

# Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,  
Nueva Época, número 8, marzo de 2017**

**Comité Editorial**

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

**Editora responsable**

Lucero Enríquez Rubio

**Distribución y correspondencia**

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R.© Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

De las imágenes: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”

*Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243; Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Impresos Herman, S.A., Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo Alto, Delegación Magdalena Contreras, C.P. 10640, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2017, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impresa en México  
Distribución gratuita

# Contenido

## **Presentación**

*Marialba Pastor*

2

---

## **El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua**

*Barbara Titus*

6

## **“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque***

*Drew Edward Davies*

16

## **Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México**

*Lucero Enríquez Rubio*

32

## **Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico**

*Leonardo J. Waisman*

47

## **La ciudad episcopal, una introducción al concepto**

*Montserrat Galí Boadella*

66

---

## **Notas curriculares**

79

# El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua\*

Barbara Titus

*Universiteit van Amsterdam*

Traducción de Patricia Rubio y Sánchez

“El pasado es un país extranjero: ahí se hacen las cosas de manera diferente”. Éstas son las primeras frases de la novela británica *The Go-Between* de Leslie Poles Hartley.<sup>1</sup>

En la novela, Leo Colston —un hombre de edad— tropieza casualmente con una vieja caja porta-cuellos de color rojo y un diario. Decide echarles una mirada: ahí, en su sombría casa-tipo, lentamente reúne los recuerdos de su vida. Emocionalmente aislado y sin haber sido capaz de establecer relaciones íntimas, Leo se da cuenta de que ha bloqueado cuidadosamente sus recuerdos en el profundo abismo de su psique. La liberación de estos recuerdos está plagada de sentimientos de nostalgia, pérdida y remordimiento, pero también de orgullo y de poderosos recuerdos sensoriales. Sus reminiscencias se centran en torno al verano del año de 1900, cuando Leo contaba con 12 años de edad y pasaba las vacaciones en la finca de un compañero de clase del internado. Aun cuando se le acogía cordialmente, el clasemediero Leo se siente desplazado en estos círculos aristocráticos y tal desplazamiento estimula sus hermosas observaciones relacionadas con la luz, los aromas

y el paisaje, así como con el comportamiento y valores de la gente a su alrededor.

Leo se esfuerza al máximo para encajar, para sentir que pertenece, para conseguir una mayor aceptación y reconocimiento, y es así que el título de la novela *El intermediario* resulta importante a este respecto. En su afán de agradar, Leo actúa como intermediario entre Marian, la hija de la casa, y Ted, un arrendatario agrícola. De manera gradual, Leo comienza a comprender la naturaleza de los mensajes que entrega. Primero, como una corazonada, como anticipación, como sensación de miedo, hasta que encuentra la prueba innegable de la historia de amor entre la dama y el granjero. A pesar de su victoriano rechazo a esta relación, sigue entregando los mensajes. Su participación, una presencia que parece tan sólo marginal en el asunto, resulta tener consecuencias decisivas y desastrosas que no voy a revelar aquí.

La posición de Leo como intermediario —provocada por encontrarse fuera de lugar en un mundo que entendía tan sólo a medias—, sus agudas observaciones acerca de la calidad de su propia incomodidad, y su temor y añoranza por volver al pasado —algo lo que le ha dejado marcado por el resto de su vida—, son elementos cruciales para mí en el presente trabajo.

Ya sea que seamos intérpretes históricamente informados, historiadores o etnógrafos, nos gusta

\* Este texto fue leído en el simposio internacional *The Past is a Foreign Country*, Utrecht, 2015. Se ha conservado el tono coloquial del mismo. Nota de la editora.

1 Leslie Poles Hartley, *The Go-Between* (Londres: H. Hamilton [1953]).

pensar en nosotros mismos como intermediarios que llevan un mensaje acerca de algo o de alguien que está más allá de nosotros: trátase de una práctica interpretativa, una idea, una intención musical o una convención cultural. Sin embargo, en muchos aspectos estas prácticas, ideas y convenciones nos han afectado profundamente. Y nosotros, a la vez, al hablar de ellas, al representarlas en el mundo exterior, las afectamos profundamente aunque no las comprendamos a plenitud. Como historiadora de la música y etnógrafa, temo y a la vez me embelesa el poder ser intermediaria, vocera —alguien fuera de lugar— de comunidades que sólo entiendo parcialmente. Al abordar este temor y este embelesamiento espero poder aclarar el por qué pienso que es tan importante que los historiadores, los intérpretes históricamente informados y los etnomusicólogos compartan sus métodos, sus problemas y sus reflexiones de manera más regular.

El pequeño Leo Colston sabe mucho acerca de los círculos aristocráticos de adultos en los que él se mueve, hace observaciones acerca de ellos que muchos miembros de la comunidad no habrían podido hacer en su vida; él es parte integral de todo lo que ocurre, pero afectivamente (no efectivamente) permanece ajeno, aunque sólo sea porque él es el protagonista de la historia y, nosotros, los lectores, experimentamos su especial perspectiva de las cosas.

Este permanecer ajeno a toda afectación es en lo que me gustaría centrarme, con el fin de destacar las inquietudes que los intérpretes históricamente informados, los etnomusicólogos y los historiadores de la música comparten. Sara Ahmed, teórica de los estudios culturales, al ci-

tar a su colega Anna Gibbs<sup>2</sup> describe cómo es que los cuerpos<sup>3</sup> captan “sentires”:<sup>4</sup>

Los cuerpos pueden captar afectos tan fácilmente como pueden captar el fuego: el afecto, el estado de ánimo salta de un cuerpo a otro, evocando ternura, incitando a la vergüenza, encendiendo la ira, excitando el temor —en suma, el afecto transmisible puede inflamar nervios y músculos en una conflagración de todos los tipos concebibles de pasión.<sup>5</sup>

Obviamente, no sólo son los objetos materiales u otros cuerpos humanos los que contribuyen a que los afectos salten: los mundos virtuales cibernéticos, el calor de una tarde de verano, los dioses, los ancestros... también lo hacen. Y, desde luego, la música.<sup>6</sup>

Al igual que muchos de los autores que han contribuido a lo que ha llegado a conocerse como el “giro afectivo” en los terrenos de la historia y de los estudios culturales, Ahmed y Gibbs se basan en la descripción de “afecto” de Gilles Deleuze

2 Anna Gibbs. “Contagious feelings: Pauline Hanson and the epidemiology of affect”, *Australian Humanities Review* 24 (diciembre, 2001), disponible en <http://australianhumanitiesreview.org/2001/12/01/contagious-feelings-pauline-hanson-and-the-epidemiology-of-affect/>, consultada el 28 de agosto de 2016.

3 Por cuerpo me refiero no sólo al cuerpo humano sino a cuerpos mentales, ideales, así como a objetos, monumentos, etcétera.

4 Aquí empleo la palabra “sentires” en lugar de “afectos”.

5 Sara Ahmed. “Happy objects”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader* (Durham: Duke University Press, 2010), 36.

6 Ejemplo 1 (0’00 - 1’55): Diego Ortiz – *Passamezzo moderno (Recercada II)*, de: *Trattado de glosas sobre clausulas* (1553), Hespèrion XXI, Jordi Savall, del álbum: *Ostinato – Alia Vox AV 9820* (2001): <https://www.youtube.com/watch?v=-Md4R97FIJo>.

como algo que coincide con el tránsito de un estado vivencial a otro, lo que supone un aumento o una disminución en la capacidad de actuar de un cuerpo. *L'affection* (el *affectio* de Spinoza) es cada uno de los estados que se consideran como encuentros entre un cuerpo que es afectado y un segundo cuerpo que afecta<sup>7</sup> (considerando al cuerpo en el sentido más amplio posible). Ser afectado equivale a volverse inestable; afectar es desestabilizar.<sup>8</sup>

Ahmed dice que si “el afecto marca la pertenencia de un cuerpo a un mundo de encuentros”<sup>9</sup> y si existen comunidades afectivas de cuerpos que en forma colectiva captan un afecto de ternura o de miedo, también los hay que están fuera de lugar en esa comunidad afectiva. A esos cuerpos los llama “enajenados afectivos”<sup>10</sup> porque, lejos de ser inmunes a la transmisión de afectos, pueden captarlos pero de manera distinta. Si uno de estos “enajenados afectivos” fuera consciente de su enajenación, se potenciaría el que experimentara los afectos de manera mucho más intensa que si perteneciera a la comunidad afectiva de la que se ha enajenado. Ahmed menciona a feministas y migrantes como ejemplos de “enajenados afectivos” en tanto “crean mundos y formas de vida en torno a diferentes conjuntos de deseos y necesidades” que pueden resistir o descentrar el orden social normativo. En la Inglaterra victoriana, podría agregarse al conjunto de “enajenados afectivos” a los chicos de clase media que

giraban en torno a los círculos aristocráticos. Lo importante para que un cuerpo se convierta en “enajenado afectivo” es rondar entre diversos sitios, diversas clases sociales, diversas posiciones de poder...

Sin pretender calificarme estrictamente como feminista o migrante, me atrevo a decir que en mi calidad de historiadora de la música, integrante de un coro, investigadora de campo y, ciertamente, como ser humano, siempre he buscado activamente la condición de “enajenada afectiva”. Cuando por primera vez me di cuenta de esto fue durante mis años de doctorado en Oxford, un lugar que para mí no era tan distante ni cultural ni histórica ni geográficamente hablando. Hice mi doctorado ahí porque en su universidad podía realizar los estudios especializados que requería mi investigación (estética hegeliana y crítica de la música alemana) pero también fui porque quería experimentar qué se sentía estar ahí. Quería convertirme en parte de esta institución de élite, cargada de tradición, de togas, de cantos de *vísperas* y de nostalgia por lo que una vez fue.

Hubo ocasiones durante mis años en Oxford en las que pensé unirme a la iglesia anglicana por lo mucho que disfrutaba de los cantos de *vísperas* en la antigua capilla del Lincoln College. Hubo también otros momentos que puedo calificar como los de mayor desapego en mi vida, que me hicieron sentir una total “enajenada afectiva” en los viejos corredores de Albión. Pasé muchas temporadas de mi infancia en Indonesia y, después de haber estado en Oxford, hice una extensa investigación de campo en Sudáfrica —lo que se ajustaba muy bien a mi búsqueda de enajenación afectiva—; me atrevo a decir que la comunidad de Oxford fue, en muchos aspectos, la más tribal

7 Ahmed, ‘Happy objects’, 37.

8 Ejemplo 2 (0’00-2’16): Dmitri Shostakovich – *Sinfonía no. 8 en C menor, opus 65* (1943), Tercer movimiento (Allegro non troppo), Leningrad Philharmonic Orchestra & Yevgeny Mravinsky: <https://www.youtube.com/watch?v=Bhcw41fOdEY>.

9 Gregg y Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, 2.

10 Gregg y Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, 37.

de todas ya que tenía ritos de iniciación —en los que participé— además de haber aceptado, obviamente, las reglas tácitas, y practicado el método de la observación actuante-participativa de tradiciones inventadas, sólo para tener una mínima idea de lo que se trataba.

Aun cuando de diversas formas resultaba una posición incómoda y algo solitaria, también sentí con mucha fuerza que ser “enajenada afectiva” me ayudaba a observar, igual que el pequeño Leo Colston, y que esa mi capacidad de observar desde una posición afectiva alternativa mejoró mi experiencia sensorial y emocional de las cosas, así como mi pensamiento crítico acerca de ellas. No defiendo el que los académicos deban estar a la caza de emociones como lo hago yo, pero tengo confianza en que muchos de nosotros, etnomusicólogos, historiadores de la música e intérpretes históricamente informados seamos capaces (por lo menos) de manejar la condición de ser “enajenados afectivos”, algo que es inherente a nuestro trabajo y, más aún, usar esa enajenación afectiva como herramienta crítica.

No es lo mismo ser alguien que permanece ajeno, afectivamente hablando, que ser un marginado. Un “enajenado afectivo” es parte integral de todo lo que está sucediendo y ello lo afecta profundamente; sin embargo, permanece desvinculado de las formas en las que la comunidad se ve afectada por lo que sucede. La búsqueda por lograr la enajenación afectiva, supongo, pudiera ser una forma más bien extrema de tratar de sentir que uno está vivo, de confirmar que se está en este mundo. El verse afectado o el afectar supone un tipo de materialización de la presencia de uno en el aquí y en el ahora, ya que implica el aumento o disminución de las capacidades del cuerpo de uno para actuar. Esto me lo inspira, parcial-

mente, Hans Ulrich Gumbrecht y su libro de 2004, *Production of Presence*.<sup>11</sup> Gumbrecht llama la atención sobre el hecho de que “cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ a los cuerpos de las personas que están comunicándose”<sup>12</sup> y yo describiría tales elementos materiales como la vista, el olfato, el tacto, la temperatura —entre otras muchas cosas— y, obviamente, el sonido. Gumbrecht describe la producción de presencia como el inicio o intensificación del impacto que unos cuerpos tienen sobre otros (incluyendo los humanos y los objetos). Este impacto, continúa, está “sujeto a movimientos de mayor o menor proximidad y de mayor o menor intensidad”.<sup>13</sup>

En otras palabras, se necesitan cambios en distancia e intensidad para verse afectado, para desestabilizarse y confirmar que el nuestro es un mundo de encuentros. El ser capaz de producir presencia significa ser capaz de jugar con el alejamiento y el acercamiento, con el impactar levemente o fuertemente. Contrario a lo que dice Gumbrecht, me gustaría entender la producción de presencia no solamente como un impacto espacial y material en la comunicación; me gustaría también llamar la atención a las dimensiones temporal, virtual, ecológica y sobrenatural de la tensión vivencial que implica el “estar presente”. Aquí me gustaría abundar acerca de lo que comparten los intérpretes históricamente informados, los historiadores de la música y los etnomusicólogos: todos ellos producen presencia en forma

11 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004), disponible en: <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3037479>.

12 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

13 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

activa, jugando con experiencias de acercamiento y alejamiento, frecuentemente con el fin de adoptar roles de “enajenados afectivos” transitando entre sitios, tiempos, posiciones de poder y estratos sociales. Pero no siempre estamos conscientes de esto. Solemos separar unas épocas de lo que es el ahora y apartar algunos lugares de lo que es el aquí, y al disociar épocas y lugares del aquí y del ahora articulamos nuestra presencia y enfatizamos nuestra enajenación afectiva en relación con todo lo que no está presente. Es posible encontrar manifestaciones académicas de este fenómeno en los movimientos conocidos como historicismo y exoticismo,<sup>14</sup> tema del que hablaré más a su debido tiempo. Es importante hacer notar ahora una característica paradójica de la producción de presencia: antes de poder aproximarnos a algo, primero debemos alejarnos del objeto mismo.

Los intérpretes históricamente informados comienzan, obviamente, con una cuidadosa lectura de las fuentes originales, con una serie de experimentos de aproximación a las prácticas musicales del pasado; pero en el acto de aproximación hay una disociación: ‘esto es diferente de lo que habíamos hecho hasta ahora’. El descubrimiento y ejecución de la música antigua, el realizar trabajo de campo descifrando cartas y otros documentos en un viejo archivo constituyen un conjunto de proyectos profundamente críticos: a través de la contemplación nos distanciamos de lo que encontramos; diferenciamos nuestros encuentros; calificamos y cuestionamos las prácticas existentes. Pero esta crítica está informada por las profundamente afectivas y arraigadas dimensiones de nuestro trabajo. El acto de apro-

ximarse es viajar a un país extranjero. Y en ese viaje también existe un sentido avasallador de conectividad y compromiso; de una experiencia corporal de comprender qué está ocurriendo y el subsecuente convencimiento de que esta manera de visualizar o experimentar o tocar o cantar es absolutamente correcta / válida, aun cuando sea por un momento. El cuerpo sabe que es verdad. Gumbrecht manifiesta que esta capacidad de impacto material y su subsecuente tránsito a verse afectado “se ha puesto entre corchetes, si no es que ha sido ignorada y olvidada en la construcción teórica de Occidente desde que el *cogito ergo sum* cartesiano hizo depender a la ontología de la existencia humana exclusivamente de los movimientos de la mente”.<sup>15</sup>

Con el fin de mostrar hasta qué punto los aspectos tan arraigados de este juego paradójico entre distancia y cercanía determinan nuestro punto de partida crítico e intelectual, quiero hacer dos cosas: primero (después de mi breve etnografía de Oxford), presentar una pequeña historiografía de la producción de presencia; segundo, confrontar al lector con dos ejemplos de ejecución musical. Con estos ejemplos intento propiciar reflexiones, no tanto sobre los ejemplos mismos, sino acerca de nosotros, los que leemos este artículo, quienes nos veremos afectados y desestabilizados por estas ejecuciones. ¿Somos una comunidad afectiva? Si es así, ¿qué tan homogénea o heterogénea? Y, ¿hay alguien que resulte ser un “enajenado afectivo”? Las prácticas de ejecución de la música antigua, así como las infraestructuras musicológicas y etnomusicológicas están sujetas a los procesos de la globalización y están —tal como los “enajenados

14 Empleo el término en el sentido de ideología académica.

15 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.



afectivos” en sí— rondando entre lugares, posiciones de poder y estratos sociales. Se les adapta, se les cuestiona y se les apropia y, por tanto, las diversas posturas que uno puede asumir dentro de estos discursos suelen enriquecerse y complicarse aún más. Por esta razón, se torna mucho más importante ahora el dilucidar cómo es que nosotros, los investigadores que nos ocupamos de la música, estamos produciendo presencia.

Mi historiografía de la producción de presencia se centra en torno a mi ecuación de las tendencias académicas del historicismo y exotismo. Por tanto, espero ilustrar el traslape que se da entre las inquietudes de los intérpretes históricamente informados y las de los etnomusicólogos. Al decir historicismo, me refiero a la convicción de que un fenómeno, idea, objeto o movimiento únicamente puede interpretarse y entenderse una vez que se ha considerado su contexto histórico. Quienes se adhieren a esta visión, los historicistas, asumen por lo tanto que existen relaciones causales entre los eventos del pasado, eventos que pueden transmitirse mediante una narrativa coherente llamada historia. Al decir exotismo, me refiero a la inclinación por el encanto de lo desconocido. Quienes buscan lo desconocido, los exotistas, suelen construir activamente ese desconocimiento al asumir *a priori* una diferencia entre ellos mismos y lo que encuentran, diferencia que pudiera reducirse de manera coherente en la etnografía.

El establecimiento de agendas explícitas historicistas y exotistas se evidencia en la Europa del siglo XIX, aun cuando no considero que el historicismo y el exotismo sean exclusivamente estrategias europeas para la producción de presencia. Lydia Goehr, en su libro *Elective Affinities*:

*Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*<sup>16</sup> describe, alrededor de 1800, cómo la experiencia afectiva y la contemplación intelectual dependían una de la otra en el proceso de estetizar el pasado “de modo que se apartara de la vida cotidiana para contemplarla a distancia”.<sup>17</sup> El pasado —irrecuperable después de todo— se transformó en una historia que no era primordialmente la de una visión de duelo, como alguna vez lo fue, sino la de “un ojo reflexivo desvinculado” (*idem*). Esta desvinculación (misma que también enfatizó aún más la dicotomía cartesiana de cuerpo y mente) la explicó Hegel de manera más directa en *Philosophie der Geschichte*. Observó que todos los eventos, en aras de la representación intelectual, se convierten en reportes. Por tanto, Goehr concluye que lo que era símbolo de pérdida (el pasado) se transformó en símbolo de ganancia (la historia). Cuando se le preguntó a Hartley, autor de *The Go-Between*, sobre su enunciado inicial, “El pasado es un país extranjero”, éste respondió: “Yo no pretendía volver al pasado; quería que el pasado volviera a mí”.<sup>18</sup> El desvincularnos de algo no sólo nos ayuda a aproximarnos, sino también a adueñarnos de ello.

A finales del siglo XIX y principios del XX podemos observar el ulterior establecimiento académico del historicismo y el exotismo en la floreciente llamada musicología comparada. De hecho, podría decirse que la musicología comparada en sus inicios es el exotismo vertido en términos históricos. Considerando en forma lineal

16 Lydia Goehr, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

17 Goehr, *Elective Affinities*, 137.

18 Hartley, *The Go-Between* (Nueva York: New York Review Books Classics, 2002), 11.

la idea del progreso y del desarrollo de la civilización, musicólogos como Carl Stumpf y Erich von Hornbostel sometieron todas las músicas a un solo marco estético y cultural de comparación en el que la ‘música occidental’ emergía como la más ‘avanzada’ en tanto que las ‘otras músicas’ se presentaban como intemporales y, por tanto, estáticas en cuanto a su desarrollo. Lo intemporal era reflejo de su ‘originalidad’ y ‘autenticidad’. Esta representación —y los historiadores de la música y etnomusicólogos saben que no estoy diciendo nada nuevo— es una forma romántica y clasemediera de articular el yo, remontándose hasta Johann Gottfried Herder con su idealización del pueblo: “los campesinos o los salvajes son reales y puros precisamente porque nosotros no somos ni campesinos ni salvajes porque somos ‘civilizados’...”

Es este esquema de desarrollo histórico lineal manifestado en términos de civilización y progreso que muchos pioneros de la música antigua cuestionaron y erosionaron, señalando siempre la relatividad histórica y cultural del juicio estético, del gusto y de las convenciones en los diferentes tiempos y lugares, y señalando asimismo que solamente entendiendo estos juicios, gustos y convenciones podremos tener una idea de cómo debe tocarse y concebirse la música de un determinado momento o de un lugar específico. Creo que es oportuno hacer notar que más o menos en la misma época —entre la década de 1920 y la de 1960— la idea de la musicología comparada, con todo y su marco de comparación etnocéntrico, fue reemplazada por la idea de la etnomusicología, término acuñado por el investigador de Ámsterdam, Jaap Kunst, quien se basó en décadas de investigación de campo en Indonesia. Más que estudiar la música comparativamente y luego

someterla a la estética y convenciones eurocéntricas, Kunst promovió las etnografías monoculturales que provienen de los entornos sociales, culturales y estéticos de sus usuarios. Parecería que tanto la historia de la música como la antropología de la música exorcizarían a los adeptos del historicismo y del exotismo pero, tal como lo establezco aquí, no ha sucedido.

Los intentos, tanto el de revivir las prácticas musicales antiguas como el de realizar etnografías monoculturales, fueron parte de la mentalidad modernista del siglo xx, en la que las dimensiones intelectuales, críticas y cerebrales para aproximarse a la música del pasado o a la música de lugares lejanos se sobrevaloraron, no así las dimensiones arraigadas y afectivas que les otorgaron quienes construyeron esas músicas del pasado o de lugares lejanos, para empezar. Al igual que muchos compositores, los teóricos de la música, los musicólogos de la época y los intérpretes pioneros, desde Harnoncourt y Leonhardt hasta Hogwood, acabaron alejándose de la irreflexiva indulgencia hacia el mero sonido de la música. Su ideal sonoro se basaba en una minuciosa experimentación musical, en la observación empírica, en el escrutinio de las fuentes. Al igual que sus colegas modernistas, creían en la objetividad como una forma de distancia relacional que permite al investigador-ejecutante aproximarse a su sujeto con autoridad. La dicotomía cartesiana de cuerpo y mente pareció estar completa en esta época.

Sin embargo, lo que aquí argumento es que esta aparentemente exclusiva búsqueda intelectual de la distancia relacional como objetividad y autoridad académica es, de hecho, un juego afectivo entre distancia y cercanía, como ya lo he mencionado antes: una arraigada centrali-



Fig. 1. Franz Brüggen. Telemann - *Fantasia nr. 3*  
<https://www.youtube.com/watch?v=vQatlvFvGdM>.

zación de nuestra propia presencia mediante el distanciamiento de lo lejano y lo pasado como si fuera extraño, con el fin de aproximarnos a ellos en nuestros propios términos, como intérpretes profundamente involucrados.

Para mí, la autenticidad y autoridad de Brüggen en su interpretación de este preludio<sup>19</sup> reside en su presentación distante y al mismo tiempo profundamente íntima e involucrada: una silla solitaria en un escenario iluminado, ¿qué tanto más fuera de contexto queremos que esté? Luego viene su interpretación en la que uno puede o no creer; con la que uno puede o no estar de acuerdo, una interpretación artística y filosófica que se ha pensado intensa y largamente, que despliega habilidades técnicas sin esfuerzo alguno y que —a la vez— se percibe y se siente y se vive en

cada fibra de los cuerpos que vemos y escuchamos: Brüggen mismo, su flauta, sus gestos, sus ropas. La paradoja del distanciamiento para luego aproximarse se torna tangible aquí. El matrimonio entre lo afectivo y la asimilación intelectual. En suma, es una muy poderosa producción de presencia.

Es fácil oponer, desde el punto de vista intelectual y artístico, la interpretación que hace Brüggen con el siguiente fragmento que invito al lector a compartir (ajústense los cinturones de seguridad, por favor).<sup>20</sup>

En muchos aspectos, esta ejecución puede explicarse como el opuesto absoluto de la de Brüggen. La soledad de una flauta en un escenario *versus* el evento masivo de Schönbrunn; centrali-

19 Ejemplo 3 (0'00-2'45): Georg Philipp Telemann – *Fantasia nr. 3 solo para flauta*, TWV 40:4 (ca. 1733), Franz Brüggen (recorder): <https://www.youtube.com/watch?v=vQatlvFvGdM>. Véase también fig. 1.

20 Ejemplo 4 (0'00 – 2'45): James Horner/Celine Dion – *My Heart Will Go On* (1997), The Johann Strauss Orchestra, André Rieu, del álbum: *André Rieu Live at Schönbrunn, Vienna* (2006): <https://www.facebook.com/andrerieu/videos/10155855353607425/>. Véase también fig. 2.



Fig. 2. André Rieu - My Heart Will Go On.  
<https://www.facebook.com/andrerieu/videos/10155855353607425/>

zación del músico que toca *versus* el espectáculo visual de los patinadores; la sobriedad de la silla en negro y blanco *versus* los abundantes efectos sonoros y visuales.

Sin embargo, en sentido crítico, podría yo decir lo mismo sobre la ejecución de Rieu de *My heart will go on* de Celine Dione que lo que manifesté de la del *Preludio* de Telemann que interpretó Brügger. Uno puede creer o no en esta ejecución, con vehemencia. Uno puede estar o no estar de acuerdo con ella —también con vehemencia. Obviamente, mucha gente ha pensado intensa y largamente acerca de cómo interpretar esta canción con habilidades técnicas inequívocas. Aun si algunas partes pudieran estar previamente grabadas, los sonidos y los movimientos se perciben y se sienten y se viven visiblemente en cada fibra de los cuerpos que vemos y escucha-

mos. En esta ejecución, igualmente, la paradoja de aproximarse al pasado después de haberse alejado es visible y audible. En esta ejecución, también, existe un matrimonio entre lo arraigado y la comprensión musical. Como dijera Lesley Poles Hartley: “No quería volver al pasado; quería que el pasado volviera a mí”.<sup>21</sup>

No estoy en posición de comentar quién hubiera estado más de acuerdo con Hartley sobre esto, si Brügger o Rieu y, desafortunadamente, ya no podemos preguntarle a Brügger qué piensa al respecto. Me habría encantado escuchar su opinión, pero, como musicóloga, yo diría que no hay una diferencia intrínseca entre las formas en las que Brügger y Rieu centralizan su propia presencia distanciándose y subsecuentemente aproximándose a la música y la cultura del pasado.

Estoy siendo un tanto provocadora con el fin de demostrar lo que todos hacemos: todos centralizamos nuestra presencia desvinculando un pasado del momento actual y una tierra diferente a la de ahora y comenzamos nuestra propia jornada individual para aproximarnos, acceder a ella, tal vez hasta conquistarle. En nuestros términos actuales. Ésa es la razón por la que pienso que debemos estar temerosos a la vez que encantados, tanto con lo ‘antiguo’ —en la reactivación de las prácticas musicales antiguas— como con la porción ‘etno’ —de la etnomusicología—. Porque es en lo antiguo y en lo étnico donde reside el problema; tenemos que lidiar con ello y creo que debemos hacerlo juntos. ¿Cuál es el criterio para decidir si tal música es antigua o étnica? ¿Y en qué términos subsecuentemente decidimos que nuestras prácticas están histórica o culturalmente informadas? Con el fin de hacer frente

21 Hartley, *The Go-Between*, 11.

a estas palabras, primero debemos confrontar lo que hemos ocultado en los profundos abismos de nuestra psique académica, del modo en el que Leo Colston ha ocultado sus recuerdos y afectos. Creo que debemos deshacernos del tabú de la centralización de nuestra propia presencia en la investigación histórica y etnográfica porque sólo si reconocemos nuestra presencia, que de todos modos existe —afectiva, intelectual y física— podemos permanecer abiertos y conscientes del impacto afectivo —nos podremos permitir tocar y ser tocados, desestabilizar y ser desestabilizados, ya sea como miembros de una comunidad afectiva o como “enajenados afectivos”. Sólo si nos permitimos tocar y ser tocados, desestabilizarnos y desestabilizar, podremos embarcarnos con seguridad en nuestra jornada a un país extranjero, manejar con cuidado lo que encontremos y reflejarnos en la calidad de tal encuentro con respeto y sentido crítico.

### Fuentes impresas

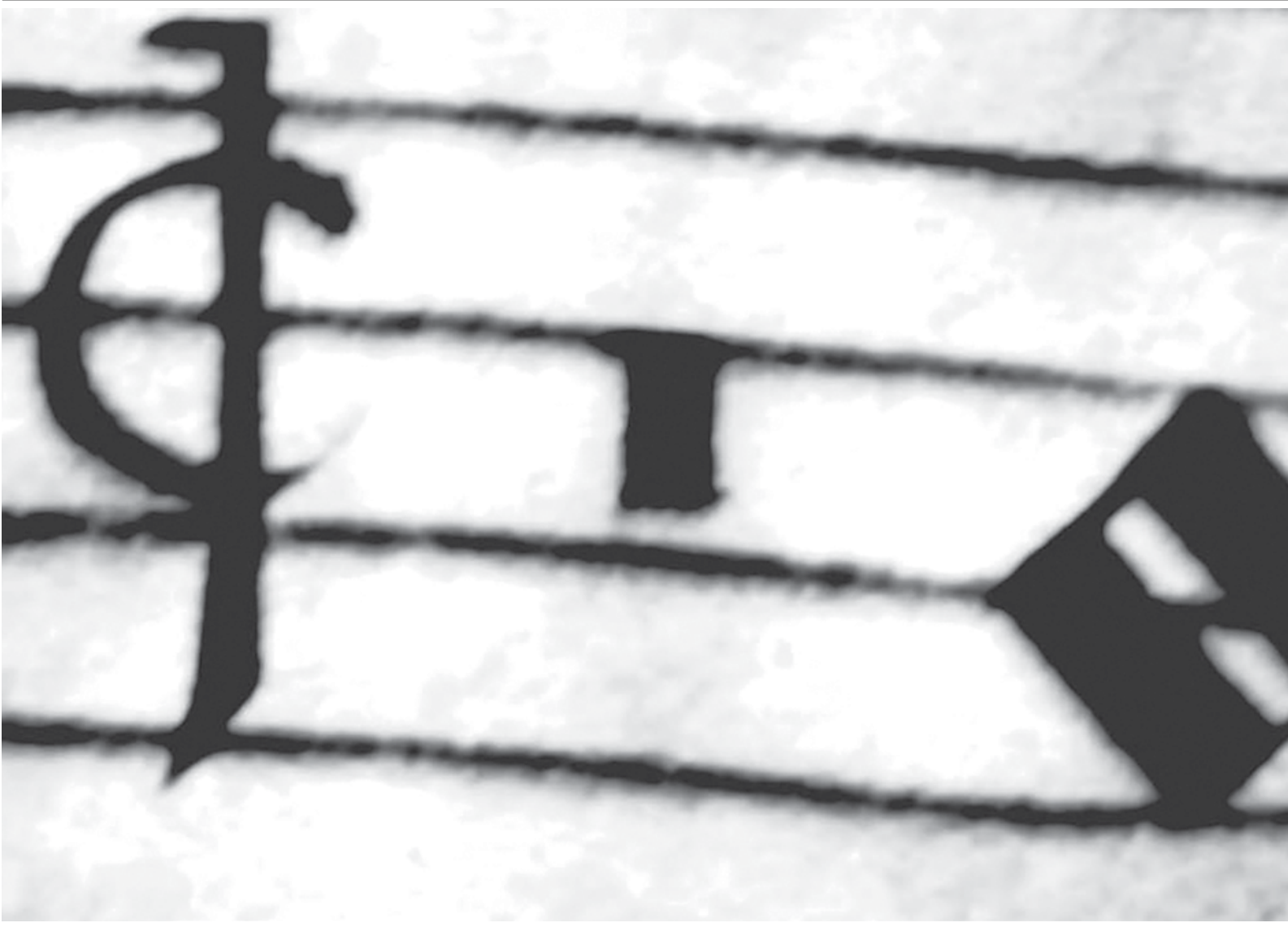
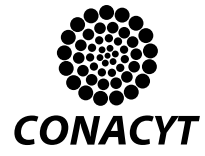
- Ahmed, Sara. “Happy objects”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Goehr, Lydia, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 2008.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Hartley, L.P. *The Go-Between*. Nueva York: New York Review Books Classics, 2002 [1953].

### Fuentes electrónicas

- Gibbs, Anna. “Contagious feelings: Pauline Hanson and the epidemiology of affect”, *Australian Humanities Review* 24 (diciembre, 2001). Disponible en: <http://australianhumanitiesreview.org/2001/12/01/contagious-feelings-pauline-hanson-and-the-epidemiology-of-affect/>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Calif., Stanford University Press, 2004. Disponible en: <http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/uploads/Reading/Gumbrecht-presence.pdf>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-Md4R-97FIJo>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Bhcw41fOdEY>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=vQatlvFvGdM>.
- <https://www.facebook.com/andrerieu/videos/10155855353607425/>.



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

