

Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo

por *Bruno Nettl*

En una publicación reciente afirmaba que el acontecimiento más importante en la historia musical mundial de los últimos 100 años ha sido la penetración de la música y del pensamiento occidental en otras culturas musicales del mundo. Este acontecimiento comúnmente ha sido analizado desde un punto de vista de la cultura occidental que ha trasplantado su música a otras sociedades, o bien y con mayor frecuencia, por parte de las culturas no-occidentales que reciben, aceptan, rechazan y alteran su música tradicional y su vida musical para acomodarla al trasplante. Querría ahora combinar brevemente los dos aspectos, observándolos como si fueran las dos caras de una moneda. Basándome en la enorme cantidad de literatura actual sobre el problema de la aculturación musical y específicamente en mi experiencia de terreno en dos culturas musicales marcadamente divergentes, querría ver qué pueden tener en común dentro de la plétora de acontecimientos diferenciados, y averiguar si pueden notarse ciertas regularidades.

Antes de continuar querría establecer ciertos supuestos básicos con respecto a estas consideraciones.

1. El mundo de la música es en realidad un conjunto de músicas, algo semejantes a los idiomas, cada uno de los cuales pertenece a una población identificable, tiene un cierto grado de homogeneidad interna y se basa en una gramática específica aunque flexible. Es necesario este supuesto si tenemos que hablar sobre la música "occidental", porque sólo si presumimos que existe algo como la música venda, la irania y la del indio Blackfoot, entonces el término "occidental" cobra un significado. Así como los lingüistas han argumentado sobre la diferenciación de los idiomas relacionados, los musicólogos podemos, al referirnos a las expresiones musicales de los indios Blackfoot o los indios Crow, analizar hasta qué punto pertenecen o no al mismo sistema musical, y si Bach, Brahms, el Jazz y los Beatles corresponden a una única música "occidental". Para poder usar semejante argumento debemos tomar como modelo el concepto de músicas separadas y separables.

2. Una música contiene una serie de cosas, entre ellas las siguientes: un vocabulario de materiales disponibles tales como intervalos, contornos melódicos, formas y maneras de cantar, lo que habitualmente denominamos estilo; un repertorio de unidades como canciones y piezas, o conceptos más amplios, tales

como ragas, los que en contraste con el estilo, podemos definir como el contenido, recursos para la creación de nuevas unidades dentro del estilo, con lo que quiero decir, por ejemplo, los medios con que partes del vocabulario pueden combinarse y recombinarse, o bien las reglas de composición e improvisación. La música tiene también una serie de rasgos distintivos que son *centrales*, penetrantes y que se resisten al cambio, que la identifican frente a su propio pueblo y ante aquellos que entran en contacto con ella, mientras que otros son periféricos y menos característicos y pueden cambiar fácilmente. En el caso de la música occidental un tipo de armonía particular puede ser un atributo central; en el caso de la música del oeste africano podría ser el principio de que varias cosas deben desarrollarse al mismo tiempo; en la música de las planicies de los Estados Unidos sería la forma en que se usan los textos y en Irán podría ser el uso amplio de las repeticiones y de secuencias melódicas y de su interacción. Si debemos creerle a Alan Lomax, en todas partes podría corresponder a la forma de usar la voz. La suposición de la existencia de rasgos centrales está relacionada con la convicción de que cada sistema musical tiene un conjunto de valores que regirían la gama y tipos de cambios permisibles.

3. A pesar de que, a fin de cuentas, un sistema musical es sólo comprendido de verdad y a fondo por el pueblo al que pertenece, debe aceptarse que la comparación de sistemas es posible, esencial en realidad, si deseamos examinar las relaciones entre las músicas que dentro de cada pueblo se enseñan y son aprendidas.

4. Cuando un pueblo elige o se le impone el aprendizaje de una música nueva, podemos analizar el proceso y los resultados visualizándolos como la confrontación de sistemas musicales dentro del contexto de la cultura de esa población.

La música occidental ha sido trasplantada de diversas maneras. La música religiosa de Occidente lo fue a través de modalidades que abarcaron desde la liturgia católica a los himnos de las iglesias protestantes fundamentalistas de los Estados Unidos, enseñada por los misioneros a las poblaciones tribales, ya sea con escasos cambios o eventualmente incluyendo algunos de los valores musicales de la cultura que la recibía. En una segunda y mayor embestida, la música militar fue introducida como símbolo del poderío colonial o bien como una fórmula para modernizar y occidentalizar a los ejércitos no-occidentales. La música de concierto, orquestas sinfónicas y ópera, fue dada a

conocer a las nuevas clases medias occidentalizadas de las ciudades del tercer mundo. Ideas musicales occidentales fueron introducidas al baile social moderno, al cine y a través de la radio y el disco a la música ligera. Conceptos sustraídos de la música —los miembros de un gran conjunto sentados en sillas, la estandarización de los instrumentos, la notación musical, la identificación del compositor y la institucionalidad de los conciertos— fueron presentados en forma variada junto a estos estilos. Una hipótesis probable es que los representantes de las culturas occidentales, europeas y americanas, y los miembros occidentalizados de la cultura receptora tuvieron como meta inicial típica la introducción de la música occidental sin cambios. ¿Hasta qué punto lo lograron? Comentaré brevemente dos aspectos de esta amplia pregunta: ¿Se introdujo la música occidental sin cambios? y ¿la música occidental influyó suficientemente en la música tradicional de cualquier cultura como para cambiar en tal forma su naturaleza, que sencillamente se convirtió en una especie de subdivisión del sistema musical occidental?

A pesar de que existe mucha literatura que describe cambios recientes en muchas sociedades del tercer mundo, debo, para ilustrar este punto, referirme a las culturas con las que he tenido algún contacto directo, la de Irán urbano y la de los indios de las planicies del norte de los Estados Unidos, moviéndome entre una y otra y ocasionalmente pasándome a la cultura occidental. Irán y los indios de las planicies ilustran, para comenzar, que el concepto de la música occidental es para ellos un producto extraño inclusive en la actualidad.

En Irán el contacto entre la música tradicional y la occidental es antiguo, pero esporádico: el primer esfuerzo bien documentado de trasplante de la música occidental data de mediados del siglo XIX, época en que se decidió modernizar las fuerzas armadas introduciendo música militar francesa, lo que se realizó principalmente a través de los esfuerzos de una serie de compositores europeos llevados con esa finalidad. Gradualmente se introdujeron otros tipos de música occidental. La música religiosa de los misioneros parece no haber arraigado nunca, pero el concierto de música clásica y la ópera, como también la música popular, lograron arraigarse. Hasta cierto punto fueron la contrapartida musical de la modernización y occidentalización impulsada por la dinastía Pahlavi. A pesar de que tuvo el decidido apoyo de grupos influyentes, la música clásica occidental tenía una clientela más bien pequeña en la década de 1970, era un grupo de posición económica y social similar a la de los Estados Unidos. Muchos iraníes la llaman “occidental” o “extranjera”, pero algunos la califican de “música internacional”. Pero, según mi parecer, en la década de 1970 no había sido trasplantada totalmente. Muchos de sus ejecutantes en Irán eran extranjeros, en cambio los iraníes, cosa muy típica, la estudiaban fuera de su país. El público que asistía a la ópera, en la Sala Rudaki de

Teherán, estaba integrado substancialmente por extranjeros y por iraníes que habían estudiado o vivido en el extranjero. Una situación similar se presentaba entre aquellos interesados por la música popular occidental. Los compradores de discos no eran, en su gran mayoría, personas con experiencia extranjera sino que más bien gente que anhelaba tener algún contacto con ella, aquellos que estudiaban inglés o bien tenían contacto con extranjeros. Los ejecutantes de estos discos eran, no obstante, extranjeros y pertenecían a famosas orquestas populares de Europa o los Estados Unidos y, en el caso de los clubes nocturnos, eran conjuntos de menor importancia. En suma, el europeo que vivía en Teherán y que deseaba rodearse de su propia tradición tenía el agrado de descubrir que podía hacerlo, pero la música occidental no fue realmente trasplantada en el sentido de que fuera aceptada en su totalidad o en parte por la mayoría de la población iraní. En los últimos meses ha sido atacada específicamente porque se trata de un lenguaje extranjero que sólo pocas personas han aprendido y porque para ellos simboliza el patrimonio cultural de unos pocos.

Una situación muy similar parece haberse desarrollado entre los indios Blackfoot de las planicies del norte, quienes, a fines de la década de 1960, distinguían con facilidad la diferencia entre música india y música de los "blancos" y ejecutaban y consumían ambas. La música "de los blancos" comprende la música religiosa, incluyendo los himnos protestantes, la música escolar, o sea canciones patrióticas y escolares infantiles, música sencilla para orquesta, y música popular en su mayoría del llamado estilo campesino y del oeste. Entre los consumidores iraníes y los Blackfoot típicos existe una diferencia marcada. El iraní puede ser absolutamente fiel a un repertorio y excluir los demás, concentrándose exclusivamente en la música occidental clásica, el pop occidental, la música popular iraní surgida de una combinación de elementos occidentales y tradicionales, la música clásica iraní o bien evitándolas todas. Como contraste, el Blackfoot por lo general escucha varias, dentro de contextos culturales diversos y con diferentes finalidades. La ejecución es un problema aparte. Es poco común que un músico Blackfoot ejecute música india y música de los blancos; un músico iraní, en cambio, puede ejecutar música occidental o música tradicional, generalmente para diversos auditorios y en ocasiones diferentes.

En ambos casos, por lo tanto, nos encontramos con la música occidental trasplantada sin mayores cambios, concebida como una unidad, claramente designada como extranjera y ocupando un lugar restringido dentro de la sociedad que la recibe.

Pero como estamos examinando la trasplantación de la música occidental, debemos también observar la trasplantación de elementos individuales de la música occidental a los sistemas tradicionales. Permítaseme nuevamente

observar el caso de Irán y de Montana para ver qué similitudes y regularidades podemos identificar en la confrontación de la música occidental y la tradicional. Querría para ellos hacer uso del modelo de Alan Merriam de la música como concepto, comportamiento y sonoridad, y me sorprenden las distintas influencias que actúan sobre estos tres componentes. En el área del concepto, es necesario referirse a problemas tales como la definición y la función básica de la música, ideas sobre cómo se produce, sus principios estructurales fundamentales y la esencia central del pensamiento musical. Es difícil sintetizar cualquier cultura, pero permítaseme hacer la tentativa, excusándome por la excesiva generalización, y comenzando con las culturas musicales occidentales como base.

¿Cómo conceptúa la música la clase media adulta de la sociedad occidental? ¿Cómo la sintetizaría un etnomusicólogo de una cultura distante? En suma, es algo que el hombre creó y en sus formas ideales es para ser escuchada sencillamente como solaz y para edificarse, su uso como acompañamiento activo de otras actividades es subsidiario. Es ejecutada por grupos de músicos cuyo número mientras más amplio sea, mejor. Como norma es por lo menos parcialmente instrumental y cuando es vocal hace uso de palabras, las que, no obstante, no siempre es necesario que sean comprendidas por el auditor e inclusive pueden no serlo en absoluto. Los músicos que tocan juntos deben cooperar con eficiencia. La música crea el ambiente indispensable para un vasto número de actividades y es raro, inclusive, que alguien pase un solo día sin escucharla. Se concibe la música como obras individuales identificadas por el compositor o el ejecutante. La obra en su forma ideal debiera ser una unidad precisa y cada obra nueva debe ofrecer diferencias substanciales con respecto a las anteriores. Pero una vez que ha sido creada la obra debe ser ejecutada cada vez precisamente en la misma forma, y el omnipresente uso del disco, en reemplazo de la ejecución viva, subraya este ideal. Podemos aceptar como música una inmensa variedad de sonidos, inclusive algunos sonidos de animales, y por lo demás, el hecho de que se acepte un sonido como música puede depender del contexto social —un concierto quizá— en el que se encuentra. La música es inherentemente buena, se asocia a la alegría y la dicha.

No sé si aceptan esta síntesis etnográfica. Mi parecer es que este concepto de la música ha sido trasplantado a otras sociedades y, mientras inevitablemente acompañó la importación de sonidos musicales actuales de occidente, afectó profundamente también a esos segmentos de tradición no occidentales que en esencia mantuvieron el sonido musical tradicional. Como ejemplo permítaseme volver a los indios Blackfoot. En una época las canciones eran consideradas creaciones de lo sobrenatural e impartidas a los hombres a través de visiones, pero ahora las consideran como creaciones humanas. Este cambio

básico de concepto se refleja en la sonoridad musical mediante, por ejemplo, la estandarización de las formas, pero la música "india" de los Blackfoot sigue siendo inequívocamente no-occidental. A pesar de que en una época estuvo asociada estrechamente a otras actividades, en la actualidad es ejecutada frecuentemente para auditores y espectadores asistentes a los bailes. En una época se ejecutaba por solistas dirigiéndose a lo sobrenatural, ahora es ejecutada principalmente por grupos de cantantes para el ser humano. La música era en el pasado estéticamente neutral, pero tenía poder, no daba placer pero sí seguridad, ahora ofrece gozo y promueve la identidad e integración del grupo.

En otros aspectos, no obstante, el concepto de música occidental no ha reemplazado aquella de origen Blackfoot. La música es prioritariamente monofónica, sin que se haya arraigado entre ellos el concepto acerca de la variedad de sonidos que constituyen la música indígena. La noción de la música como un conjunto de canciones diversas es igual para los occidentales y para los Blackfoot. Pero lo que deseo subrayar es que el concepto de la música ha cambiado de diversas maneras, pero esencialmente continúa siempre produciendo el mismo tipo de sonidos que antes. Es muy posible que este cambio fuese esencial para la supervivencia de la sonoridad indígena.

El concepto urbano del iraní sobre la música no es muy distinto de aquel del europeo. También define la música como creada por el hombre, pero contrariamente al enfoque occidental, el iraní no considera a la música como inherentemente buena. La música necesita, por lo tanto, varios tipos de justificaciones especiales y ciertos sonidos casi idénticos a aquellos de la música convencional; cuando son incluidos en un contexto religioso pueden no ser considerados como música propiamente tal. El ideal iraní de la música, ya sea clásica o vernácula, consistía en improvisaciones que se basaban en patrones modales, por lo tanto las unidades conceptuales de gran parte del repertorio son por un lado la base amplia y abarcadora de la improvisación y, por otro, ejecuciones que nunca son muy diferentes, pero que jamás son idénticas. El concepto central de la innovación musical se encuentra entre los extremos occidentales de un desligamiento total de la composición y una repetición precisa en la ejecución. También está presente la noción occidental de la composición y la ejecución, pero subordinada, o sea de manera opuesta a la jerarquización occidental. En contraste también con la cultura occidental, la sociedad iraní consideraba que la norma musical es básicamente vocal y la música instrumental se basa de variadas maneras en el canto, y es también menos respetada. La música era principalmente solística.

En las últimas décadas ha habido muchos cambios. Por ejemplo, declinó la improvisación y las obras creadas por compositores lograron prominencia en

cantidad y jerarquía. También ha prosperado la idea del conjunto y la armonía o su sustituto, la duplicación de octavas se usa ahora comúnmente. Se ha establecido el uso de la música como entretenimiento. Los conciertos, por ejemplo, para gran número de auditores y la música instrumental han cobrado mayor importancia. En diversos aspectos el concepto sobre la música ha cambiado y se asemeja al de Occidente, lo que puede constatarse a través de los múltiples cambios dentro del comportamiento musical, tales como la creación de conservatorios de estilo occidental, introducción de la notación, uniformidad de los instrumentos, desarrollo de las familias instrumentales, orquestas, y muchos otros rubros.

Es difícil aplicar la distinción que hace Merriam entre concepto y comportamiento como componentes principales de la música, pero veamos brevemente si ciertos aspectos del comportamiento musical occidental han sido trasplantados a los Blackfoot y a Irán. Consideremos el uso de instrumentos occidentales, las actuaciones en conciertos y el uso de la notación. En la cultura clásica musical del Irán moderno los instrumentos occidentales han sido aceptados ampliamente. En 1969, el violín era el instrumento más usado del repertorio junto con el piano; el cello y el clarinete comenzaban a ser usados ocasionalmente. En la música popular urbana figuraba una gran variedad instrumental mezclada a los instrumentos tradicionales. Se aceptaba la idea occidental del concierto. El concierto llegó a durar dos horas, incluyendo un intermedio, tenía una programación típicamente no tradicional y programas impresos. Más importante aún, los músicos que en la cultura tradicional estaban acostumbrados a improvisar y a menudo lo hacían por largo tiempo según la inspiración y la paciencia del mecenas, ahora sabían de antemano que tenían un tiempo específico y limitado. La notación de las composiciones y del *radif*, el repertorio básico de improvisación, fue ampliamente aceptado, reduciendo en implicaciones profundas tanto de los conceptos como de la sonoridad. El contenido simbólico del concierto occidental fue de gran importancia: los músicos comenzaron a sentarse en sillas, en algunos casos alterando la manera de sostener el instrumento, tenían atriles que ocasionalmente no tenían partituras, pero que estaban colocados frente a músicos que no sabían solfear. Muchos de estos cambios fueron estimulados por Ali Naqi Vaziri, personalidad clave de la historia musical de Irán en el siglo XX, quien declaró que explícitamente deseaba cambiar el comportamiento a fin de lograr la supervivencia del sonido.

Los Blackfoot, con una cultura musical basada principalmente en lo vocal, en la década de 1960 substituyeron el tambor bajo típico por grandes tambores tradicionales y usan baquetas como las de las bandas de parada. La notación no ha sido adoptada, pero se han establecido los conciertos en el sentido

de que un *powwow* es una ejecución con una secuencia bastante específica, frente a un público que vitorea y aplaude a la manera occidental, cantado por músicos que en cierto sentido son considerados profesionales y que se sientan en sillas.

Hasta aquí me he preocupado del comportamiento de los músicos en el contexto de las músicas tradicionales. La música occidental trasplantada a ambas culturas parece basarse en los estrictos conceptos de la música occidental y en un comportamiento occidental. He seleccionado algunos aspectos de comportamiento musical y en los casos mencionados representan trasplantes occidentales. Pero su carácter occidental me parece menos pronunciado que el concepto musical que se ha trasplantado, si se me permite mantener estas distinciones.

Ahora abordaré el tema del sonido, el de la música misma. Tenemos una multitud de ejemplos de cambios recientes, entre ellos la incorporación de la armonía, el predominio cada vez más frecuente del modo mayor, énfasis sobre la sencillez y lo métrico, el reemplazo de palabras sin sentido por textos sin real significado y muchos otros. ¿Qué es, no obstante, lo que perdura? Cuando un pueblo toma conciencia de que su música está amenazada por la trasplatación de otra música invoca técnicas que luchan por excluir a la intrusa, evitando que absorba la total energía musical de la población. Podemos calificar a estas técnicas como mecanismos de rechazo, dirigidas contra los órganos trasplantados, pero esta analogía biológica no puede ser llevada más lejos. El caso es que la música occidental ha sido exportada a todo el mundo y que los sistemas tradicionales han sido afectados por ella, pero lo tradicional ha sido porfiadamente mantenido. Los pueblos del mundo han tenido la necesidad de cambiar su música para asegurar su supervivencia, pero lo han preferido a fin de evitar que fuera totalmente reemplazada por el trasplante occidental. En otro trabajo traté de especificar once tipos de respuestas, once géneros de cambios a los que los miembros de las sociedades no occidentales trataron de someter sus tradiciones antiguas. Estos abarcan desde el virtual abandono y empobrecimiento de sus repertorios hasta la fusión estilística de tipo sincrético. Incluyen desde la consolidación de diversos elementos nativos previos decantados a estilos de mayor amplitud y también la diversificación de los contextos para adaptarlos a la serie de estilos anteriormente desunidos. Abarcan ampliamente, como vemos, la adopción de elementos claves de la tradición occidental que no son verdaderamente compatibles con la música nativa, simbolizando así el ingreso al sistema musical internacional con base occidental, y como contraste, la adopción de elementos occidentales que no son realmente esenciales para el sustento de la música occidental, pero que

son fácilmente absorbidos por la tradición nativa como medio generalizado de modernizar el sistema.

Una amplia variedad de respuestas me parece demostrar algunas regularidades que querría esbozar muy brevemente.

1. El más importante de los mecanismos de rechazo es la economía. En un medio aculturado la música tradicional es preservada manteniéndola dentro de fórmulas restringidas que requieren menor gasto de energías, lo que se realiza de diversas maneras. Puede declinar el número de personas que la ejecutan. Pueden introducirse maneras más eficientes de aprendizaje como, por ejemplo, el uso de la notación. Una multitud de estilos regionales puede reemplazarse por un estilo nacional único. Gran número de formas y géneros pueden substituirse por un grupo más pequeño o bien la estandarización de las formas. Estos son sólo algunos ejemplos, pero en todos los casos existe una reducción: menos gente, menos obras, mayor rapidez de aprendizaje, menor número de formas y géneros. Como en muchos aspectos de la vida y de la cultura, el empobrecimiento y la mayor eficiencia también afectan la música.

2. Como lo hemos destacado, el concepto y el comportamiento cambian con mayor facilidad que el sonido, por lo menos en algunas culturas, el sonido es básico y está protegido del cambio mediante la modificación de los conceptos y el comportamiento que lo creó.

3. Debemos enfrentarnos a dos conceptos distintos pero que se trasplantan, los que habitualmente, aunque de manera insatisfactoria, son rotulados occidentalización y modernización. Uno indica la aceptación de los valores culturales fundamentales de occidente, el otro, el deseo de mantener una tradición haciéndola competitiva.

A pesar de que el concepto de música occidental es a menudo trasplantado en bloque a una cultura no occidental, el sonido de la música —hemos afirmado— puede no ser cambiado en profundidad, pero de todos modos siempre parece ser afectado por lo menos de alguna manera. Puede existir sólo un vestigio de sonido musical occidental o bien una masa sobrecogedora.

¿Existe alguna tendencia general en la música occidental que normalmente sea seleccionada y aceptada? Parece que ésta sería aquella que constituye la base misma de la tradición musical occidental y según la conciben la mayoría de los europeos: la armonía, el ritmo sencillo y estable, el conjunto, la escala mayor y la obra compuesta, entre otros factores. Los aspectos centrales del comportamiento musical occidental tienen un papel subsidiario. Cuando estos aspectos centrales occidentales son también los mismos de una tradición no-

occidental, la confluencia puede ser usada para establecer un estilo sincrético que enfatice estos aspectos comunes, mitigando sus diferencias y desarrollándolas aún más. Cuando son ajenas a la tradición, pueden imponerse con fuerza si se desea la occidentalización, o puede aludirse a ellas si se desea una modernización independiente. Los ejemplos son bastante conocidos y el tiempo no me permite adentrarme en el problema. Basta con aludir al punto de vista generalmente aceptado de que alguna música africana ha desarrollado formas sincréticas porque existía una similitud inicial con la occidental, que la música de los indios de la planicies es un símbolo de la identidad indígena y un ejemplo de modernización, y que en el caso de Irán hubo un desacuerdo explícito acerca de la necesidad de modernizar u occidentalizar la música tradicional. Estos dos conceptos son por lo general descritos como opuestos y se indican motivaciones distintas, la literatura antropológica ha tratado de presentarlos como dos opciones separadas.

Permítaseme presentar el problema dentro de otra perspectiva. Lo que afirmé sobre Irán y los indios de las planicies indica que el concepto de la música y también el del comportamiento musical cambian a menudo antes de que surja un cambio en la música misma. Allí donde encontramos la modernización es posible que nos enfrentemos a sociedades en las que el concepto y el comportamiento se hayan convertido en parcialmente occidentalizantes, pero en las que el sonido ha permanecido relativamente imperturbable. Aquellas culturas en las que el sonido también se ha occidentalizado substancialmente son aquellas que normalmente se identifican como occidentalizadas, pero es posible que sencillamente hayan recorrido más rápidamente un camino seguido por muchos, si hacemos nuestro el punto de vista del evolucionismo cultural moderno. Un ejemplo de la primera etapa sería el cambio de conceptos de la tradición clásica de la India (los ragas matinales y vespertinos son tocados en conciertos nocturnos) y el patrocinio (que se ha desplazado desde las cortes y templos, hacia las radios y el público en general), pero sólo ha habido cambios menores en el sistema musical mismo. El cuadro cronológico más avanzado del Irán es un contraste conveniente. Pero el hecho de lo que ha ocurrido en el pensamiento de la gente con respecto a la música y la musicalidad, en ambas culturas, es en muchos aspectos igual, aunque las sonoridades resultantes difieren radicalmente frente a la forma en que han sido afectadas por la música trasplantada de Occidente. Una explicación podría radicar en los diferentes grados en que han sido afectados el concepto, el comportamiento y el sonido. Las palabras modernización y occidentalización pueden ser rótulos convenientes para los diversos grados de trasplantación de los rasgos occidentales. Por ejemplo: a) la modernización implica la aceptación de los conceptos y comportamiento musical occidental, y occidentalización la aceptación también de

elementos centrales del sonido musical. b) La modernización involucra un menor grado de trasplante que la occidentalización. El número de materiales occidentales determina cuál es el que predomina. c) La aceptación de los rasgos fundamentales de la música occidental, en el seno de la música tradicional, es un sello de occidentalización y la aceptación de aquellos rasgos que figuran sólo en comportamientos especiales como las cadencias, o la incorporación de formas tradicionales reminiscentes del sonido occidental, tales como las octavas en lugar de los acordes, son indicios de modernización. Ambos conceptos pueden ser, por lo tanto, hitos dentro de un continuum que representa una secuencia de acontecimientos de amplia participación.

4. He sugerido la división de la música en categorías que son el contenido y el estilo. Querría teóricamente sugerir, además, que para mantenerse en una posición de aculturación la música debe retener la esencia de una o la otra. Una música se mantiene si sus canciones continúan existiendo a pesar de que ellas sufran grandes cambios estilísticos; por ejemplo, si son armonizadas o cambiadas al sistema temperado occidental desde otro sistema. También se preservan si su estilo, su manera de crear la melodía y el ritmo, su propia forma de usar la voz continúan iguales, aunque todas las antiguas canciones hayan desaparecido o sean reemplazadas por otras.

El trasplante de la música occidental hacia otras culturas implica el traspaso de su contenido y estilo. Por lo general, la música occidental es introducida primero como unidades de contenido. Al hablar de la música occidental que existe fuera de la cultura occidental nos referimos a los himnos, marchas y canciones populares europeas ejecutadas por miembros de las sociedades no occidentales. El mecanismo de rechazo más común es desechar las piezas europeas, pero introduciendo su estilo a las obras tradicionales y creando así un producto que es tradicional pero modernizado u occidentalizado.

En muchos casos e inclusive en la mayoría, los dos sistemas, el tradicional y el occidental, conviven, afectándose mutuamente, pero manteniéndose separados. Esta es una distinción que puede ser útil para los estudios comparados aunque puede o no reflejar la clasificación de la actividad musical realizada en el seno de una sociedad no-occidental. Pero el hecho es que cuando una música no-occidental se moderniza u occidentaliza, se trata más bien de un cambio en el estilo y no del contenido. Por ejemplo, los nombres y características esenciales de los modos iraníes perduran, pero su importancia relativa se establece sobre la base de su compatibilidad diferenciada con las escalas occidentales y la posibilidad de la armonización. La identidad de las canciones de los Blackfoot no es afectada, y las melodías occidentales muy rara vez son integradas al repertorio a pesar de que las viejas canciones son reempla-

zadas por nuevas melodías indígenas hasta cierto punto influenciadas por la música occidental. En vez de considerar el traspaso de la música occidental como un trasplante, podríamos referirnos mejor a la introducción de contenido y estilo, como elementos separados, así como consideramos el lenguaje de un pueblo determinado que, por separado, es afectado por el préstamo de palabras y elementos fonológicos de otros idiomas.

5. Las consideraciones que he presentado pueden ser útiles también para el estudio del trasplante dentro de una sociedad tan amplia como la de Occidente. Consideremos la llegada de la canción folk campesina a la sociedad urbana traída por la migración rural norteamericana a las ciudades industriales durante los primeros cuarenta años de este siglo, o por la migración de polacos e italianos a los Estados Unidos, donde pasaron a ser una nueva minoría. Al igual que en muchas sociedades no-occidentales, la música de estos pueblos cambió de función, convirtiéndose en importante factor de integración e identidad cultural. Para que la música se mantuviera, se modernizó, o sea, se urbanizó mediante cambios de concepto y comportamiento. Comenzó a ser ejecutada en conciertos más bien que en los campos o los hogares, se estandarizó poco a poco, fue enseñada en clubes y centros comunitarios o a partir de fuentes escritas. Todo ello se realizó en parte para mantener la existencia del sonido, de la música misma. Cuando esto no bastó, se introdujeron varios cambios en el estilo, derivados de lo popular urbano, de la iglesia y de la música de concierto, y todo ello para que el contenido de la música, las canciones mismas, pudiese perdurar, aunque cambiado. En este caso, primero cedió el concepto y el comportamiento, luego el estilo, pero siempre para proteger la esencia, el contenido musical.

6. Se podría suponer que el grado de influencia occidental podría ser fuertemente afectado por la relativa dimensión de la cultura que la recibe y por su posición económica y militar frente a la cultura occidental. Sin duda es lo que ocurre. Pero otro factor es el papel de la música misma en la cultura tradicional, vale decir, la relativa importancia y estimación que existe por la música. Es así como en una sociedad pequeña como la de las tribus de indios norteamericanos, en cuyo sistema cultural se le da importancia y hay centralización de la música, la occidentalización ha sido escasa; en cambio, el menor grado de respeto que hay por la música en Irán ha permitido una penetración mayor. La importancia de la música en las culturas africanas hizo que esta música quedara considerablemente intacta, inclusive cuando se transportó a las Américas a poblaciones mezcladas y condenadas a la esclavitud. Parece existir escasa correlación entre la complejidad de un sistema

musical y su grado de perdurabilidad cuando se la enfrenta a la música occidental.

La llegada de la música occidental a las sociedades no occidentales del mundo ha complicado mucho el panorama musical de cada una de estas sociedades. Hasta cierto punto cada población se ha convertido en bimusical, participa de la música occidental directamente trasplantada y también de una música tradicional afectada por el pensamiento y por la música occidental. La población se ha dividido a menudo, algunos adoptando la música occidental, otros han preferido la occidentalización y la modernización o bien se han inclinado por la auténtica música tradicional. Cuando el sincretismo era posible, el resultado era un sistema único, como en el caso de algunas sociedades africanas o afro-americanas, pero esto es bastante raro. En Irán, India, Japón y los nativos de Norteamérica se reconoce claramente la existencia de dos músicas separadas. La música occidental ha sido trasplantada, pero no ha logrado borrar totalmente las tradiciones que en parte reemplazó.

Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII

por Samuel Claro Valdés

INTRODUCCIÓN

El legado cultural del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda ha atraído la atención internacional desde el año 1881. Este legado es un extraordinario tesoro que consiste en unos 800 ceramios precolombinos y en una bellísima colección de nueve volúmenes manuscritos, que incluyen láminas en colores, mapas e informaciones sobre la vida, historia, recursos naturales, flora, fauna, vocabulario y música de la diócesis de Trujillo, al norte del Perú. Actualmente, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional y en la Biblioteca de Palacio de Madrid, España.

Mi propósito, en esta oportunidad, al atraer nuevamente la atención sobre este tema, es múltiple: 1. la esperanza de promover la publicación de una edición crítica facsimilar de la música, danza e instrumentos musicales que aparecen en el manuscrito; 2. rendir un homenaje a la contribución del obispo Martínez Compañón en favor de la cultura, el arte y la ciencia de América Latina; 3. destacar el pasado y el presente musical de mi Continente, no sólo desde la perspectiva musicológica (v. gr. investigación musical, estética, nuevo repertorio, etc.), sino también desde la función social que la música ha tenido en él; 4. finalmente, mostrar, por intermedio del documento obispal, cómo tradiciones musicales europeas se encuentran trasplantadas hasta en los más remotos lugares del Nuevo Mundo, donde han conservado su estructura fundamental, han establecido su carta de ciudadanía y todavía se preservan en el corazón y en las costumbres de nuestro pueblo, amenazadas, en el presente, por el espectro poderoso de la llamada música popular "internacional".

RASCOS BIOGRÁFICOS

Notas biográficas detalladas se han escrito sobre este eminente humanista y amante del Nuevo Mundo, su patria adoptiva¹. En esta oportunidad sólo sintetizaremos algunos puntos relevantes de su vida, como referencias útiles para este trabajo.

¹ Domínguez 1936; Means 1942; Oberem 1953; Pérez Ayala 1955; Stevenson 1959; Vargas Ugarte [1949]. Vega 1978.

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, nacido en Navarra, España, el 10 de enero de 1713, fue ordenado sacerdote y se ordenó sacerdote cuando aún no había recibido formación musical, pero recibió formación musical como chantre en la Catedral de Lima el 4 de octubre de 1767, y desde 1768. Una breve lista de sus cargos indica una indicación del increíble desempeño de Juez de Diezmos; en 1770, dos años más tarde fue elegido por el rey Carlos III en 1770 por el papa Pío VI, luego de la expulsión de los jesuitas, participó en ese Concilio que fue elegido por el Papa Pío VI, el 25 de febrero de 1771, un año después. El 13 de marzo de 1771 la catedral se encontraba entonces en la iglesia de los jesuitas. Fue trasladado como arzobispo a Bogotá, todos, el 17 de agosto de 1771.

LAS IDEAS DEL OBISPO

El obispo Martínez Compañón, característico de las vanguardias, visitó personalmente su vasto territorio, su ilustrado sentido de observación tomó tres años cabales, desde 1771, millas de áspero peregrinar de las profundidades de la selva amazónica personal no sólo a su investigación, arqueología, costumbres, geografía, urbanismo, música y, en particular, el siglo XVIII.

² Esta fecha la ofrece Vargas Ugarte 1949, 1735 (Vega 1978, 7; Oberem 1953, 1735 portada) y 1739 (Means 1942, 7).

³ Ver Vega 1978, 7.

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda nació en Villa Cabredo, Navarra, España, el 10 de enero de 1738². Sus padres fueron Mateo Martínez Compañón y María Martínez de Bujanda. Estudió filosofía, leyes y cánones, y se ordenó sacerdote cuando contaba sólo con 23 años de edad. Después de haber sido canónigo en Santo Domingo de la Calzada, y como había recibido formación musical, presentó una solicitud al rey para ser nombrado chantre en la Catedral de Lima, Perú, hacia donde se embarcó en Cádiz, el 4 de octubre de 1767, y donde tomó posesión de su cargo el 17 de julio de 1768. Una breve lista de sus nombramientos desde ahí en adelante, nos dará una indicación del increíble dinamismo de este prelado: en 1769 asumió el cargo de Juez de Diezmos; en 1770 llegó a ser director del Seminario Conciliar; dos años más tarde fue elegido secretario del Concilio de Lima, convocado por el rey Carlos III en 1769 para enfrentar la delicada situación provocada luego de la expulsión de los jesuitas de América. Es muy probable que su participación en ese Concilio le abriera paso hacia el episcopado, puesto que fue elegido por el Papa Pío VI como obispo de Trujillo, 320 millas al norte de Lima, el 25 de febrero de 1778, ciudad esta última donde fue consagrado un año después. El 13 de mayo de 1779 llegó a Trujillo, pero como la Catedral se encontraba entonces clausurada, tuvo que tomar posesión en la antigua iglesia de los jesuitas. Vivió ahí sólo diez años, luego de los cuales fue trasladado como arzobispo a Bogotá, Colombia, donde murió, venerado por todos, el 17 de agosto de 1797.

LAS IDEAS DEL OBISPO

El obispo Martínez Compañón ha sido considerado como "un intelectual característico de las vanguardias afrancesadas de España en su tiempo"³. Cuando visitó personalmente su vastísima diócesis de Trujillo, lo hizo impulsado por su ilustrado sentido de observación y su inagotable curiosidad. Esta visita le tomó tres años cabales, desde 1782 a 1785, y le significó alrededor de 1700 millas de áspero peregrinar de norte a sur y desde la costa del Pacífico hasta las profundidades de la selva amazónica. Esta fue su monumental contribución personal no sólo a su fe religiosa y a su rey, sino también a la antropología, arqueología, costumbres, flora, fauna, agricultura, demografía, cartografía, urbanismo, música y, en general, al renacimiento científico español del siglo XVIII.

² Esta fecha la ofrece Vargas Ugarte 1949, 2, pero también se han propuesto otros años: 1735 (Vega 1978, 7; Oberem 1953, 234), 1737 (Stevenson 1968, 313; Pérez Ayala 1955, portada) y 1739 (Means 1942, 70).

³ Ver Vega 1978, 7.

Un año después de finalizar su visita diocesana escribió al rey anunciándole una futura *Historia General* de su obispado. Posteriormente, le envió cajones con cerámica precolombina y sus nueve volúmenes manuscritos, con 1.411 dibujos en acuarela de bellísimas escenas de sus enormes y variados dominios espirituales. El segundo volumen, donde se encuentra la información musical, es el objeto de este trabajo.

Durante sus años de peregrinaje⁴ el obispo Martínez Compañón fundó alrededor de 20 pueblos, hizo construir más de 100 escuelas, iglesias, seminarios y escuelas para indios; trazó cientos de millas de caminos y canales de regadío, introdujo nuevos métodos de labranza y reunió la primera colección conocida de música popular peruana. El mismo enseñó canto gregoriano en algunos de los pueblos visitados: Piura, Lambayeque y Cajamarca, donde daba "diariamente las lecciones de Canto llano a sus seminaristas"⁵.

Martínez Compañón no sólo fue un admirador de su patria adoptiva. También quiso que fuera conocida y admirada en España. Le pidió a don Antonio Porlier, Secretario de Estado de Su Majestad, que mostrara sus colecciones al Príncipe de Asturias, para que él también pudiera apreciar y amar las artes, sociedad y cultura de los indios del Perú, anteriores a su conquista⁶.

Sabemos que el obispo supervisó personalmente cada uno de los dibujos "a la vista de los originales"⁷, y que su propósito fue, sin duda, el de ofrecer una selección taxonómica de las especies mostradas. Es por esto que creemos que el obispo tenía conciencia del problema de la esclavitud, como se desprende de uno de sus dibujos, considerado como "la más antigua estampa de negros tocando marimba y danzando"⁸. En el repertorio musical incluyó un canto de negros cuyo texto apunta claramente a este tema, cuando dice: "A la mar me llevan sin tener razón, dejando a mi madre de mi corazón... no hay novedad, que el palo de la jeringa derecho va a su lugar" (fol. 178). También hizo referencia a una reciente y sangrienta revuelta indígena, entre 1780 y 1783, cuando Túpac Amaru —descendiente directo del último Inca del mismo nombre— reunió un "ejército" de alrededor de cuarenta a sesenta mil indios en contra de la esclavitud, el abuso, el despojo, impuestos excesivos y otras injusticias⁹. Aún más, incluyó entre los ejemplos musicales dos can-

⁴ Aparentemente los viajes del obispo fueron costeados por él mismo, conforme un *Memorial* enviado al rey en 1796 por su sobrino José Ignacio Lecuanda (Vega 1978, 8 cita: 'visitó a su costa todo su obispado').

⁵ Actas Capitulares de la Catedral de Trujillo, VIII (1786-1796), fol. 160v. Citado en Stevenson 1959, 154 nota 58.

⁶ Carta del 13 de diciembre de 1790, citada en Ballesteros 1935, 173 nota 2.

⁷ Domínguez 1936, 8.

⁸ Stevenson 1968, 304. Ver Martínez Compañón 1778-1788, II, fols. 140 y 142.

⁹ Ver Valcárcel 1947.

ciones de "Tupamaro" (=Túpac) la decapitación de un Inca, lo cuartizamiento de Túpac Amaru se ha mencionado anteriormente.

Desafortunadamente, Martínez Compañón murió el 7 de septiembre de 1788, como aún le quedaba mucho por hacer su obra. En la práctica, su obra nunca se terminó. El mismo escribió en una carta: "No es decible cuánto sufrimiento en él tanto calor natural y tiene remedio y es simpleza mo-

EL MANUSCRITO

La monumental contribución musical del obispo Martínez Compañón ha llegado hasta nuestros días como un tesoro de documentos culturales provenientes de Europa, como mudos sobrevivientes, y desde Europa hacia América, vividos de tradiciones importadas.

En noviembre de 1788, el obispo Martínez Compañón, al partir a Bogotá, envió al rey, desde Trujillo, una caja con "la Naturaleza", que contenían dibujos de la naturaleza recogidos en el puerto de Callao, etc. Cuando el obispo dejó finalmente el Perú, llevaba consigo el resto de la colección de manuscritos y las notas para su obra. Las Indias despachó otros seis cajones con el Secretario de Estado, fechada el 15 de diciembre de 1788. A bordo del paquebot *Nuestra Señora de la Concepción* el inventario que se conserva en el Archivo General (1545) figuran silbatos

¹⁰ Martínez Compañón 1778-1788, II, fol. 140.

¹¹ Carta a un amigo fechada el 25 de octubre de 1788.

¹² Ver Pérez Ayala 1955, 46-49 y 50. La música no sólo se manifestó en instrumentos, sino también en la observación de la naturaleza. Véase el *trompetero*, "así llamados por la semejanza que tienen con el instrumento" (*Mercurio Peruano* 1794, 6).