explicación, como aduciré más adelante, se muestren igualmente diferentes a las que arrojaron los análisis emprendidos por White para el caso de la historiografía del siglo XIX, pues unas y otras se remitían a experiencias disímiles. En ese sentido,

las historias son al mismo tiempo productos históricos, condicionados por experiencias y decisiones individuales específicas.

Reconocer el rol de las decisiones personales me lleva a discutir otro punto tratado ya de forma implícita. Hayden White ha sugerido que todo historiador elige «uno u otro modo de los diferentes modos de explicación, en el nivel del argumento, trama o implicación ideológica, en respuesta a los imperativos del tropo que informa el protocolo lingüístico para prefigurar el campo de ocurrencia histórica elegido por él para su investigación» (White 2001: 405). Si bien considero, con White, que tornar lo no familiar en familiar implica de por sí un acto tropológico, no creo que este prefigure la conceptualización de toda escritura histórica, como él sugiere. En todo caso, no es esto lo que me muestran los textos históricos analizados, los cuales, por el contrario, sugieren que fue el posicionamiento epistemológico lo que determinó el tipo de cuento a narrar. Fue la visión evolucionista la que llevó a los primeros investigadores a ver la pentatonía como antesala del sistema tonal heptatónico y la que los condujo a ver el proceso de la música incaica como un organismo envuelto en un destino trágico e inexorable —el de su muerte—, y fue asimismo el convencimiento culturalógico el que llevó a los difusionistas a satirizar el cuento de la pentatonía y a mostrar que la música incaica era en verdad asiática o polinesia, así como fue el impetu nacionalista el que fomentó el estilo épico en las representaciones de Benavente y Caballero Forfán y los llevó a soñar con una música conquistadora y no conquistada. ¿Cómo explicar esta divergencia tan significativa con relación a los resultados de White? Este había estudiado las representaciones individuales de historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX. En el caso de la musicología sobre los Andes, los autores individuales aparecieron siempre inmersos en escuelas de pensamiento, en paradigmas dentro de la disciplina etnológica o musicológica, de modo que expresaron visiones personales, pero como parte de un posicionamiento colectivo en el campo social de las disciplinas en las cuales se movían. Si algo puede justificar tal especificidad del discurso, diré que, muy probablemente, las escuelas de pensamiento se manifestaron como más preponderantes que los posicionamientos individuales del siglo XIX porque las ciencias en el siglo XX habían experimentado un proceso de profesionalización mayor y el papel de las instituciones era, por tanto, más contundente que en

el siglo anterior cuando la disciplina histórica hacía sus pinitos (véase Cuadro tabular 2).

Paradigma	Estructura narrativa	Modo de argumentación	Tropo	Significancia	Modo de agencia	Modo de historia
Evolucionismo	Tragedia	Mecanicista	Metonimia	Teórica	Socialista	Documento
Difusionismo	Sátira	Contextualista	Ironía	Teórica y Revelatoria	Socialista	Documento
Nacionalismo	Épica	Contextualista	Sinécdoque	Pragmática	Socialista	Realidad Pasada (música incaica) Documento (quechua)
Realismo Etnográfico e Histórico	Romancé	Formista	Metáfora	Pragmática y Revelatoria	Socialista e Individualista	Documento (inca) Realidad Pasada (música andina)

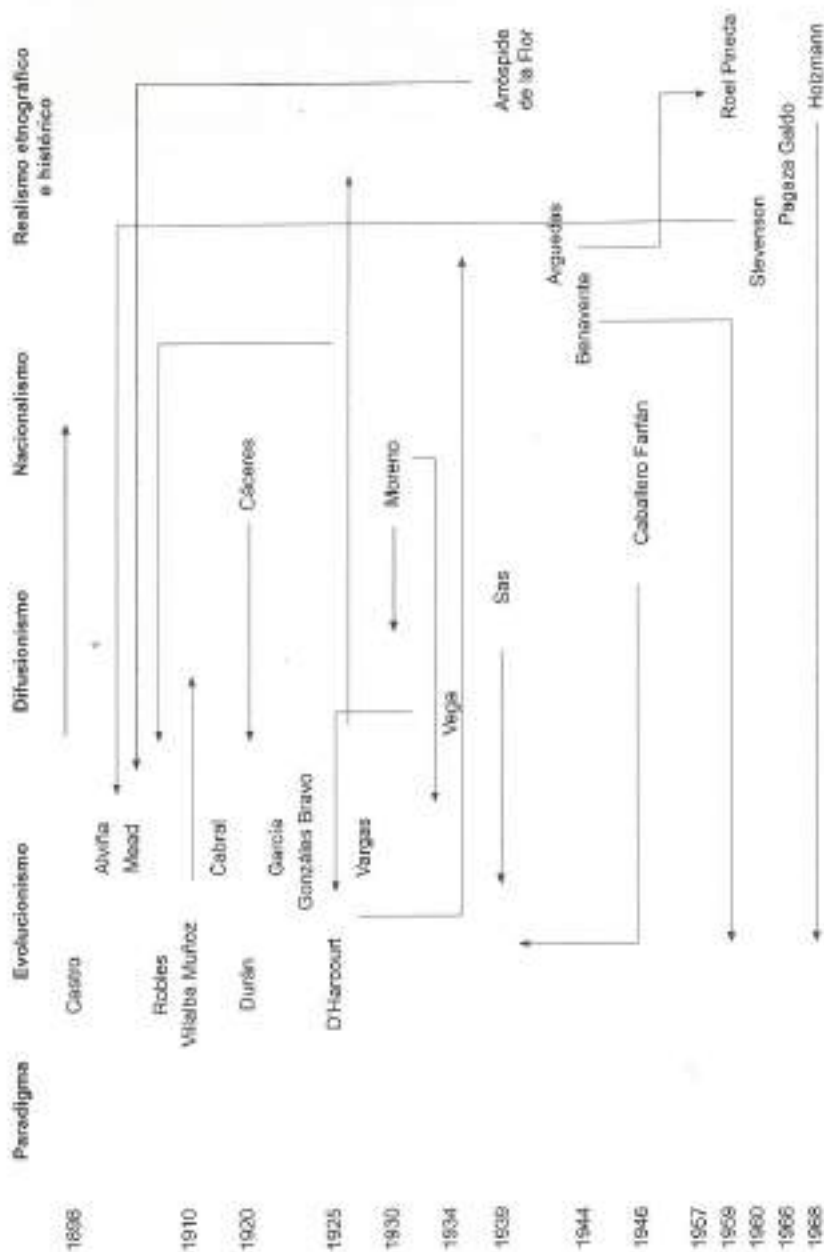
Cuadro tabular 2: Relaciones entre estrategias explicativas de la historiografía del siglo XIX según los textos historiográficos analizados

Debo hacer aquí, no obstante, algunas diferenciaciones. Se ha criticado a menudo cierto esquematismo en White (véase Cuadro tabular 1 en el capítulo 1) y no quisiera que sea el caso con mi análisis. Por eso deseo volver atrás y relativizar un tanto lo que he venido exponiendo. Si bien a primera vista el discurso sobre lo incaico pareciera haberse movido en períodos rigurosamente delimitados, el lector atento habrá notado que cada posición epistemológica a menudo fue anticipada por algún representante de la generación anterior y que los presupuestos de los esquemas de investigación desechados tampoco desaparecieron automáticamente del discurso. Evolucionistas como Castro o Villalba Muñoz anticiparon el difusionismo, del mismo modo que Alviña y Cáceres lo hicieron con el nacionalismo. Por otro lado, difusionistas como Vega y Sas y nacionalistas como Caballero Farfán y Moreno, e incluso autores tan tardíos como Stevenson, siguieron aceptando numerosas proposiciones evolucionistas, aunque defendían otras posiciones epistemológicas, así como Moreno y Díaz Gainza enarbolaron el difusionismo en una época en que dicha escuela ya estaba bastante desprestigiada en las ciencias sociales. En algunos casos —Moreno es un buen ejemplo de ello—, un mismo autor se adscribió a diferentes escuelas

en diferentes etapas de su vida (véase Cuadro tabular 3). Esto me devuelve al tema de los paradigmas y las revoluciones científicas. Kuhn ha sugerido que los primeros suelen verse afectados por personalidades individuales, pues no todos aplican las premisas del grupo del mismo modo (2001: 318-319). Si bien esto no altera el panorama de conjunto, es bueno recordar que los paradigmas jamás funcionan sin anomalías individuales y que esas anomalías también forman parte de las revoluciones.

McCollum y Hebert han reclamado al posmodernismo haber desestabilizado la escritura de la historia. Según ambos autores, el «excesivo» interés de pensadores como Foucault y Bourdieu en las relaciones de poder dentro y fuera de las instituciones estatales, habría ido en desmedro de la investigación empírica en historia, lo que habría a su vez ocasionado una devaluación del dato como fundamento del conocimiento histórico. Como consecuencia de ello, los autores proponen un giro hacia un nuevo empirismo —la acumulación indiscriminada de datos en bancos digitales—, argumentando, indirectamente, que las relaciones de poder que ocuparon a Foucault no siempre son de importancia para el trabajo etnomusicológico (2014b: 114). Si bien coincido con McCollum y Hebert en que las nuevas técnicas digitales pueden ser de provecho para la evaluación de datos a gran escala, debo admitir que su propuesta me resulta peligrosamente conservadora, en cuanto implica que existen prácticas musicales y académicas libres de relaciones de poder, una posición bastante cercana al positivismo ingenuo que he criticado en la primera parte de este libro. Creo, siguiendo al Bourdieu del *Homo Academicus* (2008: 163), que los conflictos más puramente intelectuales y las tomas de posición en materia de teoría, método, técnica e incluso estilo, son siempre estrategias sociales en las que se afirman y reivindican poderes. Las representaciones históricas sobre el pasado incaico muestran nitidamente que esas pugnas epistemológicas por definir un determinado objeto de estudio retratan al mismo tiempo estrategias por imponer prácticas concretas observación, de producción y distribución de conocimiento. Aplicado a mi análisis esto quiere decir que los cuentos fabulosos sobre la música incaica que construyó la musicología durante el siglo XX no fueron solamente representaciones históricas sobre el pasado musical andino, sino al mismo tiempo estrategias disciplinares al interior de ciertas instituciones —las universidades, los centros de

Cuadro tabular 3: Relaciones entre autores y posicionamientos epistemológicos



investigación, las editoriales— y asimismo mecanismos concretos para refutar o constatar, imponer o desachar ciertos regimenes de verdades, ciertas visiones de mundo, ciertos métodos —el trabajo de campo, por ejemplo— y ciertas relaciones de poder entre investigadores posicionadas en el campo musicológico y entre prácticas musicales de diferentes culturas. Por ende, y aunque ellas nos sugieran lo contrario, las representaciones históricas son el resultado de prácticas materiales —leer, observar, grabar, protocolar, transcribir, definir, describir, escribir o discutir— y por tanto son también expresión de un acto político de posicionamiento personal e institucional en un mundo académico concreto. Creo que es sumamente importante no olvidarlo.

Ya he dicho que no es mi intención proponer un paradigma definitivo para el trabajo histórico en etnomusicología, pero si he logrado mi objetivo, creo haber mostrado con este libro que el análisis historiográfico sigue siendo de gran valor en cuanto nos ayuda a explicitar las posiciones epistemológicas —y las implicancias políticas— de quienes escriben la historia. ¿Por qué es esto importante? Anibal Quijano ha propuesto el neologismo *colonidad* para denotar las formas en que las estructuras ideológicas del colonialismo contaminaron las relaciones étnicas, «raciales», sociales y de género entre clases dirigentes y subalternas en las antiguas colonias, así como las relaciones de poder entre los países imperialistas y el llamado Tercer Mundo (Quijano 1992: 438). La musicología, por cierto, no escapa estos procesos de colonidad. Es interesante notar, por ejemplo, que la imaginación histórica de los musicólogos que establecieron la música incaica como objeto de estudio concibió el tiempo anterior al contacto con Europa como un tiempo «puro» e «impermutable» al representar a las culturas indígenas colonizadas como estáticas y a la cultura colonialista española como el motor de los cambios históricos en la música de los Andes, negándole en buena medida creatividad a las culturas andinas; esto pese a que la arqueología había mostrado que tal no fue el caso y que, al menos en lo que respecta al desarrollo de los instrumentos musicales —ya que no contamos con noticias sobre el desarrollo de géneros musicales—, hubo considerables transformaciones en el en los Andes a lo largo del período prehispánico (véase Hoyle 1985 y Bolaños 2007). Existieron también otras formas de reproducir prejuicios entre las culturas musicales. Mientras los discursos evolucionista y difusionista subyugaron la inferioridad musical

indígena frente a las culturas europeas, el nacionalismo de Benavente y Caballero Farfán, así como el realismo histórico de Stevenson maquillaron la cultura musical incaica con atributos de alta cultura europea u occidental, con lo cual terminaron reforzando categorías de pensamiento colonialistas. Fue recién con el discurso realista etnográfico de José María Arguedas que se intentó una representación histórica regida por cierta empatía hacia la cultura representada. Aunque, no por eso su discurso haya dejado de reproducir del todo valoraciones deslegitimadores de las culturas que el escritor defendió. Como ha mostrado mi análisis ideológico de prácticas discursivas y no-discursivas, el ejercicio de la ciencia musicológica ha estado pues estrechamente ligado a los discursos hegemónicos sobre lo indígena en los países andinos, y a la apropiación por parte del Estado de ese legado cultural para su domesticación y neutralización. En ese sentido, puedo decir que los discursos académicos sobre la música de los Andes sí reforzaron la colonidad en cuanto reprodujeron formas de violencia epistemológica y dominación cultural instauradas en los Andes desde la llegada de los europeos, incluso en aquellos casos en que los autores buscaron desestabilizarlas. Asimismo, estos discursos reforzaron construcciones de género al representar lo femenino como un terreno subalterno de lo masculino o como un peligro que debía ser expulsado del discurso musicológico. ¿Cómo podríamos renunciar entonces a esta mirada historiográfica crítica? ¿No representaría ello una vuelta a una etnomusicología sin historia como la que criticamos en colegas de la etnomusicología temprana? Renunciar a una mirada historiográfica crítica sería, a mi juicio, negar las implicancias políticas que poseen las representaciones de las culturas tradicionales y nuestras prácticas académicas y sus incidencias sobre la realidad. Convocando nuevamente el espíritu libertino de Paul Feyerabend (1981: 303), diré entonces que, justamente porque el nuevo empirismo de Hebert y McCollum parece presentarse como «el método más adecuado» de estos tiempos, creo indispensable darle batalla con «antiguallas» historiográficas posmodernas e impulsar también estudios que refuercen miradas reflexivas sobre el quehacer histórico. Esa ha sido al menos mi intención.

No puedo concluir sin proponer una mirada empática hacia los estudiosos de la música incaica. Al definir sus representaciones como invenciones no he querido expresar con ello que estos autores hayan faltado a la verdad al construir sus visiones del pasado. Como nos reveló la fotografía de Bischof,

toda representación realiza una naturalización de la mirada para sugerirse como verídica. Quiero decir con ello que las representaciones sobre el pasado musical incaico son invenciones de cultura en el sentido que Roy Wagner da a esa expresión: como un constante proceso creativo de recontextualización de conocimientos para generar nuevas convenciones sociales (2016 [1975]: 52). He ahí el motivo por el cual insisto en historizar el trabajo de los historiadores, pues al hacerlo contribuimos a combatir lecturas totalizadoras sobre el pasado y sus proyecciones al futuro y a reflexionar sobre lo que hacemos cuando comparamos datos o suponemos procesos sobre la base de determinados conceptos y teorías (Allen 1939: 320-321; Solomon 2012: 225-227). Efectivamente, el análisis de estos discursos nos ha ofrecido la posibilidad de reflexionar sobre los itinerarios, espacios y contextos en los cuales se mueven las músicas y en los cuales nos movemos nosotros como agentes que producimos conocimientos sobre ellas. Nos ha permitido repensar los desplazamientos temporales y espaciales sufridos por la música andina, ya que la música incaica, como categoría histórica y musicológica, no fue sino un ejemplo del itinerario seguido por las prácticas musicales indígenas después de la conquista española: el olvido sufrido durante la colonia y en los primeros años de las nacientes repúblicas sudamericanas a comienzos del siglo XIX, su descubrimiento posterior por parte de la intelectualidad musical andina e internacional en los albores del siglo pasado, su domesticación intelectual y su resignificación en la academia musicológica durante la segunda mitad del siglo XX. Historizar las representaciones históricas, quiero insistir una vez más, nos ha permitido estudiar cómo prácticas musicales concretas —las de las comunidades indígenas y mestizas que habitaron los Andes desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX— fueron mudando cada vez que estudiosos las imaginaron en nuevos contextos —ora urbanos, ora académicos—, lo que generó marcas de interpretación ignorados hasta entonces para su valoración como producto musical y cultural. Y nos ha permitido, por último, discutir esos cuentos fabulosos a la luz de los imaginarios y los proyectos ideológicos de los musicólogos del siglo XX.

Puede parecer que en este libro me haya movido una actitud exclusivamente descalificadora de la musicología temprana. Pero no es el caso. Siendo sincero, no veo diferencia sustancial entre lo que hicieron estos autores y lo que hacemos nosotros en nuestras prácticas científicas

actuales. Al igual que ellos, nosotros también resignificamos las músicas que estudiamos al extraerlas de un contexto y un espacio dados y reubicarlas en otros diferentes según nuestros propios imaginarios, según nuestros propios cuentos fabulosos. Por eso, si algo quisiera rescatar de estos textos es justamente lo que pareciera que he estado criticando todo el tiempo: su intención política, su deseo de ejercer la musicología como un medio para subvertir significados y modificar el estatus social de los productos culturales que estudiaron. La labor etnomusicológica reclama para sí la tarea de hacer más comprensibles los espacios y contextos de las músicas que nos ocupan, y contribuir de este modo a aceptar su alteridad y a entender sus itinerarios y sus transformaciones. Imposible realizar tal cometido sin preguntarnos en qué medida nuestras propias prácticas profesionales reproducen, justifican o rebaten discursos hegemónicos.

Arthur Danto ha dicho que la historia cuenta historias. Los musicólogos tempranos del siglo XX escribieron la historia de las músicas andinas sin atender verdaderamente a los «países no lejanos» que pretendían describir en sus relatos. En ese sentido, estos hombres estaban creando ficciones. A decir de Jenkins (2003: 11), no estaban ni reconstruyendo ni narrando el pasado, sino ordenando su material empírico mediante herramientas epistemológicas, metodológicas y analíticas construidas por ellos mismos. Estaban haciendo historia, es decir, escribiendo cuentos fabulosos sobre esos países que habitaban sus mentes y su imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

- Addis, Laird. 1974. «On Defending the Covering-Law "Model"». *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*: 361-68.
- Allen, Warren Dwight. 1962 [1939]. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music. 1600-1960*. New York: Dover Publications, Inc.
- Althusser, Louis. 2014. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Alviña, Leandro. 1919. *La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*. Cuzco: s/e.
- . 1929. «La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días». *Revista Universitaria* 58, no. 2: 299-328.
- Anderson, Benedict. 2000. *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ankersmit, Frank. 1990. «[Historiography and Postmodernism: Reconsiderations]: Reply to Professor Zagorin». *History and Theory* 29, no. 3: 275-96.
- . 2004. *Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ankersmit, Frank y Hans Kellner. 1995. *A New Philosophy of History*. Chicago and London: University of Chicago Press.

- Anónimo. 1791. «Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la música en general, y particularmente de los Yaravíes». *Mercurio Peruano* 101: 284-91.
- Aretz, Isabel. 1984. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Aretz, Isabel & Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1976. «Áreas musicales de tradición oral en América Latina». *Revista Musical Chilena* XXX, no. 134: 9-55.
- Arguedas, José María. 1967. «Presentación». En Rodolfo Holzmann, *Música tradicional del Perú. Costa, sierra y selva*. Lima: Casa Mozart. s/n.
- . 1977. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte Editores.
- . 1985a. «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético». En José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte: 89-98.
- . 1985b. «El indigenismo en el Perú». En José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte: 11- 27.
- . 1986a. «Relaciones entre geografía, la raza, la economía y las costumbres en nuestro país». En José María Arguedas, *Nosotros los maestros*. Lima: Editorial Horizonte: 203-206.
- . 1986b. «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo». En José María Arguedas, *Nosotros los maestros*. Lima: Editorial Horizonte: 53-63.
- . 1996. «Voy a hacerles una confesión». En Antonio Comejo Polar, *José María Arguedas. Antología Comentada*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: 47-52.
- . 2012a [1939]. «Origen y sentido de la música popular mestiza». En José María Arguedas, *Obras Antropológicas. Tomo I*. Lima: Editorial Horizonte: 200-202.

- . 2012b [1944]. «El folklore y los problemas de que trata». En José María Arguedas, *Obra Antropológica*, Tomo II. Lima: Editorial Horizonte: 29-38.
- . 2012c [1962]. «El monstruoso contrasentido». En José María Arguedas, *Obra Antropológica*. Tomo V. Lima: Editorial Horizonte: 355-358.
- . 2012d [1954]. «La música folklórica y popular en el Perú». En José María Arguedas, *Obra Antropológica*. Tomo VII. Lima: Editorial Horizonte: 237-239.
- . 2012e [1967]. «Lo popular y lo folklórico». En José María Arguedas, *Obra Antropológica*. Tomo I. Lima: Editorial Horizonte: 463-64.
- . 2012f [1940]. «La aurora de la canción popular mestiza en el Perú». En José María Arguedas, *Obra Antropológica*, Tomo I. Lima: Editorial Horizonte: 270-272.
- Arróspide de la Flor, César. 1940. «Valoración de la música como expresión cultural en el Imperio de los Incas». *Revista de la Universidad Católica del Perú* VIII, no. 2-3: 124-132.
- Barthes, Roland. 1987. «El discurso de la historia». En Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Buenos Aires y México: Ediciones Paidós: 163-177.
- Barz, Gregory Timothy y Cooley, Timothy J. 1997. *Shadows in the Field: News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Baumann, Max Peter. 1997. «Historisches Bewusstsein und Musikologie». En Christoph-Hellmut und Stephan Münch Mahling, *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft - Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann Zum 70. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider: 3-14.
- Beard, Charles A. 1934. «Written History as an Act of Faith». *The American Historical Review* 39, no. 2: 219-231.

- . 1935. «That Noble Dream». *The American Historical Review* 41, no. 1: 74-87.
- Benavente, Manuel José. 1941. *Sistema musical incaico*. Buenos Aires: Ed. Carlos S. Lottermoser.
- Bhabha, Homi. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bielawski, Ludwik. 1985. «History in Ethnomusicology». *Yearbook for Traditional Music* 17: 8-15.
- Bithell, Caroline. 2006. «The Past in Music: Introduction». *Ethnomusicology Forum* 15, no. 1: 3-16.
- Blum, Stephen. 1991. «Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History». En Stephen Blum, Philip Bohlman y Daniel Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 1-20.
- Blum, Stephen, Philip Bohlman y Daniel Neuman. 1991. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Bohlman, Philip V. 1997. «Fieldwork in the Ethnomusicological Past». En Gregory Bartz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford New York: Oxford University Press: 139-162.
- . 2002. *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2008. «Returning in the Ethnomusicological Past». En Gregory Bartz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by. Oxford New York: Oxford University Press: 246-270.
- Bolaños, César. 1988a. «La música en el antiguo Perú». En *La Música En El Perú*, editado por Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica: 1-64.
- . 1988b. *Las antaras nasca: historia y análisis*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

- . 2007. *Origen de la música de los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *Homo academicus*. México y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brăiloiu, Constantin. 1984. *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandl, Rudolf M. 1997. «Ethnomusikologie und historische Dimension». En Christoph-Hellmut und Stephan Münch Mahling, *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft - Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann Zum 70. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider: 23-34.
- Bruner, Edward M. 1986. «Ethnography as Narrative». En Victor W. Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience*. Urbana y Chicago: University Illinois Press: 139-155.
- Bukofzer, Manfred F. 1937. «Kann Die "Blosquintentheorie" zur Erklärung exotischer Tonsysteme Bbeitragen?». *Anthropos* 32, no. 3/4: 402-18.
- . 1956. «Observations on the Study of Non-Western Music». In Paul Collaer, *Les Colloques de Wégimont. Circle International d'études Ethno-Musicologiques*. Paris: Elsevier.
- Caballero Farfán, Policarpo. 1946. *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- . 1988. *Música Inkaika: Sus leyes y su evolución histórica*. Cuzco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales de Cuzco.
- Cabral, Jorge. 1915. «La Música Incaica». *Anales de la Facultad de Derecho* 5: 581-612.
- Cáceres, Esteban M. 1921. *Estudio sobre el Origen de la música incaica. La orquesta incaica*. Lima: Tip. Lit. Enc. y Roy de la Escuela Militar.
- . 1925. *Conferencia sobre la música incaica*. Lima: Imprenta Peters.

- Cadena, Marisol de la. 1998. «Silent Racism and Intellectual Superiority in Peru». *Bulletin of Latin American Research* 17, no. 2: 143-164.
- Cámara, Enrique. 2004. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Castro, José. 1938. «Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú». *Boletín Latinoamericano de Música* 4, no. 4: 835-49.
- Cavour, Ernesto. 2010. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Producciones CIMA Editores.
- Certeau, Michel de. 2006. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger. 2005. *El presente del pasado: Escritura de la historia, Historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Chervin, Arthur. 1908. *Anthropologie Bolivienne*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Cirio, Norberto Pablo. 1997. «La música de los Incas. Un libro inédito de Carlos Vega recientemente descubierto». *Música e investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* 1, no. 1: 117-129.
- Citron, Marcia J. 2009. «Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption». En Annette Krueztiger-Herr & Katrin Losleben, *History/Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Köln, Weimar & Wien: Böhlau: 352-374.
- Clark, Elizabeth A. 2004. *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Clifford, James. 1986. «Introduction: Partial Truths». En James Clifford y George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press: 1-26.
- . 1995a. «Sobre la autoridad etnográfica». En James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa: 39-77.

- . 1995b. «Sobre Orientalismo». En James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa: 303-326.
- Cobo, Bernabé. 1964. En Bernabé Cobo, *Obras del Padre Bernabé Cobo*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 2, Madrid: Editorial Atlas.
- Collingwood, R. G. 1952. *Idea De La Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Comaroff, John y Jean Comaroff. 1992. «Ethnography and the Historical Imagination». En John y Jean Comaroff Comaroff, *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, San Francisco and Oxford: Westview Press: 3-48.
- Cook, Nicholas. 2008. «We Are All (Ethno)Musicologists Now». En Henry Stobart, *The New (Ethno)Musicologies*. Plymouth: Sacrecrow Press, Inc.: 48-70.
- Cosituc. 1985. *Música cusqueña. Siglo XIX-XX*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco, Instituto Nacional de Cultura, Arzobispado del Cuzco y Ministerio de Industria e Integración.
- Cusick, Suzanne G. 2001. «Gender, Musicology, and Feminism». En Nicholas & Mark Everist Cook, *Rethinking Music*. Oxford and New York: Oxford University Press: 471-98.
- D'Harcourt, Marguerite & Raoul. 1920. «La musique dans la sierra andine de La Paz ó Quito». *Diario de la Sociedad de Americanistas de París*: 21-48.
- . 1922. «La musique indienne chez les anciens civilisés d'Amérique». En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la Musique*. Paris: Librairie Delagrave: 3337-3371.
- . 1925. *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- . 1959. «La musique des Aymara sur les Hauts Plateaux boliviens». *Journal de la Société des Americanistes* Vol. 9, no. XLVIII: 5-133.

- Dahlhaus, Carl. 1977. «Fragen an die Musikethnologie». *Neue Zeitschrift für Musik* 3: 150.
- . 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- . 1996. «Nationalismus und Universalität». *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber Verlag: 29-34.
- Danto, Arthur C. 1985. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press.
- . 2002. *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del Arte*. Barcelona: Paidós.
- . 2014. *Narración y conocimiento*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- De la Torre, Carlos. 1994. «Velasco Ibarra and "La Revolución Gloriosa": The Social Production of a Populist Leader in the 1940s». *Journal of Latin American Studies* 26, no. 3: 683-711.
- Del Paso, Fernando. 1987. *Noticias Del Imperio*. Madrid: Mondadori.
- Derrida, Jacques. 1990. «Die Différance». En Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam: 76-113.
- Díaz Gainza, José. 1988a. *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol.
- . 1988b [1953]. *Sistema musical incásico*. La Paz: Editorial Puerta del Sol.
- Dilthey, Wilhelm. 1970. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dray, William. 1957. *Laws and Explanations in History*. London: Oxford University Press.
- Droysen, Johann Gustav. 1868. *Grundrisse der Historik*. Leipzig: Verlag von Veit und Comp.
- Durán, Sixto. 1920a. «La música incásica». *Música de América* 1, no. 11: s/n.

- . 1920b. «La música incásica». *Música de América* 1, no. III: s/p.
- . 1920c. «La música incásica». *Música de América* 1, no. IV: s/p.
- Ellingson, Ter. 1992. «Transcription». En Helen Myers, *Ethnomusicology. An Introduction*. New York and London: W.W. Norton and Company: 110-52.
- Elschek, Oskár. 1985. «Die historische Erforschung mündlich, teilschriftlich und schriftlich überlieferter traditioneller Musikkulturen». *Beiträge zur Musikwissenschaft* 2: 103-09.
- England, Nicholas M. 1964. «Introduction». *Ethnomusicology* 8, no. 3: 223-33.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Ferrier, Claude. 2010. *El Huayno con Arpa. Estilos globales en la música popular andina*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Fétis, François Joseph. 1869. *Histoire Générale de la Musique depuis les Temps plus anciens jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
- Feyerabend, Paul. 1981. *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Flores Galindo, Alberto. 2005. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. En *Obras Completas*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Foucault, Michel. 1992. *Microfísica Del Poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- . 1998. «¿Qué es un autor?». *El litoral* 25/26, no. La función secretario: 51-82.
- . 1998. *Las palabras y las cosas*. México y Madrid: Siglo XXI.
- . 1999. *La arqueología del saber*. Madrid y México: Siglo XXI.
- . 2015. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

- Fourdrignier, Édouard. 1907. *Musique Bolivienne*. Paris: Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris.
- Friedenthal, Albert. 1911. *Stimmen der Völker. Lieder, Tänze und Charakterstücke*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.
- Fry, Stephen. 1996. *Making History*. New York: Soho Press.
- Gallie, W. B. 1964. *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books.
- García, José Uriel. 1926. «La música incaica». *Amauta* 2: 11-12.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 1959. *Comentarios reales de los Incas*. 3 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gardiner, Patrick. 1968. *The Nature of Historical Explanation*. New York, Oxford and London: Oxford University Press.
- Geertz, Clifford. 1997. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
- . 2000. «Después de la revolución: El destino de los nacionalismos en los nuevos Estados». En Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa: 203-218.
- Gellner, Ernest. 1999. *Nationalismus. Kultur und Macht*. Berlin: Siedler.
- Gibson, Percy. 1920. *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*. Arequipa: Tip. Sanguinetti.
- Gaehr, Lydia. 2007. «Alterwords: An Introduction to Arthur Danto's Philosophies of History and Arts». *History and Theory* 46, no. 1: 1-28.
- González Bravo, Antonio. 1925. «Acerca del modo pentatónico en la música nacional». *Int'l* 1, no. 2: s/p.
- González Holguín, Diego. 1989. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Gruszczynska-Ziolkowska, Anna. 1995. *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Aby-Yala.

- Guamán Poma de Ayala, Felipe. 1988 [1613]. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Vol. I, México: Siglo XXI.
- Guerrero, Joaquín Agustín. 1984 [1876]. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, Pablo. 2004. «Pedro Pablo Traversari». En *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmusica: 1377-1383.
- Guzmán Cáceres, Víctor. 1929. *Cancionero incaico*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Hanslick, Eduard. 1989. *Vom musikalischen Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hanson, Norwood Russell. 1971. *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza Universidad.
- Hardin, Michael. 2002. «Altering Masculinities: The Spanish Conquest and the Evolution of the Latin American Machismo». *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 7, no. 1: 1-22.
- Harris, Marvin. 1989. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hartley, L.P. 1997. *The Go-Between*. London: Penguin Books.
- Hempel, Carl Gustav. 1942. «The Function of General Laws in History». *The Journal of Philosophy* 39, no. 2: 35-48.
- Herzog, George. 1928. «The Yuman Musical Style». *American Folklore* 41, no. 160: 183-231.
- Hickmann, Ellen. 1990. *Musik aus dem Altertum der neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt am Main: Lang.
- Hobsbawm, Eric. 2004. *Naciones und Nationalismus. Mythos und Realität*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Holzmann, Rodolfo. 1966. *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- . 1968. «De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana». *Revista San Marcos* 8: 5-51.

- Hornbostel, Erich Moritz von. 1967 [1909]. «Über einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien». En Theodor Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt: 378-391.
- . 1933a. «The Ethnology of African Sound-Instruments. Comments on "Geist und Werden der Musikinstrumente" by C. Sachs». *Africa: Journal of the International African Institute* 6, no. 2: 129-157.
- . 1933b. «The Ethnology of African Sound-Instruments (Continued)». *Africa: Journal of the International African Institute* 6, no. 3: 277-311.
- . 1986^a. «Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft». *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*: 40-58.
- . 1986^b [1911]. «Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge». *Tonart und Ethos. Aufsätze*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam: 207-227.
- Hornbostel, Erich Moritz von & Curt Sachs. 1914. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch». *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553-590.
- Hornbostel, Erich Moritz von & Otto Abraham. 1986. «Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien». *Tonart Und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: P. Reclam. 112-150.
- Hoyle M., Ana María. 1985. «Patrimonio musical de la cultura moche». Universidad Nacional de Trujillo.
- INC. 1978. *Los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Oficina de Música y Danzas. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Jameson, Frederic. 1981. *The Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jenkins, Keith. 2008. *Re-Thinking History*. London and New York: Routledge.
- Jiménez Borja, Arturo. 1951. *Instrumentos musicales peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.

- Jiménez de la Espada, Marcos. 1883. *Yaravies Quiteñas*. Actas del Cuarto Congreso Internacional de Americanistas. Vol. II, Madrid: Imprenta De Fontanet.
- Jones, Claire. 2008. «Shona Women mbira players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe». *Ethnomusicology Forum* 17, no. 1: 125-149.
- Kauffman Doig, Federico. 1975. *El Perú antiguo*. Historia General de los peruanos. 3 vols. Vol. 1, Lima: Editorial Inca.
- Klenke, Kerstin. 2015. *On the Politics of Music. Estrada in Uzbekistan*. Hannover: Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.
- Knepler, Georg. 1977. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Kolleseck, Reinhardt. 2012. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta.
- Kuhn, Thomas. 2006. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lachmann, Robert. 1979 [1928]. «Die Musik Der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker». En Ernst Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber Verlag: 1-33.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima y Cuzco: Sur. Centro de Estudios del Socialismo y Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- Laufer, Anke. 2000. *Rassismus, Ethnische Stereotype und nationale Identität in Peru*. Münster: Lit Verlag.
- Lévi-Strauss, Claude. 1984. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1986. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lieth Philipp, Margot. 1989. *Ethnomusicology and the Historical Dimension*. Ludwigsburg: Philipp Verlag.

- Lissa, Zofia. 1977. «Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik». *Die Musikforschung* 30: 141-43.
- Lloréns Amico, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Instituto Indigenista Interamericano.
- Lukács, Georg. 1971. *The Theory of Novel*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lumbreras, Luis G. 1981. *La arqueología como ciencia social*. Lima: Ediciones Peisa.
- Madrid, Alejandro L. 2008. *Los sonidos de la nación moderna*. La Habana: Fondo Editorial de la Casa de las Américas.
- Mahling, Christian-Hellmut y Stephan Münch. 1997. *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft — Gemeinsame Ziele, gleiche Methode? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider Verlag.
- Mahon, Maureen. 2014. «Music, Power, and Practice». *Ethnomusicology* 58, no. 2: 327-33.
- Mandelbaum, Maurice. 1961. «Historical Explanation: The Problem of "Covering Laws"». *History and Theory* Vol. 1, No. 3: 229-242.
- . 1977. *The Anatomy of Historical Knowledge*. London: John Hopkins University Press.
- . 1980. «The Presuppositions of Metahistory». *History and Theory* Vol. 19, no. 4: 39-54.
- Marcus, George E. & Fischer, Michael M. J. 1999. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, George E. y Dick Cushman. 1982. «Ethnographies as Texts». *Annual Review of Anthropology* 11: 25-69.
- Maus, Fred Everett. 1992. «Hanslick's Animism». *The Journal of Musicology* 10, no. 3: 273-292.

- . 1993. «Masculine Discourse in Music Theory». *Perspectives of New Music* 31, no. 2: 264-293.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCollum, Jonathan y David G. Hebert. 2014a. «Foundations of Historical Ethnomusicology». En Jonathan McCollum y David Hebert, *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Laham, Boulder, New York and London: Lexington: 1-33.
- McCollum, Jonathan y David G. Hebert. 2014b. «Philosophy of History and Theory in Historical Ethnomusicology». En Jonathan McCollum y David Hebert, *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Laham, Boulder, New York and London: Lexington: 85-148.
- Mead, Charles. 1903. «The Musical Instruments of the Incas». *Supplement to American Museum Journal, American Museum of Natural History* III, no. 4.
- . 1924. «The Musical Instruments of the Incas». *Anthropological Papers of American Museum of Natural History* XV, no. III: 313-58.
- Meiland, Jack W. 1973. «The Historical Relativism of Charles A. Beard». *History & Theory* 12, no. 4: 405-13.
- Mendivil, Julio. 2004. «Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición». *Lienzo* 25: 27-64.
- . 2009a. «Making Music History. Strategien Der Historisierung "Geschichtsloser" Musikkulturen - Der Fall Der Musik Aus Den Anden (Bolivien, Ecuador und Peru)». Habilitación. Hanóver: Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.
- . 2009b. *Del Juju Al Uauco. Un Estudio Arqueomusicalógico Sobre Las Flautas Globulares Cerradas De Cráneo De Cérvida En La Región Chinchaysuyu Del Imperio De Las Incas*. Quito: Abya Yala.
- . 2012. «Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música incaica». *Resonancias* 31: 61-77.

- . 2014a. «Noticias del Imperio: La visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica». *Boletín Música* 37 (2014a): 3-26.
- . 2014b. «Huayno». En David Horn y John Shepherd, *Encyclopeida of Popular Music of the World*. London, New Dehli, New York, Sydney: Bloomsbury: 386-92.
- . (2017) «Cosa De Hombres. Sobre construcciones de género en la musicología sobre la Música de los Andes». *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 2. <https://escholarship.org/uc/item/3th1332z> (consultado el 27.03.2018)
- Mendoza, Jaime. 1957. *El macizo boliviano*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.
- Mendoza, Zoila S. 2004. «Crear y sentir lo nuestro. La misión peruana de arte incaico y el Impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco». *Latin American Music Review* 25, no. 1: 57-77.
- Meneses, Porfirio, Teodoro Meneses y Victor Rondinel. 1974. *Huanta En La Cultura Peruana*. Lima: Nueva Educación.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- . 1967. «The Use of Music as a Technique of Reconstructing Culture History in Africa». En Creighton Gabel y Norman Bennett, *Reconstructing African Culture History*. Boston, Massachusetts: Boston University Press: 85-114.
- . 1977. «Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective». *Ethnomusicology* 21, no. 2: 189-204.
- Mink, Louis. 1965. «The Autonomy of Historical Understanding». *History and Theory* 5, no. 1: 24-47.
- . 1970. «History and Fiction as Modes of Comprehension». *New Literary History* 1, no. 3: 541-58.

- Molina, Cristóbal de. 1989. «Relación de las fábulas y ritos de los Incas». En Enrique Urbano, *Fábulas y ritos de los Incas*. Madrid: Historia 16: 5-134.
- Montesinos, Fernando. 1882. *Memorias históricas y políticas del Perú*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta.
- Montoya, Rodrigo; Luis Montoya y Edwin Montoya. 1987. *La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Cultura Peruana. Edited by Rodrigo Montoya. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Moreno, Segundo Luis. 1930. «La música en el Ecuador». En J. Gonzalo Orellana, *El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930*. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios: 188-276.
- . 1949. *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.
- . 1957. *La música de los Incas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1972. *Historia de la música del Ecuador*, Torno I. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Museum of Modern Art. 1978. «Mirrors and Windows: American Photography since 1960». *MoMA* 7: 1 y 6.
- Myers, Helen. 1992. «Fieldwork». En Helen Myers, *Ethnomusicology, an Introduction*. New York: W.W. Norton: 21-49.
- . 1992. «Introduction: Ethnomusicology». En Helen Myers, *Ethnomusicology, an Introduction*. New York: W.W. Norton: 3-18.
- Nettl, Bruno. 1954. *North American Indian Musical Styles*. Philadelphia: American Folklore Society.
- . 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe.

- . 1983. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- . 1997. «Ethnomusicological Views of History: Questions of Emphasis». En Christoph-Hellmut und Stephan Münch Mahling, *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft - Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann Zum 70. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider: 98-104.
- Neuman, Daniel M. 1991. «Epilogue: Paradigms and Stories». En Stephen Blum, Philip Bohlman, y Daniel Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 268-277.
- Nickles, Thomas. 1971. «Covering Law Explanation». *Philosophy of Science* 38, no. 4: 542-561.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 2009. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart: Reclam.
- Nina, Andrea. 1995. «Nacionalismo en el Ecuador. ¿Presente, pasado y futuro?». *Ciencias Políticas*. Quito: FLACSO.
- Olsen, Dale. 1980. «Folk Music of South America — a Musical Mosaic». En Elizabeth May, *Musics of Many Cultures. An Introduction*. Berkeley: University of California Press: 386-425.
- . 2002. *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: University Press of Florida.
- Pagaza Galdo, Consuelo. 1967. *Cancionero sur andino*. Lima: Casa Mozart.
- Paz, Octavio. 1950. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Péguy, Charles. 1913. *L'argent Suite*. Cahiers De La Quinzaine Paris: Cahiers de la Quinzaine.
- Petermann, Werner. 2004. *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

- Pfaller, Robert. 2015. *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Pike, E. Royston. 1960. *Diccionario de religiones*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pinilla, Enrique. 1980. «Informe sobre la música en el Perú». En Juan Mejía Baca, *Historia del Perú*. Tomo IX. Lima: Editorial Juan Mejía Baca: 361-677.
- Popper, Karl R. 1971. *Das Elend des Historizismus*. Stuttgart: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck Tübingen).
- . 1975. *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde 2. Falsche Propheten*. München: Francke Verlag München.
- Pratt, Mary Louise. 1986. «Fieldwork in Common Places». En James Clifford y George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press: 27-50.
- Quijano, Anibal. 1992. «Colonialidad y modernidad-racionalidad». En Heraclio Bonilla, *Los conquistados. 1942 y la población indígena de las Américas*. Quito y Bogotá: Tercer Mundo Editores, Flacso y Ediciones Libri Mundi: 437-347.
- Quintero-Rivera, Marcia. 2000. *A cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Anna Blume Editora.
- Qureshi, Regula Burckhardt. 1991. «Sufi Music and the History of Oral Tradition». En Stephen Blum, Philil Bohlman y Daniel Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 102-120.
- Rama, Ángel. 1984. «Los ríos cruzados del Mito y de la Historia». En Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones el Andariego: 307-346.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1969. «Formaciones estilísticas en la etnomúsica latinoamericana». *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 1: 200-225.

- Ranke, Leopold von. 1885. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*. Leipzig: Verlag von Dunder und Humboldt.
- Real Academia de la Lengua Española. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia de la Lengua.
- Rice, Timothy. 1987. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31, no. 3: 469-488.
- . 2014. *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Buenos Aires y México: Ediciones Paidós.
- Rivero Ustariz, Mariano Eduardo de y Johann Jakob von Tschudi. 1851. *Antigüedades Peruanas*. Viena: Imprenta de la Corte y del Estado.
- Rodríguez van der Spoel, Adrián. 2013. *Bailes, tonadas y cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el Siglo XVIII*. La Haya: Deuss Music.
- Roht, Michael S. 1988. «Cultural Criticism and Political Theory: Hayden White's Rhetorics of History». *Political Theory* 16, no. 4: 636-646.
- Romero, Raúl. 1988. «La música tradicional y popular». En *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 215-283.
- . 2001. *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford [u. a.]: Univ. Press.
- . 2003. «Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música "peruana"». *Hueso Húmero* 43: 77-95.
- . 2017. «Panorama de los estudios sobre la música Andina en el Perú». En Raúl Romero (ed.) *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 65-112.
- Rossells, Beatriz. 1996. *Caymari Vida: La emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Editorial Judicial.

- Rowbotham, John Frederick. 1881. «Certain Reasons for Believing That the Art of Music in Prehistoric Times Passed through Three Distinct Stages of Development, Each Characterized by the Invention of a New Form of Instrument, and That These Stages Invariably Succeeded One Another in the Same Order in Various Parts of the World». *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* vol. 10: 380-389.
- Rowe, William. 1996. *Ensayos Arguedianos*. Lima: Sur. Casa de Estudios del Socialismo. Centro de producción editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sachs, Curt. 1975 [1928]. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Buren: Frits Knuf.
- . 1978 [1940]. *The History of Musical Instruments*. London: J. M. Dent & Sons. Ltd.
- . 1979 [1913]. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim and New York: George Olms Verlag.
- Said, Edward W. 2002. *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- Salazar, Adolfo. 1965 [1956]. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Revista de Occidente.
- Salazar, Luis. 2103. *El misterio del cóndor. Memoria e historia de «El cóndor pasa»*. Lima: Taki Onqoy Ediciones.
- Soono, Margarita. 2011. «Wounded Masculinity and Nationhood in Peru». En Ronald Jackson, *Global Masculinities and Manhood*. Illinois: University of Illinois Press: 106-123.
- Sas, Andrés. 1934. «Aperçu sur la musique inca». *Acta Musicologica* vol. 6, no. 1: 1-8.
- . 1935. «Ensayo sobre la música inca». *Boletín Latinoamericano de Música* 1, no. 1: 71-77.
- . 1936. «La formación del folklore peruano». *Boletín Latinoamericano de Música* 11, no. 2: 97-103.

- . 1939. «Ensayo sobre la música nazca». *Revista del Museo Nacional* VIII, no. 1: 124-138.
- Seeger, Anthony. 1991. «When Music Makes History». En Stephen Blum, Philil Bohlman y Daniel Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana y Chicogo: University of Illinois Press: 23-34.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1996. «Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology». *Musical Quarterly* 80: 13-30.
- . 2006. «Music, Memory and History». *Ethnomusicology Forum* 15, no. 1: 17-37.
- Silverblatt, Irene. 1987. *Moon, Sun, and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Soloman, Thomas. 2012. «Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?». En Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Thomas Solomon, *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond*. Kampala: Fountain Publishers: 216-251.
- Stevenson, Robert M. 1960. «The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs». Washington: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States.
- . 1968. *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- . 1970. *Philosophies of American Music History*. Washington: Library of Congress.
- Stockmann, Doris. 1985. «Zur Erforschung schriftloser Musiktraditionen». *Beiträge zur Musikwissenschaft* 2: 99-102.
- Stokes, Martin. 1994. «Introduction: Ethnicity, Identity and Music». En Martin Stokes, *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford, UK; Providence, RI: Berg: 1-27.

- Stalcke, Verena. 1994. «Invaded Women, Gender, Race, and Class in the Formation of Colonial Society». En Margo Hendricks & Patricia Parker, *Women, «Race», and Writing in the Early Modern Period*. London and New York: Routledge: 272-286.
- Stone, Ruth M. 2008. *Theory in Ethnomusicology*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Stumpf, Carl. 1885. *Musikpsychologie in England*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1911. *Die Anfänge Der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Szabolcsi, Bence. 1943. «Five-Tone Scales and Civilization». *Acta musicologica* XV: 24-34.
- Thomas, Nicholas. 1996. *Out of Time. History and Evolution in Anthropological Discourse*. Michigan: The University of Michigan Press.
- T. J. C y P. 1792a. «Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el rasgo sobre los yaravies impreso en *El Mercurio* Núm. 101». *Mercurio Peruano* 117: 108-114.
- T. J. C y P. 1792b. «Concluye el papel antecedente». En *Mercurio Peruano* 118: 116-118.
- Todd, Emmanuel. 2002. *Después del Imperio. Ensayo sobre la descomposición del sistema norteamericano*. Madrid: Foca Ediciones.
- Tozzi, Verónica. 2006. «La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural». *Diánoia* I, no. 57: 103-130.
- . 2009. «Hayden White y una filosofía de la historia literalmente Informada». *Ideas y valores* 140: 73-98.
- . 2012. «The Epistemic and Moral Role of Testimony». *History and Theory* 51, no. 1: 1-17.
- Tracey, Hugh. 1940. *Chopi Musicians*. London, New York y Toronto: Oxford University Press.

- Traversari, Pedro Pablo. 1902. «Al arte en América, Historia del arte musical indígena y popular». Quito.
- . 1905. «L'arte in America. Storie dell'arte musicale indigena e popolare (Roma 1903)». *Atti del Congresso Internazionale die Scienze Storiche VIII*: 117-129.
- Treitler, Leo. 1990. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- . 1993. «Gender and Other Dualities of Music History». En Ruth A. Solie, *Musiology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press: 23-45.
- Trexler, Richard C. 1995. *Sex and Conquest. Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Trotsky, León. 1969. *Literatura y revolución. Otras escritas sobre Literatura y arte*. 2 vols. Vol. II, Calambes: Rueda Ibérico Ediciones.
- Turino, Thomas. 1991. «The State and the Andean Musical Production in Peru». En Greg Urban & Joel Sherzer, *Nation-States and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press: 259-285.
- . 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2003. «Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations». *Latin American Music Review* vol. 24, no. 2: 169-209.
- . 2008. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Valcárcel, Luis Eduardo. 1972. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo.
- Valcárcel, Teodoro. 1932. «¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los Incas?». *Revista del Museo Nacional* 1, no. 1: 115-121.

- Vásquez Rodríguez, Chalena y Vergara Figueroa, Abilio. 1988. *¡Chayraq!: Carnaval Ayacuchano*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario, Asociación de Publicaciones Educativas.
- Vargas, Teófilo. 1940 [1928]. «Relación histórica del origen de la música "Incaica" y "Criolla" con demostración sintética de la nomenclatura de los instrumentos típicos». En Teófilo Vargas, *Aires nacionales de Bolivia*. Cochabamba, Bolivia; Santiago de Chile: Impreso en los Talleres «Casa Amarilla»: 3-15.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Siglo XXI.
- Vega, Carlos. 1929. «La música incaica y el doctor Sivirichi». *Nosotros* XXIII, no. 239: 72-85.
- . 1933a. «El pentatonismo (modalidad específica de una estética musical americana)». *La Prensa*, 25 de junio, 1.
- . 1933b. «El sistema musical de los antiguos peruanos». *La Prensa*, 3 de septiembre, 3.
- . 1933c. «La supuesta escala "mestiza" de Perú y Bolivia». *La Prensa*, 26 de noviembre, 2.
- . 1934a. «La flauta de Pan andina». En *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, Buenos Aires: Coni: 333-348.
- . 1934b. «Escala con semitonos en la música de los antiguos peruanos». En *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas*. Buenos Aires: Coni: 349-81.
- . 1937. «Tonleitern mit Halbtönen in der Musik der alten Peruaner». *Acta Musicológica* 9, no. 1/2: 41-53.
- . 1938, 5. «La escala pentatónica en Sudamérica. Cómo fue descubierta». *El Sol*, 13 de enero.
- . 1997 [1936]. *La Música de los Incas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

- Veyne, Paul. 1984. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- Vianna, Hermano. 2002. *O Misterio do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor & Editora UFRJ.
- Villalba Muñoz, Alberto. 1910. «Estudio sobre un importante descubrimiento musical». En *Conferencia Literario-Musical*. Lima: Editorial Rosay.
- Wachsmann, Klaus. 1971. «Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene». En Klaus Wachsmann, *Essays on music and history in Africa*. Evanston: Northwestern University Press: 93-135.
- Wagner, Roy. 2016 [1975]. *The Invention of Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Walsh, W. H. 1992. *Introduction to the Philosophy of History*. Bristol: Thoemmes Press.
- Warakomska, Anna. 2014. «Die narrativen Modelle der Geschichtsschreibung in den Theorien von Hayden White und ihre Kritik». *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten* 3, no. 1: 89-101.
- Watkins, J. W. N. 1952. «Ideal Types and Historical Explanation». *The British Journal for the Philosophy of Science* 3, no. 9: 22-43.
- Wheelock, Gretchen. 1993. «Schwarze Gredel and the Engendered Minor Mode in Mozart's Operas». In Ruth Solie, *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press: 201-221.
- White, Hayden. 1975. «Historicism, History, and the Figurative Imagination». *History and Theory* 14, no. 4: 48-67.
- . 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- . 1986. «Historical Pluralism». *Critical Inquiry* 12, no. 3: 480-93.
- . 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The John Hopkins University.

- . 1999. *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- . 2001. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Morton. 1965. *Foundations of Historical Knowledge*. New York and London: Harper & Row Publisher.
- Widdes, Richard. 1992. «Historical Ethnomusicology». En Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: W. W. Norton & Company; 219-231.
- Wilpert, Gero von. 1969. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Wolf, Eric R. 2006. *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wolkowicz, Vera. 2013. «Contradictions between Identities and Sounds: The Construction of a Nationalist/Latin American Art Music in During the 1920s». Master, University of Cambridge.
- Zagorin, Perez. 1990. «Historiography and Postmodernism: Reconsiderations», *History and Theory* 29, no. 3: 263-74.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AJUDADORA 156 - 164 - BARRA
CORREO E: tareagrafica@tareagrafica.com
PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com
Tel. 332-3229 / 424-1582
OCTUBRE 2018
LIMA - PERÚ

Últimas publicaciones del IDE

La Guardia Vieja. El vals criollo y formación de la ciudadanía en las clases populares (1885 – 1930)

Fred Rohner

IDE/PUCP

Lima, 2018, 463 pp.

Todas las Músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú

Raúl R. Romero

IDE/PUCP

Lima, 2017, 306 pp.

Jazz en español. Derivas hispanoamericanas

Julian Ruesga Bono (editor)

IDE/PUCP – Arte /Facto

Lima, 2015, 411pp.

Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero (editor)

Edición IDE/PUCP

Lima, diciembre 2015, 456pp.

Últimas publicaciones del IFEA

ARQUEOMETRÍA. Estudios analíticos de materiales arqueológicos

Rémy Chapoulié, Marcela Sepúlveda, Nino

Del-solar-velarde, Véronique Wright (eds.),

Lima 2018, 463 pp.

Ciudadanos armados de ley. A propósito de la violencia en Bolivia, 1839-1875

Marta Inurozqui

La Paz, 2018, 234 pp.

Luchas de clasificación. Las sociedades indígenas entre taxonomía, memoria y reapropiación

Christophe Giudicelli (coor.)

Argentina, 2018, 374 pp.

Este libro constituye un aporte trascendental para la investigación musical en el Perú.

Julio Mendivil propone un brillante análisis de como se construyó el discurso sobre la «música incaica», basado en el argumento de la existencia de una escala pentatónica. A partir del siglo XX, esta pentatonía se hallaría en la base de una nación imaginada por los estudiosos más sobresalientes de la «música andina» —otro concepto construido para entender la realidad peruana.

El autor comprende dentro de su estudio a los más distinguidos etnomusicólogos de este campo descomponiendo, en profundidad, las principales premisas y estrategias de significación que utilizaron para imaginar el pasado musical andino. Tal problematización nos revela, asimismo, aspectos fundamentales acerca de las diferentes narrativas que se han esgrimido para explicar una identidad peruana e imaginar la nación desde la musicología comparada y la etnomusicología. La propuesta de análisis de Mendivil nos señala, además, una ruta para futuras investigaciones sobre la música en el Perú y América Latina.

Raúl R. Romero (Director de la Maestría en Musicología,
Pontificia Universidad Católica del Perú)

