

## Presentación del *dossier* “Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social”

Juan Pablo González  
Pontificia Universidad Católica de Chile

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.01](https://dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.01)

Si como señala Peter Burke<sup>1</sup>, la historia de la música fue prácticamente una invención del siglo XVIII, se puede agregar que la musicología también lo fue, puesto que la primera corresponde a la actividad central desarrollada por la segunda hasta el presente. En efecto, desde que Giambattista Martini publicara en 1757 su estudio de la música en la Antigüedad, y Jean-Jaques Rousseau editara en 1767 su diccionario de la música basado en la *L'Encyclopédie*<sup>2</sup>, y Johann Nikolaus Forkel publicara en 1788 su historia general de la música alemana, la naciente musicología se mantuvo enfocada en el rescate y el estudio del pasado musical.

A pesar de la naturaleza histórica de la musicología, la música ha tenido una presencia menor en la disciplina de la historia, incluida la de Hispanoamérica, como lo demuestra la revisión de la historiadora colombiana Juliana Pérez<sup>3</sup> de las historias de la música publicadas en nuestra región entre 1876 y 2000. La autora concluye que en la mayoría de los países existe una literatura elaborada por personas que no son profesionales de la historia. Más aún, serían escasos los historiadores profesionales que abordan el tema, pues la propia historia de la música ha sido tratada más bien como un tema de curiosidad en los círculos de historiadores<sup>4</sup>. Iniciando el tercer lustro del siglo XXI, esta situación parece estar cambiando, como lo ha demostrado la extraordinaria acogida de este *dossier* de *Historia Crítica* dedicado a las relaciones entre música e historia. ¿Qué fue lo que cambió? O, más bien, ¿cómo se articula este cambio con las transformaciones de la propia historiografía y la musicología de la segunda mitad del siglo XX?

Si bien musicólogos como Paul Henry Lang y Wilfrid Mellers e historiadores como Eric Hobsbawm ya hacían historia cultural de la música en la década de 1950, se carecía de un enfoque que pusiera especial atención a la música, a los músicos, a las mediaciones y a las audiencias como fuentes de las ciencias sociales, y menos en elementos únicamente asociados a la producción de la música. Se buscaba entonces un enfoque social y etnográfico, protagonizado por unos músicos, unas canciones o una audiencia generadora de discursos y de significados para las propias obras, que sólo completarán su sentido en relación con sus prácticas sociales históricamente situadas.

1 Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza, 1999), 20.

2 Ver: Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música* (Aldaia: Universidad de Valencia, 2002).

3 Juliana Pérez, *Las historias de la música en Hispanoamérica* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

4 Juliana Pérez, *Las historias de la música*, 16. La excepción la constituyen figuras como William Weber, en Estados Unidos; Eugenio Pereira Salas, en Chile, y Vicente Gesualdo, en Argentina, historiadores cooptados por la música. Por otro lado, Burke incluye el giro sonoro bajo el concepto de historia cultural de la percepción, señalando que tanto el olor como el sonido han sido los ámbitos sobre los que más se ha escrito en los últimos años. Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2006), 137.

Este cambio comenzó a darse con la creciente actividad industrial generada por las ahora llamadas *músicas populares* —transgrediendo la restricción del uso plural del sujeto en varios idiomas—, que han multiplicado y diversificado la naturaleza de las fuentes para el estudio de la música. Con el desarrollo de una potente industria musical con varias industrias asociadas<sup>5</sup>, los documentos para el estudio de las músicas compartirán su naturaleza con los de las humanidades y las ciencias sociales, en especial a partir del *giro social* propuesto por la Escuela de los *Annales*. A esto se suma lo que se puede llamar el *giro sonoro* en los estudios musicales, con conceptos como “paisaje sonoro” de Murray Schafer<sup>6</sup> y “administración social del sonido” de Jacques Attali<sup>7</sup>, ambos de 1977. Aquí el estudio de la música como fenómeno sonoro, más aún, la atención al fenómeno sonoro en sí, con sus propias lógicas y significados, contribuyó a salir de la *tiranía* de la partitura como fuente, mientras contribuía a la preocupación por la audiencia en los estudios históricos de la música.

En este sentido, Burke incluye el giro sonoro bajo el concepto *historia cultural de la percepción*, señalando que tanto el olor como el sonido han sido los ámbitos sobre los que más se ha escrito en los últimos años<sup>8</sup>. Considerar lo sonoro y la escucha como fuente permite no sólo contemplar el mundo, sino también escucharlo, como propone Attali, uniendo intereses históricos y musicológicos en un mismo estudio. “Escuchar el mundo” debiera llevar a revisar el modo en que el mundo ha sido escuchado en el pasado, abordando las formas de escucha como modo de conocimiento, de disciplinarización social o de divergencia. De ahí que este *dossier*, además de continuar aportando al estudio histórico de músicos, obras y géneros musicales, considera también las audiencias, y con ellas, el problema de la escucha. Al mismo tiempo, vincula al historiador con la música como objeto sonoro, que ocurre en un tiempo y lugar determinados. De este modo, una canción, por ejemplo, dejará de ser solamente un texto literario y comenzará a ser un acto sonoro y performativo que existe en momentos, lugares y circunstancias determinados. Es allí, en estos múltiples contextos, donde ese texto puede adquirir todo su sentido.

Este *dossier*, organizado cronológicamente por el tiempo investigado, comienza con el artículo de Jaddiel Díaz, “Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)”, que aporta nuevos antecedentes sobre la forma en que se ha construido el nacionalismo en Cuba. Alejándose del enfoque que le otorga al Estado, a la escuela y a la prensa un papel único en la conformación de una memoria e identidad locales, el autor presta atención a sectores populares que apelaban al punto y la décima para expresar la cotidianidad durante la Guerra de Independencia. El artículo otorga importancia tanto al texto literario de la décima como a sus prácticas y usos sociales, los públicos asociados, y a las emociones que generaba. De este modo, Díaz devela

---

5 Partitura, lugares para la música, disco, radio, cine, televisión, estrellato.

6 Murray Schafer, *The Tuning of the World* (Ontario: Arcana, 1977).

7 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (París: PUF/Fayard, 1977).

8 Peter Burke, *Formas de historia*, 137. De las publicaciones que menciona Burke, son destacables tres: Alain Corbin, *Les cloches de la terre* (París: Albin Michel, 1994), referido al paisaje sonoro producido por el sonar de las campanas, que le otorgaban el ritmo cotidiano a la vida rural del siglo XIX y que también señalaban lo extraordinario, desde el júbilo por la fiesta hasta el pavor por el incendio; James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1995), que narra el cambio de la actitud de escucha desatenta del público aristocrático a la escucha atenta del público burgués; y Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), que explora los modos de escucha del público isabelino basándose en las condiciones materiales de producción y recepción del sonido de la época y su relación con estructuras sociales y políticas imperantes.

la capacidad de la décima para producir espacios de opinión alejados de la censura española y que impactaban el orden de la esfera pública colonial.

Este artículo también logra poner de relieve las consecuencias musicales de la movilización de tropas producida con las Guerras de Independencia en la región, cuando individuos portadores de tradiciones musicales eran desplazados de sus lugares de origen y se encontraban con otras personas de similares características, produciéndose intercambios e influencias mutuas y circulaciones de prácticas y repertorios. Además, en muchos casos, durante los acuartelamientos estos individuos se enfrentaban a audiencias más amplias que las que tenían en su núcleo familiar o localidad de origen, que aumentaban su prestigio y contribuían a su profesionalización. A esto se agrega la confluencia racial, de clase y de nacionalidad que producía la movilización militar, también de fuertes consecuencias musicales. Son justamente estos códigos sonoros, muchas veces obviados por los historiadores, los que permiten tejer lazos de pertenencia nacional e identidad política, que trascienden a los proporcionados por la imagen o la palabra escrita.

El siguiente artículo, “Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo 1920-1950)”, de Elton Bruno Ferreira y Maria Izilda Santos de Matos, aborda la figura de Cornélio Pires como promotor de identidades tradicionales en momentos de crecimiento industrial e incremento de las corrientes migratorias hacia São Paulo. Los migrantes eran valorados por las élites paulistas por aportar mano de obra al desarrollo de la ciudad, al tiempo que eran vistos con sospecha por su origen humilde y rural. Para los migrantes, la labor de Pires aparece como articuladora entre la modernidad urbana y el apego a las tradiciones campesinas. En este sentido, Cornélio Pires entra en sintonía con el movimiento modernista de los años veinte, que valora al habitante del interior en su dimensión cultural, portador de las “auténticas raíces” de la identidad brasileña.

Dentro del paisaje sonoro de la ciudad de São Paulo —donde se destacan aportes de los inmigrantes europeos y africanos—, los autores se detienen en la radio como elemento fundamental de dicho paisaje, incluida la música caipira, que apelaba a la nostalgia del inmigrante campesino. Es allí donde encontraron acogida los discos grabados por Pires a partir de sus representaciones escénicas de las costumbres del interior, con su humor, modos de hablar y algunos de sus relatos. Es así como se formó un círculo virtuoso entre teatro, disco y radio, donde la música caipira —con sus *modas de viola, cururus* y *cateretés* cantados a dos voces con guitarra— se benefició. Todo esto apoyado por la faceta literaria de Pires, que logró grandes tirajes de sus relatos breves de escritura sencilla. De este modo, como dicen los autores, São Paulo se tornó un escenario para la representación visual, escrita y sonora de la cultura caipira, difundida y preservada por Cornélio Pires con un sentido pedagógico y civilizatorio, tanto para el inmigrante como para el propio habitante del interior.

En el tercer artículo, “Un canto en movimiento: ‘No nos moverán’ en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX”, de David Spener, es la historia de una canción la que guía el estudio. En este caso, la trayectoria de la canción permite revisar aspectos de solidaridad sindical y acción política en tiempos de luchas por los derechos civiles en Estados Unidos, de resistencia en España y de activismo político en Chile. Esto es abordado desde los conceptos *transculturación*, *capital transcultural* y *ciudadanía cosmopolita* como *habitus* bourdiano. Se trata de la transformación del himno religioso “I Shall Not Be Moved” usado por iglesias evangélicas del sur Estados Unidos durante procesos de evangelización de esclavos negros, a comienzos del siglo XIX. Los propios esclavos cantaban derivaciones de esos himnos en sus *jubilee songs*, un tipo de *negro espiritual* al que se adscribe “I Shall Not Be Moved”, que se convertiría a fines del siglo XIX en un estándar de la himnodia de iglesias protestantes negras y blancas.

Durante la Depresión, este himno fue integrado al repertorio de canciones del movimiento sindical estadounidense, ya que era conocido por casi todos sus miembros, que lo coreaban con letras orientadas a sus objetivos sociales. La canción, ahora llamada “We Shall Not Be Moved”, fue grabada en la década de 1940 por Pete Seeger, e ingresó al cancionero folklórico politizado de la época, y luego, al movimiento por los Derechos Civiles. Además de entregarnos los detalles del proceso de su resignificación y uso en Estados Unidos, Spener sigue también la trayectoria de la canción en el mundo hispano, tanto entre los campesinos mexicanos en Texas como en el llamado *Movimiento Chicano*, donde fue grabada en español por Joan Baez. Luego llegó a Cataluña, en la voz de un estudiante que la había escuchado y aprendido en Estados Unidos, y fue utilizada en el movimiento universitario antifranquista de los años sesenta y grabada de forma independiente, modo en que habría llegado a Chile en 1970, donde fue adaptada a la contingencia política de entonces.

Debido al potencial de la música para tender puentes entre diferentes grupos culturales, el autor considera que la canción “No nos moverán” es un caso particular de transculturación, destacando la dimensión política del fenómeno, que permite ejemplificar cuestiones de poder y resistencia. De este modo, extiende el concepto *capital transcultural* al uso estratégico de conocimientos, destrezas y redes que los individuos adquieren a través de sus nexos con otros países y culturas. Al mismo tiempo, Spener pone en tensión este concepto al verlo desde la ciudadanía cosmopolita derivada del internacionalismo de los movimientos de izquierda, donde, más que transculturación, hay intercambios intraculturales, dentro de un mismo *habitus*, pero de dimensiones globales articuladas “desde abajo”.

El *dossier* termina con “American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock’n’roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century)”, de Maria Kouvarou, que muestra otra faceta del internacionalismo logrado por la música, en este caso con la activa participación de los medios de comunicación de masas y de la juventud como sujeto social transnacional. Situando el escenario europeo de la posguerra, caracterizado por esa tensa estabilidad proporcionada por la Guerra Fría, la autora se enfoca en la adopción del *rock’n’roll* como una especie de lengua franca de Occidente, a pesar de la reticencia europea a la cultura de masas estadounidense, percibida como moral e intelectualmente inferior, además de amenazante para sus recientes culturas nacionales. Sin embargo, al mismo tiempo, el estilo de vida en Estados Unidos era percibido como mejor que el de la Europa de posguerra, y la propia juventud europea continuaba fascinada con el cine, los cómics y el *rock’n’roll* que les llegaban desde el país triunfante de la guerra.

Cada uno de los cuatro países revisados por Maria Kouvarou da respuestas diferentes a la paradoja de atracción/rechazo que producía la cultura estadounidense en la Europa de posguerra. En Alemania occidental, por ejemplo, la propia cultura popular empezó a tener una condición despolitizada, o al menos no totalitarista, intrínseca al nuevo germanismo de posguerra, que pretendía situarse *más allá* de las ideologías. En Alemania oriental, en cambio, al ser censurado en cuanto manifestación del imperialismo norteamericano, el *rock’n’roll* se transformó en opción política de rebeldía y resistencia al régimen comunista. Este problema no existía en Grecia, donde había sido aceptado desde su llegada, a mediados de los años cincuenta. Sin embargo, al experimentar la intervención de Estados Unidos en sus asuntos internos, los griegos empezaron a desarrollar una actitud hostil hacia el *rock’n’roll*, actitud percibida como factor de identidad.

Al mismo tiempo, Francia, si bien estaba vinculada históricamente a Estados Unidos en su promoción de la democracia, los derechos humanos y el capitalismo, mantenía claras distancias en materias culturales, con la cultura gala con una presencia y supremacía absolutas. No como Italia, más penetrado por Estados Unidos en la música y el cine, por ejemplo. Pese a todo, la autora hace

evidente la aparición de una cultura juvenil internacional en Occidente con *el rock'n'roll* como protagonista, junto a una orientación hacia el consumo de la sociedad europea modernizada, que favorecerá el desarrollo de una pujante industria musical. La apropiación francesa, *le yeyé*, enfatizaba aspectos melódicos, narrativos y estructurales del *rock'n'roll*, y el romance honesto entre los jóvenes, mientras que atenuaba su rítmica sincopada y su sonido rudo o rebelde, elementos adscritos a las prácticas afroamericanas. Estas versiones sustituían la autoría interna de las bandas de rock por una autoría externa, como en la canción popular en general, despojando a la práctica del *rock'n'roll* de una de sus principales premisas: ser música de autor.

Algo similar sucedía en Alemania occidental, donde fue acercado a la tradición del *Schlager* o canción ligera, con jóvenes *buenos* alejados del carácter *primitivo* del *rock'n'roll*, cuando en Grecia se potenciaban las bandas de *covers* de los éxitos del rock anglo de la primera mitad de los años sesenta, desatendiendo su mezcla con prácticas musicales locales. Italia, con sus *urlatori* o cantantes que aullaban, continuaba la tendencia de blanqueamiento del *rock'n'roll* y de construcción de una imagen “positiva” de sus jóvenes intérpretes. La institucionalización del *rock'n'roll* en estos países, concluye el artículo —que produjo resultados que más bien se enmarcaban en el *pop*—, llevó a que los propios jóvenes se desencantaran de esas formas de música nacional, buscando alternativas más creativas y anticonformistas por fuera de intereses comerciales, que sirvieron de base para la aparición de respuestas locales de rock más genuinas.

Por último, se podría decir que un género poético-musical, un músico, una canción y un baile constituyen los objetos de estudio que nutren este *dossier*, y que pueden convertirse en una muestra de los nuevos rumbos que puede ofrecer la integración entre historia, ciencias sociales y música al debate académico en la actualidad.

## Bibliografía

1. Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París: PUF/Fayard, 1977.
2. Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 1999.
3. Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós, 2006.
4. Fubini, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Aldaia: Universidad de Valencia, 2002.
5. Pérez, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
6. Schafer, Murray. *The Tuning of the World*. Ontario: Arcana, 1977.



### Juan Pablo González

Profesor del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado (Chile). Licenciado en Musicología de la Universidad de Chile, Magíster y Doctor en Musicología de la Universidad de California, Los Ángeles (Estados Unidos). Entre sus últimas publicaciones se encuentran los artículos “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”, *El Oído Pensante* 3: 1 (2015): s/p. [En línea]; “Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, *Images, mémoires et sons: Musique et politique* (2015): s/p. [En línea]; y, en coautoría con Fernando Purcell, “Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile 1919-1930”, *Latin American Music Review* 35: 1 (2014): 88-114. jugonzal@uahurtado.cl