

# boletín música

Revista de música latinoamericana y caribeña

## SUMARIO

- Artículos temáticos**
- Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea ■ César Kamilo Riveros Vásquez  
p. 3
- Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968 ■ Lucio Carnicer y Claudio F. Díaz  
p. 25
- Cartografía de enfoques de la música popular en la América Latina y Cuba desde la problemática de los juicios estéticos ■ Liliana González  
p. 41
- La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX ■ Christian Spencer Espinosa  
p. 66
- Robert Murrell Stevenson: Pensamiento *músico-lógico* y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas ■ Susan Campos Fonseca  
p. 93
- Comentarios**
- Superada (?) ... «una pelea cubana contra la Salsa...» ■ Alejandro Ulloa  
p. 112
- R con R: Mano a mano*. Concierto ofrecido por Silvio Rodríguez y Roberto Fernández Retamar ■ Carmen Souto Anido  
p. 120
- Simposio Internacional CUBADISCO 2009. Puerto Rico y Cuba: dos voces de una canción ■ Heidy Cepero Recoder  
p. 123
- ¡Matangueishon! dijo la Changueshon... Reseña y reflexión alrededor del disco *Matanga*, a propósito de la hibridación musical ■ Daniel Rendón Castro  
p. 127
- A Teresita. Palabras de despedida de duelo a la Maestra Teresita Junco ■ Roberto Valera  
p. 131
- Popular Music Worlds, Popular Music Histories - IASPM 15th Biennial Conference ■ Laura Jordán  
p. 133
- Concierto Paz sin Fronteras  
p. 137
- Colección Música**
- Fonogramas. Música académica latinoamericana contemporánea ■ Layda Ferrando  
p. 141
- Notas**
- p. 144
- Convocatorias**
- Premio de Musicología Casa de las Américas  
p. 155
- VI Coloquio Internacional de Musicología  
p. 156
- Nuevas obras de compositores**
- Contracubierta
- Partitura**
- Remembranzas*. Para dos flautas y dos clarinetes ■ Sigried Macías Lastre
- Separata**
- Mercedes Sosa

## **La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico *mestizo*. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX<sup>1</sup>**

Christian Spencer Espinosa

El complejo proceso de mezcla de culturas que los países sur andinos enfrentaron durante la Colonia española, derivó durante los siglos XIX y XX en un sincretismo étnico difícil de administrar para la construcción del Estado y la cimentación de la identidad nacional. En el caso de algunos países de esta región, como Chile, dicho legado intentó ser puesto «en orden» en diversos momentos históricos con el fin de diferenciar cuál o cuáles habían sido las razas que más (o menos) habían aportado a la formación del sustrato racial del país. Frases como la arriba citada, del médico chileno Nicolás Palacios, fueron escritas en un momento en que la definición étnica se consideraba clave para la formación de un colectivo deseoso de ser próspero según el modelo europeo de desarrollo. Así, la predilección por los elementos blanco-europeos del mestizaje dejó de ser un supuesto y se convirtió en un hecho dado por cierto en varios ámbitos del conocimiento. La ausencia de reconocimiento de la totalidad de la diversidad racial existente (negra, indígena y española) permitió la instalación de un canon étnico *mestizo* que sirvió de baza para realzar aspectos cuantitativos (antes que cualitativos) del mapa etnográfico, muchos de los cuales pasaron a formar parte del discurso local de la cultura.

El texto que presento a continuación desarrolla este problema abordándolo desde una mirada crítica. El objetivo del artículo es realizar un escrutinio bibliográfico básico sobre la presencia de la negritud y el proceso de instalación del canon étnico de tipo *mestizo* en Chile, explicando de manera general cómo se ha producido la invisibilización del carácter pluriétnico de la cultura del país en distintos períodos de tiempo.

La información que existe sobre este tema es sorprendentemente fragmentaria, por lo que mi texto trata de conectar muchos de los cabos sueltos por la literatura

«Es difícil calcular cuánto mal puede hacer un solo negro introducido en un país. Las familias chilenas que aún conservan alguna sangre negra deberían posponer toda otra consideración, al contraer matrimonios, a la de eliminar ese resto de naturaleza inferior casándose con mujeres rubias chilenas o de los países del norte de Europa»

Nicolás Palacios  
*Raza Chilena* (1904)

«En Chile, se puede decir, solo hai dos razas: la española i la india»

Recaredo S. Tornero  
*Chile Ilustrado* (1872)

<sup>1</sup> Este texto ha sido escrito a partir de los materiales presentados en *Latin-American Music Seminar* (University of London, Institute of Musical Research, noviembre de 2007) y *British Forum for Ethnomusicology - Annual Conference* (Newcastle University, International Centre for Music Studies, abril de 2007). Agradezco aquí las valiosas sugerencias bibliográficas de Víctor Rondón.

cultural dando saltos temáticos que considero, por ahora, inevitables. Me interesa ofrecer una mirada etnomusicológica y sincrónica (en bloques de tiempo) aprovechando de exponer algunas hipótesis sobre la integración de los negros a la cultura popular chilena. Para ello tomo como caso de estudio lo hecho hasta ahora por la investigación musical chilena (musicología e historiografía) en torno al género musical conocido como zamacueca o cueca, considerado por el imaginario decimonónico como la danza *nacional* por excelencia.<sup>2</sup>

El trabajo está dividido en cinco partes. En la primera presento lo que llamo la *invisibilidad* del negro, el proceso de instalación del canon étnico y su consolidación a través de movimientos liberales y nacionalistas. Luego explico la importancia cualitativa y cuantitativa que tuvieron los negros en Chile, enfatizando la necesidad observar su presencia como un fenómeno cualitativo antes que estadístico. En tercera instancia ofrezco una hipótesis sobre la integración de este grupo a la vida social, arguyendo que las condiciones sociales de la época hacen más plausible pensar en su integración que en su desaparición del mapa sociodemográfico del país. Luego de ello y conectando con la segunda parte, explico brevemente el desarrollo histórico de la (zama)cueca y su vínculo con lo nacional y lo étnico. Casi al final, como cuarta sección, analizo algunos argumentos que se han dado para minimizar el carácter pluriétnico de la (zama)cueca y entrego dos contra ejemplos que sirven para pensar en un baile influido por lo mulato o lo negro. Para cerrar, ofrezco algunas palabras finales que refuerzan las ideas vertidas durante el cuerpo del trabajo.

#### LA INVISIBILIDAD DEL NEGRO EN LA CULTURA CHILENA

Desde hace más de un siglo la presencia de negros y mestizos de negro viene siendo un tema postergado en la investigación musical chilena.<sup>3</sup> Parte importante de esta postergación puede atribuirse a la «invisibilidad» que adquirieron estos grupos como consecuencia de las condiciones a las que fueron sometidos durante la época Colonial (desde siglo XVI hasta los inicios del siglo XIX), cuando fueron esclavizados y privados del ejercicio libre de su cuerpo y de su conciencia. Pero también puede atribuirse a la época republicana (siglo XIX en adelante), cuando los negros y sus descendientes fueron descalificados por su «debilidad moral» y tachados de rudos, ignorantes, salvajes, faltos de trascendencia e, incluso, de *bestias*.<sup>4</sup> Incluso hoy, en pleno siglo XXI, «no existe una conciencia real de lo negro como factor constitutivo del pro-

<sup>2</sup> Aunque no existe total claridad sobre la continuidad histórica entre los géneros *zamacueca* y *cueca*, a partir de aquí utilizo el término mixto (*zama*) *cueca* como una forma de recalcar que me estoy refiriendo a los siglos XIX y XX. He comentado brevemente este asunto en Christian Spencer: «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», 2007, p. 144, nota al pie N°2.

<sup>3</sup> Uso aquí los términos «negro» y «moreno» para referirme a la población de origen africano y sus descendientes (sin mezcla), los términos «mulato» y «pardo» para hacerlo a los descendientes mestizos de negros; y la palabra «zambo» para la mezcla de indio y negro (o mulato).

<sup>4</sup> Véase Paulina Barrenechea: «María Antonia, esclava y músico: la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena», 2005, p. 89; Gilberto Triviños y Paulina Barrenechea: «Bibliografía comentada para iniciar el estudio de la presencia negra en Hispanoamérica y Chile», ca. 2003, p. 38; Maximiliano Salinas: «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX», 2000, p. 65.

ceso de mestizaje ni menos como elemento significativo en la conformación y desarrollo de nuestra cultura».<sup>5</sup>

La «negación» o más bien, *minimización*, de la presencia negra, mulata y zamba puede haberse producido por dos razones interrelacionadas. La primera de ellas es la creencia de que los negros y mestizos de negro fueron numéricamente insignificantes en el contexto en que vivieron y, los pocos que quedaron, no lograron adaptarse ni física ni «moralmente» a un país que consideraba tan «distinto», como es Chile.<sup>6</sup> La segunda razón es la escasa atención que los negros (o grupos de negros) recibieron en los documentos históricos de la Colonia y la República, debido posiblemente a que los esclavos no se declaraban en las actas administrativas o, en el mejor de los casos, se anotaban dentro de categorías llamadas «pertrechos» o «mercaderías».<sup>7</sup>

Desde luego, estas etiquetas contenían un fuerte sentido de exclusión que sirve de indicador para observar la doble condición de bienes «de uso» y «de cambio» que estos grupos ostentaban frente al resto de los sectores sociales. Estos dos aspectos, por tanto, pudieron haber sido determinantes para que la presencia de los negros —incluyendo a aquellos con talento artístico— se hiciera invisible en la sociedad chilena y, particularmente, para que se infravaloraran los aspectos *orales* o no documentales (burocráticos) de esta cultura.

Ahora bien, la historia de esta exclusión no se explica únicamente por la ausencia de datos en los archivos. Entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, la idea de que el negro no formaba parte de la herencia cultural chilena fue reafirmada por el movimiento liberal nacionalista. Durante el siglo romántico, el interés de algunos de los principales pensadores liberales y políticos chilenos por promover la «superación» del legado cultural hispánico<sup>8</sup> —como José Victorino Lastarria— hizo que algunas disciplinas, como la historiografía y (posteriormente) la musicología histórica, consideraran la Colonia como una etapa definitivamente negativa u «oscurantista».<sup>9</sup> Como consecuencia de esta marca subjetiva, los intelectuales de la primera mitad del siglo XX empezaron a volver lentamente su mirada hacia el indígena, a quien consideraron ahora un prototipo antiguo y más cercano a lo local, esto es, una referencia racial más próxima a la idea de lo «chileno» de ese entonces.

De esta forma, a pesar de que hasta ese momento el indígena había sido considerado un *otro excluido* en la historia del país, su presencia y aporte «sanguíneo» fue lentamente reconsiderada para terminar convirtiéndose —con el tiempo— en uno de los pilares raciales de la sociedad chilena, desplazando la presencia de lo negro a los *intersticios* de la historia, a los márgenes de la investigación. Lo realmente chileno, se

<sup>5</sup> Ver Triviños y Barrenechea: Op.cit., p. 27.

<sup>6</sup> Al respecto, consultar Celia Cussen: «El paso de los negros por la historia de Chile», 2006, p.p. 47-48; Cfr. Víctor Rondón: *Música tradicional chilena de los 50*, 2001, p. 10.

<sup>7</sup> Véase Barrenechea, Op.cit., p. 92 y Rolando Mellafe: *La introducción de la esclavitud en Chile. Tráficos y rutas*, 1959.

<sup>8</sup> Ver Bernardo Subercaseaux: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, 1981, p.p. 78-90.

<sup>9</sup> Véase Alejandro Vera: «Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile Colonial», 2006, p.p. 146-151.

pensaba, era el *mestizo*, esto es, la mezcla de sangre india con ibérica. Ése fue el germen «biológico-cultural» desde el cual la sociedad chilena se vio a sí misma como un crisol de dos razas: la europea española y la sudamericana indígena, indicadores de un espacio georacial que contenía la mezcla ideal, el resumen de un mundo hecho y otro por hacer: todo en un solo individuo mejorado y de doble fortaleza. En suma, una suerte de raza utópica.

Este reconocimiento del elemento europeo y la aceptación de su penetración gradual en la sangre chilena (*mestizaje*) permitieron que se instalara con el tiempo un *canon étnico* mestizo, es decir, un parámetro hegemónico acerca de la raza. El canon resultante fue de marcado énfasis hispanista y, si bien dejó fuera la negritud, «aseguró» la conexión de Chile con Europa. La diversidad étnica, por tanto, se vio reducida a dos posibilidades, cuestión que el Estado chileno y las capas dominantes aprovecharon para fomentar un discurso socialmente eficaz en favor de la idea de nación «culturalmente europea», una «raza integradora» capaz de unir a los distintos sectores sociales.<sup>10</sup>

La formación del *canon étnico* se consolidó con el pensamiento nacionalista de corte social de los primeros cuarenta años del siglo XX. Entre 1907 y 1940 más de treinta ensayos fueron publicados en el país sobre este tema (lo que se llamó *ensayo social*) y, aunque no todos abordaban la variable racial, la mayor parte de ellos —de corte positivista, liberal y romántico— intentó desentrañar la composición étnica de la sociedad chilena y su «personalidad», para lo cual estableció una correlación entre raza, estratificación social, clase, socialización y cambio social y cultural. En consecuencia, la autoconciencia nacional de lo *mestizo* se convirtió en una creencia cada vez más aceptada y fue asumida por otros intelectuales como algo definitivamente «cierto».<sup>11</sup> Al terminar la primera parte del siglo XX, por tanto, el *canon étnico* de lo blanco (y, eventualmente, indígena) estaba plenamente instalado en la intelectualidad chilena. Del mismo modo, rodeado de este ambiente intelectual, la historiografía y la musicología dedicadas a la música chilena no tardaron en minimizar la existencia del negro en la cultura nacional y, por extensión, en los géneros musicales considerados importantes para la historia de la «alta cultura».

En conclusión, la suma de estos tres factores: invisibilidad documental, énfasis en el indígena y reafirmación del canon *mestizo* (desde el ensayo social), facilitó la invisibilización del negro dentro la historia cultural chilena, particularmente dentro de la historiografía musical, como insistiré repetidas veces a lo largo de este texto. Esto tuvo como consecuencia que se considerara «popular» como equivalente a «ibérico europeo», quedando excluidas las tradiciones no occidentalizadas «relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central del pasado musical chileno».<sup>12</sup> Este escenario, no obstante, empezará a cambiar en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>10</sup> Al respecto consultar Bernardo Subercaseaux: «Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena», 2005, p. 659.

<sup>11</sup> Hernán Godoy: «El ensayo social», 1960, p. 109.

<sup>12</sup> Salinas: Op.cit., 2000, p. 45.

## LOS ESTUDIOS AFROCHILENOS Y LA INTEGRACIÓN RACIAL DE NEGROS, ZAMBOS Y MULATOS

La lectura comparada de la producción investigativa de los primeros dos tercios con la del último tercio del siglo XX, muestra que sólo desde hace poco se viene produciendo un cambio de paradigma significativo en la forma de entender la negritud. El motor principal de este cambio de enfoque ha sido la comprensión de lo negro como un fenómeno eminentemente *cualitativo* más que *cuantitativo*. En esta nueva perspectiva, los datos hallados han permitido profundizar un poco más en biografías e historias mínimas que han ayudado a alcanzar generalizaciones (acotadas) acerca de la vida social de este grupo étnico y, a partir de ellas, desarrollar una visión holística de la Colonia y la República que vaya más allá de la idea del negro como un esclavo sin vida propia.

La sola existencia de estos nuevos trabajos hace difícil sostener hoy una idea de negritud basada en el puro dato de la exclusión de este grupo humano, como si los pasos de su caminar por el país hubiesen dejado una *única* huella rastreable. Muy por el contrario, la evidencia bibliográfica —en constante avance— sugiere que es importante considerar una combinación de los aspectos cualitativos y cuantitativos del proceso de llegada, adaptación (esclavitud) y desarrollo de los negros y grupos de negros al país. Un enfoque de esta naturaleza arroja una visión distinta, particularmente en lo relativo a la integración de esta cultura en el medio local.

Los primeros negros llegaron a Chile en calidad de esclavos con los conquistadores. Según Mellafe, en 1540, antes de la fundación de Santiago, había ya en el territorio unos diez negros. Como este mismo autor señala, la mayor parte de éstos llegó con sus propios «dueños», funcionarios reales y especialmente mercaderes que traían sus negocios a esta parte de la antigua América.<sup>13</sup> A partir de 1590, los negros traficados (la mayor parte de ellos varones)<sup>14</sup> fueron introducidos al país por medio de la ruta que iba por el Océano Pacífico, pero también por la vía continental, que partía en Buenos Aires. La existencia de vías paralelas provocó un incremento del flujo poblacional esclavista. Así, entre mediados del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, el total de negros pasó de ser un 1,1% a ser un 4%, cifra que se acrecentó con el paso del tiempo debido al aumento del comercio exterior con Sudamérica española, que incluía los virreinos del Perú y de La Plata, creado en la década del 70 del siglo XVIII. Según el Censo realizado por el Obispado de Santiago, la población negra en 1778 era superior al 10%.<sup>15</sup>

Al iniciarse el siglo XIX, la población negra comienza a decrecer. Aunque los datos que existen para esta fecha no son lo suficientemente claros, si consideramos los resultados del Censo de 1812 en el Obispado de Santiago (negros, zambos y mulatos) y el Obispado de Concepción (negros y mulatos, sin mestizos), la población negra puede calcularse en 28.214 personas, cifra mayor en cantidad que la del censo anterior, pero menor en porcentaje en relación al crecimiento que experimentaba la población (3,43%). La Tabla N°1 resume estos datos y agrega otros:

<sup>13</sup> Mellafe: Op.cit., p.p. 213-214.

<sup>14</sup> Mellafe (Op.cit., p. 197) señala que este hecho —la mayor penetración de esclavos varones— tuvo consecuencias importantes para la demografía y etnografía chilenas, porque aportó un color mixto a la formación de la raza.

<sup>15</sup> Cfr. Rondón: Op.cit., p. 11.

Tabla N° 1: Evolución demográfica aproximada de la población negra y/o mulata en Chile entre 1541 y 1823

Año	Cantidad numérica población negra y/o mulata	Cantidad porcentual de población negra y/o mulata
1541	10	[?]
1570	7.000	1,1%
1590	20.000	3,4%
1600	19.000	3,46%
1620	22.500	4,03%
1778	25.150 <sup>16</sup>	12,6 %
1812	28.214 <sup>17</sup>	3,43%
1813	30.850 <sup>18</sup>	3,74%
1823	4.000-16.000 [?]	[?]

Según Norambuena,<sup>19</sup> en Chile se hicieron ocho censos en el siglo XIX. Sin embargo, el censo de 1813 fue el último que incluyó la variable racial como categoría de empadronamiento (de ahí que no haya datos posteriores más o menos fidedignos en el resto del siglo XIX). En dicho censo los negros aparecen en una cantidad de 3,74%, esto es, más de 30 mil hombres y mujeres, la mayor parte de ellos en Santiago, donde representaban casi un 8% de la población (unas 22.943 personas).<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Este dato incluye a negros y mulatos desde Aconcagua hasta el Maule (en Rondón: Op.cit., p. 11), número que confirma Eyzaguirre primando mulatos por sobre negros puros (en René Peri: *La raza negra en Chile. Una presencia negada*, 1999, p. 61). Sin embargo, Luis Thayer Ojeda (*Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*, 1919, p. 121) da un valor distinto para este mismo censo obispal (12.508), lo mismo que Peri (Op.cit., p. 154), que da otro (21.583) al restar la zona de Cuyo.

<sup>17</sup> Para obtener este dato he sumado los resultados del censo de 1813 en el Obispado de Santiago (negros, zambos y mulatos) con los del censo de 1812 (población de la provincia), más el Obispado Concepción (negros, mulatos y mestizos), como hace Carmen Norambuena («Las tendencias demográficas en la época republicana en Chile el modelo de San Bernardo a través de los archivos parroquiales 1824-1891», 1984, p.p. 140-141). Sin embargo, en este último caso, los grupos «mestizo», «negro» y «mulato» aparecen en una misma categoría con un total de 7.907. Para evitar cualquier cálculo errado, he procedido a dividir esta categoría en tres (3 x 2.636) y restar una de las partes (2.636) al total (7.907), eliminando así a los posibles mestizos no negros existentes y dejando el total de negros y mulatos sin mestizos (5.271), que me parece más exacto. De este modo, el total de 30.850 negros para el país en 1813 queda disminuido a 28.214.

<sup>18</sup> Obsérvese que para este período hay múltiples datos sobre la presencia de los negros en el país. Pablo Garrido (*Historial de la cueca*, 1979, p. 118) cita una cifra distinta de negros para Concepción en 1812 (7.917), De Ramón (en Hugo Contreras: «Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800», 2006, p. 102) considera que hacia 1810 Santiago poseía una cifra mayor a la que he dado de población negra, mulata o zamba (18%) y Peri (Op. cit., p. 263) establece que, hacia esa misma fecha, había en el país entre 10 y 12 mil negros y mulatos. Por otro lado, el mismo Peri (Op.cit., p. 103) estima que, según estudios genealógicos, para 1813 el 8% de la población tenía antepasado de sangre mulata o negra, cifra que creo hay que tomar con cautela. De este porcentaje, dice, 6.567 negros y mulatos vivían en los departamentos de La Serena, Elqui, Andacollo, Ovalle y Copiapó (Peri: Op.cit., p. 229).

<sup>19</sup> Norambuena: Op. Cit., p. 138.

<sup>20</sup> Norambuena: Op.cit., p. 142.

Aunque es muy importante tomar estadísticas con cautela debido a que no conocemos el detalle acerca de cómo fueron obtenidas, podemos decir a modo de síntesis, que una revisión somera de la evolución demográfica de la negritud en el país muestra que, entre 1540 y 1813, un promedio aproximado de 4,6% de la población chilena tuvo en sus venas sangre negra o mulata. Esta cantidad es relevante si se considera que en 1813 Santiago ni siquiera alcanzaba los 100.000 habitantes (que alcanzaría hacia 1835).<sup>21</sup>

Toda la población a la que nos referimos pasó a ser libre con la abolición de la esclavitud decretada en 1823 en el país.<sup>22</sup> ¿Cuántos de estos esclavos se quedaron finalmente en el país? Esta información es difícil de conocer, pues como señala Peri, muchos heredaron apellidos españoles y empezaron a pasar inadvertidos en los documentos de archivo, a pesar de lo cual en algunas zonas del país —como en el Departamento de Arica— hacia 1840 todavía era posible ver la presencia de un 68,6% de negros, mulatos y zambos (aunque pocos eran «puros»).<sup>23</sup> Sin perjuicio de ello y de acuerdo con lo que señala Diego Barros Arana, al producirse el cumplimiento de la ley quedaron en el país más de cuatro mil esclavos libres,<sup>24</sup> número que el historiador Luis Thayer Ojeda eleva a 16.000 y que, según él, se habría mezclado en buena cantidad con personas de las clases más desfavorecidas.<sup>25</sup>

En la bibliografía existente queda la duda de si antes de la publicación de esta ley, los negros alcanzaron a integrarse a las «comunidades», familias o «situaciones» a las que estaban sometidos. Asimismo, permanece como una incógnita si lograron mantener los lazos previamente establecidos en dichas comunidades o grupos sociales, o se disolvieron anómicamente una vez liberados en 1823. Algunas de estas dudas, sobre todo las relativas a la pertenencia en el período previa a la República, han sido parcialmente respondidas por los recientes trabajos provenientes de la historiografía, la antropología (arqueología) y —en menor medida— la musicología. Según los profesionales provenientes de estas disciplinas, negros y mulatos sí lograron alcanzar

<sup>21</sup> Véase la síntesis de los censos de 1835, 1843, 1854, 1865 y 1875 contenida en el *Quinto Censo Jeneral de la Población de Chile. Levantado el 19 de abril de 1875 i compilado por la Oficina Central de Estadística en Santiago*. Valparaíso: Impr. del Mercurio, 1876 (Microfilm N° 3028, Biblioteca Nacional de Chile).

<sup>22</sup> El establecimiento de esta ley tuvo dos etapas previas. Primero, el día 15/10/1811 se decretó la *Libertad de Vientres* y, luego, el día 11/11/1811, se emitió la *Ley de Libertad de Vientres* «declarando libre a todo esclavo que naciera en Chile», prohibiendo su entrada al país y declarando libres a los que pasaran por tierra chilena (Peri: Op.cit., p.p. 253 y 284).

<sup>23</sup> En 1871, más de treinta años después, la población negra (y de mestizos de negro) de la provincia de Arica era aún de 49,2%, casi en su totalidad peruanos (véase Peri: Op.cit., p.p. 71-72 y 201). Para profundizar sobre los afroarriqueños y afrochilenos, véanse los trabajos de Alfredo Wormald Cruz, citados en la bibliografía, y el texto de divulgación de Gustavo del Canto Larios (2003), que ha sido reseñado por Guerrero (2006). Lamentablemente, debido a problemas de acceso, no he podido consultar ninguno de estos libros, donde se recoge información valiosa sobre la cultura afro en el norte del país.

<sup>24</sup> Guillermo Feliú: *La abolición de la esclavitud en Chile. Estudio histórico y social*, 1942.

<sup>25</sup> Este mismo autor señala en 1919 (Thayer: Op.cit., p. 133) que «no menos de 200.000 personas» tienen en esta fecha algo de sangre negra mezclada con sangre indígena. En caso de ser verídica, esta afirmación estaría sosteniendo que —en dicho lustro— al menos un 1% de la población chilena tenía raíces negras en su linaje.



cierto grado de integración sociocultural a pesar de su estatus de esclavos. En consecuencia, «la hipótesis del fraccionamiento de la sociedad colonial en dos grupos antagónicos de dominados y dominadores y la perpetua pugna entre ambos merece ser revisada y enriquecida teniendo en cuenta estos antecedentes».<sup>26</sup>

En efecto, en varios de los casos de esclavitud que se han estudiado, ha llamado la atención un hecho particular: que se aceptara que los negros pudiesen tener hijos y criar una familia en condiciones normales, siendo posible incluso mantener buena salud y alcanzar algún grado de prestigio social.<sup>27</sup> Esta eventual integración se dio también al interior de la comunidad donde residía el negro, por medio del ejercicio de los oficios de la época. Entre éstos, destaca el de militar (en el siglo XVI), los relativos al mundo agrario (en el siglo XVII) y sobretodo los oficios derivados de las actividades de tipo 'doméstico' (en los siglos XVII y XIX), entre las cuales se encontraban los de minero, artesano, zapatero, pregonero, herrero, funcionario de hospital, pescador y sastre, todos ellos de factible movilidad social.<sup>28</sup> Paradójicamente, como señala Contreras, la política de «segregación racial» de la Colonia permitió a los pardos «diferenciarse de sus congéneres y ser considerados individuos leales, honrados y fieles servidores de la monarquía».<sup>29</sup>

Esta integración laboral se vio reforzada por una relativa integración cultural. Como se ha descubierto en ciertos casos, negros y mulatos alcanzaron a integrarse a la cultura local gracias a su presencia en actividades religiosas, como las *cofradías* de los siglos XVII-XVIII<sup>30</sup> y las compañías de baile mulatas que participaban en las procesiones del Corpus Christi hacia 1780;<sup>31</sup> también podían integrarse participando en oficios de corte pagano, como el puesto de *pregonero* público, que en los siglos XVI y XVII constituía una manera más que digna de ganarse la vida.<sup>32</sup> Pablo Garrido menciona además la existencia de un *barrio* de negros en Santiago llamado *Guanguali* en la década de 1830, sugiriendo con ello la existencia de una comunidad geográficamente definida.<sup>33</sup>

Otros testimonios más directos muestran a morenos y pardos directamente vinculados a la actividad musical. Entre ellos está el caso del fabricante de sillas de montar Antonio Guzmán, que al momento de morir (1587) dejó dicho en su testamento que se le adeudaba una *vihuela*,<sup>34</sup> lo que indicaría una posible praxis musical; o el caso del poeta mulato *Taguada*, que se suicidó al perder un enfrentamiento poé-

<sup>26</sup> Véase Emma de Ramón: «Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile: siglos XVI y XVII», 2006, p. 82.

<sup>27</sup> Ver Contreras: Op. cit. 2006; y Celia Cussen: «Secuelas de la esclavitud en los testamentos de los pardos libres de Santiago», 2007.

<sup>28</sup> Gonzalo Vial: *El africano en el Reino de Chile: ensayo histórico-jurídico*, 1957, p.p. 52-56; Guillermo Marchant: «Una negra llamada María Antonia», 2002, p.p. 76-77; y Peri: Op.cit., p.p. 21-22, 240, 275.

<sup>29</sup> Op. cit., p. 116.

<sup>30</sup> Véase Eugenio Pereira: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, 1941, p.p. 19-20 y 32-33; Peri: Op.cit., p.p. 68-70; Samuel Claro: «La música en los siglos XVII y XVIII», 1973, p. 49.

<sup>31</sup> Claro: Op.cit., p. 56.

<sup>32</sup> Claro: Op.cit., p.p. 40 y 52-53; Peri: Op.cit., p.p. 145; Marchant: Op.cit., p. 77.

<sup>33</sup> Op. cit., p. 186.

<sup>34</sup> De Ramón: Op.cit., 2006, p.p. 70-74.

tico contra el blanco Javier de la Rosa (siglo XIX), un evento considerado fundacional para el desarrollo de la poesía popular chilena.<sup>35</sup>

Conocemos también el caso de María Antonia Palacios, esclava negra que vivió en una casa aristocrática colonial y que fue —aparentemente— intérprete de tecla, dejando un manuscrito que constituye el único testimonio conocido de la música instrumental «doméstica» chilena del siglo XVIII.<sup>36</sup> Ello sumado a la existencia de esclavos morenos con conocimientos musicales (en varios instrumentos) que figuran en los documentos del siglo XVIII, como muestra Dubinovsky.<sup>37</sup> Y, no de menor importancia, la existencia de una banda de músicos negros que se presentó en la localidad de Colina (al norte de la capital del país) a principios del siglo XIX para don Diego Larrain y Salas, un independentista y alférez real que hacia 1810 era coronel de milicias.<sup>38</sup> Finalmente, habría que mencionar lo que Vicente Pérez Rosales relata en sus *Recuerdos del pasado*, donde cuenta que para el baile de celebración del triunfo de los patriotas sobre los realistas en la Batalla de Chacabuco y la proclamación de O'Higgins como Supremo Director del Estado (febrero de 1817), «hizose introducir en el comedor dos negros con sus trompas» para cantar la canción «nacional» por el triunfo militar alcanzado.<sup>39</sup>

Mirados en conjunto, estos datos fragmentados permiten pensar que, aunque se creyó que eran física y moralmente débiles, la participación e integración de los negros y pardos a la sociedad chilena tuvo asidero en la realidad, y, si bien no es posible afirmar que fuera un fenómeno cuantitativamente masivo, sí puede decirse que fue cualitativamente relevante, ofreciendo varias aristas que pueden servir como «puntas de iceberg» para conocer la práctica cultural de la Capitanía General y la República.

Entre estos elementos merece la pena destacar la existencia de negros con habilidades musicales, hecho que tempranamente reconocieron cronistas e historiadores interesados en el tema.<sup>40</sup> Algunos morenos destacaban por sus cualidades como *intérpretes* de cordófonos pulsados, como *cantantes* (por su particular tesitura y timbre de bajo) o como *ministriles*, en su calidad de esclavos de oficio.<sup>41</sup> Pero tal vez la prueba más fehaciente del reconocimiento del talento en el campo de la música, fue el caso de José Bernardo Alzedo (1788-1878), peruano nacido de madre mulata que se acercó en Chile entre 1846 y 1864 y cuyo buen oficio de músico compositor le convirtió en uno de los Maestros de Capilla más destacados del siglo XIX en Sudamérica.<sup>42</sup>

A estas habilidades musicales interpretativas (tocar, cantar, componer), debe agre-

<sup>35</sup> Juan Guillermo Prado y Juan Uribe: *Síntesis histórica del folklore en Chile*, 1982, p.p. 35-37; véase también Francisco Astorga: «El canto a lo poeta», 2000.

<sup>36</sup> Marchant: Op.cit., p. 82.

<sup>37</sup> Véase Guillermo Marchant: «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII», 1998, p. 78.

<sup>38</sup> Benjamín Vicuña Mackenna: *De Valparaíso a Santiago*, 1877, p.p. 227-229.

<sup>39</sup> Vicente Pérez Rosales: *Recuerdos del pasado*, 1970 [1882], p. 56.

<sup>40</sup> Víctor Rondón: «Ovalle y su Ministerio de Negros», 2008, p. 57; Cfr. Claro: Op.cit., p. 50.

<sup>41</sup> Ver Rondón: Op.cit., p.p. 56-57. Nucci menciona para el caso de Santa Fé, Argentina, el caso de luthiers y organistas de raza negra entre los siglos XVII y XVIII, de donde pudieron haber llegado también algunos esclavos al país. Ver Luis Di Nucci: «Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) Colonial», 2002, p.p. 114-118.

<sup>42</sup> Véase Víctor Rondón: «La apoteosis de Alzedo o la ascensión de un músico pardo», 2007.

garse la facultad natural de los morenos para el baile. Al respecto, existen antecedentes que muestran una posible influencia de la negritud en varias de las danzas «antiguas» bailadas en Chile hasta entrada la República, que podrían acusar elementos «negroides» en su factura coreográfica. Tal es el caso del *negrito*, la *perdiz*, el *aire* y el *pericón*, referidas por Vicuña Mackenna;<sup>43</sup> el *cachimbo*, mencionado por Margot Loyola;<sup>44</sup> el *candombito*, nombrado por Peri;<sup>45</sup> y el *wachambe*, señalado por Salinas.<sup>46</sup> En todas estas danzas la raíz afro pareciera estar veladamente presente.<sup>47</sup> Distinto es el caso de la zama (cueca) chilena, uno de los géneros musicales más importantes de la cultura sonora del país desde la independencia hasta nuestros días, donde pareciera ser que esta influencia es notoriamente evidente o al parecer directa. Hasta el momento, al menos, no conocemos otra danza en la que haya más información y especulación sobre su vínculo con la cultura del ébano.

#### LA VIDA POPULAR COLECTIVA. HIPÓTESIS SOBRE LA PRESENCIA DE LA NEGRITUD EN EL ESPACIO FESTIVO DECIMONÓNICO

Más arriba nos preguntábamos cuántos de los cuatro mil (o más) esclavos liberados en 1823 se quedaron finalmente en el país. Esta pregunta, en cierto modo, no tiene respuesta hasta que no se investigue más sobre el origen y destino de los negros en los archivos decimonónicos, triangulando la información contenida en éstos con las fuentes orales y la bibliografía que ha surgido en la última década. Ahora bien, aunque es cierto que no existe en la actualidad suficiente información empírica, una observación más detallada de algunos aspectos de esta época hace plausible pensar —como hipótesis— que el desarrollo sociodemográfico del país durante la segunda mitad del siglo XIX permitió cierto grado de integración de los negros a la vida popular. Tres razones pueden haber contribuido a ello: las condiciones sociales que los negros tuvieron que enfrentar, la constante circulación de población dentro del país y la alegre vida festiva que se vivía en los espacios públicos de la época.

Respecto de lo primero y hablando de los esclavos en términos de clase o *condi-*

<sup>43</sup> Benjamín Vicuña Mackenna: «La zamacueca y la zanguaraña», 1909 [1882].

<sup>44</sup> Véase Cecilia Astudillo: «El folclor de Chile y sus tres grandes raíces», 2004.

<sup>45</sup> Op. cit., 1999, p.p. 190-191.

<sup>46</sup> Op. cit., 2000, p. 67.

<sup>47</sup> Hay algunos antecedentes para pensar que estas y otras danzas calificadas de *lascivas* o *des-honestas* (por sus movimientos de pelvis o cadera) fueron también «negrificadas» por la influencia del  *fandango*. Recordemos que el  *fandango*, además de su terminación *ngo* —posiblemente morena— poseía un patrón característico asociable a la negritud: la integración de la mujer en el baile, la práctica de una coreografía libre, la inclusión de zonas corporales «sensuales» (como hombros o caderas) y la instrumentación tradicional o folclórica con aporte español, todo ello dentro de un ambiente festivo de marcado carácter desinhibido (véase Gabriel Menéndez Torrellas: «La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Ibero-america Colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social», 2002). Algunos autores, como Carlos Vega (*La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*, 1953) o Albert Friedenthal, de hecho, han considerado la zamacueca como una derivación directa del  *fandango*, que en Chile aparece documentado desde el año 1768 en las memorias de John Byron. Para más información sobre esto, véase Garrido (Op. cit., 1979, p. 47) y Albert Friedenthal: *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*, 1911, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 268-269.

*ción social*, es incierto pensar que los morenos liberados en la década del 20 hayan ascendido socialmente y luego pasado a formar parte de las filas de la aristocracia o la burguesía una vez «salidos al mundo» (la iconografía existente no permite demostrarlo, tampoco). Es más factible pensar, en cambio, que su reinserción se produjo en los sectores bajos del país, pues durante el primer tercio del siglo XIX los sectores medios no existían aún de manera efectiva<sup>48</sup> y la abolición de la esclavitud en los países vecinos, Argentina, Bolivia y Perú, vino a ocurrir tardíamente en relación a Chile (en 1853, 1826 y 1855, respectivamente),<sup>49</sup> por lo que puede haber sido más viable para ellos permanecer en un lugar donde se tenía, en teoría, más derechos civiles.

En segundo lugar, si observamos el flujo migratorio y las características sociodemográficas del país durante la segunda mitad del siglo XIX, veremos que la migración hacia la ciudad (en la década del 60) sumada a los ciclos de trabajo ordinario y temporal, generó la circulación y desempeño de varones en toda clase de trabajos a jornal; muchas veces sin residencia ni destino fijo. Como referencia, considérese que en Chile central, que incluía un espectro amplio de ciudades, entre 1865 y 1885 los *gañanes* o peones constituían un promedio de alrededor del 48% de la población rural en edad de trabajar (de 15 a 50 años).<sup>50</sup> Si reducimos este rango sólo a la ciudad de Santiago —donde radicaba la mayor parte de los negros en la primera mitad del siglo— tenemos que, de acuerdo al Censo de 1885, el 24,7% de la población estaba constituida por *gañanes* declarados, de los cuales el 99,6% eran hombres.<sup>51</sup> Estos trabajadores se desplazaban de lugar en lugar, haciendo muchas veces su vida en los espacios abiertos disponibles o, directamente, en la «vía pública», «el hábitat laboral principal del trabajador no calificado».<sup>52</sup> Mientras tanto, la mujer trabajadora —que no residía en monasterios ni tocaba el piano en los salones— migraba entre ciclos más amplios y estables de ocupación a las *cocinerías* (que existían en los despachos de bebidas y en las *chinganas*, que eran ramadas populares y verdaderas tabernas ambulantes), la costura, el lavado, la prostitución temporal, la práctica musical («tamborilera», cantora [con guitarra], arpista) o la misma gestión de la propiedad de la *chingana*, usualmente femenina. La suma de ambos sexos, sostiene Romero, «confirma la existencia de una masa de trabajadores que oscila[ba] entre distintas actividades, lícitas o no».<sup>53</sup>

El universo circulante de hombres y mujeres durante la mitad del siglo fue, por tanto, significativo, favoreciendo el contacto social entre los grupos que habitaban la ciudad y sus alrededores, los sectores *suburbanos*. El crecimiento de estos últimos hizo que dentro de la zona central comenzara a abundar la población de extracción social media baja (ya distinguible) y baja. La suma de ambas, una verdadera *masa*

<sup>48</sup> Al respecto, véase Sergio Villalobos: *Origen y ascenso de la burguesía chilena*, 2006 [1987].

<sup>49</sup> Peri: Op. cit., p. 258.

<sup>50</sup> Jaime Valenzuela: «Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880», 1992, p. 372, nota al pie N°5.

<sup>51</sup> República de Chile, *Censo 1885*, «Resumen de la Provincia de Santiago», Biblioteca Nacional de Chile, Microficha 3023, p. 397.

<sup>52</sup> Luis Alberto Romero: *Qué hacer con los pobres?. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, 1997, p.p. 99 y 110, respectivamente.

<sup>53</sup> Romero, Op. cit, p.p. 99-100.

*popular*, constituía casi la mitad de la población del país, que disponía de ciclos de «tiempo libre» debido a los períodos de desempleo acontecidos entre un ciclo laboral y el siguiente, dando pábulo a una sociabilidad periódica o, podríamos decir, a una sociabilidad de calle, de *chingana*.

Como señala el historiador Jaime Valenzuela, las *chinganas*, donde se practicaba la (zama)cueca, estaban ubicadas a todo lo largo y ancho del centro del país, lo que facilitaba la práctica de los bailes criollos sin tapujos morales de ningún tipo. En ellas se formaba un baile que era cotidiano, diario, donde la coreografía de la danza se hacía más libidinosa, lasciva y picaresca («negroide») y el texto —típicamente amoroso— adquiría una prosa de crítica social.<sup>54</sup>

Documentadas desde el siglo XVI, las *chinganas* adquirieron durante todo el siglo XIX un protagonismo fundamental debido a su movilidad (se podían armar en cualquier sitio) y cosmopolitismo (acogían al que llegara), pero sobretodo porque en ellas se generaba un *baile público*. Este sitio fue uno de los factores más importantes —sino el principal— para permitir el salto de la (zama)cueca desde los espacios «cerrados» a los sitios «abiertos»,<sup>55</sup> donde usualmente se terminaba provocando alteraciones del orden fuera de los días permitidos o, en palabras de Zorobabel Rodríguez —testigo presencial de aquellos años— «remoliendo la chimuchina los domingos, lunes i demás días festivos».<sup>56</sup> En este contexto, además de la comida y el alcohol:

el canto era un elemento esencial dentro del desarrollo de la diversión en las chinganas. Sin canto, sencillamente no había chingana [...] la importancia del papel de la cantora o el cantor era enorme, ya que eran ellos los animadores de la principal diversión popular que se daba en la zona central del país.<sup>57</sup>

En consecuencia, la inestabilidad laboral y la migración interna favorecieron la circulación de las masas, atraídas a los espacios públicos de encuentro dispuestos por todo el país, donde la fiesta y el ocio facilitaban la práctica de los bailes criollos. En estos bailes estaban integrados los sectores sociales bajos y, probablemente, los negros y sus descendientes, marcados durante gran parte del siglo XIX por este tipo de vida —la festiva— pero también por la falta de educación y la pobreza.

Durante el siglo XIX este nicho extraordinario de sociabilidad y diversión no fue infrecuente. Según Maximiliano Salinas, aunque en la segunda mitad del siglo XIX las tendencias hacia el ocio del pueblo iban en contra del discurso de la *eficiencia* —propio *ethos republicano* chileno—, la vida callejera se mantuvo consistentemente y se volcó en la comida, la música y el humor. «Estas tres dimensiones del vivir y del convivir», dice, «se entrelazaron en los espacios de la realidad cotidiana y, sobretodo, en los espacios abiertos de la fiesta o de las ferias populares»,<sup>58</sup> algo que se vio fuertemente favorecido por la existencia de más de medio centenar de días festivos en el

<sup>54</sup> Véase Valenzuela: Op. cit., p. 378.

<sup>55</sup> Cfr. Vega: Op. cit., 1953, p. 71.

<sup>56</sup> Zorobabel Rodríguez: *Diccionario de chilenismos*, 1875, p. 161.

<sup>57</sup> Fernando Purcell: *Diversiones y Juegos Populares. Formas de Sociabilidad y Crítica Social. Colchagua*, 2000, p. 52.

<sup>58</sup> Maximiliano Salinas: «Comida, música y humor. La desbordada vida popular», 2006, p. 86.

año.<sup>59</sup> Esta idea puede verse confirmada por la iconografía de la época, como la imagen titulada *Noche buena en la cañada*, impresa por Tornero en 1872,<sup>60</sup> donde se puede observar cómo se distiende la masa popular en las *chinganas* mientras la coreografía de la (zama)cueca campea —con su pañuelo y banderas acompañándola— en el costado derecho de las chinganas.<sup>61</sup>



«La noche buena en La Cañada, Santiago» (1872)

En síntesis, es posible inferir que las condiciones sociales que enfrentaron los negros durante el siglo XIX, inmersos en una situación laboral dinámica y de contexto festivo «chinganero» recurrente, favorecieron una sociabilidad abierta —propia del bajo pueblo— que cooperó a la integración fugaz o frecuente de éstos en la vida popular del país. Es muy probable que dicha sociabilidad se haya visto reforzada a través de la participación de los negros en la vida social si durante el período republicano —tal como ocurrió durante la Colonia— los negros ejercieron diversos tipos de *oficios*.

Esta hipótesis, evidentemente, se basa en el hecho probable de que una parte (o la totalidad) de los más de cuatro mil negros liberados hacia 1823 haya mantenido su

<sup>59</sup> Maximiliano Salinas et al: *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, 2007, p. 10.

<sup>60</sup> Recaredo Tornero: *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile de las Capitales de provincia, de los puertos principales*, 1872, p. 245.

<sup>61</sup> En esta misma línea, el historiador inglés Simon Collier refiere que hacia fines de los años 50 ciertas manifestaciones públicas masivas «pocas veces vistas en Chile» llegaron a tener una asistencia de hasta 5000 personas, como ocurrió en las agitaciones político eleccionarias de 1858 (Simon Collier: *Chile, la construcción de una República 1830-1865. Política e ideas*, 2005, p. 279). Asimismo, Valenzuela nos informa que ciertas festividades populares, como las carreras de caballos, llegaban a aglutinar hasta 10.000 personas en sus ruedos, «cifra impresionante para las características demográficas de la época» considerando, además, que duraban varios días (*La Juventud*, 1-XI- 1874. Citado en Valenzuela: Op. cit., p.p. 375 y 377).

residencia en Chile luego de la abolición de la esclavitud. Esta idea, que ha sido pocas veces mencionada, fue defendida por Pablo Garrido en su libro *Historial de la Cueca* (1979), que resucitó de la «muerte académica» a los negros, prácticamente soslayados por el análisis musicológico previo, particularmente en aquel hecho por el historiador Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941).

#### NACIÓN Y ETNICIDAD. EL CASO DE LA (ZAMA) CUECA CHILENA

Hemos visto más atrás que existió un espacio público de encuentro facilitado por la inestabilidad laboral y la migración interna de los sectores sociales más desatendidos. Cabe preguntarse ahora por el papel que el Estado, las élites y los sectores ilustrados tuvieron en el desarrollo de la vida cultural del país, y, particularmente, en la utilización de la música como agente de construcción de la idea de lo *nacional*, independiente de las cuestiones étnicas asociadas a ella, que retomaremos después.

Como sabemos, el imaginario de lo *nacional* en Latinoamérica creció bajo la égida del liberalismo positivista y el ideal republicano independentista, que buscó a toda costa el desenmascaramiento de la herencia Colonial oscurantista española para consumir la autonomía de los territorios respecto de la monarquía fernandina.<sup>62</sup> A partir de un pensamiento organicista basado en el voluntarismo liberal reinante en la filosofía política, la *nación* se convirtió en la matriz discursiva que reunió bajo un mismo argumento territorio, lengua, raza y cultura. Por medio de esta idea se fue articulando un conjunto de discursos y símbolos capaces de dar a las clases dominantes la llave para configurar una patria a la medida y —además— de dotar de un principio de unidad al proyecto político de las jóvenes Repúblicas del sur, deseosas de encajar a sus nativos al canon post revolucionario de la democracia europea.

La construcción de la idea de *nación* en Chile se produjo a través del esparcimiento de un proyecto liberal-conservador de corte ilustrado, que, como mencionamos, propagó la hegemonía del mestizo y la imitación de la cultura foránea como paradigma civilizatorio —a falta de reconocimiento de la propia—. La consumación de este ideal estuvo directamente ligada a la actividad del Estado chileno,<sup>63</sup> que, en una acción llevada a cabo desde la década del 30 hasta la década del 50 del siglo XIX, promovió esta idea a través de la difusión de ideas de carácter *político-discursivo* y *cultural-simbólico*.<sup>64</sup> En las primeras se dedicó a expandir las ideas patrióticas y nacionales de la fase post independentista por medio de la escritura (como el catecismo político, la prensa y los documentos públicos); en la segunda, a ensanchar la acogida de aquellos elementos vinculados con la «patria» (e incluso la «americanidad») a través de símbolos o expresiones «no escritas» o performadas, como el teatro o la música. Esta doble operación fue la que permitió el comienzo de un imaginario colectivo de lo *nacional*, aplicable no sólo a la política sino también a otras áreas de la vida social, como los espacios de diversión y sociabilidad de esta época, donde campeaban con

<sup>62</sup> Cfr. Bernardo Subercaseaux: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, 1981.

<sup>63</sup> François-Xavier Guerra: «Forms of communication, political spaces, and cultural identities in the creation of spanish american nations», 2003, p. 31.

<sup>64</sup> Fernando Purcell: «Discursos, Prácticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850», 2007, p. 176.

autoridad las danzas tradicionales criollas o criollizadas de carácter «picaresco» o «apicarado» que ya he comentado, incluida la (zama)cueca, uno de los *bailes de tierra* de mayor visibilidad de la época.<sup>65</sup>

La (zama) cueca fue una de las danzas de pareja mixta e independiente más importantes del siglo XIX en la zona sur andina de América, en un territorio que incluyó a la Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Llegada desde la polifacética ciudad de Lima al centro del país en los años 20, su positiva aceptación entre la población le valió una amplia expansión por el país en menos de tres décadas. Los movimientos atrevidos y sensuales de su coreografía básica, su capacidad para figurar en espacios de diversa clase social sin transformaciones sustanciales, el carácter picaresco y original de sus letras, la sencillez de su armonía y portabilidad de los instrumentos que le acompañaban (arpa, guitarra y percusión), hicieron que se convirtiera en un componente característico de la cultura decimonónica local, instalándose con una fuerza inusitada en el imaginario de lo criollo.<sup>66</sup> Así, desde su llegada hasta fines del siglo XIX, la (zama)cueca fue ampliamente vinculada con lo *nacional* desde el punto de vista que anteriormente hemos denominado «cultural simbólico». De hecho, entre 1824 y 1845, más de una decena de testimonios de cronistas y memorialistas describen los rasgos propiamente chilenos o simbólicos de esta danza, formulando por primera vez observaciones no *émicas* y generalizaciones en torno al sentimiento colectivo de identificación con un género musical.

Esta amplia acogida de la (zama)cueca no pasó inadvertida para los observadores ilustrados. El político y escritor Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, señalaba en 1842 que «La (zama)cueca [en Chile] es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo»;<sup>67</sup> otro tanto expresaba el polaco Ignacio Domeyko en los años 30, según quien «La bailan aquí todas las clases sociales, tanto en los salones elegantes como en la choza del campesino».<sup>68</sup>

Las observaciones de Sarmiento y Domeyko no hicieron otra cosa que constatar la acelerada diseminación que había tenido la (zama)cueca desde el momento de su llegada por pueblos y ciudades del norte, centro y sur del país, alcanzando a cubrir la totalidad del territorio chileno. Al llegar el último cuarto del siglo XIX, la (zama)cueca había sido acogida y performada en los más diversos espacios donde se diera el teatro, la música o la conversación, como tertulias, paseos, salones aristocráticos, saraos, cafés, funciones de zarzuela, ópera y espectáculos teatrales, además de baños y *chinganas*.

Desde el punto de vista social, la (zama)cueca penetró con mayor o menor éxito en las costumbres de los sectores bajos, altos y los grupos llamados de *medio pelo*

<sup>65</sup> Véase Margot Loyola: *Bailes de tierra en Chile*, 1980; y Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas*, 1956, p.p. 158 y ss.

<sup>66</sup> Spencer: Op. cit., 2007, p.p. 143-144.

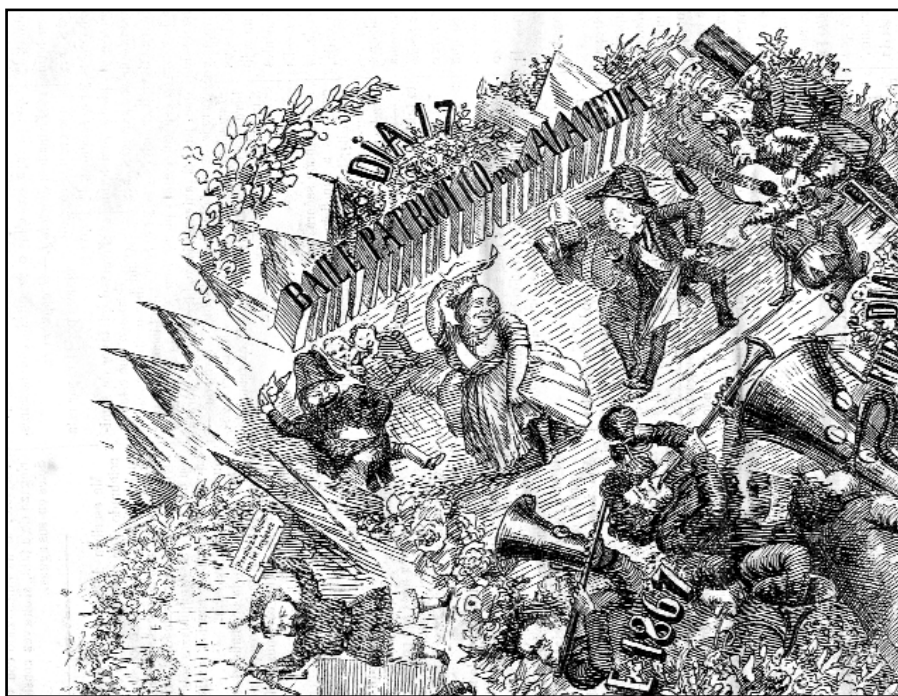
<sup>67</sup> Domingo Faustino Sarmiento: *La zamacueca en el teatro, Obras Completas de Sarmiento. Artículos críticos y literarios 1841-1842*, 1948 [1842], p. 169.

<sup>68</sup> Domeyko, Ignacio, «Memorias Inéditas», en *Revista Nueva*, abril-julio, 1902, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p. 273.



(sectores medios en formación), articulando la sociabilidad de la aristocracia, la burguesía, el ciudadano medio y el bajo pueblo. Pero donde la (zama)cueca realmente se convirtió en una práctica recurrente —especialmente en la segunda mitad del siglo— fue en el mundo popular, donde la vida social estaba entregada con mayor frecuencia al entusiasmo festivo callejero, como he explicado más atrás.

En este contexto, la (zama)cueca sirvió como medio para extender la idea de lo nacional en su sentido simbólico, particularmente en los espacios de diversión y fiesta, debido a la costumbre de incluir *símbolos patrios* en los lugares donde ella se bailaba, como se puede apreciar en la pintura e imprenta de este período, donde abunda su presencia.<sup>69</sup> Pero también puede verse en algunos dibujos aparecidos en las revistas políticas de la época, donde la danza era utilizada para representar la coyuntura política del país, como muestra la siguiente imagen titulada *18 de Setiembre de 1867*, para citar sólo un ejemplo.<sup>70</sup>



*18 de Setiembre de 1867*

<sup>69</sup> Véanse, por ejemplo, las pinturas de Ernest Charton de Treville, *18 de Septiembre en Santiago* (1845), de Claudio Gay, *Una Chingana* (1854) y de Manuel Antonio Caro, *La Zamacueca* (1871). Para profundizar en el realismo cultural de algunas de estas y otras obras, véase Gay (1854), Pereira Salas (1992), Picón Salas y Feliú Cruz (1938) y Tornero (1872). Asimismo, para observar la representación gráfica de esta danza en la literatura de cordel o *Lira Popular*, véase, entre otros, *Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile*, ca. 1968.

<sup>70</sup> Aparecido en *La linterna del diablo*, 26 septiembre de 1867, Año I, Número 3, página 2. He comentado este dibujo en Spencer: Op. cit., 2007, p.p. 104-107.

## LA MINIMIZACIÓN DEL CARÁCTER PLURIÉTNICO DE LA VIDA MUSICAL CHILENA Y LOS ELEMENTOS NEGROS DE LA (ZAMA)CUECA

En las páginas precedentes he intentado mostrar que la cultura negra fue invisibilizada o relativizada durante largo tiempo en Chile por el ensayo social y movimientos liberal-nacionalistas, cuestión que ha ido cambiando gracias a los nuevos (y cada vez más frecuentes) estudios sobre este tema, que muestran un trato menos descriptivo (cuantitativo) y más comprensivo (cualitativo). A esto debe agregarse la instalación progresiva de un canon racial de tipo *mestizo* que, si bien ha tendido a ensalzar el discurso acerca a la pluralidad de las culturas, a la larga ha optado por relevar el mestizaje ibérico europeo por sobre el indígena y el negro, como se observa en la literatura cultural, particularmente en aquella referida a la (zama)cueca. En este contexto, es prudente preguntarse ahora cómo es que se produjo la invisibilización de la negritud y cómo llegó a instalarse el canon *mestizo* en el ámbito historiográfico y musicológico.

Al igual que los análisis hechos por especialistas de la arqueología (antropología) y la historiografía, que he comentado a lo largo este texto, el trabajo de los musicólogos e historiadores de la música tuvo cierto impacto en la consideración de la negritud en la cultura musical chilena, como se ve en el caso del género más conocido de esta época. Este impacto, sin embargo, no fue provocado por el interés de los intelectuales en el desarrollo histórico de la danza o en su nivel de relevancia social, sino por el dilema del *origen étnico* de la (zama)cueca, que arrojó ríos de tinta durante ambos siglos. Dicho en breve, lo que en un principio fue la respuesta a la pregunta *¿de dónde viene?* terminó por transformarse en el intento de responder la pregunta *¿qué razas influyeron en el desarrollo de la (zama)cueca?*<sup>71</sup>

De acuerdo a lo que señalan las fuentes bibliográficas existentes —del siglo XIX y XX— el origen de esta danza está relacionado con sus cualidades etnohistóricas, es decir, con las influencias raciales que recibió durante su posible «viaje», llegada y posterior desarrollo como *baile de tierra* en el país. De acuerdo a esto, la (zama)cueca pudo haber tenido una raíz indígena, africana o mestiza (arábigo-andaluza, mestizo peruana o mestizo chilena). Sin embargo, a pesar de la diversidad racial con que se explica el posible origen del baile, la mayor parte de los especialistas terminó por considerar este género una danza *mestiza* de ascendente eminentemente hispánico, excluyendo la presencia de lo negro y minimizando —en parte— el impacto de lo indígena. Esta opción, que se convirtió luego en una parte fundamental del discurso textual de la (zama)cueca, cooperó de manera importante a la reproducción del canon *mestizo*.

Es ilustrativo a este respecto el caso de Eugenio Pereira Salas, considerado el historiador de la música chilena más importante del siglo XX, sin perjuicio de que su aporte a la investigación musical chilena sea hasta el momento uno de los más determinantes para la cultura local. En su libro *Los orígenes...*, arriba citado, Pereira reconoció la *presencia* del negro al señalar que éste era parte de la formación del «cancionero criollo» junto con el indígena y el español, pero precisó que su influencia

<sup>71</sup> He abordado este tema en Christian Spencer: *Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena*, 2009. Tomo algunas de las ideas siguientes de dicho trabajo.

se había mantenido «en un hermetismo religioso de misterio y cofradía» para luego desaparecer en el tiempo. Por eso en su explicación de las vertientes que daban origen a la música popular chilena, recalcó que era un error atribuir «el origen de las danzas del país» al «escasísimo porcentaje africano a nuestra población». Actuando en consecuencia, decidió dejar de lado la influencia morena e investigar únicamente «las olas sucesivas de la influencia peninsular»<sup>72</sup>. El ejemplo de Pereira, determinante para varias generaciones, fue seguido directa o indirectamente por otros autores, como Claro (1973 y 1979) y Escobar (1971), extendiendo el énfasis hispánico a los estudios de folclore y la musicología de una manera exponencial.

Creo que es posible comprender esta exclusión si consideramos el estatus que adquirió la (zama)cueca durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Al ser portadora de varios elementos característicos de la vida social del país, como el carácter folclórico, picardía textual, condición plurisocial, ubicuidad y función festiva, la (zama)cueca se transformó en una suerte de espejo de la cultura local, sirviendo de representación de lo «nacional» de diversas maneras y en diversos contextos. Como se aprecia en las continuas referencias en la cultura oral y escrita de ambos siglos, su conocimiento se convirtió en una manera de acceder o entrar en contacto con ciertos aspectos de la cultura chilena.

En este sentido, negar su origen «extranjero» —como hicieron algunos historiadores, escritores, folcloristas y musicólogos— equivalió a minimizar también su ascendente negro y a reafirmar el ascendente hispano del país (cuantitativamente dominante).<sup>73</sup> La relativización de los elementos indígenas y negros contenidos en el origen y desarrollo de la (zama)cueca, se convirtió, por tanto, en un argumento de cierta importancia para la explicación de la cultura chilena. Así, al promediar el siglo XX la definición sobre las características de la (zama)cueca había quedado directamente ligada al reconocimiento de su impronta mestiza y la ocultación o congelación de su pasado negro, como Tornero sentenciaba en la cita que encabeza este texto. Como señala Guillermo Marchant, «Es como si en Chile jamás hubiera existido un negro después del período Colonial».<sup>74</sup>

Una buena prueba de todo es la constante refutación que sufrieron las ideas del historiador americanista y político liberal, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), quien planteó primera vez —en 1882— el origen negro de este baile. Para Vicuña Mackenna (1882) el antecedente directo de la (zama)cueca era el *lariate*, danza introducida en Chile por los negros de Guinea en su paso hacia el Perú. Aunque el texto en que Vicuña Mackenna explicó esto tenía sólo tres páginas, en él fue capaz de sintetizar algunos de los tópicos más recurrentes —hasta hoy— en la discusión de la negritud e hibridación cultural: el nexo entre África y América con la esclavitud, el uso del cuerpo en la danza (negra), el problemático uso de los testimonios de cronistas para construir la historia de la música, la insegura condición de los género llamados «nacionales», la genealogía etimológica de la (zama)cueca e, incluso, su

<sup>72</sup> Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 170-171.

<sup>73</sup> Entre los autores que señalan esta postura en alguno de sus textos, se encuentran Barros y Dannemann (1960), Vega (1953 y 1956), Albert Friedenthal (en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p.p. 268-269) y el mismo Pereira (1941), entre otros.

<sup>74</sup> Op. cit., 2002, p. 76.

circulación por la región hasta llegar al país que la acogió con tanta alevosía, como fue Chile.

Sin embargo, medio siglo después de ser formuladas, las ideas de Vicuña Mackenna fueron consideradas espurias por el musicólogo argentino Carlos Vega, para quien el proceso de transculturación de las danzas sudamericanas no había dejado estructuras aborígenes o africanas en su proceso de mestizaje.<sup>75</sup> El origen de la (zama)cueca, decía Vega, es en realidad de procedencia hispano-peruana, idea a la que posteriormente adhirió el chileno Pereira Salas en el texto ya citado, enterrando por algunas décadas la desconocida traza negra de este baile.<sup>76</sup>

Si bien —al parecer— es cierto que Vicuña Mackenna utilizó en su artículo datos sin confirmar (una fuente espuria), no es menos cierto que los temas de discusión que propuso en este artículo fueron sistemáticamente ignorados por los estudios posteriores de la (zama)cueca, que apenas se tomaron la molestia de leer dicho trabajo separando las cuestiones étnicas de las no étnicas. No sólo minimizaron la posible influencia de lo negro en el desarrollo u origen de la danza, sino que también pasaron de largo frente a ciertos aspectos negros que habían estado en su historia desde hace tiempo; ahí, frente a sus propios ojos.

Además de los elementos que ya he comentado más atrás, vale la pena recordar dos de estas cuestiones. Se trata de dos hechos acaecidos entre los años 20 y 30 del siglo XIX, que muestran cómo la propia historia de la (zama)cueca ha tenido desde el inicio elementos negros, relatados con cierto simplismo por la literatura cuequera. Uno de ellos es el arribo de esta danza desde el Perú y, el otro, la aparición del primer conjunto célebre de música cuequera en Chile, *Las Petorquinas*; mientras el primero permanece todavía como un hecho no empírico, el segundo representa probablemente el ejemplo más claro de la influencia mulata en los géneros musicales chilenos.

En las memorias del polifacético músico chileno José Zapiola (1802-1885) aparece el primer testimonio de la llegada de la (zama)cueca al país, que él data hacia 1824 o 1825.<sup>77</sup> Junto con este recuerdo, Zapiola sugiere además que los ejércitos libertadores sudamericanos contribuyeron a la circulación de las danzas coloniales gracias al desplazamiento de *batallones* de guerra entre lo que posteriormente serían los territorios de cada país (especialmente entre la Argentina, Bolivia Chile y Perú). Uno de estos batallones estaba conformado enteramente por negros, justamente uno de los que pudo haber traído la (zama)cueca desde el Perú hasta Chile,<sup>78</sup> lo que teniendo en consideración que Perú era uno de los países con mayor comercio negrero de Sudamérica, podría explicar la existencia de ciertos movimientos considerados *lascivos* (que los viajeros y cronistas extranjeros consideraban típicamente negros) y su vínculo con el *fandango*, de etimología negra o afroamericana.

<sup>75</sup> Vega: Op. cit., 1956, p. 17; y Vega: Op. cit., 1944, p. 154.

<sup>76</sup> Vega: Op. cit., 1956, p. 153-181.

<sup>77</sup> José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago, 1881 [1872] (4ª ed.), p. 85, citado en Pereira Salas: Op. cit., 1941, p. 270.

<sup>78</sup> José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, 1974 [1872], p. 37. Véase también Pereira: Op.cit., p. 270; Spencer: Op.cit., p. 150 y Peri: Op.cit., p. 257. En la iconografía de la época puede verse, además, la presencia de los negros en dichos batallones, como en el cuadro de Tomás Vandorse titulado «Batalla de Chacabuco», óleo sobre tela (ca. 1867), que permanece en la Colección del Museo Histórico Nacional, entre otros.

Ahora bien, tal vez la mejor prueba de la influencia mulata en la (zama)cueca —y, por extensión, de la influencia negra— sea la existencia del trío aconcagüino de (zama)cuecas llamado *Las Petorquinas*, conformado por las hermanas Tránsito, Tadea y Carmen Pinilla, mulatas nacidas en Petorca (actual Región de Valparaíso) hijas de Tránsito Pinilla y Micaela Cabrera. Las hermanas Pinilla fueron discípulas de una mucama mulata apodada *La Monona* (llegada desde el Perú), en lo que varios han considerado la formación de una verdadera escuela de canto y baile de la (zama)cueca.

Su debut se produjo en 1824 en los espacios de diversión más importantes de la capital (especialmente en las *chinganas*), donde se iniciaron en la ejecución del reciente baile, que posteriormente llegarían a dominar a la perfección. Como señala el mismo José Zapiola, *Las Petorquinas* «hicieron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla en el siglo XV»;<sup>79</sup> algo que complementó el diplomático Thomas Sutcliffe en 1833, para quien estas mujeres eran verdaderas «estrellas de su profesión».<sup>80</sup> Así, luego de alcanzar el éxito local entre los años 1830 y 1840, *Las Petorquinas* pasaron a escenarios de mayor prestigio en la ciudad, presentándose en el teatro e incluso en la ópera,<sup>81</sup> hecho considerado por algunos como la máxima legitimación que un baile americano pudo llegar a alcanzar.<sup>82</sup>

*Las Petorquinas*, mulatas discípulas de mulata, llevaron la (zama) cueca a los máximos escenarios locales y se convirtieron en figuras populares de la música tradicional chilena. Viajaron dentro y fuera del país y recibieron homenajes en las principales salas de música de la capital, cosechando el elogio de las diversas clases sociales. Además, su éxito parece haber sido duradero, pues permanecieron por más de tres décadas en los tablados locales, como se aprecia en la prensa de dicho período.<sup>83</sup> Como señala Pereira, «pasaron a ser por su arte coreográfico las intérpretes más perfectas de la danza nacional (...) su ejemplo hizo nacer una escuela clásica de cuequeros, diseminada a lo largo del territorio».<sup>84</sup> Es muy posible, sino seguro, en este sentido, que la escuela dejada por *Las Petorquinas* haya afectado el desarrollo coreográfico de la (zama)cueca, traspasándose con ellas elementos mulatos a la praxis individual de la danza, pues, como recuerda Vicuña Mackenna, *Las Petorquinas* impusieron una «nueva forma» a la danza.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> Zapiola: Op.cit., p. 82.

<sup>80</sup> Vega: Op. cit., 1953, p. 65.

<sup>81</sup> Vicente Grez: «El lirismo i el romanticismo en boga», 1879, p. 105.

<sup>82</sup> Véase Vega: Op.cit., p. 67; Eugenio Pereira: *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, 1974, p. 256; y Pablo Garrido: *Biografía de la cueca*, 1976 [1943], p.p. 25 y 72.

<sup>83</sup> Esto es lo que puede inferirse de la noticia aparecida en *El Ferrocarril* (5/1/1870, XV/4419, p. 3), donde aparece una mención a «Las Pinillas», que figuran como intérpretes de «nuestra popular zamacueca en un elegante tabladillo preparado al efecto». Agradezco este dato al musicólogo Cristián Guerra.

<sup>84</sup> Pereira: Op. cit., 1941, p. 278.

<sup>85</sup> Vicuña Mackenna: Op. cit., p. 285.

En definitiva, si relativizamos la minimización que se hizo de los elementos negros de la (zama)cueca por parte del canon mestizo, y agregamos a ello las innatas condiciones de los negros para el baile y la danza, su condición de hombres libres, su agrupamiento en barrios, cierto grado de integración cultural a la vida social local gracias a la extendida presencia de lugares de baile y fiesta en Chile, el posible nexo negro con los batallones libertadores y la superlativa presencia de *Las Petorquinas*, es posible afirmar que la (zama)cueca estuvo mucho más cerca de recibir que de no recibir influencias negras en su desarrollo. Sean argumentos extrapolados de los documentos que conocemos o constatados por la bibliografía (apoyada por las fuentes de la época), es claro que las prácticas culturales de los negros, zambos y mulatos no fueron eliminadas del todo y —con toda probabilidad— pervivieron en la popular danza centrina.<sup>86</sup>

#### PALABRAS FINALES

La invisibilidad documental del negro, el énfasis en lo ibérico y la existencia de un nacionalismo racial, hicieron que la negritud fuera minimizada o invisibilizada dentro la escritura de la historia cultural chilena, permitiendo la hegemonía de un canon *mestizo* centrado en la herencia hispánica. El paradigma imperante detrás de esta forma excluyente de investigación se vio reforzado por el hispanismo historiográfico musical de los textos escritos sobre (zama)cueca en los siglos XIX y XX. Estos textos privilegiaron la cultura escrita por sobre la oral, los espacios de actividad musical cerrados por sobre los abiertos y la música erudita por sobre la popular. Así, confinada a habitar los intersticios de la historia, la cultura negra, mulata y zamba que se desarrolló en los diversos espacios festivos del Chile decimonónico, permaneció marginada o relativizada de la historia musical.

Sin embargo, como he tratado de mostrar en las páginas precedentes, en su periplo por este sur, la cultura del ébano dejó rastros que muestran —sea por la vía de la inferencia o de la revisión bibliográfica acerca de las fuentes— la existencia de un pasado racial diverso que logró integrarse a su manera en la cultura local, penetrando en la sonoridad de la fiesta y la celebración popular. Esta herencia, cuantitativamente pequeña pero cualitativamente relevante, quedó plasmada en diversos signos de negritud de la vida musical, como en las historias de vida ejemplificadas, las genealogía de ciertas danzas criollas antiguas y la presencia de grupos musicales como *Las Petorquinas*, de directa traza mulata.

Algo similar es posible afirmar del baile de la (zama)cueca: exportada a Chile desde una de las ciudades con mayor tráfico de negros de la región, traída aparentemente por batallones militares mezclados entre negros y blancos, constituida coreográficamente por movimientos lascivos y sensuales (típicamente africanos) y llevada a su máxima expresión por un grupo de mulatas durante varias décadas, la presencia e influencia de los negros en la (zama)cueca chilena es, hoy en día, un hecho valioso que es difícil de negar. Tal vez esta sea la causa que ha llevado a no pocos estudiosos a apoyar la idea de una influencia negra en este baile, como Barahona, Bastide, Grebe,

<sup>86</sup> Véase también Garrido: Op. cit., 1979, p.p. 110 y 122.

Salinas, Del Canto o Torres;<sup>87</sup> y a otros a aceptar la existencia de dicha influencia, aunque no necesariamente su *origen negro*.<sup>88</sup>

Estas influencias han comenzado a aceptarse como una posibilidad historiográfico-musical sólo en la última década. Y aunque los documentos que avalan su impacto en la sociedad no sean tan variados y precisos como los que hay para demostrar la existencia de otros testimonios culturales —como las obras musicales Coloniales, por ejemplo—, las múltiples consecuencias de la presencia de miles de negros en el país jamás han podido ser refutadas de manera fehaciente, salvo excepciones. Es más, podría decirse incluso lo contrario: mientras pasan los años nuevos y mejores datos permiten observar que, más de un siglo después, la impronta negra forma parte integral de diversos aspectos del discurso la cultura, y no sólo de la música, sino también de otros universos simbólicos, como el lenguaje<sup>89</sup> o la cocina.<sup>90</sup>

Por tanto, todo indica que estos casos —sumados a los nuevos hallazgos de la historia y la antropología— no son fenómenos «exóticos» o aislados de la historia cultural del país, sino que representan parte de un mestizaje *indoafrhispanico* más amplio cuyas consecuencias aún no conocemos del todo.<sup>91</sup> Por eso, en los tiempos que corren, aparece como una tarea urgente el reconocer la herencia negra, mulata y zamba que fluye por la historia cultural chilena, haciendo hincapié en el carácter pluriétnico de las prácticas culturales que han servido para la expresión de sociabilidad en el pasado, como la misma (zama)cueca, un género eminentemente festivo. Tal vez a través de esta labor podamos dejar de lado lo que algunos han dado en llamar la *pulsión etnófaga* de la investigación cultural chilena<sup>92</sup> y aprendamos no sólo a reconocer a ese *otro histórico* que habita a nuestro lado desde hace un tiempo, sino también a sacarlo —desde la práctica investigativa— de las sombras espectrales en la que lo hemos dejado caer por el uso de la *diferencia* como instrumento para la construcción de una nacionalidad falsamente homogénea. ■

<sup>87</sup> Véase, al respecto, Clemente Barahona (*La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, 1913); Salinas (Op. cit., 2000, p. 68); María Ester Grebe: «Chile. II. Traditional music. 6. Spanish and mestizo musics», 2001-2002, p. 621; Salinas (Op. cit., p.p. 65-68); Del Canto (en Guerrero: Op. cit.) y Torres (Op.cit., 2008).

<sup>88</sup> Astudillo: Op. cit., 2004; y Rondón: Op. cit., 2007.

<sup>89</sup> Véase Lipski: *Logros recientes de la lingüística afrohispanica: implicaciones para las lenguas criollas y el español de América*, ca. 2006, p.p. 29-32.

<sup>90</sup> Sonia Montecino: *La Olla Deleitosa. Cocinas Mestizas de Chile*, 2005.

<sup>91</sup> En este sentido, visto desde un punto de vista metodológico, es extraño que la negritud en Chile haya comenzado a ser reconstruida desde la historia y la antropología (arqueología) a partir de una pequeña cantidad de casos, mientras que en la musicología, que posee una abundante presencia de testimonios, documentos, referencias e hipótesis, este abanico de datos no haya dado pie a un proceso de investigación de largo plazo para escrutar dicha influencia.

<sup>92</sup> Triviños y Barrenechea: Op.cit., p.p. 3 y 38.

## FUENTES

- Acevedo Hernández, Antonio: *La cueca: orígenes, historia y antología*, Nascimento, Santiago de Chile, 1953.
- Allende, Pedro Humberto: «La música popular chilena», en *Revista Comuna y hogar* I (1), 1929, p.p. 202-206.
- Astudillo, Cecilia: «El folclor de Chile y sus tres grandes raíces». Fondo Margot Loyola, 2004. ([http://margotloyola.ucv.cl/?page\\_id=120](http://margotloyola.ucv.cl/?page_id=120)) [Consulta: 7 de abril de 2008].
- Barahona Vega, Clemente: *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1913.
- Barrenechea Vergara, Paulina: «María Antonia, esclava y músico: la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena.», en *Atenea* (I Semestre), 2005.
- Barros, Raquel, y Manuel Dannemann: «Los problemas de la investigación del folklore musical chileno», en *Revista Musical Chilena* XIV (71), 1960, p.p. 82-100.
- Claro Valdés, Samuel: «La música en los siglos XVII y XVIII», (capítulo III), en *Historia de la Música en Chile*, Orbe, Santiago de Chile, 1973.
- \_\_\_\_\_ : *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.
- \_\_\_\_\_ : «Herencia musical de las Tres Españas en América», en *Revista Musical Chilena* XLIII (171), 1989, p.p. 7-41.
- Collier, Simon: *Chile, la construcción de una República 1830-1865. Política e ideas*, Ediciones de Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2005.
- Contreras, Hugo: «Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800», en *Cuadernos de Historia* XXV (Marzo), 2006, p.p. 93-117.
- Cussen, Celia: «El paso de los negros por la historia de Chile», en *Cuadernos de Historia* (25), 2006, p.p. 45-58.
- \_\_\_\_\_ : «Secuelas de la esclavitud en los testamentos de los pardos libres de Santiago», en *Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile*, comunicación presentada en S. Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile, 8-10 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.
- Del Canto Larios, Gustavo. *Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades de afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*, Arica, Editorial Semejanza, 2003.
- Escobar, Roberto: *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*, Editorial Pomaire, Barcelona, 1971.
- Feliú Cruz, Guillermo: *La abolición de la esclavitud en Chile. Estudio histórico y social*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1942.
- Figuroa, Pedro P.: *Diccionario biográfico de Chile*, Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona, tomo II, Santiago, 1897-1901.
- Garnham, Emilia: *Danzas folklóricas de Chile*, Ediciones Gráficas Nacionales Santiago de Chile, 1961.
- Garrido, Pablo: *Biografía de la cueca*. Segunda edición (revisada por el autor), Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1976 [1943].



\_\_\_\_\_ : *Historial de la cueca*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.

Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile*, Imprenta de E. Thunot, Tomo I, París 1854.

Godoy Urzúa, Hernán: «El ensayo social», en *Anales de la Universidad de Chile* 120, 1960, p.p. 76-110.

Grebe, María Ester: «Chile. II. Traditional music. 6. Spanish and mestizo musics», en *New Grove Dictionary of Music*, editado por S. S. J. Tyrell, Macmillan, London, 2001, Volumen V, p.p. 619-622.

Grez, Vicente: «El lirismo i el romanticismo en boga», en *La vida santiaguina*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1879.

Guerra, François-Xavier: «Forms of communication, political spaces, and cultural identities in the creation of spanish american nations», en *Beyond Imagined Communities. Reading and writing the nation in nineteenth-century Latinamerica*, Sara Castro-Klarén y John Charles Chaspeen (eds.), Woodrow Wilson Center Press y John Hopkins University Press, Washington, 2003, p.p. 3-32.

Guerrero Jiménez, Bernardo: «Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades de afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa, Arica, Editorial Semejanza, 2003», en *Revista de Ciencias Sociales* (17), 2006, p.p. 165-166.

Lipski, John: *Logros recientes de la lingüística afrohispanica: implicaciones para las lenguas criollas y el español de América*, 2006. <<http://www.personal.psu.edu/jml34/logros.pdf>>. [Consulta: 14 de octubre de 2009].

Loyola, Margot: *Bailes de tierra en Chile*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1980.

Marchant, Guillermo: «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII», en *Resonancias* 1998 (Mayo), 1998, p.p. 63-80.

\_\_\_\_\_ : «Una negra llamada María Antonia», en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*, editado por V. Rondón, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz (Bolivia), 2002.

Mellafe, Rolando: *La introducción de la esclavitud en Chile. Tráficos y rutas*, Universidad de Chile, Santiago, 1959.

Menéndez Torrellas, Gabriel: «La presencia de la mujer y los negros en el fandango en la Iberoamerica colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social». En *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*. Víctor Rondón (editor). Santa Cruz (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura, 2002).

Montecino, Sonia: «La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile», Catalonia, Santiago de Chile, 2005.

Norambuena Carrasco, Carmen: «Las tendencias demográficas en la época republicana en Chile el modelo de San Bernardo a través de los archivos parroquiales 1824-1891»,

Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984.

Nucci, Luis Di: «Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) Colonial», en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad Colonial iberoamericana. V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (ECSIM) y IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana «Misiones de Chiquitos»*, editado por V. Rondón, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz (Bolivia), 2002.

Palacios, Nicolás: *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*, 2nd ed., Editorial Chilena, Santiago, 1918.

Pereira Salas, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1941.

\_\_\_\_\_: *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974.

\_\_\_\_\_: *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Fundación Andes, 1992 [póstumo].

Pérez Rosales, Vicente: *Recuerdos del pasado*, Tercera Edición, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1970 [1882].

Peri Fageström, Rene: *La raza negra en Chile. Una presencia negada*, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

Picón-Salas, Mariano y Feliz Cruz: Guillermo: *Imágenes de Chile*, Santiago, Editorial Nascimento, 1938.

Prado Ocaranza, Juan Guillermo y Juan Uribe Echeverría: *Síntesis histórica del folklore en Chile*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia Santiago de Chile, 1982.

Purcell Torretti, Fernando: «La chingana como espacio privado de diversión popular. Colchagua 1850-1880», en *Lo público y lo privado en la historia americana*, Fundación Mario Góngora, Santiago de Chile, 2000.

\_\_\_\_\_: «Discursos, Prácticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850», en *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile*, Marco A. Pamplona y Maria Elisa Mader (eds.), Vol. I, Editora Paz e Terra, 2007, p.p. 173-213.

Ramón, Emma de: «Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile: siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Historia XXV* (Marzo), 2006, p.p. 59-82.

Romero, Luis Alberto: *¿Qué hacer con los pobres?. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

Rondón, Víctor: *Música tradicional chilena de los 50'*. 67 p. + CD vols. Santiago de Chile: Archivo de Música Tradicional Chilena, Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Original edition, CD de 18 pistas, 2001.

\_\_\_\_\_: «La apoteosis de Alzedo o la ascensión de un músico pardo», en *Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile*, comunicación presentada en S. Coloquio Internacional Huellas de África en América: perspectivas para Chile, 8-10 de mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

\_\_\_\_\_ : «Ovalle y su Ministerio de Negros», Universidad Católica de Chile, artículo inédito, 2008.

Salinas Campos, Maximiliano: «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX», *Revista Musical Chilena* LIV (193), p.p. 45-82.

Salinas, Maximiliano, Elisabet Prudent, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña: *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2007.

Sarmiento, Domingo Faustino: *La zamacueca en el teatro, Obras Completas de Sarmiento. Artículos críticos y literarios 1841-1842*, Editorial Luz del Día, Buenos Aires, 1948 [1842].

Spencer Espinosa, Christian: «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (Noviembre, Segunda Época), 2007, p.p. 143-176.

\_\_\_\_\_ : «Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena». *TRANS - Revista Transcultural de Música* 13, 2009 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>].

Subercaseaux, Bernardo: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria: historia e ideología*, Salesianos, Santiago de Chile, 1981.

\_\_\_\_\_ : «Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena», en *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, editado por F. C. González, Iberoamericana – Vervuert, Madrid, 2005.

Thayer Ojeda, Luis: *Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*, La Ilustración, Santiago de Chile, 1919.

Triviños, Gilberto y Paulina Barrenechea: *Bibliografía comentada para iniciar el estudio de la presencia negra en Hispanoamérica y Chile. Guía práctica*, Grupos de Investigación MECESUP UCO-0203 (inédito), Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, Ca. 2003.

Tornero, Recaredo: *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile de las Capitales de provincia, de los puertos principales*, Librerías y agencias del Mercurio, Valparaíso, 1872 (IX, 495 p., 9 h. de láminas).

Torres, Rodrigo: «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860) », en *Revista Musical Chilena* LXII (209), 2008, p.p. 5-27.

Valenzuela Márquez, Jaime: «Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880», en *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*, Fundación Mario Góngora, Santiago de Chile, 1992.

Vega, Carlos: *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Losada, Buenos Aires, 1944.

\_\_\_\_\_ : *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía.* . XX vols. Vol. XIX, *Bailes Tradicionales Argentinos*, Julio Korn, Buenos Aires, 1953.

\_\_\_\_\_ : *El origen de las danzas folklóricas*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

Vera, Alejandro: «Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile Colonial», *Acta Musicológica* LXXVIII, 2006, p.p. 139-158.

Vial, Gonzalo: *El africano en el Reino de Chile: ensayo histórico-jurídico*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Investigaciones Históricas, Santiago de Chile, 1957.

Vicuña Mackenna, Benjamín: *De Valparaíso a Santiago*. II vols. Vol. I, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago de Chile, 1877.

\_\_\_\_\_ : «La zamacueca y la zanguaraña», en *Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística* I (9), 1909 [1882], p.p. 283-285.

Wormald Cruz, Alfredo: *Frontera norte*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1968.

\_\_\_\_\_ : *El mestizo en el departamento de Arica*, Santiago de Chile, Ediciones Ráfaga, 1970.

\_\_\_\_\_ : *Historias olvidadas del norte grande*, Arica, Universidad del Norte, 1972.

Zapiola Cortés, José: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas ed., Zig-Zag, Santiago, 1945 [1872].

\_\_\_\_\_ : *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Edición presentada por Guillermo Blanco, 1ª ed., Santiago, Zig-Zag, 1974 [1872].

*s/la Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile*, selección y prólogo de Diego Muñoz, F. Bruckmann KG Verlag, Ca. 1968.

**Christian Spencer Espinosa.** (Chile). Titulado en Sociología y Licenciado en Música por la Universidad Católica de Chile. Desde 1997 ha ejercido la investigación en temas de cultura, sociología y música y ha participado en diversas agrupaciones musicales. Ha publicado artículos de carácter musicológico, etnomusicológico y divulgativo en revistas de Latinoamérica y Europa. Cursa el Doctorado co-tutelado en Historia y Ciencias de la Música en las universidades Complutense de Madrid (Departamento de Musicología) y Nova de Lisboa (Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos de Música e Dança).

A Begoña Lolo y Elisabeth Le Guin.

#### LAS PREGUNTAS

¿Quién es Robert Murrell Stevenson?  
¿Qué justifica realizar un estudio sobre su persona y obra? Estas preguntas despiertan la expectativa de que se va a hablar de una persona física, pero renunciamos a ello, y, en su lugar, vamos a tratar sobre un determinado problema musicológico, porque sólo así podremos ofrecer la justa posibilidad de presentar a Robert M. Stevenson en la extensión y autoridad de su persona y obra.

Nuestro propósito es comenzar con el despliegue de un preguntar sobre un problema musicológico, acercándonos así a como elaboró Stevenson sus preguntas y determinó ciertas respuestas.

En los dos párrafos anteriores emulamos la introducción de Martin Heidegger a su polémico texto «¿Qué es metafísica?»<sup>1</sup> Nos hemos servido de él para presentar el problema de estudio que ocupa nuestro trabajo de investigación, porque Robert Murrell Stevenson, en sus sesenta años de trabajo musicológico, y un número impresionante de publicaciones<sup>2</sup>, es un referente fundamental para el preguntar musicológico contemporáneo.

Un preguntar que, al igual que la interrogante de Heidegger, y acotado a nuestro problema de estudio, lleva consigo una polémica fundamental: *¿Qué es la Musicología para Robert M. Stevenson?*

Como primer paso ante semejante cuestionamiento, se hace necesario delimitar una perspectiva del estado de la cuestión, y con este fin, hemos elegido las palabras de Juan Orrego Salas en su «Redescubriendo mi América», las cuales plantean una clara imagen del problema que nos atañe:

Fue en otra América de la que me vio nacer, donde se habla otro idioma del que me hablaron mis padres y se llama fútbol a otro deporte del que se practica en nuestros estadios, donde me sorprendió el interés por profundizar mis conocimiento de la música de nuestros compositores, de los cantos y danzas de nuestros pueblos, de su historia y tradiciones. Viví cuarenta y dos años en Chile, de los cuales veinte los dediqué a la docencia musical y nunca supe que se dictasen cursos sobre la música de Iberoamérica o que se la recopilase en nuestras bibliotecas para ser estudiada y difundida y sólo una mínima proporción se incluía en los conciertos públicos.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Martin Heidegger: «Qué es Metafísica?» (1929), 2000, pp. 93-108.

<sup>2</sup> Nuestro estudio contabilizó unas setecientas treinta y cuatro publicaciones.

<sup>3</sup> Juan Orrego Salas: *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*, 2005, p. 237.

## **Robert Murrell Stevenson: Pensamiento músico-lógico y preguntar «músico(etno)lógico» en las Américas**

Susan Campos Fonseca

La imagen que presenta Orrego Salas nos permite observar el contexto histórico en que Robert M. Stevenson desarrolló su «preguntar musicológico»<sup>4</sup>—pionero en muchos aspectos, tanto metodológicos, epistemológicos como hermenéuticos—que se planteaba el problema de la música en «las Américas», y posteriormente, en la Península Ibérica. Esto no implica que en «las Américas» y en la Península Ibérica no existieran personas haciéndose las mismas preguntas. A su lado, investigadores como Francisco Curt Langue (1903-1997), Alejo Carpentier (1904-1980), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Carlos Vega (1898-1966), Andrés Pardo Tovar (1911-1972), Otto Mayer Serra (1904-1968), Argeliers León Pérez (1918-1991), Samuel Claro Valdés (1934-1994), Felipe Predell (1841-1922), Miguel Querol (1912-2002), o Santiago Kastner (1908-1992), por citar algunos, también se dedicaron, desde diferentes enfoques, a estudiar, desde la música, tanto a «las Américas» como a la Península Ibérica.

Pero, aún así, fue en esa «América» de la que habla Orrego Salas, donde por primera vez esas preguntas se volvieron un «ámbito de estudio especializado», y se conformaron en organismos e instituciones. Y es así como en los años sesenta y setenta del pasado siglo XX, tres figuras se constituyeron en los Estados Unidos como directores de centros de investigación dedicados a una musicología que entonces se llamó «Latinoamericana»: Robert M. Stevenson (*University of California – Los Angeles, UCLA*), Gérard Béhague (*University of Texas-Austin*), y Juan Orrego Salas (*Indiana University – Latin American Music Center*).

Sin embargo será Robert M. Stevenson, en opinión del musicólogo chileno Luis Merino, quién delimitará «la contribución de Latinoamérica a la música europea», y revelará «al mundo musicológico muchas de las riquezas que yacían en el Nuevo Mundo olvidadas durante siglos», por lo que «las cumbres musicológicas alcanzadas por el profesor Robert Stevenson no pueden ser comparadas con las de ningún otro porque son absolutamente únicas. Tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, él es la máxima autoridad en el campo de la música ibérica y de Latinoamérica»<sup>5</sup>.

Es así como un musicólogo estadounidense (Melrose, Nuevo México, 1916), «uno de los más prolíficos musicólogos americanos del siglo XX, dedicado a los estudios sobre la América, la Península Ibérica y Latinoamérica»<sup>6</sup>, en palabras de su colega Gérard Béhague, se erigirá, ante la opinión general, como una de las principales figuras en lo que a estudios musicológicos entre la América y la Península Ibérica se refiere.

<sup>4</sup> «Preguntar musicológico»: con esto nos referimos a que toda investigación implica un tipo de pregunta, en este caso músico-lógica, en relación a un problema o fuente determinada, por tanto el relato científico se despliega a partir del pensamiento de un individuo (el investigador, el músico, por ejemplo), que, a partir de su experiencia dirige su mirada hacia un fenómeno concreto. En este caso particular, tratamos de considerar cuáles pudieron haber sido los que determinaron el preguntar, musicológico en este caso, del doctor Robert Murrell Stevenson.

<sup>5</sup> Luis Merino: «Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo» (incluye bibliografía crítica del Dr. Stevenson hasta 1984), 1985, p.p. 56-57.

<sup>6</sup> Gérard Béhague: «Stevenson, Robert Murrell», *Grove Music Online* ed. L. Macy. Léase en el original: «one of the most prolific American musicologist of the 20<sup>th</sup> century in American, Iberian and Latin American musical studies». La traducción es nuestra.

El «preguntar musicológico» que Stevenson ha desarrollado en este sentido supone un 93% aproximado de su obra total (excluyendo un 7% dedicado a Europa Central<sup>7</sup>); un 93% dedicado a las Américas y la Península Ibérica, que abarca la investigación de la música de los pueblos originarios, y pasando por la producción musical durante el periodo colonial español, portugués y británico, hasta la actualidad, y dentro de los cuales se incluyen sus estudios historiográficos, organológicos, etnomusicológicos, filosóficos, músico-literarios y teológicos; así como importantes transcripciones de obras datadas entre los siglos XVI y XVII; trabajos sobre las músicas del siglo XVIII y XIX, (como los dedicados al teatro musical y la ópera), y, aunque menos divulgado, su amplio conocimiento de las músicas y músicos de su tiempo.

Lo anterior ha dado como resultado que para la comunidad científica y artística, sus obras sean referentes fundamentales en los estudios musicológicos actuales. A esto se suma que el 60% de su producción investigativa ha engrosado las voces aún vigentes de prestigiosos diccionarios y enciclopedias como *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y *New Catholic Encyclopedia*.

Al respecto se destacan igualmente sus publicaciones científicas, tanto en la *Inter-American Music Review*—la primera publicación especializada en inglés sobre estudios musicales entre las Américas, fundada por él en 1978<sup>8</sup>,—así como su constante colaboración con *Heterofonía*, la *Revista Musical Chilena*, *Ethnomusicology*, *Fontes Artis Magazine*, *Hispanic American Historical Review*, *Journal of the American Musicological Society*, *The Musical Quarterly*, *Notes*, entre otras. Asimismo, muchas de sus obras— disponibles en inglés y español— han sido traducidas al portugués<sup>9</sup>, francés<sup>10</sup>, alemán<sup>11</sup> y ruso<sup>12</sup>.

Por esta razón, hemos considerado fundamental realizar un estudio sistemático del legado de Robert M. Stevenson, más allá de los homenajes y artículos que reseñan su obra y vida, tratando de cuantificar y verificar por qué su legado sigue siendo uno de los cimientos fundamentales de la musicología, tanto en su rama «histórica» como «etnológica». Este trabajo consistió en realizar una primera consideración de su producción bibliográfica durante los últimos sesenta años, sin olvidar su labor compositiva y pianística<sup>13</sup>, la cual insertamos en el marco de su contexto biográfico con el fin de ilustrar lo que se ha reconocido como un pensamiento *músico-lógico*, como diá-

<sup>7</sup> Como por ejemplo sus estudios sobre la música en Shakespeare y el periodo Tudor.

<sup>8</sup> El mismo año en que se fundó la *Revista de Musicología*, editada por la Sociedad Española de Musicología (SEdeM).

<sup>9</sup> Por ejemplo su trabajo antológico dedicado a Villancicos Portugueses, publicado como «Vilancicos Portugueses, Transcriçã e estudo de Robert Stevenson», por la *Fundação Calouste Gulbenkian* en 1976.

<sup>10</sup> Por ejemplo su artículo «Cançoner del Duc de Calàbria (1556): setze exercicis sobre els vuit tons modals», *Notes*, Número: [ser.2]:51:4 (1995:June) p.1452/ July 1934-Winter, 1966.

<sup>11</sup> Por ejemplo «Kirchnermusik: Amerikanische Kirchenmusik», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung/Suplemento, 1976.

<sup>12</sup> Por ejemplo su libro *La música de los Aztecas*, traducido al ruso como *Muzyka actekov*, en *Muykal' naja Kul'tura stran Latínskoj Ameriki*, Pavel Picugin, Moscú: Muzyka, 1974.

<sup>13</sup> Aunque no se ahondará en dicha producción, limitándonos a las publicaciones musicológicas.

logo entre el creador y el científico, que en el caso del doctor Stevenson, han convivido en productiva simbiosis.

Es así como nuestro trabajo de investigación<sup>14</sup>, del cual damos parte en este artículo, constituye un primer paso ante un estudio más exhaustivo de la obra del doctor Stevenson.

#### EL RETO: PREGUNTAR POR UN PENSAMIENTO *MÚSICO-LÓGICO*

El presente texto pretende entonces introducir algunas reflexiones relacionadas con nuestro estudio, de carácter monográfico, dedicado al *corpus músico-lógico* del doctor Robert Murrell Stevenson. Esto supuso el difícil reto de ponerse frente a una personalidad cuyo trabajo es, fundamentalmente, interdisciplinario, y cuya obra es el fruto de un «preguntar músico(etno)lógico»<sup>15</sup> desplegado durante décadas y fundado sobre una formación sólida no sólo en términos musicológicos y filosóficos, sino también, en ejecución musical y composición; perfil que la doctora Jessie Ann Owens, musicóloga estadounidense, describe de manera acertada:

Extraordinariamente prolífico y de amplio rango en sus investigaciones, preeminente desde la década de los años cincuenta en el campo de la musicología Latinoamérica, que actualmente es un ámbito de rápido crecimiento. Su trabajo no sólo ha iluminado historias y repertorios sobre los que se conocía muy poco, sino que ha expandido en general los estudios sobre músicas indígenas, coloniales, postcoloniales, y Europeas. Semejante labor ha influenciado a generaciones de estudiosos, estableciéndose hoy como un modelo de enfoque e interdiscipliniedad.<sup>16</sup>

Semejante reto nos llevó a considerar cómo nuestro estudio podía, metodológicamente, realizar un primer acercamiento a la obra de esta figura del siglo XX, y la respuesta fue *preguntar por su pensamiento*: iniciarnos en un cuestionamiento del dónde, cómo, cuándo y por qué de su obra. Esto nos condujo a una primera realidad contextual: Robert Stevenson es un musicólogo «americano», cuya obra está dedicada al americanismo e hispanismo en el marco del desarrollo de la propia musicología histórica y la etnomusicología en los Estados Unidos, revelando así una problematización fundamental para los estudios musicológicos.

En tal sentido reflexionamos sobre cómo su «preguntar» requería ser entendido desde una musicología como institución política dentro de la cultura occidental, donde la disciplina musicológica, y la profesión del musicólogo «significan» en relación a las organizaciones a las que sirven, y en ellas, a los argumentos, cánones y paradigmas que dominan los intereses institucionales, muy especialmente en lo referente a la relación entre la musicología histórica y la etnomusicología<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Susan Campos Fonseca: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», inédito.

<sup>15</sup> «Preguntar músico(etno)lógico»: con el constructo «músico(etno)lógico» se pretende exponer cómo el relato de la musicología histórica es en sí mismo un relato etnológico.

<sup>16</sup> Disponible en LAMC, Catholic University of America, Faculty and Staff (Dr. Robert Stevenson), Washington D. C.: <http://lamc.cua.edu/faculty.cfm> (consultado el 14/01/2007). La traducción es nuestra.

<sup>17</sup> Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist», 1990. El resumen es nuestro.



Además, el legado del doctor Stevenson se enmarcará en lo que el etnomusicólogo Bruno Nettl entiende como «una musicología holística de la historia de la música con la adición de los enfoques dados por la etnomusicología»<sup>18</sup>, donde esta es entendida como perspectiva de los estudios transculturales y comparados, comprometidos con el estudio de las músicas del mundo como aspecto de las culturas humanas. Consideración que nos ayudó a identificar cómo su trabajo giraba «alrededor de bordes conflictivos...»<sup>19</sup>.

Y será este concepto de «borde»<sup>20</sup> un eje fundamental para nuestro estudio, ya que su trabajo parece desplegarse desde una condición «límitrofe», «fronteriza», entre el servir a la institución, estadounidense en este caso, y el preguntar por unos «otros» más allá de sus fronteras, unos otros que no respondían a la América anglosajona en la que él estaba inserto, sino, a una América Latina, Hispano-Lusa.

## 2. ENTRE «LAS AMÉRICAS» Y SUS «OTROS»

Ahora bien, ¿cómo se relaciona este aparato teórico con el trabajo de Stevenson? Para acercarnos a esta pregunta, nos documentamos en el primer artículo que opina sobre la labor este investigador en Iberoamérica, el artículo-homenaje del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés (1934-1994) quien también es reconocido por su estudio de aspectos textuales y contextuales de la música. Dicho texto, publicado en 1977, lleva por título «Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson»<sup>21</sup>, y en él se hace especial énfasis en la labor pionera, formativa, metodológica, documental y promocional desarrollada por Stevenson, lo que implicó entonces en relación al estado general de la cuestión y la investigación especializada. Claro Valdés escribe:

Desde que en 1952 el doctor Robert Stevenson, de la Universidad de California en Los Angeles, publicara su *Music in Mexico. A Historical Survey* (New York, Thomas Y. Crowell), han pasado cinco lustros en que este eminente musicólogo norteamericano ha contribuido en forma incansable, y cada vez con mayor acopio de la información inédita, al engrandecimiento de nuestro continente y de su pasado y presente musical. La magnitud de su obra es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal. De paso, se ha transformado él mismo en el mayor impulsor de los proyectos musicológicos que surgen en América Latina, y en un generoso y estimulante guía para los que trabajamos en esta disciplina.<sup>22</sup>

Estas palabras proponen en sí mismas varias preguntas, pero salta a la vista una que se relaciona especialmente con las palabras de Juan Orrego Salas expuestas al inicio de nuestro artículo, donde se refiere a esa «otra América»: Robert Stevenson es

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 291. La traducción es nuestra.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 292. La traducción es nuestra.

<sup>20</sup> «Borde (ser/ pensar) fronterizo»: en este caso implica la permeabilidad de la experiencia musical, cultural y teórica en tanto yuxtaposición subjetivo/objetiva. El musicólogo se convierte así en *filtro* y *portal* de una experiencia, mediada por la Escritura, desde una visión (Mirada) determinada.

<sup>21</sup> Samuel Claro Valdés: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson» 1977, p.p. 122-139.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 122.

un «eminente musicólogo norteamericano», que ha contribuido «con información inédita, al engrandecimiento de nuestro continente y de su pasado y presente musical»

El hecho de que Stevenson sea norteamericano podría considerarse circunstancial, pero como señaló Orrego Salas, no es casualidad (en su caso personal) que «el interés por profundizar» su «conocimiento de la música de nuestros compositores, de los cantos y danzas de nuestros pueblos, de su historia y tradiciones», viniese de «esa América» Aunque quizás, era «esa América» la que lo hacía más «visible», y, cómo señala Claro Valdés, «la magnitud de su obra (la de Stevenson) es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal», y valga la acotación, la obra de Stevenson está escrita, en su mayoría, en lengua inglesa, aspecto no tan circunstancial, si se considera en los términos de proyección expuestos por Claro Valdés, no sobra mencionar que el idioma científico por excelencia de nuestra época es el inglés, factor crucial en la difusión y promoción de los trabajos del doctor Stevenson, a los cuales se suman relaciones entre conocimiento, poder y empoderamiento, que han sido de especial interés para nuestro estudio.

Considérense por ejemplo las palabras de Robert Stevenson en su discurso agradeciendo el Premio *Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura* (1985):

Los logros americanos son igual que nada a menos que se escriba sobre ellos y se recuerden. Mi misión ha sido rescatar el pasado musical de las Américas. Los compositores actuales están demasiado ocupados escribiendo su propia música como para preocuparse de la de sus predecesores. El resultado es que cada nueva generación de compositores cree que ellos son los primeros en descubrir la Montaña del Olimpo. No es así. El pasado es una sucesión de glorias musicales y artísticas.

En el año en el que el mundo honra dichoso a Juan Sebastián Bach, George Frederick Handel, Domenico Scarlatti y a Heinrich Schütz, recordemos también a Hernando Franco, de Guatemala y México, quien murió en Ciudad de México hace cuatrocientos años, en 1585. Recordemos y apreciemos a todos los demás pilares musicales de América. Al honrar sus obras, las Américas revelan al mundo monumentos musicales igualmente impresionantes que las murallas de Sacsahumán, las pirámides de Teotihuacán, los templos de Chichén-Itzá, las construcciones de las catedrales de Cuzco, Puebla y Ciudad de México, y los palacios de los presidentes actuales.<sup>23</sup>

Así, la memoria y la legitimación aparecen como una preocupación fundamental de su trabajo. Es más, nueve años después (1994), afirmó que una de las razones que impulsaron su labor fue «el desprecio con que desde las propias instituciones musicales americanas<sup>24</sup> se trata a la música colonial, así como a sus creadores»<sup>25</sup>; posición que no había cambiado en 1996 (en este caso en relación a la música en México), cuando expuso:

<sup>23</sup> Robert M Stevenson: «Discuso del doctor Robert Stevenson agradeciendo el *Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura*, 1985», p. 53.

<sup>24</sup> Entendidas como las instituciones musicales de los Estados Unidos angloparlantes.

<sup>25</sup> Elena Trujillo: «Robert Stevenson. La investigación como clave para asegurar el futuro de la música», 1994, p. 18.

...es urgente una mayor difusión de la música y la cultura mexicanas en todo el mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos, pues aún no son suficientemente conocidas. No será fácil superar los prejuicios de mis compatriotas y de los europeos. Tenemos que combatir y superar la ignorancia sobre México que aún impera en Estados Unidos y en el mundo, la visión turística de México.<sup>26</sup>

De este modo se hace evidente otro aspecto fundamental en el pensamiento de Stevenson: el de la América dividida. Stevenson no planteará solamente el problema de una «visión turística» sobre la América «Latina», sino también, sobre las poblaciones consideradas «periféricas», e incluso, señalará cómo dentro de esa «periferia» reside una visión de «otredad», como en el caso de la América «anglo-francófona» (Canadá, la Guyana Francesa, Belice y algunas islas del Caribe, por ejemplo), o la «Portuguesa» (Brasil).

Al comparar las palabras de Stevenson con las de Orrego Salas, Merino y Claro Valdés, se perciben una serie de preocupaciones históricas, políticas y filosóficas que verifican la sentencia de Nicolas Cook cuando señala: «Lo que escuchamos como la música del pasado es, en este sentido, un reflejo de nuestro presente entendido en el. A parte de éste entendimiento, no hay música del pasado»<sup>27</sup> Con lo cual se hace patente no sólo una preocupación por recuperar un patrimonio musical, sino, una legitimidad y existencia histórica, lo que revela una crítica a los procedimientos de una musicología dedicada a construir una «imagen de mundo musical», en este caso, eurocéntrico, cuya hegemonía parece omitir otros «mundos musicales», considerándolos «periféricos» o, sencillamente, no articulándolos dentro de su discurso «oficial» dictado por un «centro» hegemónico.

Aspecto que el doctor Stevenson trató en su conferencia «Philosophies of American Music History»<sup>28</sup>, realizada en 1969 en *The Whittall Pavilion de The Library of Congress* (uno de los grupos de eruditos en música más prestigiosos de los Estados Unidos<sup>29</sup>). En esta disertación cuestionó directamente la filosofía implícita en la historiografía musical estadounidense de su tiempo y la necesidad de buscar una filosofía de la historia capaz de articular las culturas musicales presentes en el continente desde la paridad. Su discurso reveló en su discurso a una «América» continental como territorio ideológico, establecida en el marco de la construcción de discursos identitarios en todas sus ramificaciones y perspectivas, así como en sus implicaciones dentro del relato musicológico, pues, como señala el musicólogo y filósofo chileno Gabriel Castillo Fadic: «El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica»<sup>30</sup>

Ahora bien, retomando las palabras de Samuel Claro Valdés, otro aspecto importante es el especial hincapié que el musicólogo chileno hace en la faceta del Stevenson

<sup>26</sup> José Antonio Robles Cahero: «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», 1996, p. 59.

<sup>27</sup> Nicolas Cook: «What is musicology?», 1999, p. 33. La traducción es nuestra.

<sup>28</sup> Robert M. Stevenson: «Philosophies of American Music History», 1970.

<sup>29</sup> Bruno Nettl escribe: «Until c. 1950, the largest, most productive group of music scholars was the distinguished staff at the Library of Congress», en *Rethinking Music*, p. 296.

<sup>30</sup> Gabriel Castillo Fadic: «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano», 1998, p.15.

«educador». Su labor en el desarrollo de la «edición experimental», métodos y «técnicas de catalogación y transcripción»<sup>31</sup>, en la realización de entradas dedicadas a los compositores y las músicas de «las Américas» para los principales diccionarios y enciclopedias; realización de artículos especializados o promoviendo la grabación, edición y publicación de obras inéditas e incluso desconocidas, como por ejemplo la «serie de discos» que grabó el Latin American Center (UCLA), bajo la dirección de Roger Wagner.<sup>32</sup>

Esta faceta educativa del doctor Stevenson sigue desplegándose, sea a través del *The Robert M. Stevenson Award*, otorgado por la *American Musicology Society* (premio dedicado a la «Música Ibérica», entendida en sus ramificaciones hispano-portuguesas en la América Latina, y países de habla hispana o portuguesa)<sup>33</sup>; las *Department of Musicology's Robert Stevenson Lecture Series* de la UCLA, o la Cátedra Robert Stevenson en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), la cual, en palabras de Ismael Fernández de la Cuesta, ha implicado un compromiso del Real Conservatorio para «abrir aún más sus aulas a los musicólogos músicos que vengan de Hispanoamérica»<sup>34</sup>, cátedra que desde el 2004 cuenta con el apoyo de la Fundación Carolina (España), a través del «Curso en musicología para el rescate y promoción del patrimonio artístico iberoamericano»<sup>35</sup>.

A todo lo anterior, debe sumarse la creación de publicaciones científicas especializadas como la *Inter-American Music Review*<sup>36</sup> de la Organización de Estados Americanos (O.E.A), reconocida como la primera revista periódica en inglés (que posteriormente incluyó artículos en español y portugués), dedicada a las músicas en «las Américas», dirigida y fundada por Stevenson en 1978<sup>37</sup>; a la cual siguió, en 1980, la creación de la *Latin American Music Review*, editada por Gerard Béhague (con el apoyo de la *University of Texas-Austin*).

Es así como se verifican las palabras del doctor Stevenson cuando señala que la investigación es la clave para asegurar el futuro de la música<sup>38</sup>, una música entendida como existencia de un pueblo o nación, un grupo humano, o un individuo; palabras por las que incluso se llega a hablar de una «Spanish Musicology in the Age of Robert

<sup>31</sup> Samuel Claro Valdés: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», 1977, p. 123.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>33</sup> Disponible en: <http://www.ams-net.org/stevenson.html> La traducción es nuestra.

<sup>34</sup> Ismael Fernández De La Cuesta: «Tribuna», 1994, p. 5.

<sup>35</sup> En el 2006 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), se unió a la Fundación Carolina y el RCSMM, con el objetivo de apoyar este curso, dedicado fundamentalmente a la musicología histórica.

<sup>36</sup> A este respecto considérese el artículo de F. Curt Lange: «Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas», en *Heterofonía*, vol. XII/2, no. 65, marzo-abril, 1979, pp. 4-6.

<sup>37</sup> Aunque el *Inter-American Music Bolletín/Boletín Interamericano de Música* de la Unión Panamericana (UP), contaba ya con unos 20 números en 1960. Otras publicaciones similares son el *Yearbook of Tulane's Inter-American Institute* desde 1965, y el *Yearbook for Inter-American Musical Research* desde 1970 (ambos fundados por Gilbert Chase).

<sup>38</sup> Elena Trujillo: «Robert Stevenson. La investigación como clave para asegurar el futuro de la música», 1994, p. 18.

Stevenson», según el musicólogo estadounidense Walter A. Clark<sup>39</sup>. Lo que demuestra la importancia del trabajo de Stevenson no sólo en relación al patrimonio musical entre «las Américas» y la Península Ibérica, sino también, al de sus estudios dedicados al impacto de dicho patrimonio en la música centroeuropea, invirtiendo las relaciones de poder manifiestas en esa «visión turística» que también se ha aplicado a las culturas ibéricas.

Al respecto, conocidos son sus trabajos pioneros *Spanish Music in the Age of Columbus* (1960), *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (1961)<sup>40</sup>, y *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970); o trabajos menos conocidos, como su artículo «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)» publicado en 1987, dentro de *España en la música de occidente*<sup>41</sup>. Artículo que representa una abierta crítica a la musicología histórica centroeuropea, cuyo título hace un guiño parafraseando la conocida expresión francesa: «África empieza en los Pirineos» o «Europa termina en los Pirineos».

A partir de las argumentaciones anteriores, reconocemos en el legado del doctor Stevenson una voz que evidencia la preocupación constante y desplegada de una problematización crítica, musical, cultural, socio-política e ideológica; señalándolo no sólo como uno de los pioneros e incluso «creadores» de los estudios americanistas e hispanistas en música posicionados desde la musicología anglo-americana, sino también, como crítico de la disciplina musicológica en sí misma, en tanto problemática de legitimidad y existencia de un pueblo, grupo o nación.

## 2.1. UN MUSICÓLOGO «AMERICANO».

Robert M. Stevenson, «erudito y brillante musicólogo americano, educador, compositor, y pianista»<sup>42</sup>, según palabras de Nicolas Slonimsky, desarrolló su trabajo como docente e investigador fundamentalmente en la Universidad de California-Los Ángeles-UCLA, pero también trabajó en otras universidades estadounidenses, como la Universidad Católica de América (Washington D. C.), la Universidad de Texas-Austin y la Universidad de Indiana, instituciones donde, como señala Bruno Nettl, los estudios musicológicos están divididos en tres departamentos: «musicology» (entendida como historia de la música occidental), «ethnomusicology» (estudios sobre música no-occidental) y «systematic musicology»<sup>43</sup> (estudios sobre teoría musical), ámbitos que nuestra investigación identificó en los trabajos de Robert Stevenson a través del análisis de su *corpus* de publicaciones.

<sup>39</sup> Walter A. Clark: «Genesis of a Legacy: Spanish Musicology in the Age of Robert Stevenson», 1996.

<sup>40</sup> Reeditada en traducción castellana como *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, trad. española de María Dolores Cebrián de Miguel y Amalia Correa Liró, revisión de Ismael Fernáandez de la Cuesta), Madrid, Alianza Editorial, 1993 (AM, 62).

<sup>41</sup> Robert M. Stevenson: «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)», 1987, p.p. 115-164

<sup>42</sup> Nicholas Slonimsky: «Stevenson, Robert (Murrell)», 2001, p. 1785. La traducción es nuestra.

<sup>43</sup> Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist» en *Rethinking Music*, p. 298.

Además, debe recordarse que la musicología institucionalizada en los Estados Unidos, entendida como disciplina en el sentido de Guido Adler (1885)<sup>44</sup>, ha recorrido a nivel institucional menos de cien años. Así, como indica Nettl, a nivel anglo-germánico, la historia de la musicología es, en buena medida, la historia de la *International Musikgesellschaft* (1899-1914), la *Gesellschaft für Musikforschung* (reconstituida en 1946), la *Royal Musical Association* (fundada en 1874), la *International Musicological Society* (fundada en 1927), la *International Council for Traditional Music* (1945), la *American Musicological Society* (1934), la *Society for Ethnomusicology* (1955), entre muchas más.<sup>45</sup>

Pero también debe destacarse que, a partir de 1945, los *colleges* y universidades estadounidenses empezaron a prestar una pequeña atención a la llamada «American Music» con especial énfasis en la *American psalmody*, el estudio de tonadas folklóricas, música afroamericana, el jazz y la música popular. A partir de la década de los años sesenta, ya existía una comunidad de investigadores dedicados a estos ámbitos de estudio, y empezaron a fundarse institutos que fomentaban dichas investigaciones, como el *Inter-American Institute for Musical Research* de la *Tulane University*, fundado por Gilbert Chase en 1961, el *Institute for Studies in American Music* del *Brooklyn College*, fundado una década después por H. Wiley Hitchcock, y el creado por Richard Crawford de la Universidad de Michigan, que tuvieron una importante influencia en la investigación y enseñanza de estos ámbitos<sup>46</sup>, a los cuales también respondió el trabajo del doctor. Stevenson.

Es así como el despliegue del «preguntar musicológico» de Robert Stevenson se manifiesta en su situación de discurso «límitrofe» y no «periférico», pues se debe a la musicología anglo-germana, lo que implica que no investiga *desde* la periferia, aunque investigue *sobre* ella. Su pensamiento es por tanto «fronterizo», ya que pregunta desde el punto de vista del «musicólogo americano», entendido en el sentido de la América anglosajona.

Robert Stevenson nació y se formó en Nuevo México, al norte del río Bravo, un límite geográfico especialmente significativo si se ve a la luz de trabajos actuales, como por ejemplo, el de Gabriel Castillo Fadic, *Musiques du XX e siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité* (2006)<sup>47</sup>, donde se analiza la tensión norte-sur desde la música. Tensión límitrofe fundamental, ya que en el siglo XX, y muy especialmente desde la primera guerra mundial, se llama «americano» sólo al natural de los Estados Unidos, y no a los habitantes del continente en su totalidad, para lo cual, los naturales «al sur del río Bravo» han sido nombrados según diferentes acepciones como «latinoamericanos», «hispanoamericanos» e «iberoamericanos», construyendo un «borde» de complejíssimas implicaciones<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Guido Adler: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», 1885, p.p. 5-20.

<sup>45</sup> Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology...», p. 302. La traducción es nuestra.

<sup>46</sup> Howard E. Smither: «Universities, 1880-1945» (USA), *Grove Music Online* Ed. L. Macy. La traducción es nuestra.

<sup>47</sup> Gabriel Castillo Fadic: *Musiques du XXe siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité*, 2006.

<sup>48</sup> Considérese por ejemplo que, durante este mismo periodo, el filósofo mexicano Leopoldo Zea fundó el *Seminario de Historia de las Ideas en América* (1947), el *Centro de Estudios Latinoamericanos* (1966), el *Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos* de la

Este aspecto juega un papel importante en la arquitectónica del marco conceptual que se propuso nuestro estudio, ya que el *corpus músico-lógico* del doctor Stevenson no se mueve solamente en ese «borde» o «espacio limítrofe» entre musicología histórica y etnomusicología, sino también en el «borde» institucional e ideológico entre un *ethos* y un *ethnos* geográfico, territorial, económico y socio-político. Esto nos llevó a considerar el despliegue de su pensamiento como el de un «sujeto narrativo»<sup>49</sup> (pues la musicología también es un relato) cuya «razón fronteriza» (entre *mousiké*<sup>50</sup> y *logos*), se establece en una «lógica del límite», semejante a la expuesta por el filósofo catalán Eugenio Trías, cuando argumenta como:

Se perfilan...tres cercos: lo que propiamente constituye el *mundo mismo* (el centro imperial, burocrático-estatal y metropolitano), la colonia que instituye el *limes* y, por último, el ámbito externo que acosa y cerca de ese *limes*<sup>51</sup>, a esa franja amplia, densa y positiva que distingue y permite comunicar al cerco que debe llamarse «el mundo propio». Los tres cercos, de hecho, se presionan, se embisten, se «cercan» y acosan entre sí, sólo que uno solo de ellos ocupa esa posición privilegiada de la *zona de en medio*. De ahí el carácter hasta cierto punto privilegiado de que goza ese *cerco fronterizo*, a la vez hostigado por la metrópolis del poder... y por el acoso «bárbaro» o «extranjero». Ese cerco, asimismo, influye y reta tanto al centro metropolitano como al ámbito externo y extranjero de presión...»<sup>52</sup>

Es así como el pensamiento de este investigador se nos revela en su condición «músico(etno)lógica», al desplegarse y colocarse en ese *cerco fronterizo* descrito por Trías, y, aunque estos aspectos filosóficos ameritan un estudio particular concreto, la consideración de su «preguntar músico(etno)lógico», en su condición limítrofe fundamental entre música, etnos (pueblo, étnia, nación) y lógos (pensar-decir), nos plantea cuestionamientos epistemológicos relacionados con la constitución e instauración de la musicología y lo «centrífugo» de sus presupuestos<sup>53</sup>, remitiéndonos a una «crítica del juicio»<sup>54</sup>, del juicio como vínculo entre las leyes del entendimiento y la

---

Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM (1978), y a dirección de *Difusión Cultural* de la UNAM (1970).

<sup>49</sup> Domingo Cía Lamana: «El sujeto narrativo y La razón fronteriza de Eugenio trías», en *A Parte Rei*, N° 7, 2000.

<sup>50</sup> *An intermediate. Greek-english Lexicon*, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford, at the Clarendon Press, 1945, p. 520.

<sup>51</sup> Se conocen como *Limes* (singular, en latín; plural: *limites*) los límites fronterizos del Imperio Romano (el término *limes* significa «límite», «frontera», en latín). En el contexto de este artículo supondrá tanto el concepto de «división», como el de «permeabilidad» y «mediación».

<sup>52</sup> Eugenio Trías: *Lógica del límite*, 1991, p. 21.

<sup>53</sup> La constitución e instauración de la musicología y lo «centrífugo» de sus presupuestos expone la necesidad crítica de leer entre líneas todo discurso musicológico, ya que la institucionalización implica dependencias, posicionamientos y «objetividades comunitarias»es decir, la defensa de una línea de trabajo desde una comunidad científica, en función de su legitimidad y poder.

<sup>54</sup> Considérese a este respecto la *Crítica del juicio* (1790), seguida de las observaciones sobre el asentimiento de «Lo bello y lo sublime»por Manuel Kant.

razón, como factor legislativo, científico, estético, genealógico y teleológico, en la necesidad del consentimiento universal como factor subjetivo que es representado como objetivo bajo la suposición de un sentido común<sup>55</sup>; ya que, como señala Bruno Nettl: «la Musicología, una institución en el mundo de la música, juega un significativo rol en determinar las acciones y juicios del compositor, los intérpretes, y el público musical».<sup>56</sup> «Juego» que el trabajo del doctor Stevenson revela en un paradigma fundamental: su ser«fronterizo». Paradigma con que cuestionará uno de los principales pilares de la musicología histórica así entendida: el origen unidireccional del *logos* musical occidental; que en Stevenson, como aspecto de «acción» y «juicio», sostendrá argumentaciones dedicadas a legitimar lo que él considerará «desplazado» por los estudios musicológicos en «esa América», en la cual se institucionalizó en los años sesenta la visión de lo periférico, creando los llamados «Latin American Music Studies».

## 2.2. LOS HORIZONTES Y EL MONÓLOGO ANALÍTICO OCCIDENTAL

El trabajo del doctor Stevenson muestra así una búsqueda en función de «re-pensar» la música desplegándola desde un estado limítrofe identificable «entre dos Américas» (la Anglo y la Latina), cuyos límites son cada vez más borrosos a la luz de la circulación de la población a nivel intercontinental y las continuas migraciones, como se observa en su primer libro *Music in Mexico: a historical Survey* de 1952, cuyo título «a historical Survey», propone una riquísima lectura, entendiendo *Survey* (en mayúscula), como medición e inspección (*of building*), Contemplar (*investigate statistically*)<sup>57</sup>; es decir, una medición e inspección a través de la contemplación historiográfica de valores cuantificables en una «música» (como objeto/artefacto de contemplación) en México.

A este respecto, la especialista en música y teoría crítica Rose Rosengard Subotnik, subraya dos puntos de vista en el pensamiento historiográfico musical «americano», en referencia a lo que ella llama «Continentalist view and the Anglo-American view» (anótese la especial incisión en el verbo *view*, entendido como «parecer», «opinión», y también, «vista», «panorama», «aparecer»<sup>58</sup>). Subotnik indica:

...el Continentalismo generalmente emerge de considerar la posibilidad y distinción de cualquier artefacto entre dos niveles de estructura que asignan significado y valor: primero, la estructura interna o autónoma del artefacto en sí mismo; y segundo, la estructura cultural, filosófica, las premisas ideológicas que entrelínean o posicionan el artefacto y, últimadamente, el estudio del artefacto.<sup>59</sup>

Este cuestionamiento entre «artefacto» y «estructura» cultural, filosófica e ideológica, supone para Subotnik un «underlying», un «leer entrelíneas» o «trazado interno»

<sup>55</sup> A este respecto considérese Daston, I., & Peter Galison, p.: *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007.

<sup>56</sup> Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology...», p. 310. La traducción y la negrita son nuestras.

<sup>57</sup> Diccionario *Larousse Pocket* (inglés-español), 1994, p. 341.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>59</sup> Rose Rosengard Subotnik: «The Role of Ideology in the Study of Western Music», 1990, p. 4. La traducción es nuestra.



cuya problemática reside en cómo la cultura occidental entiende la frase inglesa «the medium in the message»<sup>60</sup> según un paradigma. Medio y mensaje constituyen una difícil entidad, más aún a la hora de tratar de identificar un límite entre ambos en relación a un paradigma. Este tipo de enfoque se ve reflejado en las argumentaciones de la musicóloga estadounidense Susan McClary, cuando, citada por R.R. Subotnik, nos remite a lo propuesto por Eugenio Trias en relación al *Limes*<sup>61</sup>. McClary expone:

...el viejo paradigma de la Gran Cultura es una calamidad o causa de celebración dependiendo obviamente del camino en que uno se posiciona con respecto a ese paradigma. Hay quien clama por el privilegio institucional que sigue el viejo sistema, pues la cultura postmoderna aparece absolutamente nihilista. Los bárbaros están siempre a las puertas pero nunca antes los custodios de las puertas han tirado las barreras y les han invitado a entrar...<sup>62</sup>

Ante semejante imagen, y según lo considerado por nuestro estudio hasta este punto, Robert M. Stevenson aparece saliendo por esas puertas descritas por McClary, como si en lugar de esperar el día en que «los bárbaros» sean bienvenidos dentro de la ciudadela<sup>63</sup>, se colocara *en medio* de ambas miradas, él, en el *Limes*, ante los custodios y los bárbaros, tendió un puente. Pero como puente, como corporización mediática en los procesos de «entendimiento» entre ambas orillas del *Limes*, su *corpus músico-lógico* parece mostrar dos niveles de interpretación histórica que, a su vez, corresponden a dos polos dialécticos: 1) el Arqueológico (antropológico-epistemológico), y 2) el Hermenéutico (entendido como historia cultural e historia de las ideas).

Ambos aspectos se revelan en la consideración genealógica y teleológica que Stevenson construye a través del puente de su relato «músico(etno)lógico», como lo demuestran sus libros *Music in Mexico: a historical Survey* (1952, reeditado en 1971), *Patterns of protestant church music* (1953); *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, (1954, reeditada 1985); *Music before the classic era: an introduction guide* (1955); *Shakespeare's religious frontier* (1958), *Juan Bermudo* (1960), *Spanish music in the age of Columbus* (1958, reeditado en 1960); *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (1959), *Spanish cathedral music in the Golden Age* (1961, editado en castellano como *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, 1993), *Music in Axtec and Inca Territory* (1961, reeditado en 1968), *Protestant Church Music in America, a short survey of men and movements from 1564 to the present* (1966), *Portuguese music and musicians abroad (to 1650)* (1966), *La Música en Quito* (1968), *Music in El Paso 1919-1939* (1970), *Renaissance and Barroco Musical Sources in the Americas* (1970), *Foundations of the New World Opera: with a transcription of the earliest extant American opera, 1701* (1973, editado en castellano como *Torrejón y Velasco, Tomás de, La Purpura de la rosa, estudio preliminar y transcripción de la música*, 1976), *Christmas Music from Baroque Mexico* (1974), *Latin American Colonial Music Anthology* (1975), *Caribbean Music History a Selective Annotated Bibliography with Musical Supplement* (1981), esto, sin contar sus artículos y entradas en dicciona-

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>61</sup> Eugenio Trias: *Lógica del límite*, p. 21.

<sup>62</sup> Rose Rosengard Subotnik: *Deconstructive Variations. Music and Rason in Western Society*, 1996, (Introduction), p. XXV. La traducción es nuestra.

<sup>63</sup> Considérese, por ejemplo, *El miedo a los bárbaros* de Tzvetan Todorov (Galaxia Gutenberg, 2008).

rios y enciclopedias, más de setecientos en total, según el catálogo realizado por nuestro estudio<sup>64</sup>.

La conformación genealógica del trabajo de Robert Stevenson refleja así un problema en las bases del sistema musicológico tradicional: la unidireccionalidad de la construcción del puente. Ya que Stevenson construye «de las puertas de la ciudadela» hacia unos «otros»; su trabajo revela una estructura comparativa *en dirección* a una «génesis», cuyos parámetros historiográficos buscan establecer un entendimiento mutuo a través de una legitimidad *en relación* al paradigma de «gran cultura» entendida en el sentido de «los que están en la ciudadela», entre los cuales él se incluye. Se trata de *demostrar* que esos «otros» («bárbaros» como les llama McClary) también «comparten» ese paradigma desde «su diversidad» o des-acuerdo», poniendo en evidencia la imposición de su «horizonte» como supuesto de pensamiento «común» legitimador. Considérense a este respecto las palabras del musicólogo Gary Tomlinson, cuando, en relación al trabajo del antropólogo Bernard McGrane<sup>65</sup>, señala como las concepciones del Renacimiento y la Ilustración, entendidas desde la antropología, reflejan:

En primer lugar la oposición Cristiano/no-Cristiano, y el segundo «una psicología del error y una epistemología de todas las formas y causas de no-verdad» (McGrane, p. 77). Sólo en la mente del siglo XIX, armada con el nuevo concepto geológico, de tiempo evolutivo, pudo concebirse la antropología moderna. En ésta antropología las diferencias fueron historizadas. Los Europeos vieron el espacio simultáneo que compartían con otros cómo una línea temporal axis de un tiempo progresivo, con otros en un punto anterior al de ellos. Los Europeos concibieron a los otros, así, cómo un polo primitivo en comparación al pasado y al presente. Esta antropología se levantó cómo una faceta de la categoría novecentista más general de organicidad evolutiva, historia teleológica. Por esta concepción McGrane relée repetidamente la poderosa crítica a la antropología de Johannes Fabian en su libro *Time and the Others* de 1983; la comparación de McGrane entre el otro primitivo y el moderno Europeo, en su transformación de un espacio simultáneo dentro de la línea temporal, es precisamente el «desmentimiento de la coetaneidad» central del libro de Fabian. Siguiendo éste desmetimiento, Fabian argumenta, que el antropólogo objetiva sistemáticamente a los otros que el estudia...<sup>66</sup>

Y el *corpus músico-lógico* del doctor Stevenson responde a este perfil en cierto sentido, pues sistematiza a esos «otros» del *otro lado* de la barrera (frontera), creando para su «legitimidad» una teleología que les pone en comunión con su *horizonte* (el de la ciudadela), construyendo una «coetaneidad» histórica desde Occidente, disponiendo así de la música en «las Américas» desde la perspectiva «europea del otro» que critican Fabian y McGrane, aplicando el modelo temporal historiográfico con que se ha organizado y entendido la música «europea» a un otro *pre* o *post* «colonizado».

<sup>64</sup> Susan Campos Fonseca: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», Vol. II, 2008, inédito.

<sup>65</sup> Bernard McGrane: *Beyond Anthropology. Society and the other*, 1989.

<sup>66</sup> Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others*, 1993, p. 8. La traducción es nuestra.

Y dado que su «misión ha sido rescatar el pasado musical de las Américas»<sup>67</sup>, en su crítica a la «visión turística» de sus colegas anglosajones, donde el *hybris fronterizo* se hace notar, Stevenson desarrolla un preguntar desde el *Limes*, un pensar que busca un «diálogo» intercultural, pero que, como señala Tomlinson, citando a McGrane: «Analíticamente, ese intercurso o diálogo es una fantasía, una máscara, que cubre...«un monólogo analítico»...»<sup>68</sup>

Robert Stevenson, enfrentado la recepción crítica de su obra y su propia autocrítica, tratará entonces de «escuchar» desde ese espacio que él entenderá como «común», resultado de la colonización, preguntando desde su «horizonte histórico» como *Limes*. Un horizonte entendido (como cita Tomlinson), en el sentido de Gadamer, como «fusión de horizontes» (*Horizontverschmelzung*)<sup>69</sup>, algo constante en sus trabajos, especialmente en los dedicados al estudio de la circulación musical durante el periodo colonial en la América, la recepción musical centroeuropea en la Península Ibérica y los Estados Unidos, entendidos también, como «otros» de Europa<sup>70</sup>.

Pero retomando lo expuesto por Tomlinson, considerar que es posible una «fusión de horizontes» en éste sentido, supone serios cuestionamientos, por ejemplo: ¿Cómo en ése punto de vista sintético pueden ser compatibles extrañeza y familiaridad? Ya que el movimiento del horizonte histórico y el énfasis en la diferencia implican un problema de estudio *en sí* ¿cuál es el *estatus* de la otredad inicialmente? y, ¿cómo percibe esa otredad la proyección del horizonte histórico en su movimiento o asimilación?<sup>71</sup>

Problemas que, al preguntar por el pensamiento que se manifiesta en el trabajo musicológico del doctor Stevenson, nos enfrenta a un problema epistemológico y hermenéutico que él tratará de «resolver», dedicándose a las «bio-bibliografías» y la sistematización positivista de datos (archivos, catálogos y antologías), en los cuales procurará materializar su propio «monólogo analítico»<sup>72</sup> como un tipo de diálogo patrimonial que creará posible al establecer una Música «compartida», desde la ocupación colonial y sus repercusiones, una Música como espacio «común» de «entendimiento».

Pero, aunque un «diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas», el objeto/sujeto de estudio, en el marco de sus *historical survey*, se muestra en su otredad, como «recombinación», como «fantasía», y como «máscara», que los otros (de Stevenson) entiende como espacio de empoderamiento, manifestando no sólo la

<sup>67</sup> Stevenson, Robert M. «Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985», p. 53.

<sup>68</sup> Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic*, p. 14. La traducción es nuestra.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>70</sup> Considérense, por ejemplo, algunos de sus trabajos sobre Franz Liszt como: «Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-1845» de 1979, o «Liszt en México» y «Liszt's Favorite» California Pupil: Hugo Mansfeldt (1844-1932), ambos de 1986.

<sup>71</sup> Gary Tomlinson: *Music in Renaissance Magic*, p. 22. El resumen es nuestro.

<sup>72</sup> «Monólogo analítico»: tal y como expone McGrane (citado por Tomlinson), todo discurso analítico en tanto subjetividad individual o de una comunidad implica un monólogo en relación a sí mismo o en relación a la mirada sobre/acerca unos otros. A este respecto considérese: L.Daston Et Peter Galison: *Objectivity*, 2007 y Bernhard Waldenfels: *The Question of the Other: the Tang Chun-I Lecture for 2004*, 2007.

fractura, sino, la problemática desde la cual se plantea el discurso identitario y la búsqueda de una legitimidad cultural y científica.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

Identificar un «monólogo analítico» en el discurso del doctor Stevenson nos reveló aspectos fundamentales de su *pensar fronterizo*, donde el punto de vista (*view*) que realiza la contemplación (*survey*) histórica se volvió *en sí mismo* objeto crítico e ideológico. Por esta razón nuestro estudio encontró en su legado un pensamiento como balanza en relación a la musicología anglo-germana desarrollada entre los años cincuenta y noventa del pasado siglo XX, periodo dentro del cual se enmarca su trabajo de mayor impacto, el cual entendimos como despliegue de un preguntar «músico(etno)lógico» que, en su caso, manifiesta una confrontación de horizontes.

Por medio de este procedimiento, planteamos un *historical survey* dedicado al *corpus músico-lógico* de Robert Murrell Stevenson<sup>73</sup>, *corpus* en el que han jugado un rol preponderante la historiografía musical, la etnomusicología, la teoría (composición) musical, las ciencias sociales y humanas, revelando, a través de su enfoque interdisciplinar, el germen de una «naturaleza holística» de la musicología, esa que Bruno Nettl considera crucial<sup>74</sup>. Naturaleza holística que está presente en su legado, en su «lucha» interna y externa en el Limes, puente mediador, aunque crítico, entre el «monólogo analítico» del paradigma de la llamada gran cultura y sus «otros». ■



El actual Staff del Departamento de musicología de UCLA posando junto al Dr. Robert M. Stevenson (en el centro) y Dr. Alejandro Planchart (de pie, izq.), foto histórica en el marco de las UCLA Robert M. Stevenson Lectures 2009. Fotografía cortesía de Jorge Molinera©2009.

<sup>73</sup> El reducido espacio del formato artículo no nos permitió ahondar y presentar con mayor detalle los resultados y conclusiones específicas de nuestra investigación, los cuales esperamos ir mostrando paulatinamente en otros artículos.

<sup>74</sup> Bruno Nettl: «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist», p. 310.

## BIBLIOGRAFÍA

## 1. Bibliografía acerca de Robert M. Stevenson

Béhague, Gerard: «Stevenson, Robert M(urrell)», en Grove Music Online, 2006. Disponible en: [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com) (consultado el 05/12/2006).

Campos Fonseca, Susan: «El corpus músico-lógico de Robert Murrell Stevenson (1948-2008)», trabajo de investigación para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), dirigido por la doctora Begoña Lolo, Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre del 2008, inédito.

Campos Fonseca, Susan: «Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos», en Revista electrónica de musicología, Vol. XII-Março de 2009, Universidad Federal do Paraná, Brasil. Disponible en: [http://www.rem.ufpr.br/REMV12/11/susan\\_campos\\_fonseca.htm](http://www.rem.ufpr.br/REMV12/11/susan_campos_fonseca.htm) (consultado el 22/04/2009).

Campos Fonseca, Susan: «El legado de Robert Murrell Stevenson en la educación española», en OpusMusica, Nº34-Abril, 2009, ISSN: 1885-7450. Disponible en: <http://www.opusmusica.com/034/murrell.html> (consultado el 22/04/2009).

Claro Valdés Samuel: «Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson», en Revista Musical Chilena, nos. 139-40 (1977), p.p. 122-39.

Curt Lange F.: «Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas» Heterofonía, XII/2, Nº65 (marzo-abril, 1979), p.p. 4-6.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Robert Stevenson: la Sabiduría de la sencillez», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº 1, 1994, p.p. 12-14.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Biblioteca y Archivo del Profesor Robert Stevenson», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº 4,5,6, Años 1997, 1998, 1999, p.105.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «Stevenson, Robert Murrell», en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002, Vol. 9, p.p. 66-70.

Magalhaes-Castro, Beatriz: «Haydn's Iberian world connections: New perspectives on Robert Stevenson's contributions to Latin American music studies», en Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 6 (2005). Disponible en: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/57> (consultado el 14/05/2009).

Mariz, Vasco: «Robert Stevenson aos 90 anos», en Brasileira, (No. 22), Brazil, Jan, 2006, p.p. 29-30.

Merino, Luis: «Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo», (incluye bibliografía crítica del Dr. Stevenson hasta 1984), en Revista Musical Chilena, Vol. XXXIX 164, 1985, p.p. 55-79.

Pérez Soto, A., y Miranda, P.: «Robert Stevenson y la música mexicana: bibliografía selecta», en Heterofonía, nº 114-115, 1996, p.p. 64-69.

Pulido Silva E. : «Robert Stevenson, mexicanista», en IAMR, X, 1989, 2, p.p. 93-100.

Robles Cahero, J. A. : «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», en Heterofonía, nº 114-115, 1996, p.p. 48-63.

Slonimsky, Nicholas: «Stevenson, Robert (Murrell) », en Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Centennial edition. Editor emeritus, Nicolas Slonimsky; Series advisory editor, Laura Kuhn. New York: Schirmer Books, 2001, p.p. 1785-86.

Stevenson, Robert: «Stevenson Robert (Murrell)» en International Who's Who in Classical Music, 2006, p. 763.

V.V.A.A.: «El legado de Stevenson, al Conservatorio de Madrid», en Ritmo N° 656, Año LXV, julio-agosto, 1994, p.p. 5, 18-22.

V.V.A.A.: «A Tribute to Robert M. Stevenson» (Third annual study session of the international hispanic music study group, national meeting of the american musicological society, new york, ny, 3 november, 1995); en IHMSG Newsletter, Vol. 2, no. 2: Spring, 1996. Disponible en: <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/v2n2.html> (consultado el 07/03/2007).

VV.AA.: «Catálogo de las composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en Música, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, N° 7,8,9, Años 2000, 2001, 2002, p.p. 187-253.

VV.AA.: «Robert Stevenson», en AMS Newsletter, Vol. XXXII, Number 1, Feb. 2002, p.p. 6-7.

#### FUENTES DISCOGRÁFICAS

Sanz, Justo Y Mariné, Sebastián: «Robert Stevenson, Obras para clarinete y piano, Homenaje al compositor, pianista y musicólogo en su 90º aniversario»; Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, CD-06-II, Madrid, 2005.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adler, Guido: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», en Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, N° 1, 1885, p.p. 5-20.

Castillo Fadic, Gabriel: Musiques du XXe siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité, L'Harmattan, Paris, 2006.

Cía Lamana, Domingo: «El Sujeto narrativo y La razón fronteriza de Eugenio triás», en A Parte Rei, N° 7, 2000. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/trias.html> (consultado el 20/01/2008).

COOK, Nicolas: «What is musicology? », en BBC Music Magazine 7/9, May 1999, p.p. 31-33.

Castillo FadiC, Gabriel: «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano», en Revista musical chilena, jul., vol.52, no.190, 1998, p.p. 15-35.

Daston, I., & Peter Galison, p.: Objectivity, Zone Books, New York, 2007.

Fernandez De La Cuesta, Ismael: «Tribuna», en Ritmo, Año LXV, julio-agosto, 1994, p.5.

Heidegger, Martin: «¿Qué es Metafísica?» (1929) Trad. de Helena Cortéz y Arturo Leyte, en Hitos, HEIDEGGER, M., Editorial Alianza, Madrid, 2000, p.p. 93-108.

Howard E. Smither: «Universities, 1811: After 1945» (USA), Grove Music Online ed. L. Macy (Consultado [05/02/2008]), <<http://www.grovemusic.com>>.

Mcgrane, Bernard: Beyond Anthropology. Society and the other, Columbia University Press, New York, 1989.

Orrego Salas, Juan: Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida, C.P.I.-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005.

Stevenson, Robert M. «Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985», en Revista Musical Chilena, vol. XXXIX, no. 164, 1985, p.p. 52-53.

STEVENSON, Robert: Philosophies of American Music History (conferencia), Library of Congress, publicado por The Louis Charles Elson Memorial Fund., 1970.

STEVENSON, Robert M.: «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)», en España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música / coord. por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio, Vol. 1, 1987, p.p. 115-164

SUBOTNIK, Rose R. : «The Role of Ideology in the Study of Western Music», en Developing Variations. Style and Ideology in Western Music, University of Minnesota Press, 1990.

Todorov, Tzvetan: El miedo a los bárbaros, Galaxia Gutenberg, 2008.

Trias, Eugenio: Lógica del límite, Ensayos/Destino, 1991.

Tomlinson, Gary: Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others, The University of Chicago Press, 1993.

V.V.A.A.: Rethinking Music (Nicolas Cook, ed.), Oxford University Press, 1990.

Waldenfels, Bernhard: The Question of the Other: the Tang Chun-I Lecture for 2004, State University of New York Press, 2007.

**Susan Campos Fonseca.** Costa Rica. Directora. Musicóloga y periodista musical. Exbecaria de la Cátedra Robert Stevenson del Real Conservatorio de Música de Madrid, 2005. Recientemente sus investigaciones han sido reconocidas con la Visitor Scholar 2009 del Department of Musicology de UCLA y el Center for Iberian and Latin American Music de UC Riverside.