

Cibermusicología o hipermusicología, como queramos llamarla, pero ojalá con bibliografías, diccionarios y fuentes primarias

POR
EGBERTO BERMÚDEZ
*Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad
Nacional de Colombia*

Hace unas semanas, y con motivo de la adjudicación del *V Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés 2006*, convocado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el jurado incluyó en su acta el siguiente comentario: “la mayor parte de los trabajos recibidos no alcanza a cumplir satisfactoriamente con los requerimientos básicos de una investigación musicológica profesional” y a continuación pasó a enumerar detalladamente las carencias de los trabajos presentados.

Inmediatamente comenzaron a aparecer comentarios al respecto en la lista de discusión de la rama latinoamericana de la *International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL)*. Algunos puntualizaban que esa situación no era exclusiva de la musicología, sino que podía considerarse generalizada en los ambientes académicos y universitarios latinoamericanos. Otros hacían caer en cuenta del inevitable relevo generacional y de la incorporación de “nuevos criterios y temas” y aludían a la precariedad en la que se desarrolla el quehacer musicológico en nuestra región¹. Sin embargo, estos últimos aspectos y la importancia de su discusión no pueden confundirse con lo que el jurado indicaba directamente, es decir, la conciencia de una generalizada falta de rigor y “amateurización” de la musicología en nuestro medio. Si bien la música, en cuanto objeto de estudio, empezó a hacer tránsito a otros espacios como



¹ Ver lista iaspm-latinoamericana@urca.unirio.br

▲ DONOZO, Leandro. *DICcionario BIBLIOGRÁFICO DE LA MÚSICA ARGENTINA (Y DE LA MÚSICA EN LA ARGENTINA)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006, 534 pp.

◀ VARAS, José Miguel y GONZALEZ, Juan Pablo. *EN BUSCA DE LA MÚSICA CHILENA: CRÓNICA Y ANTOLOGÍA DE UNA HISTORIA SONORA*, Santiago: Cuadernos Bicentenario/Presidencia de la República, 2005, 518 pp. y Antología Sonora. 71 obras de música, 4 CDs.

aquellos en los que se analizan los medios de comunicación, los estudios culturales y el periodismo cultural, esto ha llevado a divergencias y conflictos en lo metodológico, lo cual, sin duda (aunque no aquí), vale la pena analizar. Un aspecto esencial se refiere a las fuentes en las que se obtiene conocimiento inicial o básico para desarrollar lo que pueda llamarse una “investigación musicológica”. Ante el creciente uso de los recursos disponibles en la Internet, se hace necesario (aunque cada día más difícil) el establecimiento de los mismos criterios que en algún momento se propusieron para el uso de los recursos impresos de este tipo (enciclopedias, diccionarios, bibliografías, etc.). Es por esta razón que he introducido este tema (aparentemente ajeno), a manera de preludeo a mis comentarios sobre las obras de Leandro Donozo y Juan Pablo González.

Es significativo que, a pesar de su gran experiencia con los recursos informáticos aplicados a diferentes aspectos del quehacer musical y musicológico, Donozo se haya empeñado en hacer un libro y lo lograra. No intentó montar un nuevo sitio de Internet ni editar un CD ROM, aunque ya disponga de un *blog* para la actualización del *Diccionario*². Tal vez sea paradójico, pero para el rigor de su trabajo, resulta más adecuado un libro que cualquiera de los actuales formatos de *blogs*, sitios y páginas de Internet. La carta de navegación del *Diccionario* (p. 27), además del material introductorio, contiene explicaciones claras sobre qué es y para qué sirve esta obra. El *Diccionario*

² <http://bbdm.wordpress.com>. A pesar de la intención, este *blog* parece no cumplir a cabalidad su cometido de mantener actualizado el *Diccionario* por cuanto no es exclusivo para este y contiene información adicional que hace muy difícil para quien lo consulta localizar rápidamente la información relevante para la publicación. Sería recomendable crear un *blog* exclusivo para el *Diccionario*.

reúne información bibliográfica básica sobre la música argentina y sobre música en la Argentina contenida en 52 obras de referencia que incluyen diccionarios, enciclopedias, bibliografías y obras de carácter histórico musical. En consecuencia, se convierte en un manual para hacer lo primero que conviene hacerse en el entrenamiento y la práctica de las disciplinas que todavía reconocemos como musicología y etnomusicología, es decir: enterarnos, de la forma más rigurosa posible, de qué se sabe del tema sobre el que pretendemos investigar. Quizá esto parezca premoderno y nada glamoroso, o para algunos –como anota Donozo– quizá sea un “mal necesario” (p. 13), pero es lo que todavía tendríamos que hacer antes de descubrir de nuevo el agua tibia y la rueda con el ropaje de marcos teóricos (e incluso ventanas y balcones), adornados con las cortinas del estereotipado lenguaje posmoderno característico de muchos medios académicos actuales. Además, es un hecho que muchas disciplinas (como la musicología, sus afines y otras) han adoptado estos discursos conscientes de su condición periférica y con el ánimo de insertarse en la “economía académica” que tiene cada vez más incidencia en nuestros sistemas universitarios.

Los temas sobre los que se proporciona bibliografía básica en el *Diccionario* están agrupados alfabéticamente en la forma de “entradas” o “voces” de un diccionario que incluye desde nombres de compositores, intérpretes, musicólogos, agrupaciones, coros, locales, teatros, instituciones y festivales, hasta géneros musicales, instrumentos, grupos étnicos, lugares geográficos, siglas, títulos de obras, películas y publicaciones musicales. De las obras de referencia consultadas se incluye importante información sobre su ubicación en bibliotecas y, en muchos casos, su información topográfica e ISBN.

En el mismo terreno, pero en otro lugar (la compilación de fuentes primarias), se sitúa el trabajo de Juan Pablo González contenido en la segunda obra reseñada, *En busca de la música chilena*. Se trata de una antología de fuentes primarias sobre la música chilena publicadas en periódicos, revistas especializadas y otras publicaciones a lo largo del siglo XX. En su introducción, González precisa que su intención es “rescatar el discurso de músicos, musicólogos... cronistas, escritores y periodistas sobre las distintas prácticas musicales desarrolladas en Chile, en el momento mismo en que se produjeron” (pp. 110-11). La obra tiene en realidad dos partes: un libro y una colección de cuatro discos compactos. El libro, a su vez, tiene dos secciones claramente diferenciadas; en primer lugar, la sección arriba mencionada a cargo de González, que ocupa las 4/5 partes de su extensión, y, en segundo lugar, una crónica personal sobre la música en Chile en el siglo XX (*Crónica de una historia sonora*), del ganador del Premio Nacional de Literatura, José Miguel Varas (pp. 12-109), la cual, con sus fortalezas y debilidades, puede en efecto considerarse una pieza más de esta valiosa antología de textos.

La antología de textos ha sido agrupada en secciones que se refieren a los momentos históricos más significativos de la actividad musical chilena en el siglo pasado y que coinciden plenamente con las etapas reconocidas de la historia del Chile contemporáneo. Algunos ejemplos tomados en forma no sistemática servirán para ilustrar la importancia de los documentos seleccionados. El primer momento es el de los años del Primer Centenario de la Independencia, que por cierto, es el evento que da pie a la publicación con motivo del comienzo de las celebraciones del segundo. Allí resultan especialmente significativos los textos de corte histórico, como los de Cañas (“Reuniones

musicales de 1889 a 1933”), el de Zubicueta (“Origen del baile”) y sobre todo el de Ismael Parraguez (“Una ojeada a la música americana”), interesante precursor del “americanismo musical” de Curt Lange y muchos otros. El segundo momento, “Los años locos”, se caracteriza por la aparición de revistas especializadas y por la ubicación de la música en la discusión cultural. A través de la aceptación de la música moderna (se discute la música de Debussy, Ravel, Schoenberg, Respighi y el futurismo, y se critica a D’Indy), se comienza a valorar la música campesina e indígena local. Un texto significativo es la entrevista realizada en 1928 a “Los Cuatro Huasos” sobre su reciente gira en la vecina Argentina, a través de la cual entendemos que la difusión del “canto popular” que llevaban a cabo era el “folklorismo” de disfraces y teatro de variedades y café, círculos de autoridades militares y diplomáticas, y veladas entre los miembros de la aristocracia. En el siguiente capítulo, “Los años duros”, se da testimonio del crecimiento de la industria discográfica y fonográfica durante los años treinta, y de las reacciones ante los primeros grandes fenómenos de este tipo en Latinoamérica, como el del tango. Aquí, los críticos argentinos de mirada aristocratizante encuentran eco en Chile, donde dicho género había ganado popularidad inusitada, sobre todo, como anota en 1931 Renato Rivas, entre “la clase media y popular, que constituyen la médula de la colectividad, el espíritu nativo por excelencia y la fortaleza racial”. Se trata casi de un manifiesto de principios del nativismo y del folklorismo de muchos sectores de las clases dominantes de América Latina, muy útil para comprender en conjunto este importante aspecto de la historia de nuestra música popular. La obra muestra su gran utilidad, aún en el caso de una lectura desde Colombia, cuando, por ejemplo, nos enteramos de que el compositor Alfredo Leng

(1884-1974) fue autor de un “drama musical” cuyo argumento es la trama de *María* de Jorge Isaacs, uno de los íconos literarios colombianos. Con estos ejemplos, y hay muchos más documentos que merecerían comentarios, quería enfatizar la utilidad que esta antología puede llegar a tener para todos nosotros.

Un problema difícil de solucionar en trabajos como el acometido por González es la decisión de transcribir o no los textos en forma integral. Considero, debido a dolorosas experiencias, que lo ideal es su reproducción facsimilar ya que así se eliminan las ambigüedades de los errores que el primer procedimiento inevitablemente genera³. Otros “daños colaterales” de este procedimiento los sufren las ilustraciones, fotografías, tablas y ejemplos musicales que, aunque parezca increíble, a veces suelen desaparecer por completo en estos procesos. En este caso, una sana posición intermedia permitió la inclusión de fotografías y reproducciones facsimilares parciales (no todas legibles desafortunadamente) de casi todas las publicaciones originales.

Los dos CD de *Música de raíz y popular chilena* albergan agradables sorpresas, útiles para entender el fenómeno de la “nueva canción” o para obtener una visión de conjunto de la canción de contenido político en América Latina. Allí se destacan intérpretes y compositores poco conocidos fuera de Chile (Pedro Messone y Guillermo Bascañán), o versiones igualmente desconocidas para el oyente no chileno, como aquella de *Aquelarre*, del célebre vals de Osvaldo Rodríguez

(“Valparaíso yo nunca he sabido”). Igualmente valiosa es la inclusión de un amplio panorama de la música en el período de la dictadura que solo conocimos a través de Los Prisioneros. En el terreno de la música académica se opta necesariamente por incluir fragmentos de obras, algo que puede generar críticas, pero que muestra su valor en los dos CD que le corresponden: un recorrido bastante representativo de su gran riqueza y de la variedad de tendencias. Sin desconocer la dificultad de la tarea, hay que apuntar a la presencia de algunos momentos de saturación sonora, especialmente en el CD1 (*Música de raíz y popular*).

Otro aspecto que merece atención en ambos casos es la terminología. Prestando atención a este aspecto, se constata que los dos CD que acompañan la antología de González ilustran la que en Chile se llama música “docta”, aunque en su folleto Rodrigo Torres la llama también “culta” y “de concierto”. Más complejo resulta el caso de los otros dos CD que agrupan los ejemplos musicales de la “música de raíz” y popular chilena. Podría ser interesante el hecho de rescatar el concepto de *grass roots music*, o música de base, para reemplazar el concepto de *folklore* (folclor), tan arraigado tanto en Chile como en Argentina, máxime cuando en el ambiente internacional se ha popularizado desde 1980 el término música “tradicional” desde que el International Folk Music Council cambió su nombre a International Council for Traditional Music. Sin embargo, en un solo párrafo de su folleto González usa “música de raíz”, “folklore”, “música típica”, “neofolklore”, “proyección folklórica” y “expresiones tradicionales urbanas”, abriendo de nuevo una discusión que, aunque algunos la consideren estéril, merece ser abordada. En el caso de Argentina, el carácter del texto de Donozo nos permite encontrar agrupados los ya citados y otros términos en las voces corres-

³ Me refiero al texto de Egberto Bermúdez y Jaime Cortés (eds.). *Musicología en Colombia. Una introducción*. Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001, donde la decisión de transcribir los textos generó innumerables errores. Esta situación se trata de solucionar en su versión electrónica que, desafortunadamente, progresa muy lentamente. Ver <http://www.iie.unal.edu.co/musicol.htm>

pondientes a “folklore” y a “nativismo” (pp. 217, 357-58) del *Diccionario*. Allí encontramos música “criolla”, “mestiza”, “rural”, “tradicional”, “de raíz folklórica” y “popular de raíz folklórica”, además de la ya mencionada “proyección folklórica”. Este interesante panorama no se circunscribe a Chile y Argentina, sino que en el mundo hispánico ha sido parte fundamental de la creación de aquellos discursos musicológicos que hoy tanto nos preocupan.

Finalmente, se pueden hacer lecturas sesgadas (claramente injustas) de ambas obras que pondrían en evidencia algunas debilidades, aunque considero que pueden ser carencias de las fuentes primarias y no de criterio o de rigor de parte de los autores. Una de estas lecturas parte de mi interés por el desarrollo de la práctica de la música tropical de origen colombiano en Chile y Argentina en el último tercio del siglo XX. En el caso de Chile, por ejemplo, habría sido útil un texto sobre la carrera musical de la Sonora Palacios o de Luisin Landaez. Aunque, como dije, se trate de una ausencia en las fuentes mismas, pues tal vez nadie consideró en su momento la importancia de aquel conjunto o de este músico venezolano, fundamentales en el establecimiento del gusto y de la práctica de la música tropical de origen caribeño en Chile. Sin embargo, afortunadamente los mismos textos de la antología aclaran algunos aspectos de este proceso. Ángel Parra, por ejemplo, muestra en una entrevista su desdén por las alusiones sexuales y el lenguaje de doble sentido de la “cumbia”, aunque desafortunadamente para cualquier posición ortodoxa, estos son estructurales a los modelos músico-verbales afro-americanos que están en la base de la músicaailable popular caribeña⁴.

⁴ Como un ejemplo se puede consultar mi discusión sobre los “cantos de escarnio” (*derision songs*) de tradición africana como base del primigenio “vallenato”. Ver E. Bermúdez. “¿Que

Por su parte, el cronista Varas alude al sentido de pertenencia que la cumbia despertó, a pesar de su origen foráneo, y a su papel cohesionador entre los chilenos en el exilio, al punto de asignarle una función casi terapéutica al acuñar el término de “cumbiaterapias” para describir las reuniones en las que se bailaba y, como él mismo dice, se evitaba “el caldo de cabeza” sobre el golpe y el exilio (p. 100).

En el caso de esta música en Argentina, ocurre algo similar, aunque tal vez más difícil de remediar, teniendo en cuenta que es imposible ser exhaustivo cuando se aborda un tema tan vasto como “la música en la Argentina”. Aunque, como en el caso anterior, lo más seguro es que el desarrollo de la cumbia y la música tropical en general, muy evidente en los años noventa, no haya recibido la debida atención en sus primeros momentos. En este proceso fue importante la carrera del colombiano Julio Bovea (“Bovea y sus Vallenatos”), quien a finales de la década de 1960 se estableció en Buenos Aires, o la de grupos argentinos como “Los Wara-Wara”, menos conocidos que “Los Wawanko”, el “Cuarteto Imperial” y “Los 5 del Ritmo”, infortunadamente todos ausentes del *Diccionario* debido al hecho de que no están presentes en la bibliografía básica. Estos y otros grupos (incluyendo el reconstituido “Bovea y sus Vallenatos”, que en su trayectoria en

es el vallenato? Una aproximación musicológica”, en: *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, IX, 9. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 7-62; “Por dentro y por fuera: el vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas”, en: Martha Ulhóa, Ana María Ochoa (eds.). *Música popular na América Latina. Pontos de escuta*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, pp. 214-45, y “Detrás de la música: el vallenato y sus ‘tradiciones canónicas’ escritas y mediáticas”, en: Alberto Abello (comp.). *El Caribe en la nación colombiana. Memorias. X Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Observatorio del Caribe Colombiano, 2006, pp. 476-516.

Argentina incluyó músicos argentinos y chilenos), son esenciales en el proceso que desde los años setenta llevó a la “cumbia” (o “cumbia villera”) a consolidarse entre el público joven de los sectores más pobres de la capital y otras ciudades de la Argentina, aunque hoy haya ampliado su radio de acción hacia otros sectores sociales y se estime que sus ventas pueden representar casi un tercio del mercado discográfico de aquel país⁵.

Un fuerte aplauso para las obras de Donozo y González. Ambas constituyen un gran aporte y un magnífico ejemplo de lo que podría hacerse en otros países en donde, ya es un hecho, está creciendo el interés por considerar la música (o nuestras músicas) como objeto de indagación y producción de conocimiento pero que, como indicaba el jurado del aludido concurso, se está

cediendo ante la falta de rigor y el facilismo. Es probable que después de consultar el *Diccionario* de Donozo, la *Antología* de González y leer la bibliografía básica sobre el tema que quiere desarrollar, cualquier musicólogo, aspirante o no a premio, pueda, antes de lanzarse a escribir, pensar dos veces si su contribución puede realmente “contribuir”, –valga la redundancia– a lo que se sabe sobre el tema. Aun dentro del vórtice mismo o desde cualquier ángulo de las “reconstrucciones” de nuestra disciplina, antes de “contribuir”, debemos conocer lo que se ha escrito en los anteriores y numerosos intentos de “remodelación”, por cierto iniciados por sus mismos fundadores. Conviene comenzar pronto, pues son muchas, muchas páginas⁶.

⁵ Hay muchos sitios de Internet sobre este tema, entre ellos: http://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia_villera. <http://elortiba.galeon.com/cumbiavi.html>

⁶ Dos buenos puntos de partida pueden ser Joseph Kerman. *Musicology*. Londres, Fontana Press, 1985, y Kevin Korsyn. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2003.