



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS
CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**LA DIMENSIÓN DE LO SONORO
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
ETHOS BARROCO AMERICANO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
ELIAS ISRAEL MORADO HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. MARIO MAGALLÓN ANAYA
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

MIEMBROS DE COMITÉ TUTOR:

DRA. MARIANTONIA ROSSANA CASSIGOLI SALAMON
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DR. HORACIO CERUTTI GOLDBERG
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
DRA. MÁRGARA MILLÁN MONCAYO
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DRA. MARGARITA MUÑOZ-RUBIO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA. POSGRADO EN MÚSICA

MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria del Dr. Bolívar Echeverría
(Riobamba, 1941- Ciudad de México, 2010)*

*Al Dr. Mario Magallón Anaya,
maestro y amigo*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se desarrolló dentro del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México entre los años 2009 y 2012, durante las coordinaciones del Dr. Lucio Oliver y la Dra. Guadalupe Valencia. Fue llevada a cabo con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que nos permitió dedicarnos de tiempo completo al estudio y concretar una estancia académica en España y Alemania, que fue de gran trascendencia para nuestra formación profesional y visión de vida. Agradecemos a ambas Instituciones la confianza que nos brindaron.

En el inicio de la investigación contamos con la invaluable tutoría del Dr. Bolívar Echeverría. Tras su muerte el 5 de junio de 2010, el Dr. Mario Magallón Anaya –con la generosidad y el alto compromiso académico que lo distinguen– aceptó hacerse cargo de la tutoría principal de este trabajo hasta la página final. A lo largo de la estancia de investigación que realizamos en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, entre julio y diciembre de 2010, contamos con la supervisión de la Dra. Victoria Eli Rodríguez, la más connotada musicóloga especializada en temas de Latinoamérica radicada en Europa. A través de este tiempo, aunque nuestro interés ha sido el mismo, el tratamiento del problema ha cambiado gracias a que la inteligente y no pocas veces afectuosa opinión de cuatro excelentes profesores que hoy forman parte de nuestro sínodo: Dra. Rossana Cassigoli, Dra. Mágina Millán, Dra. Margarita Muñoz-Rubio y Dr. Horacio Cerutti, nos permitió ser más críticos con nosotros mismos. A todos ellos, el más profundo agradecimiento.

Quisiéramos extender nuestra gratitud a cada uno de los académicos con quienes nos formamos dentro del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, pero nos permitimos hacer especial mención de la Dra. Norma de los Ríos Méndez y el Dr. Ricardo Melgar Bao, cuyas enseñanzas en materia de historiografía y cultura latinoamericanas rondaron siempre nuestra memoria durante el proceso de redacción de este trabajo.

Reconocer con igual sentimiento al maestro Isaías Palacios, quien en todo momento nos brindó una oportunidad para el diálogo en el "Seminario de historiografía crítica de las comunidades filosóficas en la primera mitad del siglo XX", espacio sin el cual nuestras ideas no hubieran podido madurar.

A Margarita Muñoz, Marlene Romo, Carlos Ayala, Amaury Oliveros, Ricardo Harispuru, Eloísa Rivera y Laura Vargas, todos ellos compañeros universitarios, por las diversas y desinteresadas gestiones *cuasi* vitales allende el Mar.

A mi madre y a mi hermana, que a mi regreso de Europa me recibieron con música de Cuco Sánchez y guisos que aprendí a comer con mis abuelos.

A quienes han defendido y defienden a la Universidad pública y gratuita, incluso con la vida.

ÍNDICE

Introducción	7
PRIMERA PARTE: BARROCO Y MODERNIDAD. UTOPIÍA Y VIOLENCIA	19
Capítulo I: Lo barroco como problema en Latinoamérica	20
1.1 Lo barroco y la modernidad: una reflexión desde el pensamiento latinoamericano	20
1.2 Análisis de una problematización inaugural sobre lo barroco en Latinoamérica: "La curiosidad barroca" (1957) de José Lezama Lima	25
1.2.1 Arte barroco americano desde la perspectiva lezamaniana	25
1.2.2 Contraconquista barroca lezamaniana	31
1.3 La teoría del <i>ethos</i> barroco de Bolívar Echeverría	37
1.3.1 Pulsión formal-materialista de lo barroco	40
1.3.2 Una reflexión general sobre la música virreinal colonial	43
Capitulo II: Utopía, violencia y barroco desde la perspectiva de Bolívar Echeverría	48
2.1 Utopía ¿un lugar para el no-lugar?	48
2.2 Utopía y barroco en la obra de Bolívar Echeverría	51
2.2.1 Un deslinde necesario	51
2.2.2 Utopía y modernidad capitalista	55
2.2.3 Utopía y modernidad posibles	61
2.2.4 Utopía terrenal como revolucionamiento tecnológico	66
2.2.5 Punto de arribo. Utopía y barroco	73
2.3 Barroco y violencia en la obra de Bolívar Echeverría	76
2.3.1 La violencia del mestizaje	76
2.3.2 El mestizaje: mentira o amenaza	78
2.3.3 Barroco y blanquitud	85
2.3.4 Punto de arribo. Identidad latinoamericana, capitalismo y autonomía	91

SEGUNDA PARTE: LA DIMENSIÓN <i>ETHICA</i> BARROCA DE LO SONORO AMERICANO	93
Rumor de historia. Indicios audibles	94
Capítulo I: Criterios para una aproximación teórica	97
1.1 América: sujeto sonoro. Una teorización sobre lo inventivo americano en Edmundo O'Gorman y Bolívar Echeverría	97
1.2. El objeto sonoro: la tonalidad	108
1.2.1 La tonalidad como problema dentro del capitalismo.....	108
1.2.2 Definir la tonalidad. Consideraciones	111
1.2.3 Conformación/expansión de la tonalidad y tonalización auditiva	114
1.2.4 El devenir de la tonalidad desde la perspectiva musicológica: pretonalidad, tonalidad armónica y postonalidad	116
1.2.5 La tonalización auditiva en el espacio americano durante el siglo XVI. Formulación de criterios para su interpretación	121
Capítulo II: América como sujetividad audible. Antecedentes históricos pre-eclosionales	126
2.1 Conformación y expansión de una expresión musical hegemónica: el canto gregoriano en Europa	126
2.2 Implementación del canto gregoriano en España	129
2.3 El canto gregoriano y su utilidad litúrgica: una propuesta de organización del tiempo	135
2.4 Ideo-tecnología de la grandes duraciones audibles: la notación musical occidental	146
2.4.1 Definición	147
2.4.2 Aspectos históricos	148
2.5 Los soportes del tiempo ideotecnologizado	158
2.5.1 Del códice al libro	158
2.5.2 El papel de España dentro del proceso de difusión de la tradición litúrgica franco-romana	163
2.5.3 Resumen de la producción de libros de música religiosa y secular impresos en España entre los siglos XV y XVII	164
2.5.4 Resumen de los tratados de canto llano españoles	167

2.6 El Atlántico y los libros. Hacia un hecho inventivo occidentalizante y colonial	170
Capítulo III: América como campo instrumental del universalismo occidental	174
3.1 La colonización de lo imaginario sonoro	174
3.2 El nivel macro-estructural: conventos, redes y campanas	176
3.3 El nivel micro-estructural: libros e instrucciones	182
3.3.1 Libros con contenido musical arribados a México	183
3.3.2 Libros con contenido musical impresos en México	184
Capítulo IV: Hacia la constitución autónoma de una subjetividad americana	188
4.1 El Colegio de Tlatelolco: su ambigüedad histórica	188
4.1.1 Los libros de la biblioteca del Colegio de Tlatelolco con posible contenido musical	195
4.2 El arte indo-cristiano musical vinculado al Colegio de Tlatelolco.....	197
4.2.1 El hecho indiciario historiográfico: <i>Relaciones de la Nueva España</i> (ca. 1536-1441) de Toribio de Benavente "Motolinía".....	200
4.2.2 El hecho indiciario musicográfico: el <i>Códice Valdés</i> (ca. 1599)	205
4.2.2.1 <i>Sancta Mariae y Dios itlazohnantziné</i> : sentido histórico asignado	214
[A] Primera línea inventiva: "Don Hernando Franco".....	215
[B] Segunda línea inventiva (<i>en construcción</i>): "Hernando Francisco, que probablemente era un nahua"	220
4.3 Fin del examen. Retorno a la identidad latinoamericana	224
ESQUEMA PROBLEMÁTICO A	227
ESQUEMA PROBLEMÁTICO B	228
[Rodeos hacia una] Conclusión: Barroco. Inteligencia. Nuestra América	233
Conclusión	239
Bibliografía	243

INTRODUCCIÓN

1. En el proyecto de investigación que en el año 2009 presentamos al Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), podía leerse lo siguiente:

Nuestra imaginación es capaz de crear objetos que incluso en su extrañeza guardan un definitivo parentesco con la realidad¹. Este vínculo es, desde luego, complejo. Basta decir "sonidos de la era industrial" o "sonidos de la era digital" para que se susciten en nuestro imaginario referencias de tipo acústico –por ejemplo, sonidos metálicos y de ritmicidad constante en alusión a lo industrial, o, en alusión a lo digital, sonidos caóticos agudos de bajo contenido armónico– asociados a situaciones sociales diversas –por ejemplo: el olor de la comida chatarra o el *Love Parede* berlinés. ¿Qué nos sugeriría, entonces, la frase "sonidos de la era barroca"?

Tales eran, entonces, las palabras con las que se daba introducción a un problema que desde entonces fue replanteado de forma considerable: de estar centrado en el siglo XVII y la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, pasó a centrarse en la educación musical brindada a los indígenas en el Colegio de Tlatelolco durante el siglo XVI. Sin embargo, pese a tales cambios, era importante no abandonar dos cosas para así respetar una parte imprescindible del sentido original propuesto para este proyecto de investigación: una discusión sobre lo barroco y sus derivas musicales en Latinoamérica y otra sobre lo sonoro-musical con base en musicografía occidental. Siempre que estos dos asuntos se mantuvieran vigentes, podrían ensayarse diversas rutas de acceso para hallar el núcleo problemático de esta investigación y, a su vez, preparar una pauta de lectura o, mejor dicho, de *audición crítica* del capitalismo y su desarrollo histórico en Latinoamérica. ¿Realmente existe, dentro de la vida moderna contemporánea de los países de nuestra región, una dimensión audible en la que sea posible decodificar determinadas formas acústicas asociables a los "modos barrocos" de existencia?

2. La materia de la que está hecha la música es de tipo acústico. Ella presenta las siguientes cualidades: frecuencia, intensidad, timbre y duración. Dependiendo del desarrollo de la sensibilidad auditiva, el oído puede diferenciar y describir con relativa exactitud la composición acústica del sonido que produce, por ejemplo, una tecla de piano o de una máquina de escribir, puede saber en qué consiste la diferencia entre el patinar de una llanta sobre el asfalto y el quejido de un bebé. Con

1 Una propuesta de análisis del fantasear musical ha sido elaborada por el creador musical y musicólogo Julio Estrada. Cfr: Estrada, Julio: "El imaginario profundo frente a la música como lenguaje", consultado en: <http://julioestrada.net/?page_id=23> (09/02/2009)

ello quiero decir que la experiencia acústica, desde luego, no se limita a las creaciones sonoras a las que solemos llamar *música*. A grandes rasgos, podríamos afirmar que lo sonoro debe ser comprendido como el campo que engloba todos los fenómenos acústicos audibles para el ser humano, el cual, dentro de éste, asume posiciones no solo estéticas, sino éticas².

La producción de sonidos y la audición son hechos históricos, en tanto que en los medios materiales de producción de sonidos, así como en los actores humanos productores y auditores pueden detectarse gestos objetivos y subjetivos del modo en que realidad cultural se configura.

Una investigación centrada en el problema de lo *sonoro barroco* apuntaría a desentrañar aquellos aspectos de la realidad histórica objetiva y simbólica que posibilitaron ciertos modos de producir, escuchar, simbolizar e imaginar sonidos, tan afines entre sí que admitieran la denominación genérica de *barrocos*.

Debemos tener presente que un estudio hecho exclusivamente desde la musicología no bastaría para comprender un campo de la realidad conformado por la diversidad de sonoridades presentes en los espacios de la existencia humana, campo del que la *música*, en tanto herramienta epistemológica o *logos* europeo-occidental, no puede dar cuenta con suficiencia de éste, ya que su proceso histórico de constitución teórico-práctica –al haber sido solidario, primero, con la dominación política y la propaganda religiosa que consolidó al cristianismo a niveles transatlánticos (siglos VII-XVI) y, después del ascenso de la burguesía y el proceso de consolidación del capitalismo a niveles planetarios (siglos XVI y XXI)– nos habla más de procesos culturales de exclusión, homogeneización, disciplinamiento sociales, que de la naturaleza plural de *lo sonoro*.

No basta, pero nos ha resultado una disciplinas necesaria. En realidad, la musicología puede llegar a ser una disciplina fuertemente crítica cuando sus herramientas teórico-metodológicas son asumidas con sensibilidad latinoamericanista.

3. Dentro del mundo moderno capitalista –en el que las civilizaciones americanas participan efectivamente desde el inicio de la conquista y colonización europea– existe una dimensión sonora sobre la que aquel se inscribe y que utiliza como soporte, cual si se tratara de una membrana. Las innumerables formas que adquiere esta dimensión sensible han respondido a la introducción de un conjunto de novedades ideológicas y tecnológicas que, instrumentadas, afectaron los modos tradicionales de producción y audición de sonidos, apuntalando así la reorganización del tiempo y el

2 ¿Son la ética y la estética cosas distintas? ¿no podría ser la ética una dimensión que incluye o abarca a la estética? ¿no será la estética una posición ética más o menos consciente o elaborada frente a las cosas materiales y simbólicas del mundo? ¿no será que durante los procesos creativos lo que rige es más una ética que una estética, y que es verdaderamente la ética la que determina la manipulación más o menos radical de la materia artística y los instrumentos con los que se obtienen sus formas?

espacio –más o menos radical, más o menos conflictiva– que la modernización de las sociedades precisaba. Entre las culturas americanas originarias, un ejemplo de tales innovaciones es el sistema de escritura musical occidental, introducido por los misioneros españoles en el siglo XVI. Estamos convencidos de que el capitalismo no sería el que actualmente es en América Latina, si se hubiese omitido el control del sonido y su escucha desde el primer momento de la presencia colonialista europea en nuestro continente. La política de disciplinamiento auditivo emprendida por la Iglesia mediante la imposición de un sistema *legítimo* de codificación musical es hoy continuada por la Industrial Cultural capitalista –si bien lo ha empobrecido y reducido a sus expresiones más rentables: las estandarizadas y hedónicas.

¿Es posible hablar de *lo sonoro barroco americano* como una resultante formal sensible en la que haya sido codificado un cierto tipo de historicidad conflictiva con posibilidades de ser escuchada? ¿Ayuda a responder esta pregunta la actual teoría sobre lo barroco? Nuestra respuesta es afirmativa, siempre y cuando esta teoría se permita un poco de escepticismo con respecto de sí misma.

4. Desde una perspectiva historiográfica heredada, algunos autores en Latinoamérica dedicados a la teoría del barroco se han instalado, un tanto celebratoriamente, sobre un espacio histórico que ellos suponen "armonizado" por obra y gracia de los "sincretismos" y los "mestizajes": el siglo XVII –del cual han hecho el siglo barroco por excelencia³. Como si hubiese necesidad de casarse con las respuestas políticamente más correctas, han insistido en promover una noción de *bajo conflicto* sobre el mestizaje barroco y su encarnación histórica más alta: el criollo, en quien –supuestamente– se conjugara lo más selecto de las culturas europea, africana y americana. Se trata, por lo demás, de una idea a la que se ha dotado de un cierto potencial esperanzador y utópico. Nos preguntamos: ¿EN ARAS DE QUÉ? –sin duda que un estudio sobre los contenidos ideológicos presentes en cada uno de los estudiosos del siglo XVII (teóricos sobre lo barroco e historiadores del arte y la filosofía novohispanos) es necesaria.

Por ahora no podemos disimular algunas contradicciones. En la recapitulación de su obra *La conquista musical de México* (1993), en los párrafos que vienen a ser una vindicación última de los sincretismos coloniales, Lourdes Turrent escribió lo siguiente:

el resultado más notable de la evangelización fue la *conservación del lenguaje sonoro*

3 Cfr. Arriarán, Samuel: "La filosofía del barroco", en: Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta y Carmen Bohorques (eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): Historia, corrientes, temas, filósofos*. México: Siglo XXI-Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2009, pp. 96-106.

indígena. Gracias al método educativo de los frailes, la conquista musical no implicó la destrucción de las estructuras sociales que hacían posible la práctica de la música de las comunidades indígenas⁴.

Aun cuando en la página anterior había escrito:

El contacto que los indígenas tuvieron con el lenguaje sonoro europeo modificó, especialmente en el valle de México, la comprensión que tenían de la música, sobre todo de la parte técnica, esto es, la armonía, la altura de las notas y el ritmo de la misma. En la medida en que adoptaron los instrumentos occidentales y comenzaron a expresarse a través de melodías basadas en las escalas europeas, se perdió la costumbre de fabricar y usar instrumentos autóctonos. [...] Los naturales aprendieron a leer y a escribir música y *perdieron su propia memoria musical*⁵.

Señalemos la incongruencia más obvia: a partir de la colonización es que hubo conservación del lenguaje musical indígena... ¿pero pérdida de su memoria?! Ante la imposibilidad de "maquillar" o hacer "armonizar" las contradicciones, una pregunta es urgente: ¿con base en qué suponen que en los sincretismos o mestizajes se conjuga lo europeo con lo indígena si, por principio, hay un desconocimiento, reconocido por los especialistas, de las músicas prehispánicas: o porque se trata de un patrimonio artístico irrecuperable (aun cuando subsistan algunos vestigios instrumentales) o porque el sistema de herramientas intelectuales (occidentales-occidentalizantes) que hemos heredado no permiten el acceso a dicha dimensión histórica, sin riesgo de mutilarla, deformarla o, cuando no, caricaturizarla o primitivizarla? En este punto, resulta pertinente referir lo que Alfredo Barrera Vázquez escribe en el prólogo a la *Canto, danza y música precortesianos* (1961) de Samuel Martí, a propósito de la aproximación que se puede tener a los instrumentos musicales subsistentes de las culturas antiguas mesoamericanas: "aunque los sonáramos, solo expresarían nuestra ignorancia"⁶.

Por otra parte, la más reciente filosofía mexicana que teoriza sobre lo barroco desde la perspectiva de la hermenéutica analógica –nos referimos a la propuesta de Mauricio Beuchot y Samuel Arriarán–, si bien parte de la idea de que mestizaje implica pérdida, evade abrir un resquicio para indagar si ello presupone una situación conflictiva:

El mismo barroco, en América Latina, ha tenido la característica esencial de ser un mestizaje. Supo aglutinar lo indígena y lo hispano. Es una mixtura. No se trata de destruir a la otra cultura, sino de integrarla, respetando, al menos en parte, su peculiaridad. Claro que hay una pérdida de ambos lados, de ambas culturas. Pero también hay una ganancia en ambas. Una a otra se enriquecen, y surge algo nuevo y distinto, que conserva algo de

4 Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2006, p. 192 [1ª edición: 1993]. (Las cursivas son nuestras.)

5 *Ibid.* p. 191. (Las cursivas son nuestras.)

6 Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*. México: FCE, 1961, p. 9.

ambos y aún los sobreeleva. No se conserva todo como en el compuesto sino que, después del abatimiento, se da la recuperación, ambos elementos se dan excelencia mutuamente. Surge algo nuevo, un tercero⁷.

Ante tales apreciaciones nos sentimos obligados a tomar distancia: ¿Realmente seremos capaces de suponer que el castellano hablado en México sea aquella "lengua tercera" filosófica que "enriquece" y "sobreeleva" por igual al náhuatl y a castellano peninsular? ¿Ignoramos, entonces, las cifras que brindan los especialistas que indican que en estados como el de Guerrero, las lenguas indígenas se encuentran en potencial peligro de desaparición debido a que sus actuales hablantes, bajo la fuerte presión de una lengua hegemónica, sufren desventajas sociales y económicas que, cada vez más, reducen su número desde la etapa infantil?⁸ ¿Realmente será posible esbozar una propuesta de modernidad latinoamericana barroca partiendo de un conjunto de teorizaciones sujetas a "la línea de la moderación, la virtud y la prudencia"?⁹

Precisamente es de este tipo de tendencias teóricas del que nos queremos deslindar completamente. Estamos convencidos de que el sentido de pérdida con respecto a determinados aspectos de las culturas americanas originarias debería obligarnos a reconsiderar cómo en la actualidad se explican dentro de los siglos XVI y XVII los procesos de mestizaje, y más que eso: cómo la noción de pérdida de valores culturales fundamentales de la América originaria (por ejemplo, sus músicas) trasciende sobre la identidad latinoamericana en general.

5. Consideramos que la única posibilidad que tiene el discurso latinoamericanista barroco de llegar a ser una herramienta realmente explicativa de la naturaleza compleja del ser latinoamericano, para, de esta manera, ocupar un lugar indisputable dentro de la tradición utopista latinoamericana, es salir de su *zona de confort* y poner a prueba su eficacia epistémica sobre experiencias históricas que, por más que sentimos nuestras, resultan ser particularmente conflictivas para ser aprehendidas cognitivamente mediante el conjunto de herramientas intelectuales que hemos heredado (empezando por la lengua castellana), sólo de esta forma serían puestas en evidencia las limitaciones del *Método* y nos enfrentaríamos a la necesidad real de elaborar, por y para nosotros mismos, un nuevo sistema de formas-signos capaz de dar acogida a *lo nuestro-*

7 Beuchot, Mauricio: "Filosofía y barroco", en: Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*. México: Itaca, 1999, p. 36.

8 Antunes Reyes, Erasto: "Tendencias de las lenguas indígenas frente al español" (se trata de un documento que forma parte de la obra "Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero" publicado por el Programa Universitario México Nación Multicultural-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno del Estado de Guerrero (México, 2009)). Puede consultarse en: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/Edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%203/2%20Tendencias%20de%20las%20lenguas%20indigenas.pdf> (29/08/2011)

9 Arriarán y Beuchot, *op. cit.*, p. 12.

indecible. Dicho proceso inventivo sería en sí mismo solidario al creativismo formal que lo barroco entraña.

Estamos convencidos de que uno de los momentos de nuestra historia profunda más comprometedores y, también, más propicios a la imaginación es el siglo XVI. Es un siglo por demás difícil –inclusive de enunciar; frente a su densidad aún hoy enmudecemos como lo hizo un hombre de la talla de Hernán Cortés: "Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso"¹⁰. Pero sobre todo enmudecen los teóricos del barroco. Repasado *a contrapelo*, el "armónico" siglo XVII nos arroja, ineluctablemente, al siglo XVI; se trata de un siglo que –como bien acierta a decirlo el escritor Carlos Montemayor– no admite eufemismos:

conquista, etnocidio, represión, sojuzgamiento, esclavitud y otros recursos políticos, como el cuestionar la naturaleza humana de los pueblos nativos o justificar el incendio de bibliotecas enteras y la destrucción de códices para borrar la memoria histórica y cultural de los pueblos conquistados¹¹.

No hay mejor siglo que éste para detectar, momento a momento, el conflicto contenido en los procesos de mestizaje y entender por qué caminaron en cierta dirección y no en otra.

6. En esta investigación queremos llamar la atención sobre la capacidad de penetración que ha tenido el capitalismo sobre los distintos grupos humanos, al poder modificar y reorientar su devenir histórico a favor de su indetenible proceso de consolidación expansiva, ello mediante el control, inclusive, de la dimensión sonora del mundo moderno, es decir: los procesos de producción, conservación y difusión de sonidos, así mismo, los de su audición –lo que afecta los procesos de simbolización e, incluso, la capacidad imaginativa creadora. La Industrial Cultural capitalista juega aquí un papel clave.

Recientemente, especialistas del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM trabajaron en la realización de la "Segunda Encuesta Nacional de Cultura Constitucional: legalidad, legitimidad de las instituciones y rediseño del Estado", la cual se aplicó a 2 mil 208 personas de 15 años en adelante en todo el país. Algunos de los resultados fueron recogidos por el periódico "La Jornada" (25/08/2011):

Jóvenes de entre 15 y 19 años de edad constituyen la mayoría de las personas que se manifestaron por la tortura y hasta la pena de muerte para combatir la delincuencia organizada [...] En tanto, la población de mayor edad expresó su desacuerdo por el empleo

10 Citado por Alejo Carpentier en: Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987. p. 116.

11 Montemayor, Carlos: "El náhuatl en el español de México", en: *Diccionario del náhuatl en el español de México*. Carlos Montemayor (coord.). México: UNAM-Gobierno del Distrito Federal, 2007, p. 407.

de esas medidas.

 Uno de los indicadores revela que si se les da a elegir entre libertad y seguridad, los jóvenes se inclinan por la segunda.

Otros resultados del sondeo muestran que en gran parte de la juventud entrevistada hay una inclinación por el combate de la violencia con la violencia.

La encuesta –aplicada en mayo de este año– señala que son los jóvenes de 15 a 19 años quienes en su mayoría consideraron válido que las fuerzas de seguridad maten a integrantes de la delincuencia organizada, aun cuando exista la posibilidad de detenerlos para presentarlos ante instancias de procuración de justicia¹².

Preguntémosnos: ¿resulta inconcebible una relación entre esta forma de aceptación reproductora de la violencia por parte de los jóvenes y la música que les brinda la Industria Cultural? ¿De qué son realmente portadoras esas "canciones de amor espantosas" (la formulación es del escritor norteamericano Charles Bukowski), esas músicas para "niños malos", "niñas bien" o para la "banda alternativa", con que la sociedad entera y en particular el grupo de los jóvenes son avasallados? ¿No habrá un vínculo íntimo entre esta forma de acrticismo suicida y las formas de auto-encapsulamiento que promueven las nuevas tecnologías de almacenamiento y reproducción de música, concebidas para potenciar el consumo de sus expresiones mercantificables? ¿No acaso esta incesante tentativa por instalar a los jóvenes en estados de autocomplacencia infinita, ello bajo el régimen de: *escucha las miles de canciones que quieras, a la hora que quieras, las veces que se te antoje, al volumen que soportes*, parece ser guiada por la "ética" empresarial capitalista, hoy tan necesitada de invisibilizar la violencia inherente a la vida humana explotada en aras de la acumulación del capital, vida humana que a pasos agigantados es arrastrada hacia auténticos escenarios de incivildad y barbarie?

Consideramos que esta voluntad de violencia inducida en los jóvenes de nuestro país (y seguramente en muchos otros de América Latina), esa "vocación" hedonista hacia la muerte, la cual revela una dudosa autoconciencia de su condición de seres humanos, es una victoria más del capitalismo¹³. El escenario es desolador, pues, bajo tales condiciones de vida, lo que debería ser objeto de disfrute: la música, el arte, el sentimiento de colectividad que puede generarse espontáneamente en torno al hecho musical, acaban siendo canales para inducir la enajenación y así predisponer a las personas a tolerar y a sentirse necesitados de la violencia –misma que resulta imprescindible para que el capitalismo siga reproduciéndose sólo para sí mismo. América Latina no

12 Olivares Alonso, Emir: "Jóvenes aprueban tortura y hasta pena de muerte contra delincuentes". Periódico "La Jornada" (en línea), en: <<http://www.jornada.unam.mx/2011/08/25/politica/005n1pol>> (31/08/2011)

13 Para entender el exponencial crecimiento de la violencia social en las urbes latinoamericanas y su relación con el aparato tecnoburocrático estatal y las tecnologías de comunicación capitalistas, puede consultarse: Sodré, Muniz, *Sociedad, cultura y violencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

es ninguna excepción dentro de esta crisis humana¹⁴.

No creemos que baste argumentar –contra la línea crítica abierta por la escuela de Frankfurt– que no es verdad que los productos o mensajes del capitalismo sean unidireccionales, porque los grupos humanos los reciben con creatividad, aportándoles algo de su propia cultura, es decir, se apropian de tales productos y los resemantizan, etc., etc., etc. Nos preguntamos: ¿cómo vamos a enfrentar el estado de violencia, frustración y muerte en el que vivimos bajo el asedio del capitalismo? Visto desde la mirada del estudio de caso, esas "apropiaciones" existen y tienen su valor antropológico, digamos que son aportaciones de *una cultura a otra* (?). Pero mirada desde el largo plazo, esta contra-tesis es insostenible, porque tales *donaciones* o *incrustaciones*, que apenas tienen un valor ornamental, no afectan la estructura profunda de los productos o los mensajes que provienen desde los núcleos del capitalismo, o dicho en mejores términos: no afectan la unidireccionalidad de los procesos de producción y acumulación de capital que precisan de la destrucción de la naturaleza y el control de las formas de vida social.

Vamos al siglo XVI, a las representaciones gráficas de los códices: ¿se ajustó la antropometría europea a la indígena o la indígena a la europea? ¿Se ajustó la representación fisonómica del europeo blanco a la de Tlaloc o fue exactamente al revés?¹⁵ Acerquémonos a realidades más contundentes: el 7 de enero de 2012, el periódico "La Jornada" publicó una breve nota titulada "Modificación racial", que dice:

Elsa Muñiz, catedrática de la UAM Xochimilco, refirió que otro aspecto de la cirugía estética es la etnocirugía, es decir, aquella que se lleva a cabo sobrepacientes étnicos. "Los cirujanos plásticos han llamado paciente étnico a la persona a la cual van a modificar una característica racial, como es el caso de los orientales que se agrandan los ojos, o los afrodescendientes que se arreglan la nariz o se blanquean la piel. Incluso hay instrumental específico para atender esos casos y se habla de mejorar no sólo la apariencia, sino la raza", agregó¹⁶.

Estamos convencidos de que la sociedad capitalista enajenada avanza en un sentido y no en otro; que, si la pluralidad cultural subsiste, es siempre a pesar de las condiciones que éste le impone.

14 Los primeros párrafos del punto 6 de esta introducción se escribieron en agosto de 2011. Los hemos conservado por mera cautela, aunque son profundamente injustos con la actual situación política mexicana. Entonces no éramos capaces de imaginar que en el 2012, el estudiantado mexicano habría de enfrentar UNIDO –pasando por encima de las diferencias de clase que en nuestro país suelen ser no solo marcadas sino abismales– al *Goliat* capitalista político-mediático (PRI-Televisa) y colocarlo al borde de una de sus más significativas derrotas. Incluso si *los de siempre volvieran a ganar* (como en realidad fue [nota de octubre de 2012]), ese movimiento ya tiene un sitio a lado de todos aquellos otros que en América Latina han defendido el derecho a gozar de una vida política humanamente digna.

15 Excelentes estudios están siendo realizados en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM. A través de sus trabajos podemos verificar cómo los modos de representación indígena fueron muy gradualmente (dedo a dedo, uña a uña) ajustados a los europeos, la *hipercorrección*. Cfr. Escalante, Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje*. México: FCE, 2010.

16 Díaz, Ariane: "Modificación racial". Periódico "La Jornada" (en línea), en: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/01/07/sociedad/033n2soc>> (07/01/2012)

Se trata de un relato de larga duración cuyo inicio es situado por la crítica echeverriana en 1523:

[El] proceso de conquista [...] se cumplió y se cumple todavía en los términos de un arcaísmo renovado por la modernidad realmente existente [la capitalista], y que consiste en la práctica del encuentro con el otro como destrucción del otro, en la suplantación del otro, es decir, en la eliminación de su identidad, de su cultura y en la imposición de la propia¹⁷.

Lo que Bolívar Echeverría llama "blanquitud" –es decir, aquella tendencia cultural de autonegación que en la medida en que se adapta a la sociedad capitalista, la refuerza– inició en el siglo XVI; el mestizaje colonial es una de sus etapas¹⁸. Es por ello que la crítica al capitalismo no admite concesiones.

¿Tiene posibilidades el discurso latinoamericanista sobre lo barroco de aportar ideas para la comprensión de los días que corren e ir a sus fuentes profundas? ¿O son asuntos que no le competen? De ser así, entonces: ¿desde qué horizonte crítico promueve la idea de una modernidad alternativa "barroca" para Latinoamérica?

* * *

"La dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano" es una investigación que engloba temáticas diversas que nos obliga a articular con coherencia los contenidos de disciplinas como la literatura y la filosofía latinoamericanas, la historia del arte y la historia de la ciencia, la crónica de la Conquista y la musicología. Sin embargo, es el discurso de Bolívar Echeverría sobre lo barroco, que en lo fundamental ha inspirado esta investigación, lo que demanda de nosotros un tratamiento más cauteloso, ya que éste todavía está por demostrar su verdadero alcance como herramienta explicativa de la cultura latinoamericana, pues como planteamiento teórico no solo es reciente, sino novedoso y original en algunos aspectos. Revisemos sintéticamente esta situación:

1) La teoría del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría llegó a su forma más acabada en *La modernidad de lo barroco* de 1998¹⁹, es decir que, cuando iniciamos esta investigación en 2009, dicha teoría no había sido debatida dentro de la academia por más de 11 años²⁰. Al ser así, una idea

17 Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006, p.243.

18 Puntualmente este tema será abordado en el subcapítulo: "2.3.3 Barroco y blanquitud".

19 Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

20 Nuestro primer contacto con la obra de Bolívar Echeverría quedó plasmado en el trabajo de investigación que presentamos para obtener el grado de Licenciado Instrumentista -con especialidad en guitarra- en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 2008. En este trabajo expusimos un análisis musical de la suite para laúd BWV 997 de

de lo barroco entendida no como algo circunscrito con exclusividad al arte occidental en cuanto que estilo y época, sino como categoría cultural *necesaria* para comprensión de las identidades latinoamericanas dentro de la modernidad capitalista, no ha alcanzado la madurez que para ello se precisaría, ni tampoco ha logrado articular un discurso eminentemente latinoamericanista de espíritu utópico.

2) El discurso sobre lo barroco de Bolívar Echeverría ha sido considerado como una de sus expresiones más actuales del pensamiento marxista latinoamericano²¹. Aunque Echeverría abreva teóricamente de eruditos europeos como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Hausenstein, Werner Weisbach, Eugenio D'Ors y Benedetto Croce; o de teorizadores de la posmodernidad como Omar Calabrese y Gilles Deleuze, lo cierto es que, la crítica frontal hacia la modernidad capitalista que Bolívar Echeverría plantea puntualmente en "Modernidad y capitalismo (15 tesis)", publicado en 1997²² –texto dentro del que está incluida una abstracción del planteamiento teórico del *ethos* barroco (tesis 7)–, separa definitivamente al discurso echevarriano sobre lo barroco de aquellas otras referencias (sobre todo de las de corte posmoderno), pero además convierte a la noción de lo barroco en una ruta *sui generis* para la comprensión tanto de la cultura latinoamericana como del capitalismo moderno, capaz de revelar a las miradas culturalistas ingenuas que la verdadera conflictividad del mestizaje moderno solo puede ser comprendida cuando se descubren sus relaciones con el capitalismo.

3) Es verdad que Bolívar Echeverría no ha sido el primero en observar la relación entre barroco y capitalismo; en todo caso, ha sido el poeta cubano Severo Sarduy quien ha inspirado al filósofo ecuatoriano cuando escribió: "ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración avara de los bienes"²³. Sí, en cambio, es quien con mayor científicidad trata esta problemática, pues la hace alimentar de dos fuentes esenciales: la teoría marxista y la teoría semiológica. En este punto es innegable su originalidad. Dentro de la línea de análisis de la cultura abierta por Bolívar Echeverría, el concepto clave es *valor de uso*, el cual –a decir de este filósofo– no fue tratado con profundidad por Karl Marx y tampoco lo ha sido por los teóricos del marxismo posteriores. Sobre este concepto, Echeverría ha desarrollado una

Johann Sebastian Bach, cuyas conclusiones fueron concebidas a la luz de las ideas de Echeverría sobre el *ethos* barroco. El interesado puede consultar este texto en: Morado Hernández, Elias Israel, *Notas al Programa*. Salvador Rodríguez Lara (tutor principal). México: UNAM, 2008.

21 En este sentido la obra de Stefan Gandler es pionera al visualizar la relevancia de la obra de Bolívar Echeverría dentro de la tradición marxista en Latinoamérica. Cfr. Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. México: FCE, 2007.

22 En: Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM-El Equilibrista, 1997, pp. 133-197.

23 Citado por Bolívar Echeverría en: Echeverría, *La modernidad...* 1998, p. 16. Véase lo referente a la nota al pie de página 49.

teorización que debe considerarse fundamental: "El 'valor de uso': ontología y semiótica" (1998)²⁴, que posteriormente sería retomada en algunos de los ensayos reunidos en *Definición de la cultura* (2001)²⁵. El verdadero potencial de la noción echevarriana sobre lo barroco solo aflora a la luz del concepto marxista de valor de uso.

4) Las diversas aproximaciones a la obra de Bolívar Echeverría por parte de sus lectores y discípulos más comprometidos sólo recientemente comienzan a ser articuladas en un discurso plural que amplía el registro crítico del pensamiento echevarriano –sobre todo a partir de la muerte del filósofo. El primer evento más importante tras el fallecimiento de Bolívar Echeverría el 5 de junio de 2010, se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, los días 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre de 2010. En éste participaron numerosos conocedores de su persona y obra, quienes analizaron las perspectivas críticas abiertas por él; entre ellos cabe destacar a: Ricardo Pérez Montfort, Jorge Juanes, Roger Bartra, Antonio García del León, así como dos de sus discípulos más jóvenes, Javier Sigüenza y Diana Fuentes²⁶. Destacable es, también, el simposio "Modernidades alternativas y nuevo sentido común en América Latina" del 54 Congreso Internacional de Americanistas, celebrado recientemente en Viena, Austria, los días 15-20 de julio de 2012, simposio en el que académicos como Mágina Millán, Raquel Gutiérrez Aguilar, Raquel Serur, Francisco Javier Gómez Carpinteiro y Rossana Cassigoli, entre otros, analizaron y debatieron el alcance del discurso sobre la modernidad de Bolívar Echeverría.

Consideramos que nuestro trabajo forma parte de esta particular veta del pensamiento latinoamericanista: la teoría del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría, con la particularidad de que, para resolver los problemas que nos planteamos hemos debido situar la discusión sobre la historia de la producción-consumo de representaciones sonoras y musicales dentro del contexto colonial hispano-americano en el siglo XVI. Por ello hemos discriminado con rigor dentro de una amplísima bibliografía²⁷, los textos que verdaderamente podían construir el andamiaje teórico que nos permitiese alcanzar nuestro objetivo; al ser así, hemos decidido reflexionar y profundizar exclusivamente sobre los autores más pertinentes para construir los elementos explicativos de los problemas planteados.

24 En: Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México: Siglo XXI Editores, 1998, pp. 153-197.

25 Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*. México: FCE, 2010 [1ª edición: 2001].

26 La cara amable del capitalismo, nos permite escuchar todas las participaciones en la siguiente dirección electrónica:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/1221_<06/10/2012>

27 El catálogo electrónico de la Biblioteca Nacional de España arroja más de 1207 entradas para la voz *barroco*; el de la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut, 847 entradas; el de la Biblioteca Central de la UNAM arroja 82. [Todo latinoamericanista puede comprender el por qué de la desproporción de las cifras.]

Esta tesis se ha dividido en dos partes. La primera parte: "Barroco y modernidad. Utopía y violencia" es una revisión que de lo más general a lo más específico, muestra algunas interpretaciones que se han hecho sobre lo barroco en referencia a las nociones de modernidad y cultura latinoamericana. Hemos considerado que José Lezama Lima aporta ideas que permiten entender lo barroco como una consecuencia formal artística de tendencias irreprimibles hacia la experiencia sensual-intelectual en sujetos históricos del periodo colonial novohispano. Ello ha sido asumido por nosotros como una disposición ética que puede dar sentido a la noción marxista de *valor de uso* trabajada por Bolívar Echeverría en su teorización sobre lo barroco [1ª parte-capítulo I]. Asentados ya en el discurso echevarriano, hemos procedido a examinar algunas de sus aristas más problemáticas, es decir, aquellas que alientan o refutan el sentido utópico de lo barroco sobre el ámbito latinoamericano dentro del capitalismo [1ª parte-capítulo II].

La segunda parte de esta tesis: "La dimensión *ethica* barroca de lo sonoro americano", es de carácter principalmente musicológico, sin embargo el examen de diversas experiencias históricas musicales ha sido hecha en consideración a los problemas filosóficos y culturales que se relacionan con el tema del barroco. Iniciamos con una elaboración que, fundamentada en el pensamiento de Edmundo O'Gorman, intenta explicar qué dentro del ámbito de las representaciones sonoras culturales, está comprendido en el proceso inventivo americano, con lo cual pretendemos aprehender la dimensión de lo sonoro de la sujetividad americana. Posteriormente, se pretende comprender esta sujetividad en oposición a un determinado objeto sonoro: la *tonalidad*, lo cual nos permite entender la dimensión de lo sonoro americano dentro de la historia real de la constitución de representaciones musicales hegemónicas europeas solidarias a la constitución de la modernidad capitalista [2ª parte-capítulo I]. Esto es el soporte teórico de las indagaciones musicológicas que se realizaron para explicar cómo se conforma lo sonoro americano dentro horizonte histórico occidental, primero en el ámbito europeo –donde se encuentran sus antecedentes– y después en el americano –donde se realiza su primera experiencia transatlántica de carácter universalista– [2ª parte-capítulos II y III]. El capítulo final estudia a detalle el caso del Colegio del Tlatelolco, espacio donde efectivamente se condensaron las aspiraciones más ambiciosas de aculturación de los indígenas, pero también donde se suscitaron interesantes actos de resistencia intelectual [2ª parte-capítulo IV]. La reflexión final, "[Rodeos hacia una] Conclusión", intenta explicar porqué este largo relato histórico es pertinente dentro de una reflexión latinoamericanista sobre lo barroco como una posibilidad de pensamiento diferido que puede conducir al esbozo de una modernidad alternativa fundamentada en los hechos.

PRIMERA PARTE

**BARROCO Y MODERNIDAD.
UTOPIA Y VIOLENCIA**

...ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummen?
[¿no hay en las voces a las que damos nuestro oído un eco de las ya silenciadas?]

Walter Benjamin
(Berlín, Alemania, 1892-Portbou, Cataluña, 1940)

CAPÍTULO I

LO BARROCO COMO PROBLEMA EN LATINOAMÉRICA

1.1 Lo barroco y la modernidad: una reflexión desde el pensamiento latinoamericano

1. Si en algo han llegado a coincidir los teorizadores de la cultura europeos y latinoamericanos que desde el siglo XX se han avocado al tema de lo barroco, es en señalar que este concepto representa una categoría transhistórica.

En nuestro continente, el tema de lo barroco fue desarrollado con marcado interés por una de las plumas más prolíficas: el cubano Alejo Carpentier (1904-1980). En diversos trabajos ensayísticos y literarios, este autor se dedicó a reflexionar sobre la naturaleza compleja del ser latinoamericano, tanto en función de su ser mismo, como en contrapunto con la cultura occidental.

Partiendo de las propuestas del crítico de arte catalán Eugenio d'Ors (1882-1954)²⁸, Alejo Carpentier sostendrá en su ensayo "Lo barroco y lo real maravilloso" (1975), que barroco es una "pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte"²⁹, es "*un espíritu y no un estilo histórico*"³⁰, de modo que, al actuar por resurgimientos, lo barroco puede ser detectado así en *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, como en las ruinas de Mitla, Oaxaca; así en *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rebeláis, como en los bajorrelieves con temas eróticos del arte indostánico. En sus propias palabras, Alejo Carpentier define al barroco como:

una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de la cultura³¹.

Alejo Carpentier explica sintéticamente cuáles son algunas de las características formales que para él son definitorias de lo barroco, estas son:

- Rechazo al vacío y las superficies desnudas;
- Rechazo a la armonía lineal-geométrica;
- Presencia difusa de un eje central;
- Presencia de "núcleos" o "focos proliferantes" dotados de fuerza expansiva³².

28 Cfr. Ors, Eugenio d', *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1984. (1ª edición: 1930.)

29 Carpentier en "Lo barroco y lo real maravilloso", en: Carpentier, *Tientos...*, 1987, p. 104.

30 *Ibid.*, p. 108.

31 *Ibid.*, p. 107.

32 *Ibid.*, pp. 106-107.

Guiado por estos preceptos, Alejo Carpentier dirigirá su análisis hacia América Latina, la que, a decir del escritor cubano, "fue barroca desde siempre"³³. Para Carpentier, barroco son todos aquellos paisajes naturales y sucesos históricos americanos que, por su grado de excepcionalidad y espontaneidad, pueden ser considerados insólitos y, en esa medida, maravillosos, como cuando Benito Juárez, "sin despacho, sin lugar donde escribir, sin palacios, sin descanso y desde [su] cochecito, logra vencer los tres imperialismos más poderoso de la época" en el siglo XIX³⁴; barroco es todo aquello referido a las simbiosis, los mestizajes y su deriva cultural criolla del siglo XVII; lo barroco está en las representaciones de la fauna y la flora americanas talladas por la mano de obra indígena sobre las fachadas y los retablos de templos cristianos como los de Tepozotlán, Cholula y Oaxaca en el siglo XVI; pero también, barroco es todo lo referido a las antiguas cosmogonías americanas. Valga aquí citar sus palabras:

El Popol Vuh [...] es un monumento al barroquismo; la poesía náhuatl [...] es la poesía más barroca que pueda imaginarse, por la policromía de las imágenes, por los elementos que intervienen, que se entremezclan y por la riqueza del lenguaje³⁵.

Sin embargo, resulta urgente una pregunta: ¿es pertinente para nuestra investigación una acepción de lo barroco tan abarcante o extensa como es esta perspectiva que, de origen hispano (Eugenio d'Ors), es reactualizada así en América por Alejo Carpentier? La respuesta es NO. ¿Por qué? Porque se trata de una propuesta cuya *versatilidad* hace que lo barroco se descentrarse del que debería ser, por excelencia, el ámbito de despliegue de su potencia crítica: la modernidad.

Entendámonos: no podemos hacer de lo barroco una categoría cuya utilidad se limite a la descripción de los rasgos meramente formales de determinadas obras artísticas, pues ello nos coloca ante el equívoco de considerar que todo lo abigarrado, por abigarrado, sería barroco. Tampoco podemos aceptar que lo barroco sea un fenómeno exclusivo de determinado espacio histórico-geográfico y, menos aún, hacer de esta idea un valor eterno, ya que, desde la perspectiva teórica que aquí asumimos, no es verdad que América "fue barroca desde siempre" –tal y como lo afirma Alejo Carpentier³⁶. En todo caso, lo barroco se hallaría relacionado con la presencia de la modernidad en cualquiera de las coordenadas históricas en los que ésta haya tenido presencia. Pero dejar esto en claro necesitamos seguir avanzando.

33 *Ibid.*, p. 111.

34 *Ibid.*, pp. 116-117

35 *Ibid.*, p. 111.

36 Véase lo referente a la nota al pie de página 33.

2. El barroco, como categoría historiográfica, está íntimamente ligado a la historia de la cultura europea que va de los siglos XVI (segunda mitad) a XVIII (primera mitad). En su inicio, el concepto fue tratado como un elemento de distinción pero en sentido peyorativo: en 1740 el Diccionario de la Academia Francesa incluyó y definió por primera vez "baroque" como "irregular, raro, desigual". En tal época *ser* barroco generaba aversión en países como Francia, Gran Bretaña, Alemania, incluso Italia (!), cuyas burguesías asumían un apego casi genético al clasicismo³⁷. Tuvieron que pasar aproximadamente dos siglos para que el concepto de barroco alcanzara, si no una caracterización última, sí una apreciación distinta. Dos obras marcan este momento: la *Storia dell'età barroca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale* (1929) de Benedetto Croce (1886-1952) y *Lo barroco* (1930) de Eugenio d'Ors (ya referida anteriormente). A decir que Rafael Valladares, la celebración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora en 1927 fue definitiva para que esto ocurriera³⁸. Entonces fue ya innegable que, entre el racionalismo renacentista y el iluminista, era posible detectar una fractura de más de 100 años, que podía rastrearse en el siglo XVII, y que consistía en un periodo de reactualización reformista y contrareformista del cristianismo en medio de la moderna Europa: "recristianización forzosa que los gobiernos europeos impusieron a sus súbditos"³⁹ –incluidos, acaso debe sobreentenderse, los virreinos de América.

Desde entonces y hasta la fecha, el concepto de barroco ha sido dotado de tal plasticidad que ha sido convocado en debates tan insospechados como, por ejemplo, la forma de hacer turismo cultural⁴⁰. El variado conjunto de opiniones que esta producción intelectual representa, sería inasible si no se estableciera una distinción que en lo general lo atraviesa; se trata de la adscripción (hecha por los propios autores de los textos o por sus críticos) de cada una de estas visiones al ámbito de la modernidad o de la posmodernidad, procedimiento del que se han derivado dos opciones teórico-críticas: lo barroco y lo neobarroco.

3. Advirtamos, no obstante, que la distinción entre barroco y neobarroco puede llegar a ser

37 Valladares, Rafael: "El barroco como concepto historiográfico", en: *Revista de Occidente*, no. 328, septiembre, 2008, p. 121

38 *Ibid.* ps.122-123. Cabe aquí mencionar que mientras esto ocurría en Europa, ya dos autoridades de la crítica literaria en Latinoamérica se hacían cargo del asunto: el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) con su ensayo "Sobre la estética de Góngora" (1910) y el dominicano Pedro Henriquez Ureña (1884-1946) con su "Don Juan Ruiz de Alarcón" (1915).

39 *Ibid.*, pp. 126-127.

40 *Cfr.* Julia Cristina Gerlero, "Herméutica analógica barroca y turismo" y Adriana M. Otero, "Una visión de la creación de capacidades en turismo desde la perspectiva de la hermenéutica filosófica barroca", en: *La hermenéutica en América Latina: analogía y barroco*. Samuel Arriarán (coord.). México: Itaca, 2007. También pueden consultarse las siguientes obras en colaboración como una muestra de esta diversidad temática: *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. Bolívar Echeverría (comp.). México: UNAM-El Equilibrista, 1994; *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Petra Schumm (ed.). Madrid: Iberoamericana, 1997.

ser, por tajante, ambigua. En su libro *Barroco y modernidad* (2000), tomando como referente la literatura latinoamericana, Irleamar Chiampi ha escrito lo siguiente:

Sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva. [...] El neobarroco es continuidad de esa tradición, sin ruptura pero con la renovación de las experiencias anteriores (de ahí el neo), sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco "clásico" reciclado por Lezama y Carpentier, mas ahora con una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. Moderno y contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética posmodernista [...] como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y la cultura de América Latina⁴¹.

Ante estos planteamientos, en los que son puestas en relevancia las convergencias entre barroco y neobarroco, cabe preguntarse qué tan pertinente es la distinción de la que pretendemos partir para dar orden a la pluralidad de visiones que abordan el tema del barroco desde una perspectiva latinoamericanista. ¿Se trata de una diferenciación injustificada? ¿Tendrá un sustento concreto o se trata de una distinción meramente discursiva?

En "El barroco y el neobarroco" (1972), Severo Sarduy discute este asunto breve pero suficientemente. En primera instancia dirá que neobarroco tan solo es el barroco actual en contraste con el barroco histórico del siglo XVII, sin embargo, en esta poco sustanciosa distinción se esconde un problema de mayor interés: se trata de una forma distinta de involucramiento: armónica o inarmónica, con respecto un a determinado *logos*, entendido como fundamento absoluto epistémico⁴². El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano:

se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado [...] pero aún armónicos, se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo de logos exterior que los organiza y precede. [...] Ese logos marca con su autoridad los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey⁴³.

En cambio, el neobarroco:

refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos. [...]

41 Chiampi, Irleamar, *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000, p. 29.

42 Al hablar de *logos*, Sarduy se refiere a un determinado modelo con capacidad para desplazarse hacia contextos ajenos al suyos y, ahí, condicionar la forma de modelos que, en principio, no tendrían una relación de contigüidad espacial o temporal con aquel. En *Barroco* (1974) Sarduy explica cómo ciertos modelos científicos (en especial la cosmología) han tenido resonancia (*retombée*: causalidad acrónica, isomorfía no contigua) sobre los modelos simbólicos no científicos (en especial del arte); se trata de modelos que "pueden figurar la episteme de toda una época". Sarduy, Severo, *Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). Madrid: España: ALLCA XX - México: FCE, 1999, vol. II, p. 1197.

43 Saduy, *op. cit.* p. 1403.

Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que se sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión⁴⁴.

Pero hay una diferencia que debe ser considerada la más importante: el carácter revolucionario que Severo Sarduy atribuye al neobarroco por el modo de llevar a cabo esa "impugnación de la entidad logocéntrica"⁴⁵.

Al desarrollar estas ideas, Severo Sarduy nos remite a la obra de Lezama Lima, cuyo "lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico"⁴⁶ exalta la súper abundancia y el desperdicio. Desde la perspectiva de Sarduy, Lezama Lima no solo recurre al descentramiento para repetir al *logos* y ser con respecto a éste una contraparte (recurso barroco), sino que lo descentra abusivamente para desquiciar a ese *logos* o provocar su pérdida (recurso neobarroco). Se trataría, al final de cuentas, de una actitud lúdico-erótica que subvierte el "lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información", para complacerse "en el suplemento, la demasía y la pérdida parcial de su objeto"⁴⁷.

Haciendo uso de la propuesta de Severo Sarduy del *retombée* (causalidad acrónica, isomorfía no contigua)⁴⁸, diríamos que la figura de Lezama Lima es lo que da forma a la episteme en que se inscribe una crítica radical "a toda una época"; al preguntarse por el significado de lo que sería en la actualidad un práctica del barroco, es decir el sentido profundo de lo neobarroco, Sarduy escribió:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración avara de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, del lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su buen funcionamiento, de su comunicación. Derrochar, dilapidar, disipar el lenguaje únicamente en función del placer, es un atentado al sano juicio, moralizador y "natural" [...], en el que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor–, subvierte y deforma el trazado del círculo que la tradición idealista supone que es el más perfecto de todos⁴⁹.

* * *

Consideramos que resultará ilustrativo detenernos a examinar la forma en que José Lezama

44 *Idem.*

45 *Ibid.*, pp. 1403-1404.

46 *Ibid.*, p. 1404.

47 *Ibid.*, p. 1401.

48 Véase nota 43.

49 *Ibid.*, p. 1250.

Lima (1910-1976) desarrolla su idea de lo barroco en su ensayo "La curiosidad barroca" (1957). Se trata de un texto que bien puede ser tomado como un auténtico *manifiesto barroco*, en el cual han quedado plasmados ciertos principios del ser y del quehacer "barroco americano"⁵⁰. Además, en este ensayo están presentes algunos problemas que posteriormente han sido reactualizados por otros teóricos de nuestro interés –concretamente Bolívar Echeverría, en cuanto a lo que refiere a la preeminencia de una pulsión formal-materialista presente en lo barroco.

Lezama Lima no acuñó para sí el término de neobarroco, de hecho se centró en discurrir sobre los problemas del siglo XVII americano y muy cuidadosamente los hizo extensibles al siglo XX. Consideramos que –por el tiempo y el espacio sobre el que gravita su análisis, y por la forma de ilustrar el modo en que el artista barroco se involucra con el *drama* histórico que le tocó vivir– el ensayo de Lezama Lima representa una disertación americanista sobre la modernidad.

1.2 Análisis de una problematización inaugural sobre lo barroco en Latinoamérica: "La curiosidad barroca" (1957) de José Lezama Lima⁵¹

La reflexión que ofrece Lezama Lima parte de un intento por acotar la extensión del concepto de barroco, elaborando una definición particular que pueda dar cuenta de su cariz americano. El autor parte del siguiente enunciado: "el barroco fue un arte de la contraconquista"⁵², el cual primordialmente debe ser situado hacia fines del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII. Para entender el significado de lo barroco americano según Lezama Lima, vamos problematizar primero la noción lezamaniana de *arte barroco* y después la de *contraconquista*.

1.2.1 Arte barroco americano desde la perspectiva lezamaniana

Muy variados son los ejemplos que Lezama Lima presenta como obras exponentes del arte barroco americano, sin embargo a través de la interpretación que de ellas hace, podemos derivar algunas ideas que pueden ayudarnos a entender la noción lezamaniana de lo barroco americano en sus aspectos esenciales:

50 Lezama Lima casi nunca escribe "barroco latinoamericano". En esta sección no la utilizaremos, y nos apegaremos todo lo que sea necesario a la escritura del poeta cubano.

51 Como ya se anotó, desde el inicio de siglo XX, hubo un interés por la literatura barroca, es decir, por *el* barroco como estilo artístico e histórico. Con Lezama inicia una discusión en América Latina sobre *lo* barroco como categoría transhistórica y no circunscrita con exclusividad al arte aunque sí referida directamente a éste.

52 Lezama Lima, José, *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 47 [1ª edición: 1957]. Se trata de una paráfrasis al título de una obra que se avoca al tema de barroco: *El barroco: arte de la Contrarreforma* (1921) de Werner Weisbach.

1. Hay una particular manera que tiene lo barroco de hacer presente el espacio. Éste surgiría del encuentro de dos impulsos formales claramente reconocibles: primero, una tensión expansiva de (micro)formas ornamentales "sin tregua ni paréntesis espacial libre", que en su avance centrífugo agranda las dimensiones del espacio que invasivamente ocupa⁵³; y, segundo, una fuerza llamada "plutonismo" que, súbita y simultáneamente, hace estallar ese oleaje de formas y así lo petrifica⁵⁴. Del encuentro entre estas dos tendencias surge una (macro)forma unitiva en la que estabilidad y movimiento se concilian. Ello lo refiere Lezama Lima cuando habla del prolífero estilo barroco de la Catedral de la Habana:

La catedral nuestra ofrece un detalle de una calidad y al mismo tiempo grácil belleza, como que concilia la idea de solidez y como una reminiscencia de vuelco marino, de sucesión inmovible de oleaje⁵⁵.

Hay una metáfora valiosísima con que el poeta cubano sintetiza esta primera característica del arte barroco americano, la cual resulta interesante por sus reminiscencias arquitectónicas y musicales, ésta es: "la piedra en un fugato"⁵⁶. Recuérdese que fugato es un tipo de fuga musical, y que ésta es una de las más complejas formas alcanzadas por la música europea en estilo barroco en el siglo XVIII. Se compone de, cuando menos, dos voces, que presentan y desarrollan un tema melódico principal en sucesiones imitativas. Entonces, *piedra en un fugato* es una imagen literaria que concentra las ideas de inmovilidad (la piedra) y movimiento (el fugato).

Siguiendo la ruta de arte jesuita, Lezama Lima dirá que la expresión por antonomasia de la macro-dimensión que es reclamada por lo barroco americano es el gran cuadrado: la plaza. La relación entre ella, la catedral y el conjunto de callejuelas que la rodean orgánicamente, tiene la intención de exacerbar la idea de un poder central en activo que habrá de determinar la relación "entre ciudad, espacio y hombre"⁵⁷.

2. La propuesta formal barroca que es elaborada por Lezama Lima a partir de la observación del arte escultórico y arquitectónico, se ve enriquecida cuando invita a pensar en la transmutación de la dureza de esas formas pétreas en blandura alimenticia. El comentario sobre "la prolífica descripción de frutas y mariscos" de "jubilosa raíz barroca" exhibida en distintos poemas de autores de los siglos XVII, XVIII y XX, como Domínguez Camargo, Lope de Vega, Luis de Góngora,

53 *Ibid.*, p. 49

54 *Ibid.*, p. 46.

55 *Ibid.*, p. 75.

56 *Idem.* Cabe anotar que Lezama considera que tensión expansiva y plutonismo son dos notas que no se encuentran en el arte barroco europeo. *Cfr.*, *Ibid.*, p. 46.

57 *Ibid.*, pp. 70-71.

Leopoldo Lugones y Alfonso Reyes (poemas que vendrían a ser auténticos bodegones poéticos), añade a la explicación lezamaniana sobre lo barroco americano valores nuevos: el del olor, el sabor, el color, la textura y el peso de los alimentos. Se trata de una breve sección que Lezama prepara en tono de auténtico cocinero, seleccionando uno a uno los ingredientes de este particular banquete literario barroco. Veamos de qué modo vierte sobre éste el aceite tomado de la "angélica lámpara de obsidiana" de Sor Juana Inés de la Cruz:

*...faroles sacros de perenne llama
que extingue, si no infama
en licor claro, la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado*⁵⁸.

En definitiva, parece que aquí actúa una pulsión por el goce sensual que se hace ya presente desde el artificio implicado en la preparación de los platillos. Se trata de un *goce por el hacer* del que no está exento el propio Lezama Lima; de hecho podemos advertir que en tal procedimiento creativo está la clave que engendra las formas unitivas barrocas de las que él habla. Un ejemplo de este tipo de formas es, precisamente, lo que hace el poeta: Lezama selecciona diversas imágenes poéticas que aluden a la cultura gastronómica (e incluso si no⁵⁹), para hacer de ellos los condimentos de su propia ensalada literaria; de esta manera nos da a entender por qué esta suerte de *subgénero* literario –el banquete literario– cobra en la pluma de autores americanos un cariz propio barroco. Es una forma unitiva, porque las partes se corresponden con el todo, es decir, las micro-formas: los distintos *banquetes* suman una macro-forma: el *banquete* literario lezamaniano –previa cocción:

Intentemos reconstruir –dice el poeta cubano– con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación⁶⁰.

Por no decir *forma es contenido, contenido es forma*, refirámoslo en los términos del propio

58 *Ibid.*, p. 60. Se trata de un fragmento de "Primero Sueño" de la poetisa mexicana. Lo reproducimos tal cual es citado por Lezama Lima. El interesado notará diferencias entre el poema "original" (las ediciones modernas del poema de Sor Juana) y la "versión" que presenta el poeta cubano. Recordará, tal vez, lo mucho que se ha dicho con respecto a que Lezama Lima citaba de memoria pero deficientemente, con errores. Lejos de ver en ello un hecho falseado y ya, creo que lo podríamos ver como un acto más o menos deliverado de desapego o subversión sutil al modelo. Se trata de un procedimiento que juzgamos eminentemente barroco y que consiste en fracturar la linealidad o univocidad supuesta entre el referente y lo referido.

59 El fragmento seleccionado por Lezama Lima de la poesía de Sor Juana, no posee evocaciones gastronómicas de ningún tipo en su contexto original; es el poeta cubano quien lo dota de este sentido en su procedimiento ensayístico creativo.

60 *Ibid.*, p. 58.

Lezama Lima: "la forma comprenderá a la esencia"⁶¹. ¿De qué manera ocurre esto? Arriesgaremos una respuesta que seguirá muy de cerca los argumentos lezamanianos sobre lo barroco.

3. Hay una problematización expuesta por Lezama Lima que tiene que ver en primera instancia con la dimensión simbólica de las formas unitivas barrocas. La realidad simbólica, de hecho, sería parte del impulso concentrado entre las dos fuerzas formantes de lo barroco: tensión expansiva y plutonismo; se trataría, pues, de una tentativa de "la forma en busca de la finalidad de su símbolo"⁶². Sin embargo, debemos entender que, entre los artificios sensibles barrocos (entendidos como forma) y su correspondencia simbólica (entendido como contenido) no existe una discontinuidad, sino una continuidad que es detectada por el poeta cubano; ello es lo que arroja su examen de los procesos compositivos de *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, poema que representa para él el gran punto de arribo del barroco hispanoamericano.

Si bien considera que esta obra es lo más alejado de un "poema de los sentidos"⁶³, no deja de reconocer que su potencia poética descansa en imágenes que innegablemente remiten al comportamiento de la naturaleza, capaces de estimular no solo las fantasías, sino los sentidos: "Parece –escribe Lezama Lima el respecto del *El Sueño*– como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes"⁶⁴. Este poema –explica el poeta cubano– es en sí mismo una aproximación particular a lo onírico, en el cual "el sueño aparece en una forma de dominio de la superconciencia"⁶⁵ que es lograda por la construcción de un *continuum* que recorre las graduaciones completas del Ser (formalmente logrado mediante lo que Lezama denomina "cautelas distributivas") hasta alcanzar los niveles más altos de la conciencia y el conocimiento (representadas por figuras celestiales); *continuum* cuyas raíces se hundirían en los estratos primigenios mundanos:

Desde la arribada de la nocturna hasta la irisación cenital, se recorre la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, animales, ángeles y Dios, es pues un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento⁶⁶.

Pero destaquemos que Lezama Lima es consciente de que no solo elaboraciones poéticas referentes a la constitución material del mundo, sino la *materialidad* misma es el ámbito de realización de la poética del *El Sueño*; por ello el poeta escribe: "Hay una sabiduría, parece

61 *Ibid.*, p. 57.

62 *Ibid.*, p. 49.

63 *Ibid.*, p. 64.

64 *Idem.* ¿Podríamos acaso dejar de oír el "río sumergido [que] recorre tanto las moradas infernales de Plutón como los placenteros Campos Eliseos" que atraviesa el poema de Sor Juana –a decir de Lezama Lima?

65 *Ibid.*, p. 66

66 *Idem.*

desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad"⁶⁷. Intentemos ahora entender la paradoja que parece encerrada en esta frase, en la que lo profundo yace en lo inmediato:

La implicación entre forma sensible (realidad material inmediata o exterior) y contenido simbólico (realidad simbólica profunda) propia de la obra barroca consiste en la relación dinámica transicional analizable en su doble sentido: en el que la forma solo existe como en proceso de ser contenido, y el contenido como en proceso de ser forma, que a su vez devendrá contenido, etc. Hay, pues, profundidad en la exterioridad, y exterioridad en la profundidad. Es concebible, entonces, sugerir que el procedimiento barroco sería aquel que logra establecer entre forma y contenido –la luz y la sombra– una situación indiscernible. Es lo que, a nuestro entender, queda representado en el procedimiento pictórico del *claroscuro* barroco.

4. Al reflexionar sobre el sentido del arte barroco como un arte de contrarreforma, Lezama Lima escribió que lo barroco es:

la primera religiosidad por la forma, por el amor de lo visible, pues ¿en qué forma la voluntad iba actuar sino sobre la visibilidad?⁶⁸

Se trata de una concepción que sugiere que el ámbito de realización efectiva de lo barroco es eminentemente formal-material exterior. Desde la propia concepción lezamaniana, el poema barroco vendría a ser una suerte sistema o aparataje instrumental-verbal de naturaleza acústica, que se desplegaría sensiblemente sobre el espacio físico de forma analoga a como lo hacen otros dispositivos instrumentales. Al referirse a la poesía de Luis de Sigüenza y Góngora, Lezama Lima escribió: "Ni aún en la España de sus días, puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje, llenarlo de utensilios artificiales, métricos, voluptuosos"⁶⁹.

Cabe precisar que, desde una perspectiva lezamaniana, la exterioridad que rige sobre la realidad de lo barroco, no significa *virtualidad* ni tampoco *efectismo*⁷⁰; lejos de ello, se trata de una exterioridad que en sí misma *es* consistencia material (visible, audible, palpable, etc.) que resulta ser la dimensión concreta sobre la que se verifica una disputa formal-simbólica. No hay interioridad en la obra barroca, si ésta es entendida como su contraparte inmaterial, como el espacio vacío o núcleo

67 *Idem.*

68 *Ibid.*, pp. 57-58.

69 *Ibid.*, p. 57.

70 Consideramos que esto es una limitación impuesta a lo barroco que debe ser atribuida a la teoría posmoderna que se ha ocupado del asunto. *Cfr.* Perniola, Mario, *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2006.

hueco en el que, como una suerte de *espíritu*, se aloja el contenido; todo es exterioridad en la obra barroca en el sentido en que todo en ella es materialidad formada sensible (una suerte de hipermaterialidad)⁷¹.

Se trata, paradójicamente, de un tipo de exterioridad [sustantivo] que nada tiene de superficial [adjetivo]. Y es que sólo una sensibilidad como la del poeta cubano Lezama Lima pudo haber percibido que sobre la *superficie* de la obra barroca tenía lugar un *drama* o "performance tensa"⁷² de notable envergadura histórica: ¿acaso, inclusive, uno de los conflictos de la historia moderna capitalista de América? Atendamos a lo que Lezama Lima escribió:

[Con respecto a los modelos artísticos europeos, la] primera integración de la obra de arte, la materia, la natura signata de los escolásticos, regala la primera gran riqueza que marcaba la primera gran diversidad. La platabanda mexicana, la madera boliviana, la piedra cuzqueña, los cedrales, las láminas metálicas, alzaban la riqueza de la naturaleza por encima de la riqueza monetaria⁷³.

Para explicar por qué nos hemos atrevido a sugerir lo anterior, vale la pena abrir un paréntesis que, además, nos ayuda a establecer un vínculo entre Lezama Lima y Bolívar Echeverría:

El conflicto barroco enunciado por Lezama Lima en la cita superior, parece evocar, a través de una particular imagen literaria, la distinción entre las nociones de valor de uso [el que proviene de la relación que directamente mantienen los sujetos sociales con los recursos naturales que, empleados o transformados por ellos, son necesarios para su reproducción política autónoma] y de valor en abstracto [el que se genera cuando entre los objetos y los sujetos se interpone un sistema de mercantilización tradicional (basado en el intercambio monetario) o capitalista (basado en la acumulación de capital)] señalado por Karl Marx en su crítica a la economía política, cuya relación conflictiva (la supeditación del valor de uso al del valor en abstracto) estaría en la base de la constitución de la modernidad capitalista. Se trata de un conflicto que también ha sido tratado por Bolívar Echeverría en diversas elaboraciones sobre lo barroco como cualidad de la identidad latinoamericana⁷⁴. En una interpretación de los hechos que considera fundantes de América Latina como sujetividad histórica en el siglo XVI: el aniquilamiento casi total de las civilizaciones americanas originarias, Bolívar Echeverría acude al hecho monetario como elemento explicativo de ese derrumbre:

71 Una de las diferencias que pueden ser establecidas entre una posición barroca y otra neobarroca, es que la segunda se contenta con solo ver; mientras que la primera precisa de tocar.

72 Lezama, *op. cit.*, p. 57.

73 *Ibid.*, p. 71.

74 Al respecto puede consultarse: Echeverría, Bolívar: "La modernidad 'americana' (claves para su comprensión). Apunte sobre la forma natural", en: <<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20modernidad%20americana.pdf>> (10/05/2012)

Su única y verdadera "superioridad" [de los españoles] consistió en la constitución de su personalidad; en la disposición de todos y cada uno de ellos -disposición duramente impuesta en ellos por la vida- de un esquema de comportamiento muy especial, el comportamiento mercantil moderno.

 La mercantificación del comportamiento de los españoles ha hecho que ya no sean contentables en el registro del valor de uso, que ya no les convenza el bien vivir aquí y ahora al que los indios les invitan repetidamente [...]; los ha vuelto ciego para el mismo⁷⁵.

Hemos considerado importante destacar estos aspectos porque son útiles para definir la perspectiva crítica que en particular ambos representan dentro del pensamiento latinoamericano: aquella que concibe que lo barroco se expresa en función de la consistencia material o concreta de las formas culturales, sea que dicha consistencia se afirme [valor de uso] o se niegue [valor en abstracto]. (Por lo tanto es admisible inteligir lo barroco sobre la dimensión sonora del mundo, no solo porque la audición es en sí misma *algo* cultural, sino porque las formas culturales sonoras o musicales poseen una consistencia material, que es de tipo acústico).

Para retomar el discurso de Lezama Lima sobre lo barroco y cerrar esta sección, indiquemos que, efectivamente, es en el nivel de la materialidad sobre el que, a juicio del poeta cubano, se abre la posibilidad para América de iniciar y alcanzar su propia definición identitaria:

De tal manera que, aún dentro de la pobreza hispánica, en la riqueza del material americano, de su propia naturaleza, la que al formar parte de la gran construcción, podía reclamar un estilo, un espléndido estilo surgido paradójicamente de la pobreza⁷⁶.

Es la comprensión del dilema identitario proveniente de la "recíproca influencia americana sobre lo hispánico"⁷⁷ lograda a lo largo de los siglos XVII y XVIII, hacia donde apunta lo barroco lezamaniano como acto de contraconquista.

1.2.2 Contraconquista barroca lezamaniana

Para proseguir con este tema, resulta imprescindible precisar que el hecho barroco americano supone la presencia de una sujetidad histórica particular a través de la cual lo barroco transcurre como fenómeno complejo y se concreta, efectivamente, como expresión de contraconquista. Se trata del sujeto barroco americano:

75 Echeverría, *Vuelta de siglo...*, 2006, pp. 240-241.

76 Lezama, *op. cit.*, pp. 71-72.

77 *Ibid.*, p. 63.

Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer en torno, a voltejear con amistosa sombra por arrabales un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino⁷⁸.

1. Para Lezama Lima, la posibilidad de existencia de la sujetidad barroca americana está determinada por la distancia que ésta pueda tener con respecto a la primera etapa de la colonización europea sobre el Continente Americano. Por ello, el poeta cubano escribió:

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, conongía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador⁷⁹.

Entendemos que este alejamiento sería necesario, si la pretención fuera encontrar el momento más adecuado (que, a decir de Lezama Lima, no llegó sino hacia finales del siglo XVII y fue vigente a lo largo del siglo XVIII) para que tuvieran lugar una serie de adquisiciones culturales materiales y simbólicas, definitivas en la construcción de ese nuevo sujeto histórico naturalizado ya en la "América española":

La América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias⁸⁰.

Retomando la discusión del apartado anterior, es posible decir que esta serie de apropiaciones son, en realidad, "donaciones de forma"⁸¹ inéditas: conformar [ajustar o dar forma], trans-formar [cambiar de forma], re-formar [volver a dar forma, rehacer] un conjunto determinado de objetos-forma históricos: referentes, modelos o cánones que a la larga habrían de llegar a constituir un conjunto de pertenencias y/o un particular sistema de instrumentos para el hacer y el pensar, adecuados a las necesidades materiales y simbólicas del nuevo sujeto que se comenzaba a gestar en América:

Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia

78 *Ibid.*, p. 47.

79 *Ibid.*, p. 48.

80 *Ibid.*, pp. 46-47.

81 El concepto lo tomamos de la teoría de Bolívar Echeverría.

pertenencia⁸².

Sobre cada uno de estos nuevos objetos americanizados se manifiesta una tensión dramática en que se debate el derrumbe de su propia consistencia o la consolidación de su pertinencia o eficacia histórica. Con respecto a la adquisición de determinadas estrategias retórico-poéticas (el gongorismo) por parte del poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, Lezama Lima dirá lo siguiente:

en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo, que los de Don Luis [de Sigüenza y Góngora], por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una *naturaleza verbal*, de suyo feraz y temeraria⁸³.

El énfasis en esta cita es nuestro. Con éste queremos llamar la atención al respecto de cómo desde la concepción lezamaniana, inclusive el lenguaje es algo más que un sistema de símbolos, sino que posee –y así es trabajado– una dimensión eminentemente acústico-material, cuyas propiedades lo hacen parte del ámbito natural americano.

2. En tanto creador de formas barrocas, el sujeto americano degusta sus creaciones con la sensibilidad de todo un *chef* o un poeta:

El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado a disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas⁸⁴.

Sin embargo, se trata de un tipo de degustación que no se agota en lo estrictamente sensual. La actitud ética del sujeto barroco americano frente a sus objetos puede ser más compleja. Para explicarlo, retomemos la interpretación de Lezama Lima sobre la poesía barroca.

El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz implica un especial encuentro con la realidad que demanda, tanto como de disposición sensual, como de clarividencia intelectual. En el poema de Sor Juana hay –nos explica Lezama Lima– una "lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad y que esa realidad pertenezca por entero al

82 *Ibid.*, p. 48.

83 *Ibid.*, pp. 53-54.

84 *Idem.*

hombre"⁸⁵. Para el poeta cubano, este poema parece representar una vindicación de las cualidades humanas intelectuales y no sólo sensuales, y éso gracias a que abreva tanto en las fuentes de la escolástica medieval, como en las del pensamiento científico ilustrado, concretamente el cartesianismo. En el barroquismo de Sor Juana –opina Lezama Lima– hay un "afán de conocimiento universal que la acerca a la Ilustración"⁸⁶. Otro tanto será dicho por Lezama Lima acerca de Carlos Sigüenza y Góngora, en quien:

el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico. Su "Manifiesto filosófico contra los cometas", su "Libra astronómica", justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán de conocimiento físico, de las leyes de la naturaleza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarla como el Doctor Fausto⁸⁷.

Cabe decir que se trata de una *amistad* hacia el científicismo ilustrado que el poeta cubano hace extensible a todo el "barroco nuestro" de finales del siglo XVII y del todo el siglo XVIII⁸⁸.

Consideramos que la importancia de esta faceta crítica-intelectual que Lezama Lima le atribuye a lo barroco americano, radica en que nos aleja de incurrir en la *caricatura carnavalesca* a la que a veces ha sido reducido el tema de lo barroco. Ahora bien, esta faceta intelectualista tampoco debería limitarse al culteranismo ilustrado –como hasta cierto punto lo hace Lezama Lima. En cualquiera caso, nosotros apuntaríamos a destacar el proceso de intelectualización, racionalización, meditación y perfeccionamiento que pueden ser detectados en la praxis del ser barroco americano y que no niega sino que se funda en la experiencia sensorial formativa o donadora de forma. Sería como la *dimensión artesanal* del arte o la vida.

3. No es posible negar la condición supeditada del artista barroco dentro de la sociedad estamentaria novohispana –empezando, sin duda, por la propia Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, es precisamente en el trabajo creativo de estos artistas, donde Lezama Lima encuentra los indicios de una transgresión, es decir, los de la contraconquista americana. Esbozada ya en el siglo XVII en la obra *El divino Narciso* de Sor Juana, el poeta cubano concibe que el intento por "relacionar los mitos católicos con los mitos precortesianos" devino, pese a las diferencias, hecho conciliatorio:

85 *Ibid.*, p. 66.

86 *Ibid.*, p. 51.

87 *Idem.*

88 *Ibid.*, p. 50.

Como si esa misma caída grave del sueño [o sea *El sueño*] fuese transformando las divinidades de la sangre y la ira en los nuevos dioses del óleo y la reconciliación⁸⁹.

Siguiendo el rastro de dos artistas de la *materia* y los *instrumentos*: el indio quechua Kondori y el brasileño Aleijadinho –talladores ambos–⁹⁰, Lezama Lima encontrará que en ellos se consolida durante el siglo XVIII un "pacto de igualdad"⁹¹ representado por las síntesis entre lo español y lo indoamericano, y lo lusitano y lo africano⁹². ¿Cuál fue la batalla dada por estos dos artistas? La palabra la tiene el poeta cubano:

En la voluntariosa masa pétreo de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de las sùmulas barrocas, en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera. [...] Su arte es como un gran retablo donde a la caída de la tarde, el mitayo solo desea que le dejen colocar su semiluna incaica en el ordenamiento plenario de lo español, y que entre los instrumentos que entonan la alabanza, el charango, la guitarrita apoyada en el pecho, tenga su penetración sumergida en la masa tonal⁹³.

Mientras que:

La alucinación de Aleijadinho parecía querer llenar la ciudad [de Ouro Petro]. Marcha al ras con las edificaciones de la ciudad. Él mismo, pudiéramos decir, es el misterio generatriz de la ciudad [...] Iglesia tras iglesia, inmensas pilas bautismales, pùlpitos laberínticos para apresar el Espíritu Santo, todo ello del ímpetu del Aleijadinho al lanzarse de su mulo, oculto todo el rostro bajo un sombrero que le caía como ala sobre sus hombros y picotear con su gubia las defensas de la tierra. [...] Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro⁹⁴.

Es interesante que Lezama Lima considere que el barroco logrado por estos dos artistas – gracias a los cuales el barroco alcanza su culminación en el siglo XVIII– prepara ya las rebeliones

89 *Ibid.*, pp. 68-69. No podemos dejar de destacar dos cosas que se esconden tras la idea de la reconciliación así referida. Primero, hay en ella una dirección que va de los modelos prehispánicos americanos –a ser abandonados– hacia los modelos hispánico-europeos –a ser adoptados; segundo, hay implicada dentro de este proceso una pérdida innegable de textura que va de la sensación granular que evoca el nombre de la divinidad prehispánica: "Dios de las Semillas" (imagen tomada por Lezama Lima de *El Divino*...) a la llaneza de "los nuevos dioses [enmarcados] del óleo".

90 Nos atrevemos a decir lo siguiente en este punto: el artista barroco es el artista de la materia. Con respecto a su arte, algunas de las nuevas posibilidades artísticas que el desarrollo de la tecnología capitalista ha abierto, representan un arte eminentemente antimaterial: virtualidad o efectismo que además descorporiza al propio artista al no ser ya necesarias sus destrezas psicomotrices, toda vez que dos o tres *cliks* de una *laptop*, convierten a muchas de las cualidades humanas (antes imprescindibles para desarrollarse en el ámbito de las artes tradicionales, como la música, la danza, el teatro) en excedentes suprimibles (por ello las políticas neoliberales no han tenido reparo en desmatelar los sistemas y los proyectos educativos y suprimir o elitizar la formación artístico-humanística).

91 *Ibid.*, p. 77.

92 Es necesario destacar que para Lezama Lima lo lusitano está incluido en lo hispano: "consideramos lo lusitano formando parte de lo hispano". *Ibid.*, p. 80.

93 *Ibid.*, pp. 76 y 79.

94 *Ibid.*, pp. 78, 79 y 80.

independentistas del siglo XIX: "Es la gesta que en el siglo siguiente a Aleijadinhno, va a realizar José Martí"⁹⁵. Ese barroco es la prueba de que una madurez alcanzada a punta de cincel hizo reclamo de una ruptura solo posible porque el tallado de innumerables (micro)formas engendró una otra de mayores dimensiones: una (macro)forma a la que el poeta cubano llama "nación".

El hecho de que Lezama Lima opine que "la adquisición de una forma o de un reino, est[é] situada dentro del reino de la libertad"⁹⁶ dota de gravedad a su idea sobre lo barroco, ya que la conduce y le da validez dentro de la esfera de la moral -ya que de libertad hablamos. Así, en la elaboración barroca lezamaniana, el artista se hace de un papel protagónico a pesar de su condición social supeditada, en la medida en que su minucioso trabajo es fundante de una praxis creacional que, si bien es subrepticia, es libertaria, basada en una actitud metódica y concienzuda que supone un profundo conocimiento de la materia con la que trabaja y los instrumentos con los que *la* trabaja y *le* da nueva forma... siempre insistiremos en que no es verdad que lo barroco se agote en lo festivo, lo lúdico, lo pasional, lo *kitsch*, lo cantinflasco.

El ensayo de Lezama Lima permite pensar también en el hecho de que una cosa son los artistas forjadores del barroco y otra los criollos. Se trata de una posición que contraviene la opinión del propio Alejo Carpentier y otros más que han identificado lo barroco a lo criollo⁹⁷. Como pocos, Lezama Lima invita a ver esta asimilación con escepticismo:

Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide⁹⁸.

Este instalarse del criollo sobre el trabajo ajeno: el de los artistas de origen amerindio y africano, es el que nos abre la posibilidad de pensar lo barroco como algo que no necesariamente se realiza en lo criollo y su proyecto histórico, sino, más bien, como una revolución formal de contraconquista que fue realizada por quienes llevaron a cabo efectivamente aquellas "apropiaciones" y "donaciones" formales: los artistas supeditados, y que, como una de tantas revoluciones en Latinoamérica, fue interrumpida o secuestrada por una clase dominante: la criolla.

Por todos los puntos enunciados hasta aquí consideramos que la interpretación de Lezama

95 *Ibid.*, p. 78.

96 *Idem.*

97 Alejo Carpentier escribió: "Toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco, venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo: y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco". Carpentier, *op. cit.*, p. 112.

98 Lezama, *op. cit.*, p. 80.

Lima sobre lo barroco plantea problemáticas que esbozan una caracterización inédita sobre lo barroco latinoamericano.

* * *

¿Cuál es el alcance de la propuesta lezamaniana? ¿Cuál su trascendencia dentro del discurso latinoamericanista sobre lo barroco?

A continuación vamos explicar algunos conceptos básicos de la obra de Bolívar Echeverría, para, posteriormente, esclarecer algunos de los vínculos que hallamos entre la propuesta de este filósofo y la de Lezama Lima. Nos interesa, sobre todo, destacar aquello que ayuda a sustentar una idea importante dentro de nuestra propuesta de investigación, a saber: la preeminencia del sentido formal-materialista que puede dársele a lo barroco desde la perspectiva de estos dos autores latinoamericanos –toda vez que consideramos que es sólo en referencia a su dimensión sensible que lo barroco puede ser entendido como un descentramiento o fractura del *logos* –dicho sea siguiendo a Severo Sarduy. Consideramos que esto nunca pudo haber ocurrido con mayor radicalidad que en el siglo XVI americano, un siglo marcado por el encuentro desproporcionado entre distintas epistemes históricas –en tanto: "conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas"⁹⁹.

De esta forma cerraríamos esta revisión teórica sobre el tema del barroco en Latinoamérica, ejercicio a través del que hemos querido destacar una cierta línea crítica sobre la cual querríamos inscribir nuestro problema de investigación.

1.3 La teoría del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría

La propuesta teórica por la que hemos optado en esta investigación es la teoría del *ethos* barroco del filósofo Bolívar Echeverría (Ecuador, 1941-México, 2010). Ésta no sólo es una interpretación de la modernidad, es una crítica sin concesiones al capitalismo.

Desde esta visión, lo barroco debe ser entendido como una de las posibles respuestas que las sociedades en su forma tradicional oponen a los cambios inducidos por la modernidad y el capitalismo, mediante procesos ideológicos y tecnológicos de modernización propia o adoptada. Se trata de un hecho cuya conflictividad varía dependiendo de punto histórico y geográfico donde

99 Voz: EPISTEME, en: Diccionario de la Real Academia Española, versión electrónica: <<http://buscon.rae.es/draeI/>> (21/05/2012). En adelante solo será citada la voz más: "DRAE-en línea" y la fecha de consulta.

acontezca, toda vez que los instrumentos a través de los que se realiza están marcados *por* o son contenedores *de* la identidad del lugar del que la modernidad y el capitalismo proceden: las Europas mediterránea y nórdica. En el nivel identitario, la modernización propia o endógena, saltando por encima de las resistencias o atravesándolas, acontece como consolidación y potenciación de la identidad respectiva; en cambio, la modernidad adoptada o exógena trae consigo un desquiciamiento más o menos radical de la misma¹⁰⁰.

Para las sociedades occidentales, la modernización implicaría un nivel de conflictividad bajo que admite un grado de negociación con respecto a cómo la identidad tradicional lleva a cabo su proceso de subordinación a la identidad moderno-capitalista. Para las sociedades no occidentales, la modernización se torna no sólo conflictiva, sino virulenta, porque se da por imposición o conquista. Sin embargo, Bolívar Echeverría considera que entre las historicidades moderna y tradicional siempre queda la posibilidad de las combinaciones, las asimilaciones o las mezclas, pese a que, tras su contacto, se manifiesten divergentes, contrapuestas y hasta incompatibles. Dicha opción sería la utopía del mestizaje como esfuerzo deconstructivo y reconstructivo de las formas civilizatorias invasivas por parte de las formas invadidas. En referencia al encuentro civilizatorio europeo-americano iniciado en el siglo XVI y consolidado en el XVII, Bolívar Echeverría explica:

La asimilación que las formas civilizatorias occidentales, inherentes a la modernidad capitalista, pueden hacer de las formas civilizatorias orientales [no occidentales] tiene que ser necesariamente periférica o superficial, es decir, tendencialmente destructiva de las mismas como principios decisivos de configuración del mundo de la vida. Una asimilación de éstas como tales podría descomponer desde adentro el carácter europeo de su "occidentalidad" o someterlo a una transformación radical de sí mismo –como fue tempranamente el caso de las formas de la modernidad mediterránea (ibérica), obligadas en el siglo XVII a integrar profundamente los restos de las civilizaciones precolombinas, por un lado, y de las civilizaciones africanas, por otro¹⁰¹.

Desde una perspectiva histórica de largo alcance, podemos decir que lo barroco –en cuanto que asimilación de formas culturales disímiles– se hallaría relacionado, indirectamente, con el surgimiento de la modernidad alrededor del siglo X en el seno de Europa, (donde la sustitución de lo moderno por lo tradicional habría supuesto sólo una reconfiguración tecnológica) y, directamente, con el proceso de definición de la modernidad capitalista en el siglo XVI a partir de la colonización europea de América (donde esta sustitución se expresaría como una reconfiguración civilizatoria para europeos y americanos).

La teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista de Bolívar Echeverría parte, pues,

100 Cfr. Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 190-192.

101 *Ibid.*, p. 191.

del reconocimiento de un conjunto de actitudes o espontaneidades peculiares asumidas frente a este tipo de modernidad, se trata de respuestas o reacciones que surgen ante la demanda que el capitalismo impone de un "comportamiento humano estructuralmente ambicioso, racionalizador y progresista", actitudes que van del reconocimiento al desconocimiento, y del distanciamiento a la participación. A cada uno de los modos de asumir una posición ética con respecto a la modernidad capitalista, Echeverría les da el nombre de *ethos*¹⁰².

En su tesis número 7: "El cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista", Echeverría expone en términos particularmente sintéticos cuatro posibles *ethe* modernos¹⁰³, los cuales refieren a distintas "épocas" de la modernidad, junto a las cuales han tenido lugar distintos "impulsos" del capitalismo (mediterráneo, nórdico, occidental y centroeuropeo); éstos son: el *ethos* realista, el romántico, el clásico y el barroco. Se trata de diferentes sistemas no puros y sí relativos de usos y costumbres, o comportamiento automáticos; de caracteres, personalidades individuales o modos de ser; de refugios y abrigos civilizatorios elementales, o de principios de construcción del mundo de la vida que coexisten activamente y se convinan, configurando así a la sociedad contemporánea moderno-capitalista desde distintos estratos "arqueológicos" o de grados de "decantación" histórica¹⁰⁴.

El núcleo conflictivo de cada *ethos* moderno resulta ser, sin embargo, un mismo hecho contradictorio:

La forma objetiva del mundo moderno, la que debe ser asumida ineludiblemente en términos prácticos por todos aquellos que aceptan vivir en referencia a ella, se encuentra dominada por la presencia de la realidad o el hecho capitalista; es decir, en última instancia, por un conflicto permanente entre la dinámica de la "forma natural" de la vida social y la dinámica de la reproducción de la riqueza como "valorización del valor" –conflicto en el que una y otra vez la primera debe sacrificarse a la segunda y ser subsumida por ella. Si esto es así, asumir el hecho capitalista como condición necesaria de la existencia práctica de todas las cosas consiste en desarrollar un *ethos* o comportamiento espontáneo capaz de integrarlo como inmediatamente aceptable, como la base de una "armonía" usual y segura de la vida cotidiana¹⁰⁵.

Frente a esto, la estrategia *ethica* barroca –según lo explica Echeverría– sería la de la afirmación de, precisamente, la forma natural de la socialidad, partiendo de ella misma, pero desde

102 "El término *ethos* –explica Echeverría a propósito del empleo que le da dentro de su obra– tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a convinar, en la significación básica de 'morada o abrigo', lo que en ella se refiere a 'refugio', a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a 'arma', a recurso ofensivo o activo". Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998, p. 37. No sobra anotar que un avance de vigésima tercera edición del DRAE (en línea) incluye esta nueva entrada: "**etos**. 1. m. cult. Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad".

103 *Ethe* es el plural *ethos*.

104 Cfr., Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 163-167.

105 *Ibid.*, p. 163.

la conciencia de que ésta ha sido suprimida; busca la reconstrucción de lo que la acción del capital ha suprimido: las cualidades concretas de la riqueza, con lo que la estrategia barroca pretende alentar la resistencia que el trabajo y el disfrute de los valores de uso oponen al proceso de valorización¹⁰⁶. Al respecto, Echeverría escribió lo siguiente:

No menos absurda que las otras [la realista, la romántica y la clásica], la estrategia barroca para vivir la inmediatez capitalista del mundo [...] consiste en vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese tenerla ya perdida¹⁰⁷.

1.3.1 Pulsión formal-materialista de lo barroco

Con base en lo asentado por Lezama Lima en "La curiosidad barroca" podemos delimitar un ámbito específico para el análisis y la comprensión de lo barroco que parte del reconocimiento de cuatro factores:

- [Hecho subjetivo] El sujeto barroco latinoamericano como portador de una pulsión ética hacia el disfrute creativo sensual e intelectual conducente a un tipo de praxis.
- [Hecho objetivo] La materia en su *estado americano*, incluido, metafóricamente, el lenguaje.
- [Hecho instrumental] Entre el uno y la otra, los instrumentos con que se concreta la praxis del sujeto barroco para la donación de forma.
- [Hecho artístico] La idea de que en el arte colonial americano estos tres factores concurren.

Entendido bajo estos términos, podríamos alcanzar la definición provisional:

Lo barroco sería un hecho histórico complejo resultante de una cierta pulsión formal-materialista puesta en práctica por sujetos que, bajo una situación colonial y con acceso a un repertorio de objetos caracterizados por su relativa heterogeneidad, se interesan por la propia autodefinición identitaria.

Sin embargo, lo que queremos destacar son aquellos aspectos del discurso echevarriano sobre lo barroco que resultan claves para respaldar esta idea; éstos son:

106 Cfr. *Ibid.*, p. 165-166.

107 Echeverría, *La modernidad...*, 1998. p. 171. No no hemos detenido aquí a explicar cada uno de los *ethos* históricos modernos. El interesado puede remitirse a una explicación que con suficiencia se expone en: Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. México: FCE, 2007.

a) [Hecho subjetivo] El interés de Bolívar Echeverría por la noción marxista de "forma natural" o "valor de uso". Entendido como un tipo de "racionalidad" particular que resulta inherente al proceso de la vida social, esta noción es así explicada por Echeverría:

es la que corresponde [según la *Crítica a la economía política* de Karl Marx] a las necesidades de reproducción del ser humano como un ser que se auto-identifica concretamente. Esto quiere decir: es el principio de coherencia que deriva de la praxis de la autorreproducción de un sujeto social cuya libertad se realiza en la auto-transformación, en la creación o re-creación tendencialmente "democrática" de una forma para sí mismo en correspondencia con las posibilidades de hacerlo que se abren para él en lo "otro" o la naturaleza. Es una lógica o un principio que corresponde al ser humano, lo mismo singular que colectivo, en tanto que es él mismo una totalización cualitativa, un juego permanente de auto-identificación, un animal libre para hacer y rehacer su propia polis, un *zoon politikón*¹⁰⁸.

b) [Hecho subjetivo] La importancia que las nociones de *forma natural* y/o *valor de uso* tienen dentro del discurso echevarriano sobre lo barroco -entendido como un *ethos* o estrategia particular de interiorización del capitalismo:

[Lo barroco] es una afirmación de la "forma natural" del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende reestablecer las cualidades de la riqueza concreta reinventándolas formal y furtivamente¹⁰⁹.

[Lo barroco] resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en la reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta la leyes de la circulación mercantil, a las que es corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza¹¹⁰.

c) [Hechos objetivo] La idea de que en lo barroco se expresa una determinada *voluntad de forma* basada en una particular *técnica de conformación del material*, con lo que se llevaría a cabo la afirmación de la forma natural. Desde la perspectiva de la historia del arte, Bolívar Echeverría explicará lo barroco en estos términos:

[Lo barroco] parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional [grecolatino] –entendiendo "canon" más como un "principio generador de formas" que como un simple conjunto de reglas– se desencanta frente a las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su

108 Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era, 2010, pp. 110-111.

109 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 39.

110 *Ibid.*, p. 46.

contrario, en lo moderno¹¹¹.

 [Lo barroco] acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la sustancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia¹¹².

d) [Hecho artístico] La idea de que "es asunto del arte la puesta en evidencia del *ethos* de una sociedad y de una época"¹¹³, a partir de la que la pulsión formal-materialista de lo barroco podría verificarse tanto dentro de la micro-dimensión de la obra de arte, como dentro de la macro-dimensión histórica en la que el comportamiento humano se estructura sobre la base de "un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida"¹¹⁴. Así lo explica Bolívar Echeverría:

Descrito como una estrategia de construcción del "mundo de la vida", que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada, el *ethos* histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas formas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la vida moderna. Uno de ello sería precisamente el llamado "*ethos* barroco", con su "paradigma" formal específico¹¹⁵.

Consideramos que si en algo es interesante la propuesta de Bolívar Echeverría es, precisamente, en su tentativa por "reconocer determinadas estructuraciones particulares de las características generales de la vida moderna y de detectar entre ellas una que merezca llevar –al menos por una cierta similitud con el modo barroco de la creación artística– el calificativo de barroca"¹¹⁶. Estableciendo que no hay mejor referente para el estudio del *ethos* barroco que la cultura de "la España americana", Echeverría concluye lo siguiente en su ensayo "La Compañía de Jesús y la primera modernidad de América Latina":

Son los criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados, los que, sin saberlo, harán lo que Bernini hizo con los cánones clásicos [la micro-dimensión de la obra de arte]: intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original. Al hacerlo, al alimentar el código europeo con los restos del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a la fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se verán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes que ellos, una Europa diferente, "latino-americana" [la macro-dimensión

111 *Ibid.*, p. 44.

112 *Ibid.*, p. 46.

113 *Ibid.*, p. 47.

114 *Ibid.*, p. 162.

115 *Ibid.*, pp. 12-13.

116 *Ibid.*, p. 12.

ethico-histórica]¹¹⁷.

* * *

En este trabajo de tesis asumiremos críticamente estos planteamientos, preguntándonos lo siguiente: ¿es verdaderamente útil el arte colonial novohispano para generar modelos formales que permitan comprender lo barroco como un *ethos* histórico? ¿Es posible derivar modelos de comprensión amplia de lo barroco a partir del arte de realizado en los territorios americanos dominados por el Imperio español durante los siglos XVI, XVII y XVIII? ¿Es la música de este periodo histórico pertinente para llevar a cabo el rastreo de la dimensión sonora de lo barroco americano?

Creemos que estas preguntas son válidas porque, indirectamente, nos permiten dirigir una crítica al discurso de Bolívar Echeverría:

Stefan Gandler y Michael Löwy han opinado que el discurso sobre la modernidad capitalista de Bolívar Echeverría se distingue por su no-eurocentrismo¹¹⁸. Esto, sin embargo, no es del todo cierto cuando nos aproximamos a sus teorizaciones sobre lo barroco y, en particular, a aquellas que directamente hacen referencia al arte. En la obra que reúne con mayor orden diversos ensayos que abordan el tema en cuestión: *La modernidad de lo barroco* (1998), son citados principalmente artistas plásticos, literatos y músicos de origen europeo cuyo trabajo, aunque pudo haber sido conocido en América, fue producido exclusivamente en Europa; ellos son:

- Miguel Ángel (Caprese, 1475-Roma, 1564)¹¹⁹;
- Doménikos Theotokópoulos, "Greco" (Candía, 1541-Toledo, 1614)¹²⁰;
- Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares, 1547-Madrid, 1616)¹²¹;
- Claudio Monteverdi (Cremona, 1567-Venecia, 1643)¹²²;
- José de Ribera y Cucó, "Spagnoletto" (Játiva, 1591-Nápoles, 1652)¹²³;
- Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598-Roma, 1680)¹²⁴;
- Diego Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)¹²⁵;

117 *Ibid.*, p. 82.

118 "El aporte decisivo de Echeverría a la superación del eurocentrismo y a la reformulación de una teoría materialista de la cultura es, sin duda, su concepto de los cuatro *ethe*". Löwy, Michael: "Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría". Periódico "La Jornada" (en línea), en:

<<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>> (26/08/2012)

119 *Cfr.* Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 29 y 92.

120 *Cfr. Ibid.*, p. 87.

121 *Cfr. Ibid.*, p. 215.

122 *Cfr. Ibid.*, pp. 88, 93 y 177.

123 *Cfr. Ibid.*, p. 94.

124 *Cfr. Ibid.*, pp. 76, 77, 80, 82, 92, 98, 99 y 219.

- Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681)¹²⁶;
- Arcangelo Corelli (Fusignano, 1653-Roma, 1713)¹²⁷;
- Antonio Vivaldi (Venecia, 1678-Viena, 1741)¹²⁸.

Dentro del grupo de artistas de los siglos XVI, XVII y XVIII contemplados por Bolívar Echeverría en su disertación sobre lo barroco, la única excepción es la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla, 1651-Ciudad de México, 1695)¹²⁹.

Ya que el discurso echevarriano tiene por referente paradigmático el arte barroco¹³⁰, se echa en falta una mayor presencia de autores que, aun cuando no fueran de origen americano, sí que al menos hubiesen producido su arte dentro de alguno de los contextos virreinales americanos. Por este motivo es que nos atreveríamos a exponer el siguiente cuestionamiento: ¿hasta qué punto son pertinentes las formas del arte europeo para la comprensión del *ethos* barroco americano? Sin embargo, también es pertinente cuestionar la pertinencia del arte virreinal, específicamente el musical, y no asumirlo apriorísticamente.

1.3.2 Una reflexión general sobre la música en el contexto virreinal colonial

El concepto de mestizaje está presente en las discusiones referentes a la construcción de lo barroco y su actualización posmoderna llamada neobarroco. Entre los autores ya citados existen diferencias, pero coinciden en algo: lo barroco, que implica mestizaje, es una nota distintiva de nuestra americanidad, una forma alternativa de ser, incluso marginal, con respecto a Occidente.

En el contexto colonial novohispano, el mestizaje debe ser comprendido en función de sus tres componentes principales: la raíz americana, la europea y la africana, sin dejar de reconocer que el componente europeo jugó un papel dominante con respecto a los otros, por lo que la asimetría o inequidad debe ser considerada la nota característica de los procesos de mestización.

Para trasladar esta discusión al territorio de la creación musical es pertinente distinguir la posición que ocupan las distintas músicas dentro del sistema social. Bajo tal contexto, no es equivocado distinguir dos tipos de música colonial, una música hegemónica: la música eclesíastica auspiciada por la Iglesia católica, y otra no-hegemónica: las músicas de origen indoamericano y africano. La dominancia de la música europea sobre las otras se relaciona con la posibilidad de

125 Cfr. *Ibid.*, pp. 92, 94 y 211.

126 Cfr. *Ibid.*, p. 216.

127 Cfr. *Ibid.*, p. 43.

128 Cfr. *Ibid.*, pp. 43 y 178.

129 Cfr. *Ibid.*, p. 223.

130 Véase lo referente a las notas al pie de página 113-115.

transmisión escrita de que gozaba aquella¹³¹. En el siglo XVI, la música europea se halla en proceso de consolidación y avance en los territorios americanos recién ocupados por el Imperio español, mientras que las músicas no- hegemónicas registran una tendencia más bien de disolución, que las obliga a *entregar* (al olvido o a la pérdida) una parte de sí mismas con tal de lograr articularse efectivamente a la estructura de la música hegemónica.

Es importante una distinción más dentro del contexto novohispano: la referente a los géneros musicales. Durante el siglo XVI básicamente puede hablarse del género vocal, el instrumental y el mixto. Entender su interacción es importante ya que, al parecer, el intento por privilegiar la música eclesiástica vocal (el canto monódico y polifónico) por encima de la música instrumental –salvo la música del órgano, instrumento que se consideraba digno de armonizar con la música vocal, por el hecho de que su sonido se producía mediante el impulso del aire–, establece un color tímbrico distintivo para la música hegemónica. He aquí lo que acordó el Primer Concilio Provincial Mexicano en 1555:

Mandamos y ordenamos que de hoy más, no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren mucho de los que se han comprado, los cuales solamente servirán en procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas mandamos que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera; los cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiesta de sus sacramentos. Y las vigüelas de arco y los otros diferentes instrumentos queremos que del todo sean extirpados y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se use en esta nueva iglesia el órgano que es el instrumento eclesiástico¹³².

Es significativo que, mientras en Italia Claudio Monteverdi llevaba a la música instrumental en interacción con la vocal a una de sus cimas dramáticas: la ópera, siendo él mismo el autor de la más antigua conocida en Europa: *Orfeo* de 1607; en cambio, en las colonias españolas americanas, la primera ópera no sería escrita sino hasta 1701, en Perú, por Tomás de Torrejón y Velasco Sánchez (Albacete, España, 1644-Lima, Perú, 1728): la *Púrpura de la Rosa* (con libreto de Pedro Calderón de la Barca). En México, sólo hasta 1711 fue estrenada la primera ópera: *La Perténope*, con música de Manuel de Sumaya (Ciudad de México, 1678-Oaxaca, 1755). Es un atraso que llama la atención cuando se considera que ningún desfase existió durante el siglo XVI en el ámbito de la música eclesiástica, pues se sabe que el compositor europeo más connotado: Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525-Roma, 1594), sonaba en la Catedral de la Ciudad de México al mismo tiempo que en Roma. La música de este autor se halla presente incluso en un códice que

131 Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, p. 71.

132 Citado en: Turrent, *op. cit.*, 1993, p. 131.

posiblemente fue anotado por manos mexicanas indígenas: el *Códice Valdés* (ca. 1599) –documento que será estudiado en el capítulo IV de la segunda parte de esta tesis.

Consideramos que una elaboración teórica sobre lo barroco como una expresión del mestizaje implica considerar la situación conflictiva de factores como los ya enunciados, más aún cuando se intenta comprender a través de este fenómeno cultural, el modo en que América Latina puede afirmarse como una alternativa dentro de modernidad. En el ámbito específico de las músicas que hoy forman parte de la identidad latinoamericana, importa advertir el modo en que el periodo colonial virreinal ha sido y es determinante. A este respecto, el musicólogo Julio Estrada ha opinado:

Arte más que ningún otro ligado a la colonización por medio de la liturgia, el de la música de América Latina ha sufrido históricamente de una desconexión de las raíces prehispánicas a partir de la ausencia de una notación musical indígena y de la eliminación casi total de sus usos musicales. La variedad de vestigios musicales del Prehispánico no nos da una evidencia completa de sus músicas, mientras que sus culturales sobrevivientes en la actualidad no nos dan cuenta tampoco de las altas concepciones que con seguridad debieron haber tenido en sus épocas de mayor esplendor¹³³.

Desde nuestro punto de vista, la crisis de autonomía y pérdida de elementos culturales que se genera bajo situaciones coloniales, son dos importantes consideraciones que deben asumirse antes de establecer la suficiencia de la ecuación que relaciona las nociones *mestizaje-barroco-utopía*, la cual ha sido esgrimida por diversos autores interesados en la reflexión de una americanidad alternativa referida a lo barroco¹³⁴. La opinión de la pianista y socióloga Margarita Muñoz-Rubio, no deja dudas al respecto de esta problemática:

el poder colonial impone no solo el lenguaje y las formas musicales de la tradición musical española sino también las prácticas y las representaciones musicales a los integrantes de los pueblos originarios. Tanto el nuevo lenguaje musical como las formas y prácticas en que es objetivado, construyen el ámbito del mundo social colonial lo cual implica, dada la articulación de las expresiones musicales en los espacios sociales y la presencia constante de los mecanismos de vigilancia y control del poder colonial, la afirmación de la imposición de nuevas representaciones musicales las cuales, a su vez, afirman las visiones de mundo que sostienen ideológicamente la colonización¹³⁵.

Con esta opinión, por demás contundente, cerramos este primer capítulo de nuestro trabajo

133 Estrada, Julio: "América Latina, sus culturas musicales y sus perspectivas", en: *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina*. X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas. México: UNAM, 1988, p. 367.

134 Véase lo referente a la nota al pie de página 40.

135 Muñoz-Rubio, Margarita: "El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo del Bourdieu". Tesis doctoral. México: UNAM, 2008, p. 103.

de tesis. La problemática que ha sido expuesta será afrontada en la segunda parte de este trabajo de tesis, cuando analicemos un caso de repertorio musical novohispano [2ª parte-capítulo V]. Por ahora vamos a dedicarnos a estudiar con mayor profundidad el discurso de Bolívar Echeverría para descubrir la verdadera potencia crítica que puede tener la noción de lo barroco para llevar a cabo un ejercicio de comprensión de la historia moderna de nuestra América en su dimensión audible¹³⁶.

136 A lo largo de esta tesis emplearemos el término *nuestra América* trabajado por el Dr. Horacio Cerutti en diversos trabajos. Nos disculpamos por no poder incluir una reflexión seria sobre el concepto en este trabajo.

CAPÍTULO II

UTOPIA, VIOLENCIA Y BARROCO DESDE LA PERSPECTIVA DE BOLÍVAR ECHEVERRÍA

2.1 Utopía: ¿un lugar para el no-lugar?

Uno de los conceptos clave dentro del discurso latinoamericano sobre lo barroco ha sido el de *mestizaje*. Éste juega aquí un papel decisivo, ya que a través de éste es discutido el asunto de la identidad latinoamericana. Dentro de este discurso, fue criticado el hecho de que el mestizaje hubiese sido considerado, tradicionalmente, el fundamento capaz de hacer cohesionar realidades sociales no solo diversas sino contradictorias, bajo categorías un tanto homogeneizantes como, por ejemplo, la de "nación". Tal crítica fue hecha desde la perspectiva siguiente: lo mestizo es por definición lo *diverso* y no lo *idéntico*, por lo tanto entra en contradicción con las visiones impositivas y sectarizantes nacionalistas, más aún desde la conciencia de que los actuales tiempos serían los del derrumbe de las fronteras y no los de su edificación¹³⁷. Sin embargo, aunque a esta crítica no sobrevive el concepto de nación como idea congregante, sí lo hace la de Latinoamérica, la cual es concebida como primordialmente *barroca* dado su alto grado de heterogeneidad mestizada. De hecho, lo barroco hispanoamericano, analizado desde las realidades materiales e históricas del continente, es considerado el gesto fundacional de su historia moderna¹³⁸.

Como una toma de distancia crítica frente a los casos en que las comunidades humanas habían sido víctimas del *tablarracismo* hecho desde posiciones de poder que buscan así delimitar su dominio económico-político bajo la forma de un virreinato o un estado – trátase del siglo XVII o XIX–, el discurso barroco lanza una vindicación de *lo diferente* y de *lo otro posible*. Esbozar o imaginar modelos de sociedades basadas en el ejercicio político de la libertad y la pluralidad pertinentes o, dicho de otra forma, realmente viables desde el actual horizonte histórico –aquellas en las que lo particular podría coexistir junto con lo universal sin riesgo de ser inhibido (Samuel Arriarán), aquellas en las que, mínimamente, habría posibilidad de rescatar lo que queda de bueno

137 Cfr. Schumm, Petra: "El concepto 'barroco' en la época de la desaparición de fronteras", en: *Barrocos y modernos...*, 1998, pp. 13-30.

138 "El impacto de esta nueva perspectiva es de una importancia singular en el caso del barroco hispanoamericano porque nos ofrece una relectura del periodo que lo define como el momento fundacional de la historia moderna de América Latina desde una perspectiva interna a la dinámica del proceso socio-histórico del continente, fundamentada en el reconocimiento de los factores económicos, étnicos y políticos que destacan la unicidad de la experiencia americana". Schouse, Corey: "Barroco, neobarroco y transculturación", en: *Barrocos y modernos...*, 1998, p. 323.

dentro de lo malo y hacer uso de ello (Bolívar Echeverría)– es, a grandes rasgos, la propuesta que el discurso barroco hace: "el interés en explorar un *ethos* barroco y su posible vigencia en la actualidad se debe a la necesidad de pensar en una modernidad alternativa como una 'utopía alcanzable' dentro del capitalismo" –escribe Arriarán retomando a Echeverría¹³⁹.

Algunas dudas, sin embargo, han sido planteadas y nosotros querríamos poner a consideración la siguiente: ¿existen realmente posibilidades de plantear en la actualidad nuevos escenarios de vida desde las conceptualizaciones del discurso barroco? ¿Tiene capacidad lo barroco *en y por* su sola condición mestiza de encarnar dichas aspiraciones dentro de las actuales condiciones de vida sobredeterminadas por el capitalismo imperante? Nuestro escepticismo es innegable pero, como el de algunos otros, intenta ser propositivo.

En el ensayo: "Pluralismo barroco. Expresiones para comprender e interpretar la cultura latinoamericana", Esmeralda Lucca discute lo siguiente sobre las ideas que Samuel Ariarrán pone en juego en sus teorizaciones sobre lo barroco:

Arriarán hace referencia al multiculturalismo, buscando establecer relaciones entre este concepto y los de mestizaje y barroco; el multiculturalismo, comprendido desde la hermenéutica analógica, posibilita la comunicación intercultural simultáneamente al reconocimiento de la diferencia. La hermenéutica permitiría la coexistencia de las culturas conservando sus peculiaridades y a la vez reconociendo sus similitudes. En palabras del autor, "el multiculturalismo analógico [...] busca una igualdad proporcional con predominio de la diferencia".

Sin embargo, en la actualidad, cuando aún se multiplican las **situaciones de dominio**, se vuelve difícil la conservación de las propias identidades y esta situación se agrava por el desarrollo de la globalización. En este sentido, se vuelve sumamente necesaria la reflexión sobre un pluralismo cultural que se sostenga por el respeto de las diferencias¹⁴⁰.

Lo que, a nuestro entender, la autora sugiere es que, esa condición mestiza o híbrida se encuentra conflictuada por situaciones de dominio que impiden la conservación autónoma de la identidad y, a la vez, inducen una permanente dinámica de difuminación de la misma mediante la "hibridación" forzada, acto necesario frente a la figura que ejerce la coerción, frente a la cual busca ser tolerado o sobrevivir. Desde esta lógica, pareciera que el llamado "pluralismo cultural" derivado de un constante proceso de *mestizaje*, sería todo, excepto la condición *natural* de Latinoamérica, y sí, en cambio, el resultado del asedio y violencia que entrañan las situaciones domino. Se trataría, a

139 Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot, *Filosofía, neobarroco...*, 1999, p. 60.

140 Lucca, Esmeralda: "Pluralismo barroco. Expresiones para comprender e interpretar la cultura latinoamericana", en: *La hermenéutica en América Latina...*, 2007, pp. 67-68. (El énfasis es nuestro.)

decir de esta autora, del efecto de una situación de miedo:

Gran parte del concepto de lo barroco está sostenido por la idea del mestizaje; lo mestizo es una clara expresión del miedo fundamental del pueblo latinoamericano por preservarse de la angustia original para poder vivir. Es una forma de disfrazar el temor originario, de ocultarlo por diferentes mezclas, para la supervivencia¹⁴¹.

¿Cómo discurrir sobre los conceptos que nos propone el discurso barroco latinoamericanista frente a la incomodidad que esta concepción del mestizaje puede llegar a despertar?

La posibilidad real de conducir las actuales condiciones de vida a un estado mejor –dicho sea bajo la posibilidad real de construir una modernidad alternativa basada en la pluralidad autónoma– implica, necesariamente, reflexionar sobre la presencia ineludible del capitalismo en la actual vida moderna y, concretamente, sobre el papel histórico que la violencia ha jugado en la constitución identitaria de Latinoamérica, máxime que, en un extremo: el siglo XVI, las circunstancias de su aparecimiento sobre el horizonte histórico occidental son de carácter colonialista y que, en el extremo actual: el siglo XXI, lo que se discute es el despliegue sobre nuestro continente de formas de dominación capitalista muchísimo más avanzadas en aquello que de colonialista tiene, las cuales se manifiestan doblemente complejas cuando actúan pasivamente y doblemente brutales cuando se encuentran necesitadas de hacerse visibles.

En otras palabras, la posibilidad real de formular y proyectar una utopía que, al menos en una porción mínima, pueda ser planteada y socializada en términos convincentes, dependerá de la capacidad que tenga el discurso que la formula –el discurso teórico filosófico barroco latinoamericano, en este caso– de comprender y explicar el sentido de la *Gewalt* (poder, fuerza, violencia) que hace que en la actualidad el modo de vida distinto que propone sea apenas esbozable, y que sus formas más refinadas no tengan más sitio que el no-lugar: la utopía.

* * *

Dicho lo anterior, consideramos necesario seleccionar y penetrar en una de las líneas críticas del discurso latinoamericano sobre lo barroco, para desde allí, con una visión retrospectiva y prospectiva, descubrir los elementos que nos permitan llevar a cabo una reflexión lo más sustancial

141 *Ibid.*, p. 64.

posible, con capacidad de *decir algo*, no solo a los especialistas adscritos a este nuestro campo de conocimientos, sino a los estudiosos de las artes, las humanidades y las ciencias (¿por qué no?). Hemos decidido, pues, trabajar detenidamente con la teoría crítica sobre la cultura de Bolívar Echeverría para poder estudiar lo barroco en toda su ambigüedad, es decir: como una ruta histórica que se bifurca hacia la libertad política, o que, indetenible, nos adentra todavía más en la barbarie.

Uno de los problemas planteados por Bolívar Echeverría es el de la posibilidad de descubrir o inventar, partiendo de nuestras actuales condiciones de vida, nuevos modos de existencia humana. Dentro de este particular discurso, el arte barroco de los siglos XVII mediterráneo y americano funciona como el referente o modelo paradigmático, cuyos principios formales pueden ser proyectados más o menos analógicamente hacia el presente e incluso hacia el futuro, con la finalidad o de descubrir formaciones culturales vigentes pero invisibilizadas por la dinámica dominante de la vida moderna, o de sugerir la invención de formas de vida nuevas que, aunque son posibles, hoy nos resultan insospechadas. En última instancia, pensar estas formas nos permitiría esbozar un tipo de modernidad distinta de la actualmente vigente, no ineluctablemente destructiva; de ahí su potencial utópico. El sentido analógico y relacional de esta teoría permite construir un sistema contrapuntístico entre el pasado y el presente, entre el arte, la filosofía, la historia o cualquiera de los ámbitos de la cultura en general.

2.2. Utopía y barroco en la obra de Bolívar Echeverría

2.2.1. Un deslinde necesario

La lectura equívoca de la obra de Bolívar Echeverría ha provocado que a su teoría del *ethos* barroco se le hayan atribuido o, incluso, *exigido* ciertas propiedades "revolucionarias" o "liberadoras". Al no ser esto algo explícito, se han generado opiniones en su contra que la califican como insuficiente.

En el ensayo "Una alternativa socialista al *ethos barroco* de Bolívar Echeverría" (2007), Samuel Arriarán¹⁴² esboza algunas críticas a las tesis de este filósofo. Arriarán le cuestiona el no ser capaz de ir más allá de la modernidad capitalista y el barroco en su problematización sobre las diferentes modernidades.

142 Arriarán, Samuel, *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. México: Itaca, 2007, pp. 81-94.

¿por qué no definir también la modernidad socialista? Y si no cabe definirla como otra variante histórica, diferente del capitalismo y del barroco, ¿cómo explicar entonces los movimientos de izquierda y las revoluciones anticapitalistas del siglo XX?¹⁴³

Más adelante, en un intento por llevar la discusión de lo barroco a otros ámbitos, este autor escribe:

Frente a este sistema económico y político, hace falta desarrollar una estrategia de resistencia donde el *ethos barroco* encuentre su sentido liberador. Para ello hace falta conectarse con la estrategia socialista¹⁴⁴.

La crítica que lleva a cabo Samuel Arriarán sobre la tesis echevarriana del *ethos* barroco puede resumirse de la siguiente manera:

- La teoría del *ethos* barroco es solo "liberadora al principio".
- Por estar adherida a una filosofía pesimista-nihilista (Adorno, Horkheimer, Heidegger) no desarrolla suficientemente la necesidad de un cambio social.
- Se queda anclada en el pasado (siglo XVII) y no se conecta con las luchas sociales por la transformación del presente.
- Es insuficiente como alternativa frente a la modernidad capitalista¹⁴⁵.

Desde esta posición crítica, parecería que el rastrear dentro del discurso echevarriano un cierto potencial utópico o, más específicamente, una posible articulación entre *ethos* barroco y utopía que goce de un mínimo de proyección pos-capitalista, resulta impropio. Lo paradójico es que la explicación del propio Bolívar Echeverría sobre cómo él quiere que sea entendida su teoría sobre los *ethos* históricos de la modernidad capitalista, no es más esperanzadora. Se trata, por cierto, de la respuesta que él mismo contrapone a la opinión de Samuel Arriarán:

El "cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista" y el *ethos* barroco dentro de él, incluye distintas estrategias desarrolladas para vivir dentro de esa modernidad, ya sea animosamente (como el realista o el romántico), ya sea a regañadientes (como el propio barroco y el neoclásico). Una posición de izquierda, revolucionaria, contraria a la modernidad capitalista, que busque sustituir ésta por otra diferente (anarquista, socialista, comunista), no puede adoptar ninguna de esas estrategias, puesto que lo que pretende es

143 *Ibid.*, p. 87.

144 *Ibid.*, p. 89.

145 *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 88-89, 93-94.

precisamente pasar a otra configuración de la vida social, en la que no sea necesario partir de lo ineluctable del modo de vida capitalista de reproducir la vida humana y su capital¹⁴⁶.

En primera instancia, parecería que las opiniones de ambos filósofos caminan del mismo lado, al asentar que, efectivamente, la tesis del *ethos* barroco le da la espalda a las propuestas de tipo anarquista, socialista o comunista que apunten a trascender el capitalismo. Sin embargo, mientras que Samuel Arriarán sugiere que la estrategia barroca podría llegar a ser una vía alternativa hacia un momento histórico pos-capitalista, siempre y cuando logre conectarse con la estrategia socialista, Bolívar Echeverría considera que ni siquiera así lo lograría, toda vez que el deslinde con respecto al capitalismo que presuponen esas otras vías, si realmente quieren erigirse como *alternativas*, debe ser total –lo que incluye los modos de vida o *ethos* que dentro del capitalismo se han configurado para sobrevivirlo y que no pueden no reproducirlo, puesto que le son constitutivos.

La aclaración que ofrece Bolívar Echeverría, por su contundencia, parece querer cerrar el paso a toda aplicación *pseudo-revolucionaria* de sus teorizaciones. Demarcar el verdadero ámbito crítico de ellas fue algo sobre lo cual este filósofo no quiso dejar duda. Antes de que Samuel Arriarán esbozara su crítica, la revista *Iconos* publicó en 2003 una entrevista que José Antonio Figueroa (J.A.F.) y Mauro Cerbino (M.C.) le hicieron a Bolívar Echeverría (B.E), en la cual sale a relucir, ante la misma *duda*, esta misma *respuesta*. Ello indica que no se trata de un opinión irreflexiva. Aquí un fragmento:

M.C., J.A.F.: ¿Verías ahí [en el barroquismo hispanoamericano] la posibilidad de establecer condiciones para un proyecto alternativo, un proyecto de sociedad, un proyecto de modernidad alternativa desde América Latina?

B.E.: No, yo no creo que se pueda armar un proyecto de modernidad alternativa barroca. ¡Para nada! Creo que la modernidad barroca, como estrategia para soportar el capitalismo, ya tuvo su tiempo, ya existió, y que pervive entre nosotros con efectos en un cierto sentido positivos, por aligeradores de la vida, pero en otro sumamente dañinos, por promotores del conformismo¹⁴⁷.

146 Imposible no ver con beneplácito el que Arriarán mismo publique en la obra aquí citada esta respuesta. Consúltese: "¿Un socialismo barroco? Respuesta de Bolívar Echeverría a la crítica de Samuel Arriarán", en: Arriarán, *Barroco y neobarroco en América Latina...*, 2007, pp. 96-97.

147 Figueroa, José Antonio y Mauro Cerbino: "Barroco y modernidad alternativa: diálogo con Bolívar Echeverría (Diálogo)", en: *Iconos*, Revista de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, no. 17, septiembre de 2003, p. 106. Como refuerzo de esta concepción conformista de lo barroco, cabe anotar la siguiente opinión de Echeverría: "[La] proclividad barroca a fundar legalidades paralelas acompaña, hasta nuestros días, toda la historia política moderna en los 'países latinos'. Ambivalente, lo mismo puede ser recurso de resistencia democrática al estado oligárquico moderno que dispositivo de conservación de despotismos arcaicos en contra de una democratización moderna alternativa".

Es importante tener plena conciencia del posicionamiento de Bolívar Echeverría para no incurrir en interpretaciones ingenuas, pues el suyo es un discurso que, precisamente por ser crítico, tiene perfectamente delimitado el ámbito de su vigencia. En él se ha asumido –sin temor a parecer un autor *pesimista*– el tema del capitalismo moderno y su capacidad destructiva, de modo que no se trata de un discurso fácil ni alegre dispuesto a sembrar rosas y esperanzas *a contrapelo de la historia*. Ello no significa que el pensamiento echevarriano carezca de un cierto potencial transgresor –dicho sea a sabiendas de que, dentro del mismo, utopía es a pos-capitalismo, lo que barroco es a capitalismo: aquello que los define por antonomasia¹⁴⁸. En la obra de este filósofo hay indicios que permiten establecer una cierta correlación entre lo barroco capitalista y la situación histórica pos-capitalista, en cuanto que lo barroco, al menos como matiz, podría subsistir dentro de ese nuevo estado de cosas. En la entrevista ya referida, Bolívar Echeverría ha declarado:

[...] la modernidad alternativa, como "negación determinada" que sería, tendría matices barrocos, si sale de la América Latina, pero siendo necesariamente una modernidad post-barroca, puesto que sería post-capitalista¹⁴⁹.

Planteado en estos términos, el papel de América Latina resulta de capital importancia, al ser ella el agente histórico que, dada su potencia barroca, haría concebible una situación pos-capitalista con estas características, lo que en todo caso dependerá de la capacidad que tenga ella de hacer eco de sí misma, puesto que, en cuanto *ethos* histórico moderno, lo barroco:

constituye tal vez el estrato más determinante, el que con más frecuencia domina en la identificación de las formas reproducidas por la cultura latinoamericana, sería la modernidad barroca, la que proviene de la época que se extiende desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII y cuya función fundante de identidad no ha podido serle arrebatada hasta ahora¹⁵⁰.

Con todos estos elementos podemos concluir que lo barroco, antes de llegar a ser un elemento residual en el poscapitalismo, sería un componente activo de la utopía pos-capitalista

Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 184.

148 En tanto *ethos*, lo barroco sería un impulso del capitalismo, que si bien es capaz de disolver las contradicciones que éste le impone a la vida, no pretende ni puede superarlas, en todo caso procurará integrarlo como algo medianamente aceptable.

149 Figueroa y Cerbino, *op. cit.*, p. 106.

150 Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006, p.208.

latinoamericana, siempre y cuando la utopía sea imaginada como un proceso constructivo eminentemente moderno y no como un *reseteo* epocal.

2.2.2 Utopía y modernidad capitalista

Dentro del discurso echevarriano, utopía es una noción entrañable a la de modernidad, puede decirse que es una suerte de potencia crítica constitutiva de ella, en tanto que utopía es aquello que da impulso a las promesas de carácter emancipatorio que han resultado ser inherentes a su fundamento¹⁵¹. Es gracias a la modernidad que la utopía alcanza formas de conceptualización inéditas:

El "espíritu de la utopía" no nació con la modernidad, pero sí alcanzó con ella su figura independiente, su consistencia propia, terrenal. Giró desde el principio en torno al proceso de modernización, atraído por la oportunidad que éste parecía traer consigo –con su progresismo– de quitarle lo categórico al "no" que está implícito en la palabra "utopía" y entenderlo como un "aún no" prometedor"¹⁵².

Asumida su copertenencia es posible decir que la utopía es una necesidad reflexiva o de pensamiento, que se impone ineludiblemente como la modernidad misma, pues –considera Echeverría– estamos en un punto en el cual ya no es posible distanciarse de la modernidad, ni tampoco asumirla electivamente, ya que se alza frente a nosotros como una fatalidad:

Unos más, unos menos, todos, querámoslo o no, somos ya modernos o nos estamos haciendo modernos, permanentemente. El predominio de lo moderno es un hecho consumado, y un hecho decisivo. Nuestra vida se desenvuelve dentro de la modernidad, inmersa en un proceso único, universal y constante que es el proceso de la modernización. Modernización que, por lo demás [...], no es un programa de vida adoptado por nosotros sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos¹⁵³.

Precisamente en la reflexión de la situación que al parecer nos condena a vivir o a sobrevivir irremediabilmente en un determinado *topos* histórico, es que la utopía o su pulsión se hace patente bajo la forma de una duda más o menos radical en torno al "aquí nos tocó vivir". En ese sentido, se trata de una duda impulsada por la experiencia histórica concreta.

151 Cfr., Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 189.

152 *Ibid.*, p. 134.

153 *Ibid.*, p. 134.

Para Bolívar Echeverría, esta experiencia histórica es la de la "forma objetiva del mundo moderno" la que ha debido "ser asumida ineludiblemente en términos prácticos por todos aquellos que aceptan vivir en referencia a ella"¹⁵⁴. Se trata de aquel modelo de modernidad que en la actualidad resulta ser el dominante:

De todas las modernidades que ha conocido la historia, la más funcional, la que parece haber desplegado de manera más amplia sus potencialidades, ha sido hasta ahora la modernidad del capitalismo industrial maquinizado de corte noreuropeo: aquella que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, se conforma en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción/consumo al "capitalismo" como forma peculiar de acumulación de la riqueza mercantil¹⁵⁵.

Al igual que la modernidad, la realidad capitalista se presenta como un "hecho histórico inevitable del que no es posible escapar", que, por lo tanto, ha debido "ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida" y, además, ser "convertido en una 'segunda naturaleza', integrado como inmediatamente aceptable"¹⁵⁶. Esta forma que la modernidad y el capitalismo tienen para (auto)realizarse proviene del carácter totalizador y civilizador de la modernidad, y de la capacidad que ha tenido el capitalismo para imponerle a ella un sesgo histórico particular a su trabajo de totalización¹⁵⁷. Bolívar Echeverría explica:

La imprevisible e intrincada red de los múltiples caminos que ha seguido la historia de la modernidad se tejió en un diálogo decisivo, muchas veces imperceptible, con el proceso oscuro de la gestación, la consolidación y la expansión planetaria del capitalismo en calidad de modo de producción¹⁵⁸.

De acuerdo con esta descripción, no resulta inexacta la caracterización que Bolívar Echeverría hace del capitalismo como una presencia parasitaria que, gracias al modo de su desarrollo: lento, indetenible y sordo, logra penetrar, arraigar y sobrevivir a costa de aquello de lo que precisa para existir:

El dispositivo civilizatorio de la modernidad capitalista prevalece, sin duda, y domina, pero solo a la manera de un parásito desmesurado. Su fuerza no es otra que la propia fuerza

154 *Ibid.*, p. 163

155 *Ibid.*, p. 143.

156 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 168.

157 *Cfr.*, Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 138.

158 *Ibid.*, p. 139.

creativa de la sociedad –la que ésta tiene cuando funciona de acuerdo a su "forma natural" o de acuerdo al "valor de uso" del mundo de la vida– fuerza a la que él puede únicamente desviar o deformar. Ahogarla equivaldría para él a un suicidio, a privarse del anfitrión que lo mantiene¹⁵⁹.

Se trataría, pues, de la intervención parasitaria capitalista, como agente extra-político, en los procesos de configuración y reconfiguración de la identidad, la socialidad y la politicidad de la vida humana, gracias a lo cual se concreta la "usurpación de la soberanía social por parte de la 'república de las mercancías' y su 'dictadura' capitalista"¹⁶⁰. Siguiendo de cerca a Karl Marx, Bolívar Echeverría explica:

El conglomerado específicamente moderno de poder extra-político que se arroja y ejerce el derecho de vigilar el ejercicio de la soberanía por parte de la sociedad y de intervenir en él con sus ordenamientos básicos, es el que resulta del Valor de la mercancía capitalista en tanto que "sujeto automático"¹⁶¹.

La lectura en clave economicista que propone Bolívar Echeverría es la que, a su juicio, más ayuda a problematizar y comprender el modo de concreción y existencia real que ha tenido la modernidad, siendo que "de ninguna realidad histórica puede decirse con mayor propiedad que sea típicamente moderna como del modo capitalista de reproducción de la riqueza social; a la inversa, ningún contenido característico de la vida moderna resulta tan esencial para definirla como el capitalismo"¹⁶². Es desde tal perspectiva, más específicamente desde la teoría marxista, que Echeverría logra explicar el sentido avasallante y destructivo del capitalismo dentro de la modernidad. Dos serían, pues, los puntos esenciales de ella:

- 1) "La sujeción de la 'lógica' de la creación de la riqueza social concreta a la 'lógica' de la acumulación del capital";
- 2) "la definición de la humanidad de lo humano a partir de su condición de fuerza de

159 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 18.

160 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 175.

161 *Ibid.*, p. 173. Vale agregar aquí una explicación más amplia que brinda Echeverría de lo que, en palabras de Marx, es el valor en la circulación capitalista de la riqueza social: "En lugar de representar relaciones entre mercancías, entra ahora –por así decirlo– en una relación privada consigo mismo. Ser valor es allí ser capital, porque el valor es el 'sujeto automático' de un 'proceso en el que, él mismo, al cambiar constantemente entre las formas de dinero y mercancía, varía su magnitud [...] se autovaloriza [...] Ha recibido la facultad misteriosa de generar valor por el solo hecho de ser valor". *Idem.*

162 *Ibid.*, p. 139.

trabajo"¹⁶³.

Al intervenir los procesos de la reproducción humana, el capitalismo logra realizar la suya propia. Convierte a lo humano en su medio, su vehículo, imponiéndole así a la reproductibilidad humana un sentido social enajenado. Siguiendo a Karl Marx, Bolívar Echeverría explicará que se trata de la subsunción o subordinación "del proceso *real* de transformación de la naturaleza y restauración del cuerpo social" al "proceso *formal* de producción de plusvalor y acumulación de capital"¹⁶⁴. Es, por lo tanto, el sometimiento de lo concreto de la vida económica humana a lo abstracto de ella misma solo como producción de valor. Bajo el modo de vida capitalista, el disfrute de las cosas del mundo naturales o producidas está garantizado siempre y cuando en esencia no sea otra cosa que "consumo productivo". Solo de esta forma, la vida económica capitalista satisface la necesidad humana de consumo y, a la vez, la necesidad que tiene ese tipo de vida de reproducirse sólo para sí misma. Echeverría lo explica en estos términos:

En la economía capitalista, para que se produzca cualquier cosa, grande o pequeña, simple o compleja, material o espiritual, lo único que hace falta es que su producción sirva de vehículo a la producción del plusvalor. Así mismo para que cualquier cosa se consuma, usable o utilizable, conocida o exótica, vital o lujosa, lo único que se requiere es que la satisfacción que aquella proporciona esté integrada como soporte de la acumulación del capital. En un caso y en otro, para que el proceso técnico tenga lugar es suficiente (y no solo necesario) que su principio de realización "social natural" esté transfigurado o traducido fácticamente a un principio de orden diferente, "social enajenado", que es esencialmente incompatible con él –pues lo restringe o lo exagera necesariamente–: el principio de la actividad valorizada del valor¹⁶⁵.

Para lograrse, para afirmar su expansión y consolidación, el capitalismo tuvo que hacer una renovación del mercantilismo y, entonces, hacerlo penetrar hacia una región novedosa para éste en su forma pasada. Mientras que el mercantilismo tradicional consistió en el sometimiento de productos inconmensurables entre sí a un sistema de equivalencias e intercambios en términos de valor-dinero, el mercantilismo capitalista debió dar un paso más y, con ello, "*mercantificar* el ámbito de *lo no mercantificable* por esencia; tratar como a un puro *objeto* [...] aquello que debería ser puro *sujeto*; como simple *valor* mercantil lo que debería ser *f fuente de valor* mercantil, esto es: la

163 *Ibid.*, p. 196.

164 *Ibid.*, p. 145.

165 *Ibid.*, pp. 160-161.

fuerza de trabajo del ser humano"¹⁶⁶. Echeverría explica este fenómeno en dos de sus momentos:

En primer lugar [...] la mercantificación se completa al expandirse más allá del mundo de los objetos –sean estos bienes de consumo directo o medios de producción– y afectar también al mundo de las personas: en la modernidad, el propietario privado se convierte, él mismo, en *mercancía fuerza de trabajo* que él puede alquilar libremente a otros, a un precio determinado. Y en segundo lugar [...] la explotación específicamente capitalista, como la apropiación del plusvalor producido por la fuerza de trabajo tomada en alquiler –relación que pasa necesariamente a organizar la socialidad de los propietarios privados a partir del mercado de trabajo–, se convierte también en el principio conformador de la estructura tecnológica y el progreso de la producción y el consumo sociales¹⁶⁷.

Se trata del proceso de mercantificación de la vida social como característica fundamental de la modernidad occidental, que provoca que cada uno de los conflictos inherentes a la vida social humana, en su existencia real y efectiva, se encuentren mediados o condicionados como hechos posibles y modificables por su "'traducción' al lenguaje abstracto e impersonal de la circulación mercantil, en el que la comprensión interindividual es lo mismo que la equi-valencia de los objetos"¹⁶⁸.

Sin pretender reducir los problemas de la vida moderna a los que se vislumbran desde la perspectiva economicista, Bolívar Echeverría aclara que este lenguaje dominante de "la socialidad como intercambio mercantil" es el que corresponde a los conceptos de fetichismo mercantil y cosificación o enajenación empleados por Marx ya en los *Manuscritos de París* de 1844¹⁶⁹; estos conceptos resultan fundamentales para entender la compleja problemática inherente a la vida moderna.

Por fetichismo debe entenderse la capacidad que tienen los objetos modernos o mercancías de imponer, además de un particular modo de "reproducción física de la sociedad", el de su "reproducción política, es decir, la posibilidad de que exista un conjunto efectivo de relaciones sociales de convivencia"¹⁷⁰. Mientras que cosificación o enajenación significaría "la substitución de los nexos de interioridad entre los individuos sociales por nexos de exterioridad. En la medida en

166 *Ibid.*, p. 193. Este problema alude a la contraposición existente entre la mercantificación simple del proceso de producción/consumo de la riqueza social ("como fenómeno exterior a él y que no se atreve con la fuerza de trabajo humana") y la mercantificación del mismo de tipo capitalista ("como hecho que, al afectar a la fuerza de trabajo, penetra en su interior"). *Cfr.*, *Ibid.* p. 146.

167 *Ibid.*, pp. 102-102.

168 *Cfr.*, *Ibid.*, p. 103.

169 *Cfr.*, *Ibid.*, p. 102

170 *Ibid.*, p. 104.

que sus relaciones son el reflejo de la 'socialidad cósmica' que impera en el mundo de los fetiches mercantiles, los individuos sociales no viven un *hacerse* recíproco, un actuar directamente los unos sobre los otros, sino que todos ellos viven su ser hechos por una entidad ajena que les impele desde fuera, desde las cosas, al entrar en contacto entre sí"¹⁷¹.

Es desde el sentir de estas reflexiones que Bolívar Echeverría esboza un diagnóstico particularmente siniestro de la vida moderna, en la que la tendencia hacia la destrucción y la autodestrucción que ésta adquiere bajo el signo del capitalismo, se impone como intrínsecamente suya. En clave economicista así lo explica:

Son los atolladeros que se presentan en la modernización de la economía –los efectos contraproducentes del progreso cuantitativo (extensivo e intensivo) y cualitativo (técnico), lo mismo en la producción que en la distribución y consumo de los bienes– los que con mayor frecuencia y mayor violencia hacen del Hombre un ser puramente destructivo: destructivo de lo Otro, cuando ello no cabe dentro de la Naturaleza (como "cúmulo de recursos para lo humano"), y destructivo de sí mismo, cuando él mismo es "natural" (material, corporal, animal) y no cabe dentro de lo que se ha humanizado a través del trabajo técnico productivo.

La "ley general de la acumulación capitalista" hace evidentes la generación y la reproducción inevitables de un "ejército industrial de reserva", la condena de una parte del cuerpo social al *status* de excedente, prescindible y por lo tanto eliminable. Esboza la imagen de la vida económica regida por la reproducción del capital como la de un organismo poseído por una folia indetenible de violencia autodestructiva¹⁷².

No obstante este escenario desolador, la utopía –en tanto pulsión humana inalienable de sentido crítico– resulta ser también intrínsecamente moderna. No es que la utopía grave sobre la existencia moderna capitalista, más bien surge, si surge, no gracias a ella, sino a pesar de ella. Su potencia crítica y propositiva querrá, precisamente, distanciarse del curso *bélico* al que el capitalismo arrastra a la civilización en su conjunto, es decir el de la aniquilación y la destrucción del Otro¹⁷³, poniendo en duda, a la vez, que esta forma de vida sea la única posible, y preguntándose si es imaginable un camino distinto, alternativo:

171 *Idem.* Debe completarse esta idea con las definiciones de cosificación mercantil simple y cosificación mercantil capitalista o enajenación que proporciona Echeverría en su tesis 3: "Marx y la modernidad", en: Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 144-149.

172 *Ibid.*, pp. 139 y 148.

173 *Cfr: Ibid.*, p. 142.

El proyecto de una modernidad alternativa a la capitalista emerge, aunque solo de manera oprimida, en medio del mundo actual, dominado por la modernidad capitalista. Se trata del único proyecto que puede ser capaz de conducir ese tránsito civilizatorio por una vía diferente, opuesta a la catástrofe; solo él tiene la posibilidad de alterar el rumbo de la historia entrampada en la que estamos [...]¹⁷⁴.

En el siguiente apartado vamos a intentar entender cómo Bolívar Echeverría prepara el terreno teórico que puede ser fértil o no para la utopía moderna.

2.2.3 Utopía y modernidad posibles

Bolívar Echeverría explica que si algo caracteriza a la modernidad en general, éso es la ambigüedad y la ambivalencia.

Ambigüedad, porque a pesar de ser la forma civilizatoria dominante con respecto a otros principios de estructuración no modernos o premodernos, la modernidad es incapaz de anularlos, enterrarlos o sustituirlos del todo; la modernidad puede ser entendida, entonces, como un intento permanente por vencer sobre estas otras formas más o menos tradicionales, con las cuales, no obstante, debe coexistir. Es como si algo en la modernidad la incapacitara para ser lo que pretende: una "alternativa civilizatoria 'superior' a la ancestral o tradicional"¹⁷⁵.

Ambivalencia, porque la modernidad es al mismo tiempo positiva y negativa con respecto a la disposición de los satisfactores y al grado de libertad de acción buscados por los individuos sociales. La modernidad implica una ruptura o discontinuidad frente a lo tradicional, en cuanto que representa una mayor cantidad de satisfactores y de libertad de acción; en ese sentido, la modernidad sería positiva en tanto que es cuantitativamente superior. Pero es a la vez negativa, porque no acaba de convencer de que en lo cualitativo esos satisfactores y esa libertad en verdad sean mejores a los que ofrece lo no moderno o lo premoderno: "algo de lo viejo, alguna dimensión, algún sentido de lo ancestral tradicional queda siempre como insuperable, como preferible en comparación con lo moderno"¹⁷⁶.

Se trata de dos características que la modernidad en particular o la "realmente existente", es decir la capitalista, lejos de resolver, acrecienta. En su tesis 5: "El capitalismo y la ambivalencia de

174 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 18.

175 Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era, 2010, pp. 17-18.

176 *Ibid.*, p. 18

lo moderno", Bolívar Echeverría ha escrito:

La ambivalencia de la modernidad capitalista proviene de lo siguiente: paradójicamente, el intento más radical que registra la historia de interiorizar el fundamento de la modernidad [entendida como la conquista de la abundancia frente a la escasez arcaica] solo pudo llevarse a cabo mediante la organización de la vida económica que parte de la negación de ese fundamento. El modo capitalista de reproducción de la riqueza social requiere, para afirmarse y mantenerse en cuanto tal, de una insatisfacción siempre renovada del conjunto de necesidades sociales establecido en cada caso¹⁷⁷.

Desde una concepción de la modernidad en general y la modernidad capitalista como propuestas de vida por demás refutables, Bolívar Echeverría esboza una crítica que parte del cuestionamiento acerca de la convicción que "da por sentada la identidad entre lo capitalista y lo moderno"¹⁷⁸, la que presupone que el "revolucionamiento moderno de las fuerzas productivas de la sociedad humana", el que, precisamente, sería el momento eclosional de la modernidad en general¹⁷⁹, solo puede ser encargo de la "ética protestante"¹⁸⁰, para, entonces, abrir el panorama teórico (¿imaginario?) hacia donde sea concebible una modernidad de signo no capitalista, siendo que la modernidad en general admite ser entendida como "un conjunto de posibilidades exploradas y actualizadas sólo desde una perspectiva y en un solo sentido, y dispuesto a que lo aborden desde otro lado" y a que sea iluminada "con una luz diferente"¹⁸¹.

En la introducción "Modernidad y capitalismo (15 tesis)"¹⁸², Bolívar Echeverría da a conocer dos presupuestos básicos que dan justificación y sentido a su posicionamiento teórico-crítico, a saber:

1. "El estado de perenne inacabamiento que es propio de la significación de los entes históricos"¹⁸³;

2. La distinción que –con base en Leibniz ["todo lo que es real puede ser pensado también como siendo aún posible"¹⁸⁴]– puede establecerse entre:

177 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 156.

178 *Ibid.*, p. 144

179 Este es un tema que será abordado en el apartado siguiente. Puede consultarse de este autor: "Definición de la modernidad" en: Echeverría *Modernidad...*, 2010, pp. 13-33.

180 Echeverría, *La modernidad de...*, 1998a, p. 36.

181 *Ibid.*, p. 137.

182 "Modernidad y capitalismo (15 tesis)", en: Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 133-197.

183 *Ibid.*, p. 137.

184 *Idem.*

- a) "[la] esencia o forma de presencia 'permanente' [de una realidad histórica] en la que su necesidad de estar presente se da de manera pura, como una potencia ambivalente que no deja de serlo durante todo el tiempo de su consolidación, por debajo de los efectos de apariencia más 'definitiva' que tenga en ella su estar configurada"¹⁸⁵;
- b) "la configuración o forma de presencia actual de [esa] realidad histórica que resulta de la adaptación de su necesidad de estar presente a las condiciones más o menos 'coyunturales' para que así sea —y que es por tanto sustituible"¹⁸⁶.

Con respecto al punto 1 conviene anotar que se trata de la concepción que subyace a la definición de *identidad* que propone Bolívar Echeverría, noción a través de la cual los entes históricos pueden ser conceptualizados. Según él, *identidad* sería la "coherencia interna puramente formal y siempre transitoria de un sujeto histórico de consistencia evanescente"; sería "un acontecer, un proceso de metamorfosis, de transmisión de una forma que solo puede afirmarse si lo hace cada vez en una sustancia diferente, siendo ella cada vez otra sin dejar de ser la misma"; si a través de ella, se verifica una dinámica que al llevar a una identidad "de una de-substancialización a una re-substancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a sí misma, enfrentándola con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades concurrentes"¹⁸⁷.

Con respecto al punto 2 podemos decir que se trata de un planetamiento que, de hecho, está contenido en la tesis número 2: "Fundamento, esencia y figura de la modernidad"¹⁸⁸. Según esta tesis, dos serían los niveles de presencia real de la modernidad: el posible o potencial [véase índice 2a) y el actual o efectivo [véase índice 2b)].

En el primer nivel "la modernidad puede ser vista como una forma ideal de totalización de la vida humana", como una *esencia* concebible teóricamente al margen de sus configuraciones empíricas; desde esta perspectiva, la modernidad se presentaría "como una realidad de concreción en suspenso", como una "exigencia 'indecisa', aún poliforma, una pura potencia"¹⁸⁹.

En el segundo nivel, la modernidad se presentaría como "una configuración histórica

185 *Idem.*

186 *Idem.*

187 Echeverría, *Definición...*, 2010, pp. 149-150. Para entender en sus justos términos esta definición, hay que señalar que aquí el término *substancia* refiere a la "substancia corporal natural o animal" que queda tras el trauma de la "hominización o trans-naturalización de la vida animal al convertirse en vida humana" (*Ibid.*, pp. 150-151).

188 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 140-144.

189 *Ibid.*, p. 140-141.

efectiva", como una realidad no ideal ni imprecisa, sino plural en tanto "serie de proyectos e intentos históricos de actualización que, al sucederse unos a otros o al coexistir unos con otros en conflicto por el predominio, dotan a su existencia concreta de formas particulares sumamente variadas"¹⁹⁰. Bolívar Echeverría explica que se trata de un conjunto de "configuraciones históricas efectivas de modernidad" o modernidades, de "intentos aislados" o "grandes proyectos globales" más o menos logrados de modernidad, siendo –como ya se ha dicho– la modernidad capitalista la forma que con mayor eficacia *ha sabido* imponerse.

Al ser estos los dos niveles de presencia *real* de la modernidad, se plantea entre ambos una discordancia y un conflicto que se hacen patentes en las experiencias prácticas de todos los órdenes. Se trata de una tensión o una tendencia espontáneas, que apuntan hacia la actualización no capitalista de la esencia de la modernidad, toda vez que su efectuación o realización capitalista se halla lejos de agotar lo que la modernidad en potencia es. Bajo la modernidad capitalista, la modernidad potencial o esencial aparecería como una entidad "denegada", sugerida apenas "en negativo", pero, a la vez, reacia a someterse a aquella y desaparecer, e incluso más: con capacidad para acosarla desde los más amplios horizontes o los detalles más nimios de la vida. Es precisamente la conflictividad que se verifica entre los niveles efectivo y potencial de la modernidad, lo que permite concebir, incluso dentro de la vida cotidiana misma, una cierta deriva utópica en tanto "reivindicación de todo aquello de la modernidad que no está siendo actualizado por su actualización moderna capitalista"¹⁹¹.

Tales argumentos pueden ser considerados el soporte teórico de los dos tipos de utopía poscapitalista moderna que es posible detectar en la obra de Bolívar Echeverría, los cuales son relativamente correspondientes a los dos niveles de presencia real de la modernidad que él distingue:

A) Una utopía política posible o en potencia de carácter comunista, anarquista o *verdaderamente* socialista, que vendría a ser una de las posibles concreciones no-capitalistas de la modernidad del primer nivel¹⁹²;

B) Una utopía tecnológica efectiva de carácter *terrenal*, cuyo fundamento se encontraría en la consolidación indetenible de un cambio tecnológico que habría afectado a la raíz misma de la

190 *Ibid.*, 141.

191 Echeverría *Modernidad...*, 2010, pp. 33.

192 *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 140-144.

reproducción material de las múltiples civilizaciones¹⁹³. Correspondiente a la modernidad del segundo nivel, este tipo de utopía será solo ambiguamente no-capitalista.

Lo que permite concebir estas dos opciones es la problematización no resuelta entre la utopía como revolución tecnológica supeditada a una revolución progresista política (utopía tipo A), o como una revolución política supeditada a una revolución progresista tecnológica (utopía tipo B). A decir de Echeverría, lo que puso en evidencia qué tan divergentes podían llegar a ser estas dos vías para la superación de la modernidad capitalista fue, precisamente, el intento de concreción histórica utópica más determinante hasta ahora: el socialismo real (experiencia histórica varada en medio de estas dos utopías)¹⁹⁴. En la introducción a: "Modernidad y capitalismo (15 tesis)", Bolívar Echeverría esboza este problema en sus rasgos esenciales:

La tentación de "cambiar el mundo" –"cambiar la vida"– se introdujo primero en la dimensión política. A fines del siglo XVIII, cuando la modernización como Revolución Industrial apenas había comenzado, su presencia como actitud impugnadora del *ancien régime* era ya indiscutible; era el movimiento histórico de las "revoluciones burguesas". La Revolución vivida como una actividad que tiene su meta y su sentido en el progreso político absoluto: la cancelación del pasado nefasto y la fundación de un porvenir de justicia, abierto por completo a la imaginación. Pronto, sin embargo, la tentación utopista fue expulsada de la dimensión política y debió refugiarse en el otro ámbito del progresismo absoluto, el de la potenciación de las capacidades de rendimiento de la vida productiva. Mientras pudo estar ahí, antes de que los estragos sociales de la industrialización capitalista la hicieran experimentar un nuevo rechazo, fue ella la que dotó de sentido a la figura puramente técnica de la modernización. El "espíritu de utopía" comenzaría hacia finales del siglo XIX un nuevo –¿último?– intento de tomar cuerpo en la orientación progresista del proceso de modernización; el intento cuyo fracaso vivimos actualmente¹⁹⁵.

En esta investigación no será posible elaborar una interpretación de la utopía poscapitalista comunista, anarquista o *verdaderamente* socialista, ya que –desde la perspectiva que hemos asumido– lo barroco, como experiencia histórica concreta, sólo pudo ser posible en un momento particular de la conformación de la modernidad que, pudiendo haber sido *otra*, acabó siendo la realmente existente o efectiva: la capitalista. De ahí que este trabajo se interese más por la

193 *Ibid.*, 141.

194 Echeverría advierte que, no menos ambiguo que otras expresiones eminentemente modernas, el socialismo, en tanto suceso histórico mayor, tuvo por deficiencia el no haber sido capaz de completar su *oferta* política, con una *oferta* tecnológica de radicalidad comparable. En su tesis 15: "Socialismo real' y modernidad capitalista", este autor escribió: "[el socialismo careció] de posibilidades efectivas de desarrollar una estructura técnica acorde con una reconstitución revolucionaria de semajante alcance". Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 195-196.

195 *Ibid.*, pp. 134-135.

revolución tecnológica que da sustento a la utopía terrenal, aquella que resulta ser el fundamento de la modernidad efectiva y las distintas modernidades derivables o derivadas de ella.

2.2.4 Utopía *terrenal* como revolucionamiento tecnológico

Desde la perspectiva marxista-echevarriana, el sentido de la única utopía concebible "aquí y ahora", en tanto "propuesta del mundo humano radicalmente mejor que el establecido, y realmente posible" (tal es la definición de utopía terrenal)¹⁹⁶, es la que partiría de la reflexión y la crítica a la dimensión de técnica de la vida moderna. La problematización de este asunto permite establecer un amplio panorama histórico cuyos límites son los extremos de la modernidad en sí misma: su eclosión a partir de un revolucionamiento tecnológico de las fuerzas productivas en torno al siglo XI y su estado actual mundial. En el centro de esa historia está el surgimiento del capitalismo en el continente europeo y el secuestro definitivo que hizo de la modernidad en su sentido abierto y plural a mediados del siglo XVIII¹⁹⁷.

Echeverría destaca tres fenómenos ético-políticos que son útiles para entender el sentido de lo moderno, siendo el tercero de ellos el más importante para sentar las bases de una descripción de la modernidad y la utopía en clave técnica y materialista. Estos fenómenos son:

a) Individualismo: se trata de un comportamiento social práctico en el que se superpone lo individual y singular humano a la individualidad colectiva o comunal (que se asocia a una idea de lo tradicional). Implica las nociones de igualitarismo, recurso al contrato y convicción democrática¹⁹⁸.

b) Secularización de lo político o materialismo político: es el hecho de la vida social en el que la política económica o la acción de la sociedad civil o "burguesa" en la definición de los asuntos del Estado, son la primicia. Así, la institución estatal se convierte en una "supraestructura" de base "burguesa" o "material" en la que los individuos, como propietarios privados, luchan por defender sus respectivas empresas económicas. El sentido moderno de esta política viene de ser una contraposición a aquellas políticas en las que lo fundamental resulta ser lo religioso o lo cultural¹⁹⁹.

c) Confianza en la técnica: se trata [conviene aquí las propias palabras del autor] "del

196 *Ibid.*, p. 137.

197 Echeverría, *Modernidad...*, 2010. pp. 89-90.

198 *Cfr. Ibid.*, pp. 16-17.

199 *Cfr. Ibid.*, p. 16.

aparecimiento de una confianza práctica en la 'dimensión' puramente 'física' –es decir, no 'metafísica'– de la capacidad técnica del ser humano; la confianza en la técnica basada en el uso de una razón que se protege del delirio mediante un autocontrol de consistencia matemática, y que atiende así de manera preferente o exclusiva al funcionamiento profano o no sagrado de la naturaleza y el mundo". Lo central en este fenómeno está en "la confianza que se presenta en el comportamiento cotidiano, en la capacidad del ser humano de apropiarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente mundanos y de alcanzar, mediante la acción programada y calculada a partir del pensamiento matematizado de la misma, efectos más favorables para él que los que podía garantizar la aproximación tradicional a lo otro, que era una aproximación de orden mágico. Confianza en una técnica eficientista inmediata ('terrenal'), desentendida de cualquier implicación mediata ('celestial') que no sea inteligible en términos de una causalidad racional-matemática"²⁰⁰.

Considerado por Bolívar Echeverría como el principal de los fenómenos modernos²⁰¹, la confianza en la dimensión técnica será la clave no solo para entender el carácter de la modernidad en general y el de su presencia actual, sino para llevar a cabo el rastreo de su origen y fundamento profundos –solidarios a su carácter técnico. Siguiendo a algunos estudiosos de la tecnología medieval como Lewis Mumford, Patrik Geddes, Marc Bloch y Fernand Braudel, propone que el origen y fundamento de la modernidad se encuentra en un revolucionamiento tecnológico de las fuerzas productivas registrado a todo lo ancho del planeta entre los siglos X y XII, una transformación epocal que, al penetrar "hasta las mismas fuentes de energía y la propia consistencia material (físico química)" de la "estructura técnica del aparataje instrumental", afectó la clave misma de la productividad del trabajo humano y permitió decidir premeditada y planificadamente sobre la invención y la introducción de nuevos instrumentos y técnicas de producción²⁰².

200 *Ibid.*, p. 14. Echeverría indica que hay dos fenómenos que amplían y complementan esta confianza técnica. El primero, "la experiencia 'progresista' de la temporalidad de la vida y el mundo", sobre la que se afianza una convicción empírica de dominio creciente sobre la tierra por parte del ser humano, guiado por una línea de tiempo recta y ascendente. El segundo, el despliegue espacial y concreción geográfica de esa misma convicción convertida en aprovechamiento mercantil de la aplicación técnica de la razón matematizante propio de las ciudades, que estaría determinando para lo humano una situación eminentemente citadina (*Ibid.*, pp. 14-15). Todos estos aspectos ya puntualizados deben ser complementados y contrastados con aquellos que en la tesis 4 echevarriana aparecen como los seis rasgos característicos de la vida moderna, a saber: humanismo, racionalismo, progresismo, urbanicismo, individualismo y economisicismo. *Cfr.*, Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 149-156.

201 *Cfr.* Echeverría, *Modernidad...*, 2010 p.14.

202 *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 19 y 26. Debe consultarse también: Echeverría, "Violencia y modernidad", en: Echeverría, Bolívar *Valor de uso...*, 1998, pp. 94 -118.

El advenimiento de esta "neotécnica" representó un auténtico reto para las distintas formas de vida civilizada. En el nivel elemental o técnico este reto consistió en rechazar totalmente o aceptar (promover e integrar) esta nueva tecnología –incluidas las consecuentes alteraciones que su introducción traería para cada proyecto civilizatorio en concreto²⁰³. En el nivel fundamental o ético esta transformación epocal supuso para la civilización en su conjunto la disyuntiva de elegir un cauce histórico radicalmente distinto que la separaría definitivamente de los tiempos arcaicos, siendo que, por primera vez, la escasez frente a la naturaleza, que hasta entonces había primado como "situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana sobre la tierra"²⁰⁴, pudo ser sustituida por una escasez sólo relativa o una abundancia realmente posible, que modificó radicalmente la relación del ser humano con su entorno:

A diferencia de la construcción arcaica de la vida civilizada, en la que prevalecía la necesidad de tratar a la naturaleza –lo otro, lo extrahumano– como un enemigo amenazante que hay que vencer y dominar, esa construcción puede ahora, basada en esta nueva técnica, tratarla más bien como a un contrincante/colaborador, comprometido en un enriquecimiento mutuo.

 Con esa revolución de la neotécnica [...] aparece por primera vez en la historia la posibilidad de que la interacción del ser humano y lo otro no esté dirigida a la eliminación de uno de los dos, sino a la colaboración entre ambos para inventar o crear precisamente dentro de lo otro formas hasta entonces inexistentes en él. La posibilidad de que el trabajo humano no se autodiseñe como un arma para dominar a la naturaleza en el propio cuerpo humano y en la realidad exterior, de que la sujetividad humana no implique la anulación de la sujetividad -inevitablemente misteriosa- de lo otro²⁰⁵.

Ya que la esencia de la modernidad consistiría en la respuesta a esa posibilidad, "respuesta o re-acción aquiescente y constructiva de la vida civilizada al desafío que aparece en la historia de las fuerzas productivas con la revolución neotécnica gestada en los tiempos medievales"²⁰⁶, es, entonces, la cancelación de esa posibilidad por parte de la modernidad capitalista, la mutilación de las derivas o actualizaciones tecnológicas propias de la modernidad efectiva como hecho plural, y el secuestro que hizo de la modernidad en general como concepto amplio, es decir: no necesariamente capitalista, lo que lanza sobre la civilización moderna actual –coptada por el capitalismo– un nuevo

203 Cfr. Echeverría, *Modernidad...*, 2010, p.27.

204 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 142. La tesis 2: "Fundamento, esencia y figura de la modernidad" (*Ibid.*, pp. 140-144) aborda también este asunto.

205 Echeverría, *Modernidad...*, 2010, pp. 22 y23.

206 *Ibid.*, p. 23

reto: la de una utopía tecnológica efectiva de carácter *terrenal*, consistente en la reapertura y la reactivación crítica de todo aquello que está siendo negado por la modernidad capitalista, empezando, sin duda, por la reivindicación de una vida humana moderna no irremediablemente (auto)destructiva²⁰⁷.

* * *

Siguiendo al historiador Fernand Braudel, Bolívar Echeverría destaca dos aspectos que habrían propiciado que la idea de modernidad en general quedara atada a la particular respuesta productivista abstracta que al reto de la neotécnica hiciera el Occidente cristiano-romano; se trata de una respuesta que debe su éxito en términos históricos-pragmáticos al hecho de haberse concentrado "en el aspecto cuantitativo [el aspecto multiplicador] de la nueva productividad que la neotécnica otorga al proceso de trabajo humano"²⁰⁸.

El primer aspecto tiene que ver con las dimensiones reducidas del continente Europeo que facilitaron la interconexión y la unificación de los medios de producción renovados por la neotécnica y que conformaron una pequeña totalidad continental-instrumental, una suerte de "macro medio de producción" propicio para el surgimiento de un orbe económico capaz de dividir regionalmente y con coherencia tecnológica el trabajo. El segundo, se relaciona con la presencia "primitiva" o en gestación de un comportamiento capitalista en la economía mercantil sur- y noreuropea medieval, consistente en: a) la mercantificación del proceso y la estructura de la circulación y el consumo de la riqueza; b) la subordinación real del trabajo y el disfrute concretos a la necesidad de realización del valor de las mercancías en el mercado²⁰⁹.

A partir de entonces y con la indetenible potenciación de este proceso, la modernidad y lo europeo-capitalista entrarán en un movimiento de identificación que alcanzará su punto más alto con la Revolución Industrial en el siglo XVIII, será una *versión* de la modernidad que por antonomasia habría de ser la modernidad capitalista, aquella que acabará por imponerse en los hechos a niveles planetarios. "El capitalismo –ha escrito Echeverría– se transforma en un '*servo*

207 *Ibid.*, p. 33.

208 *Ibid.*, p. 27.

209 *Cfr. Ibid.*, pp. 27-29. Esta información debe ser cotejada también con la tesis 8: "Occidente europeo y modernidad capitalista", de Echeverría. En esta tesis aparece un tercer punto que tiene que ver con el aspecto religioso o mítico de la cultura europea.

padrone' de la modernidad; invitado por ella a ser su instrumento de respuesta al revolucionamiento de la neotécnica, se convierte en su amo, en el señor de la modernidad"²¹⁰. Echeverría amplía su comentario en los siguientes términos:

El método capitalista discrimina y escoge entre las posibilidades que ofrece la neotécnica, y solo actualiza o realiza aquellas que prometen ser funcionales con la meta que persigue, que es la acumulación de capital. Al hacerlo demuestra que sólo es capaz de fomentar e integrar la neotécnica de una manera unilateral y empobrecedora; la trata, en efecto, como si fuera la misma vieja técnica neolítica, solo que potenciada cuantitativamente. En este sentido, recurrir a él implica no sólo dejar de lado sino incluso reprimir sistemáticamente el momento cualitativo que hay en la neotécnica, el desafío que está dirigido a la transformación de la "forma natural" –como la llamaba Marx– o correspondiente al valor de uso del proceso de reproducción de riqueza objetiva de la sociedad. Implica también, por tanto, reprimir todo lo que atañe a la posibilidad de un nuevo trato de lo humano con lo otro, lo extrahumano y la naturaleza. La neotécnica está siendo vista como una técnica de apropiación, como una técnica actualizada por él como un instrumento más potente de conquista y dominio sobre la naturaleza, cuando –como veíamos– lo que ella posibilita es justamente la eliminación de todo tipo de relaciones que sean de dominio y poder²¹¹.

El capitalismo –explica Echeverría de la mano de Marx– es un modo de reconducción de las posibilidades abiertas por el revolucionamiento de la neotécnica para la vida humana dentro de la modernidad, que a la vez que cancela la promesa de una abundancia realmente posible, reinstala artificialmente una situación de escasez absoluta, o sea: "la condición de esa 'ley de la acumulación capitalista' según la cual el crecimiento de la masa de explotados y marginados es *conditio sine qua non* de la creación de la riqueza y de los deslumbrantes logros del progreso"²¹². En el ensayo "Violencia y modernidad"²¹³ es precisada esta problemática:

Al guiarse por el lema de "la producción por la producción misma", la modernidad debió también permitir el ingreso del capitalismo en la esfera de las relaciones de producción; debió permitir la producción sistemática de ese plusvalor mediante la compra-venta de la fuerza de trabajo de los trabajadores y la extracción directa de plusvalor. Y como la optimización de ésta depende de la tendencia a la depresión relativa del valor de la fuerza de trabajo respecto del de las otras mercancías, y como el secreto de esa tendencia está en la creación sistemática de una demanda excedentaria de puestos de trabajo, de una "presión del ejército industrial de reserva sobre las oportunidades de trabajo" –como estableció Marx en la "ley general de la acumulación capitalista"–, la modernidad capitalista tuvo que

210 *Ibid.*, p. 30.

211 Echeverría, *Modernidad...*, 2010, pp. 30.

212 *Ibid.*, p. 32.

213 Echeverría: "Violencia y modernidad", en: Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, pp. 94-118.

velar, antes que nada, por que el conjunto de los trabajadores esté siempre acosado por la amenaza del desempleo o el mal empleo, es decir, siempre en trance de perder su derecho a la existencia. Debió por ello producir y reproducir, primero y sobre todo, esta condición de sí misma: la sobrepoblación, la insuficiencia de la riqueza. Debió aferrarse el sistema arcaico de la escasez absoluta; recrearla artificialmente dentro de la nueva situación real, al de la escasez o la abundancia relativas²¹⁴.

Pero no es solamente eso, pues al revelarse contra el propio fundamento de la modernidad, el capitalismo repone con la misma artificialidad, pero también con perversidad y cinismo (ya que a partir de este revolucionamiento tecnológico perdería su "razón técnica de ser") el escenario "primitivo" de la violencia, pero privado de su sentido dialéctico y solo guiado por un impulso destructivo²¹⁵, escenario en el que —lejos de promoverse la emancipación del individuo singular que la neotécnica trajo consigo— se persigue la abolición del ser humano como sujeto libre y se le rebaja a la condición de animal o residuo, escenario en que, por tanto, se torna *admisible* su aniquilación y *necesaria* la reactualización del sacrificio del ser humano como condición de la socialidad dentro de la vida *moderna*, para así "proteger la reproducción de la forma capitalista de la reproducción social" y, de ese modo, "garantizar el *continuum* de su historia", es decir: la "marcha consagrada de las cosas" —ello traducido a los términos de una política de Estado que ha monopolizado el uso de la violencia²¹⁶. En una lectura que penetra aun más en el problema, Echeverría escribe:

La violencia fundamental de la época de la modernidad capitalista —aquella en la que se apoyan todas las otras, heredadas, reactivadas o inventadas— es la que resuelve día a día la contradicción que hay entre la coherencia "natural" del mundo de la vida, la "lógica" del valor de uso, y la coherencia capitalista del mismo, la "lógica" de la valorización del valor; la violencia que somete o subordina sistemáticamente la primera de estas dos coherencias o "lógicas" a la segunda. Es la violencia represiva elemental que no permite que lo que en los objetos del mundo hay de creación, por un lado, y de promesa de disfrute, por otro, se realice efectivamente, si no es como soporte o pretexto de la valorización del valor, es la violencia que encuentra al comportamiento humano escindido y desdoblado en dos actitudes divergentes contradictorias entre sí, la una atraída por la "forma natural" del mundo, y la otra subyugada por la forma mercantil capitalista, y que castiga y sacrifica siempre a la primera en bien y provecho de la segunda.

La amenaza omnipresente en que está uno, en tanto que se es sujeto de creación y goce o "fuerza de trabajo y disfrute", de ser convertido en otro-enemigo, objeto justificado del uso

214 *Ibid.*, pp. 112-113.

215 Echeverría distingue la violencia destructiva propia de la modernidad capitalista de la violencia dialéctica propia de los tiempos arcaicos o premodernos; esta última es "la fórmula de una manera peculiar de ejercer la violencia contra la animalidad natural en bien de una animalidad trascendida o social, de emplearla de manera 'sublimadora', 'productiva' en tanto que dialécticamente superadora". Echeverría: "De violencia a violencia", en: Echeverría, *Vuelta...*, 2006, pp. 64-65.

216 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 79.

cohercitivo de la fuerza, pero no por parte de los otros, desde fuera, como sucede en situaciones pre-modernas, sino por parte de uno mismo –como propietario de mercancía que interioriza el interés del mercado–, esto es lo que da su consistencia específica a la violencia moderna. Es una cadena o una red, todo un tejido de situaciones de violencia virtual que gravita por dentro y recorre el conjunto del cuerpo social imponiendo en la vida cotidiana una ascesis productivista, un *ethos* característico²¹⁷.

Solo si recordamos los puntos de partida teóricos que fundamentan el discurso de Bolívar Echeverría, a saber: a) el sentido histórico procesual de todos los hechos humanos que admite que éstos sean tomados como siempre inacabados; b) la distinción entre los dos niveles de presencia real de la modernidad: el nivel potencial o esencial, y nivel el efectivo o empírico, así como la ambigüedad (discordancia y conflicto) que entre ellos se presenta, resulta admisible una propuesta utópica que nos permita "aquí y ahora" –es decir: terrenalmente– trascender el estado de barbarie impuesto por la modernidad capitalista, cuya tendencia intrínseca –como ya se ha visto– es "la destrucción de lo otro y la autodestrucción de lo humano"²¹⁸.

Lejos de ser un proyecto superado o en extinción²¹⁹, para Bolívar Echeverría la modernidad capitalista se presenta como un hecho inacabado que todavía esta por definirse. A pesar de ser el modelo dominante, la ambigüedad de la modernidad capitalista proviene de ser un largo periodo de inestabilidad y descomposición, pero también de recomposición, es decir, de "mutaciones readaptativas" de las formas que la organizan y la hacen posible²²⁰; no de otra forma, la modernidad capitalista ha podido arribar a un punto de "definición en suspenso", "estabilizarse en su inestabilidad"²²¹, y de esta forma "adquirir consistencia y perdurar"²²². Porque la modernidad capitalista no puede ser comprendida –señala Echeverría– si se omite la manera en que ella "pugna por mantenerse en su sitio"; si se olvida que, si sobrevive, es porque, cuando pasiva, ha optado por "convertirse en un sistema operativo capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural"²²³; porque, cuando activa, ha podido "cambia[r] de piel a través de grandes cataclismos históricos y de mínimas catástrofes cotidianas"²²⁴. Pero tampoco podrá ser comprendida, si no se advierte que tales

217 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, pp. 114-115.

218 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, pp. 17-18.

219 Tal es la postura de la que parte Samuel Arriarán al esbozar la crítica a Echeverría que ya fue comentada en la introducción a este capítulo. Cfr. Arriarán, *Barroco y neobarroco...*, 2007, p. 88.

220 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 9.

221 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 12.

222 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 9.

223 Echeverría, *La modernidad ...*, 1998, p. 34.

224 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 11

readaptaciones o reactualizaciones son la prueba de que "una forma alternativa de modernidad –una forma poscapitalista– que tal vez llegue algún día a sustituirla"²²⁵, la acosa. Por ello el dominio de la modernidad capitalista no es, ni puede ser absoluto.

Es el acontecimiento de la neotécnica lo que introduce una mutación profunda en la estructura del sustrato civilizatorio universal del proceso de reproducción social; la deriva histórica que se abre a partir de su actualización por la civilización occidental europea y que se torna irreversible "ya en la época de la 'invención de América'"²²⁶. Y es precisamente esta experiencia la que reintroduce una ya "vieja sospecha" –la duda utópica– que se yergue sobre una experiencia todavía más confiable: "que la escasez no constituye 'la maldición sine qua non' de la realidad humana; que el modelo bélico que ha inspirado todo proyecto de existencia histórica del hombre, convirtiéndolo en una estrategia que condiciona la supervivencia propia a la aniquilación o explotación de lo Otro (de la Naturaleza humana o extrahumana), no es el único posible; que es imaginable –sin ser una ilusión– un modelo diferente, donde el desafío dirigido a lo Otro siga más bien el modelo de *eros*"²²⁷.

2.2.5 Punto de arribo. Utopía y barroco

Hay un indicio sutil, pero innegable, en la obra de Bolívar Echeverría que nos sugiere que lo barroco es una vía privilegiada de acceso, en términos efectivos, a la utopía tecnológica de carácter terrenal. Ello es concebible por la relación que es posible detectar entre *eros* y *barroco*. En su libro *La modernidad de lo barroco* (1998), Bolívar Echeverría escribió lo siguiente:

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la "aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos)", puede ser trasladada, sin exeso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra [...] la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega; la reconoce como inevitable, [pero] se resiste a aceptarla²²⁸.

225 *Idem.*

226 *Ibid.*, p. 141.

227 *Ibid.*, p. 142. (El énfasis es nuestro.)

228 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 39-41.

Planteado en estos términos, podríamos entender que, si la revolución de la neotécnica tiene capacidad para lanzar sobre la civilización el reto de optar por el modelo de *eros*, es precisamente lo barroco la respuesta *ethica* más adecuada dentro de la vida moderna capitalista para hacerle frente y trascender de esta forma la insatisfacción que despierta la mirada crítica en torno a la actual vida civilizada dominada por el "espíritu del capitalismo", pues –como señala Echeverría– vivir *en y con* el capitalismo no significa necesariamente vivir *por y para* él²²⁹.

Si, como ya se explicó, lo barroco echevarriano entraña la reivindicación de la forma natural o los valores de uso como experiencia necesaria para su ser formal-materialista, entonces el despliegue de la actitud barroca sobre el campo instrumental que da soporte a la idea de revolución neotecnológica podría reestablecer en ellos su sentido original o incluso descubrir uno inédito. En cualquier caso, solo mediante la experiencia directa con tales instrumentos podría ser cuestionada con radicalidad su actual impronta capitalista-explotativa.

Fiel al *ethos* barroco, tal uso de dicho instrumental procuraría tomar distancia crítica e incluso irónica con respecto al "productivismo afiebrado" que el proyecto de la modernidad capitalista trae consigo, para, en cambio, impulsar una "desviación esteticista de la energía productiva" en la construcción del mundo, es decir: "una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como catalizador de todos los otros valores positivos del mundo"²³⁰.

Dentro de la vida cotidiana capitalista en la que rutinariamente es negado todo valor de uso, regida solo por la producción de mercancías y la reproducción de la fuerza de trabajo, lo barroco se expresa como una irrupción estetizante dentro de la misma, como una existencia en ruptura que juzga esencial para la "humanización de la experiencia rutinaria", y que no se agota en la experiencia lúdica o festiva²³¹.

Hay en lo barroco una tentativa por "volver fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión", por hacer del mundo un teatro (*Theatrum mundi*) en el que cada acción es una escenificación, un simulacro, un recuerdo o una prefiguración, es decir: una "'realidad' revocable" siempre:

229 *Ibid.*, p. 36.

230 *Ibid.*, p. 186.

231 *Ibid.*, p. 195.

Construir el mundo moderno como un teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista [el que vive el capitalismo como la mejor y única forma de vida posible], una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que ella pretende es rescatar la "forma natural" de las cosas siguiendo un procedimiento particular: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurarlos en la fantasía, convirtiéndolos en un acontecimiento supuesto, dotado de una "realidad" revocable²³².

Pero se trata de una *desrealización* o de una *irrealidad* que, sin embargo, *está ahí*, o sea, *aquí*, y no en "otro mundo" (ritual y mítico) pues la experiencia estética consiste en la "materialización de la dimensión imaginaria" sobre "el escenario de la conciencia objetiva" que aspira revivir precisamente la "experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida"²³³ pero lo hace a través de:

técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria, de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de "este mundo"²³⁴.

Tal sería el carácter *terrenal* de toda experiencia estetizante y que el *ethos* barroco exagera al máximo. Al hacerlo, el *ethos* barroco cuestiona y refuta el "mensaje" codificado en cada uno de los instrumentos que el capitalismo ha confeccionado para sí mismo (incluso el aparentemente más inofensivo), porque lo que estaba concebido para eficientar la explotación del "hombre por el hombre" en aras de la acumulación del capital, es *obligado* comportarse de forma benigna y respetuosa con respecto a la vida humana y su entorno natural. Por atreverse con la consistencia misma de las cosas (pulsión formal-materialista de lo barroco), por darles a ellas un uso incorrecto que las disloca (reivindicación afebrada del valor de uso), el *ethos* barroco (disposición y praxis) resulta ser el más capacitado para exhumar y restaurar sobre nuestro presente los vestigios de una ya antigua utopía moderna.

232 *Idem.*

233 *Ibid.*, p. 192.

234 *Idem.*

2.3 Barroco y violencia en la obra de Bolívar Echeverría

En el discurso crítico de Bolívar Echeverría, "barroco" y "violencia" son conceptos que, junto con "modernidad" y "capitalismo", conforman una unidad problemática, por lo tanto, la definición de cada uno de estos términos ha de ser correlativa. Recordemos que para Echeverría lo barroco sería tan sólo una forma distinta de vivir el capitalismo, distinta pero no ajena a todo aquello que la hace vigente. Así pues, lo que haya de replanteamiento y/o deslinde necesariamente selectivo en la concreción de esa posibilidad *otra* de ser de la modernidad capitalista, la vía barroca, implica el de todos aquellos elementos que actualmente la reproducen, siendo uno de ellos –y no el menor– la violencia, así definida por este filósofo: "es la calidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza –es decir, en última instancia, mediante una amenaza de muerte– un comportamiento contrario a su voluntad y su autonomía; una imposición que implicaría, en principio, su negación como sujeto humano libre"²³⁵.

El siguiente examen tiene por objetivo desentrañar e interpretar el vínculo existente entre barroco y violencia en el discurso echevarriano. Cabe advertir que la definición de ambos conceptos se encuentra íntimamente vinculada a la de otros dos igualmente importantes: identidad y mestizaje.

2.3.1 La violencia del mestizaje

La primera clave para comprender la relación entre barroco y violencia gravita sobre la noción de mestizaje. Mestizaje, en su nivel semiótico, es explicado por Bolívar Echeverría como un proceso de *codigofagia*, es decir, aquel en el cual las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano se devoran entre sí al entrar en contacto. Se trata, sin embargo, de un proceso dramático que se expresa bajo la apariencia de una lucha, una negociación o un pacto entre dos tendencias de signo contrario: una que actúa de forma dominante y otra que es dominada (o que, consciente de sus posibilidades reales de supervivencia, se deja dominar). En el ensayo "La identidad evanescente"²³⁶, Bolívar Echeverría explica:

El mestizaje cultural ha consistido en una "codigofagia" practicada por el código cultural

235 Echeverría, *Vuelta...* México: Ediciones Era, 2006, p. 60.

236 En: Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 55-81.

de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Ha sido un proceso en el que el devorador ha debido muchas veces transformarse radicalmente para absorber de manera adecuada la substancia devorada; en el que la identidad de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia intentando apropiarse de la de los vencidos²³⁷.

Esta concepción del mestizaje, en la que todos los que participan en él *saldrían ganado*, en virtud de que el proceso de "absorción" entre un *sí-mismo-dominante* y un *otro-dominado* (o *dominable*), admite una lectura doble:

- "como un hecho en el que el triunfo propio se revela como una derrota", en tanto que la tendencia dominante ha aceptado una modificación de sí misma, consistente en el autosacrificio de una parte de sí, acto que resulta indispensable para la reactualización de su dominio sólo posible a través de la incorporación de una parte de ese otro-dominable con la cual se reconstruye a sí misma; a la vez que:
- "la derrota del otro [se revela] como un triunfo", en tanto que la tendencia dominada trasciende y supera la situación de peligro (su aniquilación) cediendo una parte de sí sacríficale o no indispensable en sus nuevas condiciones de heteronomía, dependencia o sometimiento²³⁸.

Sin embargo, esta concepción de mestizaje, que no pareciera ser más que una lectura *benigna* o *amable*, es explicada por Bolívar Echeverría dentro de un panorama más amplio: el escenario arcaico de la "escasez absoluta", en el que el mundo natural se presenta como incondicionalmente inhóspito para la existencia del ser humano y su reproducción. En este contexto, mestizaje vendría a ser un tipo de codigofagia premoderna que es definida como *violencia de trascendencia* o *dialéctica*.

Con esta idea se intentaría explicar un tipo de violencia constitutivo de la condición humana que se da como una ruptura del *continuum* de la "animalidad natural" en favor de una "animalidad social", en la cual quedaría expresada "la necesidad estratégica de sacrificar ciertas posibilidades de vida en favor de otras, reconocidas como las únicas indispensables para la supervivencia comunitaria en medio de la escasez de oportunidades de vida o la hostilidad de lo extrahumano"²³⁹.

237 *Ibid.*, p. 61.

238 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, p. 108.

239 *Ibid.*, p. 107

Es dialéctica porque ocurre sólo en función de la existencia de un Otro –sea éste natural: la Naturaleza en sí misma; o construido: un Otro-enemigo ajeno a la identidad o incluso constitutivo de ella pero siempre indeseable, ya que su sola presencia cuestiona a la propia identidad como única forma de vida posible. Un Otro frente al cual se concibe no un único camino, sino dos (ambos violentos pero de signo distinto): a) el de su aniquilación sin más, que correspondería a la acción de una violencia destructiva, aquella que sólo persigue, tratándose de un Otro-Ser Humano, "la abolición o eliminación del otro como sujeto libre, la que constituye al otro como enemigo, como alguien que solo puede ser aniquilado o rebajado a la animalidad"²⁴⁰; b) el de su *absorción*, proceso en el que, quienes ejercen la violencia y la padecen "mantienen entre sí a través del tiempo, más allá del momento actual, un lazo de reciprocidad, una complicidad o compromiso que convierte al acto violento en la vía de un tránsito a una figura más perfecta de su existencia conjunta"²⁴¹.

Se trata, pues, de la constitución dialécticamente violenta de la vida de individuos y colectividades en la que lo humano se transnaturaliza superando lo no-humano, sin que implique deshacerse de ello por completo, pues lo Otro –lo natural o animal que, tanto antes como después, conforma su Sí-mismo– permanece en el núcleo de la nueva situación hacia la que se ha trascendido, pero sólo en calidad de algo que es constantemente reconstituido según la "legalidad" que las nuevas condiciones históricas hacen necesaria. Una parte de ese proceso, no obstante, sí lo vive como mera violencia, y es aquella parte que es convertida en *residuo*, que no es rescatada ni integrada bajo ninguna nueva forma en el movimiento de trascendencia, que no sólo resulta ser prescindible, sino que es considerada como necesariamente aniquilable, toda vez que su inconmensurabilidad o su impertinencia pone en riesgo la nueva identidad alcanzada, hecha de mismidad y otredad inseparables. Inseparables son también los dos momentos, destrucción y reconfiguración, que constituyen la violencia de trascendencia, que por ello es dialéctica²⁴².

2.3.2 El mestizaje: mentira o amenaza

La segunda clave para comprender la relación entre barroco y violencia gravita también sobre el concepto de mestizaje, pero en función de su mistificación.

240 *Idem.*

241 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 61.

242 *Ibid.*, pp. 65-66.

Bolívar Echeverría plantea el problema en el ensayo "La identidad evanescente"²⁴³. Ahí es explicado que la identidad sólo puede tener cabida como un hecho contradictorio y ambivalente que queda cifrado en el binomio *ser/no ser*. La verdad de la identidad sólo podría salir a flote cuando ésta se entrega al diálogo con otras identidades, situación crítica si se considera que ello presupone un cierto grado de apertura a la desestabilización, lo que sería compartido por todos los involucrados. Tal y no otro sería el campo de cultivo para que ocurra –como proceso codigofágico constante, como hecho de violencia dialéctica o de trascendencia– el mestizaje, que hace que esas identidades se compenetren unas a otras. Por lo tanto la noción de identidad solo tendría vigencia en la inestabilidad de esa dinámica de transformación constante, en la que *lo que es* solo puede *ser* en la medida en que *deja de serlo* para *llegar a ser*.

Atravesada por los procesos de mestizaje más variados, América Latina prueba que *identidad* es siempre *identidad en vilo*: evanescente. De ahí la improcedencia del empeño de las ideologías nacionalistas latinoamericanas, que –opina Echeverría– se avocaron a "la construcción de una identidad artificial única o al menos uniforme para la nación estatal", lo que expresa la tentativa de esas ideologías por poner en uso "una representación conciliadora y tranquilizadora del mestizaje, protegida contra toda reminiscencia de conflicto o desgarramiento y negadora por tanto de la realidad del mestizaje cultural en la que está inmersa la parte más vital de la sociedad en América Latina"²⁴⁴.

Sin embargo, a la luz del estado actual de la cultura política y los efectos de la globalización capitalista, Bolívar Echeverría advierte sobre este escenario una suerte de "fundamentalismo premodernizante"²⁴⁵ que corroe la conformación de las identidades colectivas tanto en Europa como en América Latina –fundamentalismo de cuyos virulentos efectos, el aspecto más vital de la cultura: el mestizaje, no parece en esta ocasión salvarlas²⁴⁶.

Situado críticamente sobre el terreno de la teoría posmoderna, Bolívar Echeverría dirá que "la caída de los grandes relatos" celebrada por Jean-François Lyotard fue, más bien, una "(re-)caída

243 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, pp. 55-74.

244 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 72.

245 *Ibid.*, p. 69

246 Recordemos que para Bolívar Echeverría habría sido el mestizaje lo que salvó a las comunidades humanas india, negra y europea en América de la destrucción total de sus civilizaciones. *Cfr.*: Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 47-56.

en los grandes prejuicios"²⁴⁷. La crítica posmoderna –opina Echeverría– no sólo resultó ser incapaz de cuestionar el punto desde el cual liquidó la posibilidad de establecer una meta común para la humanidad capaz de encausar, más allá de la desmovilización causada por el derrumbre del "socialismo real", la "necesidad real de socialismo"²⁴⁸, es decir, la de una modernidad alternativa no capitalista; sino que, lejos de ello, se atrincheró dentro de sí bajo la "figura burguesa, provincial-europea e incluso cínicamente capitalista de lo occidental": el eurocentrismo –uno de los tipos de fundamentalismo premodernizante que es posible detectar dentro de la cultura moderna²⁴⁹.

Desde tal perspectiva, el posmoderno sería uno más de los discursos folklorizantes que hacen estallar el mundo de las identidades colectivas en un universo inagotable de posibilidades ("El Inglés", "El Cubano", "El Vasco"), válidas todas ellas pero sólo en la medida en que manifiesten voluntad "cívica" por ser traducidas a una nueva tipificación, ya no de cariz etnicista, sino mercantil universalista. Así lo explica Bolívar Echeverría:

Lo característico de este discurso espontáneo sobre lo social es que echa mano de un dispositivo especial de tipificación y homologación para trabajar con él sobre las peculiaridades naturales de las innumerables figuras concretas de lo humano que coinciden necesariamente con el escenario mercantil. Se trata de un dispositivo que es capaz de reducir las formas de comportamiento más contrapuestas e incompatibles entre sí de las distintas comunidades humanas en el trabajo y el disfrute a un denominador común que las convierte inmediatamente en simples versiones opuestas pero no excluyentes de lo mismo: "lo humano en general"²⁵⁰.

Se trata, por tanto, de un discurso cínico, porque hace pasar por un universo en expansión lo que en esencia es un universo en contracción, pues subliminalmente, por debajo del umbral de la conciencia, late el fetiche de la *substancia* considerada la más adecuada para dar corporeidad al abanico de posibilidades identitarias de lo humano, *abanico* que es cerrado en favor de una sola: la identidad europea moderno-capitalista. Amurallada en el núcleo del *primer mundo* (donde sea que éste se encuentre), pero impuesta como *modelo a seguir* a lo largo siglos y mediante innumerables proyectos colonizadores, esta *disposición ética* logra sembrar en el mundo en general una crisis política que de tan pronunciada pareciera ratificar la atomización de los tiempos (pos)modernos.

Lejos de poder dar respuesta a esta crisis en su justa dimensión: planetaria, el grupo de los

247 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 63.

248 *Ibid.*, p. 69

249 *Ibid.*, p. 63.

250 *Ibid.*, p. 64.

países centrales occidentales se repliega hacia el único refugio (*¿ethos?*) que creen poseer aún: la propia identidad, acto que se hace acompañar –según lo explica Bolívar Echeverría– de la puesta en práctica de un conjunto de micro-iniciativas de alcance apenas local, carentes de toda pretensión por interceder en la macro-dimensión política en la que sólo puede ser abordado el conjunto sistémico de daños *colaterales* que implicó desde su inició la implementación violenta de la modernización capitalista. Pero se trata de una reivindicación identitaria de corte racista que, por contrapartida, restituye sobre escenario político una ya vieja *amenaza*: el mestizaje. Echeverría explica:

El mejor camino para proteger la "elección civilizatoria" propia y distintiva parece consistir en un atrincherarse a la vez temeroso y agresivo contra aquello que parece ser el resultado de este progreso indeseable: el mestizaje cultural. Presentado como un desvirtuamiento de lo propio, como una negación de la diferencia que caracteriza, el mestizaje cultural es interpretado bajo la imagen de una amenaza; se trataría de un contagio maligno del que es imperioso protegerse. Las culturas del mundo periférico traerían en sus códigos el "germen" del fracaso civilizatorio. Cualquier parecido con ellas sería el primer rasgo de un futuro propio ominoso, que debe ser evitado a toda costa²⁵¹.

No obstante, lo que más nos interesa destacar es cómo, ampliando su crítica, Bolívar Echeverría recuerda que no otra ha sido la actitud de los pueblos *periféricos*:

Mantenidos sistémicamente al margen de los beneficios (capacidad técnica, convivencia libre, enriquecimiento del sistema de necesidades, etcétera) que esta modernidad les prometía insistentemente a cambio del abandono de su "disfuncionalidad cultural" (sobre todo religiosa), los pueblos periféricos se ven obligados a regresar al único refugio que les queda y que estaban a punto de ceder: su identidad arcaica como cristalización de una estrategia de supervivencia validada en tantas pruebas por la historia²⁵².

Mas este recurso a formas de vida tribal en pleno siglo XXI, lejos de ser el eterno retorno de los tiempos arcaicos, es, de hecho, uno de los indicios que más claramente confirman que vivimos inmersos en lo más profundo de la modernidad, pero en aquella –lo explicará Bolívar Echeverría en sus justas palabras– *realmente existente*: la capitalista.

Desde su análisis, se trata de un tipo de modernidad que, para lograrse, ha debido y debe atentar contra sí misma y suprimir dos de sus fundamentos: el de la instauración para TODOS los seres humanos de un estado de escasez no absoluta sino relativa (abundancia posible), y el de

251 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 68.

252 *Ibid.*, p. 64.

propiciar la apertura de las identidades humanas, sus entrecruces, sus mestizajes. Es decir: [a] la posibilidad de emancipación con respecto a la Naturaleza (concepto que incluye la condición animal de lo humano), frente a la cual las comunidades arcaicas mantenían una relación de sujeción y sometimiento que no solo no se agotaba en la figura de *lo natural*, sino que se imponía doblemente a través de *lo sobrenatural* (la dimensión mítica o mágica), situación que, sin embargo, era factible de ser trascendida mediante la puesta en práctica de los logros alcanzados por las distintas revoluciones tecnológicas (revolucionamiento de la neotécnica); [b] la realización de las infinitas posibilidades de lo humano, es decir: "la invención de *nuevos tipos* de identidad, de identidades que aprendan o que inventen nuevas vías para adquirir concreción, que ya no queden atadas a una situación natural determinada, sino que sean en sí mismas universales"²⁵³, algo por demás concebible por la *naturaleza* no animal sino social y política de lo humano. Pero *en manos* del capitalismo, todo esto [a y b] se convierte en un proyecto frustrado y falseado. Bolívar Echeverría ha escrito:

La modernidad ha existido solamente como una revolución de las fuerzas productivas marcada por la vía histórica capitalista que se vio obligada a seguir. Lo que observamos entonces en la modernidad realmente existente es que esa posibilidad de revolucionamiento de las identidades, de mestizaje y de creación de identidades nuevas, de nuevas formas para lo humano, se encuentra reprimida, obstaculizada por la forma capitalista de la modernidad. Esta forma, lejos de promover el cultivo de nuevas identidades, lo que hace es congelar las identidades antiguas, arcaicas, al mismo tiempo que las deforma, debido a la necesidad estructural que hay en el modo capitalista de reproducir aquella relación de escasez absoluta o de debilidad del ser humano ante la naturaleza, que fue el fundamento de la vida social arcaica. La modernidad que nace de la promesa de la abundancia y de la emancipación, elige sin embargo la vía capitalista, que necesita reproducir a la vida humana como amenazada, como condenada a la escasez y a la represión. La acumulación del capital solo puede llevarse a cabo si la naturaleza es escasa y por ello el orden capitalista reinventa la escasez absoluta; ésta, que prevalece sin duda actualmente, no es una escasez espontánea, sino una escases artificial, reproducida por el capital como condición de su propia existencia²⁵⁴.

Y aún más:

Al volverse contra su propio fundamento, al reabsolutizar artificialmente la escasez, la modernidad capitalista puso a la sociedad humana, en principio, como constitutivamente insaciable o infinitamente voraz y, al mismo tiempo, a la riqueza como siempre faltante o

253 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 205.

254 *Ibid.*, p. 206.

irremediablemente incompleta. Reinstaló así la necesidad del sacrificio como *conditio sine qua non* de la socialidad, y lo hizo multiplicándola por dos, dotándola de una eficacia desconocida en los tiempos arcaicos. Repuso el escenario "primitivo" de la violencia, pero quitándole su dimensión dialéctica [...] y dejándole únicamente su dimensión destructiva²⁵⁵.

[La persistencia actual de grupos xenófobos como pro-franquistas, *skinheads* y neo-nazis en las capitales europeas²⁵⁶, la vigente aplicación de la pena de la muerte en los estados del sur de Estados Unidos mayoritariamente a afrodescendientes y latinoamericanos, y, ahí mismo, la caza de migrantes por parte de *sheriffs* y *farmers* en la frontera con México, "sacrificios" ejemplares que cuentan con el beneplácito de aquellos sectores marginados quienes, ideologizados, ven en el extranjero la causa del deterioro económico familiar, barrial, estatal y nacional, demuestra, por el exceso de su tribal autoafirmación "defensiva" de la identidad, que Albert Einstein no se equivocó cuando afirmó que la Cuarta Guerra Mundial: la del Hambre –la que pareciera haberse adelantado a la Tercera– se resolvería, ciertamente, a palos y piedras²⁵⁷.]

La violencia que el capitalismo impone a la humanidad, a su pluralidad, consiste en el asedio por hacerla reductible a un solo modelo: el más conveniente, el más rentable. De esta forma es que actúa destructivamente con respecto a las múltiples identidades individuales y comunitarias de suyo evanescentes (en el sentido de que unas con otras a sí mismas se trascienden), siendo que: "La 'cultura' o el 'cultivo' espontáneo de las identidades en la modernidad capitalista es un cultivo embalsamador de identidades"²⁵⁸.

Sobre el espacio americano, esta violencia cobra matices particularmente críticos, pues

255 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, pp.113-114

256 Recientemente, alrededor de 3000 neonazis marcharon por las calles de la ciudad de Dresden, Alemania, a la vez que un convoy de 500 de dirijía a Leipzig. Consultado en: <<http://www.mdr.de/nachrichten/8251181.html>> (20/02/2011)

257 "Ich bin [mir] nicht sicher, mit welchen Waffen der dritte Weltkrieg ausgetragen wird, aber im vierten Weltkrieg werden sie mit Stöcken und Steinen kämpfen". Consultado en: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dritter_Weltkrieg#cite_note-0> (09/02/2011). Difícilmente podríamos omitir, ya que tocamos este tema, las controversiales palabras de Evo Morales al plantear que los transgénicos y las hormonas en los alimentos industrializados causan desviaciones sexuales y calvicie, aseveraciones que, más allá de su posible veracidad, se prestaron a pensar la homosexualidad como una desviación o defecto ("El pollo que comemos está cargado de hormonas femeninas, por eso cuando los hombres lo comen tienen desviaciones en su ser como hombre") y a la calvicie como una marca racial ("La calvicie, que parece normal, es una enfermedad en Europa, donde casi todos son calvos, y ello es por las cosas que comen, mientras que en los pueblos indígenas no hay calvos, porque nuestra alimentación es diferente". Rojas, Rosa: "Transgénicos y hormonas causan calvicie y desviaciones sexuales: Evo Morales". Periódico "La Jornada" (en línea), en: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/04/21/index.php?section=mundo&article=031n1mun&partner=rss>> (10/02/2011)).

258 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 207.

atenta contra aquello que simboliza la naturaleza histórica del continente: el mestizaje. La espontaneidad de este hecho dinámico a través del cual había sido posible interpretar el carácter del *pacto* histórico que en el siglo XVII salvó de la barbarie a las poblaciones indígena, negra e hispana ya de por sí y entre sí mezcladas, pacto que logró encarnar en el *proyecto criollo* que funda en América una nueva propuesta civilizatoria: Latinoamérica²⁵⁹, hoy, con base en el análisis del desarrollo del capitalismo y el estado de la modernidad actuales, Bolívar Echeverría opta por asumir una cierta mesura en cuanto a la posible potencia del mestizaje para hacer frente a los embates del capital, pues logra advertir en lo latinoamericano un tipo de identidad mestiza pero petrificada y excluyente, que, viciada en su propio proceso de regeneración, ha sido reducida a la condición del instrumento más idóneo para la vehiculación del capitalismo y su contenido ideológico. En este punto es enfático:

Cabe preguntarse, no obstante –numerosos son los indicios inquietantes–, si no es justamente en América Latina en donde se esboza también, de manera más ágil que en otras circunstancias, el nuevo tipo de identidad petrificada y excluyente que necesita la nueva modernidad capitalista. Si no es allí donde se pone a prueba –resultado del mestizaje falseado e irreal que requiere la nueva acumulación del capital– una identidad para el nuevo hombre y el nuevo mundo en la que las múltiples identidades colectivas espontáneas estén reunidas para ignorarse las unas a las otras en la afirmación de aquellas cualidades que la "ingeniería cualitativa" de lo humano determina en cada caso como óptimas²⁶⁰.

Posteriormente, en lo que habría de ser uno de sus diagnósticos finales, Bolívar Echeverría reitera y abunda más al respecto de esta idea:

El reacomodo del mundo acorde con la globalización neoliberal, lleva a cabo algo que podríamos describir como una uniformización de las características de lo humano civilizado, como el establecimiento de un prototipo de ser humano basado en la versión mínima o más empuñada de lo que ha sido el hombre occidental. Hay una especie de prototipo de ser humano occidental, en su figura más simple y elemental que está siendo postulado ahora como el ideal de lo humano universal, y que trata también de imponerse en América Latina. Este proceso de uniformización en el nivel mínimo de lo humano occidental afecta ahora a la población de América Latina, lo mismo a través de la política económica que ponen en práctica sus Estados nacionales con su proyecto de modernización, que a través de la pseudodemocratización, la democratización mediática de su vida política. Lo que se observa es una especie de inducción de un rechazo y un abandono de [la] tendencia [...] que ha sido característica de la cultura latinoamericana, la

259 Cfr. Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 57-82. Esta idea es central en la obra de Echeverría. Nosotros la asumimos con cautela.

260 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 70.

tendencia a la defensa y al cultivo de la pluralidad identitaria en contra y dentro de la unidad. Las políticas modernizadoras neoliberales tratan de introducir formas de comportamiento que dicen *no* a esta inclinación tradicional de la población baja o mayoritaria de América Latina, puesto que implican como necesaria una exclusión y una represión del otro y de lo otro, de todo lo que resulta disfuncional para la modernidad capitalista y su figura última, la estadounidense²⁶¹.

Así pues, estaríamos ante el hecho no poco grave de la transfiguración en servil del elemento que supuestamente debería ser liberador: el mestizaje; transfiguración que, desde el horizonte de intereses de la política de la violencia total que despliega el capitalismo sobre las comunidades humanas en nuestro continente, sería interpretada como un *logro*. Este planteamiento, pues, nos orilla a examinar la posibilidad del mestizaje en Latinoamérica como hecho o, incluso, como condición *desfavorable* a través de la cual se induce un proceso constante de reorganización sociopolítica benéfica para la reproducción de capital, acción dentro de la cual la violencia resulta imprescindible. La enunciación de dicha problemática acaso podría precisar de menos palabras: *Latinoamérica: identidad violentada*. Y es precisamente éste el punto sobre el que gravita la tercero de los problemas que aquí nos interesan, siendo que, dentro de la teoría crítica de Bolívar Echeverría, lo barroco es el concepto a través del cual éste conflicto puede ser comprendido, ya que la "estrategia del mestizaje cultural es sin duda barroca"²⁶².

2.3.3 Barroco y blanquitud

Sugerir que por su afinidad con el modelo arcaico de la producción y reproducción identitaria que precisa de una cierta predisposición y/o apertura al mestizaje de la violencia dialéctica, la identidad latinoamericana dentro de la modernidad vigente ha vivido más que otras formaciones culturales el riesgo de ser intervenida en el proceso mismo de su constitución; que, por lo tanto, al ser identificado ahí el modo barroco de conformación de la identidad, barroca sería la *vía* a través de la cual el capitalismo logra infiltrarse a los espacios más recónditos de la cultura latinoamericana, no sería la mayor de las paradojas. Lo sería que advirtiéramos un cierto *ethos* de complicidad o colaboración favorable a este particular tipo de intervencionismo²⁶³.

261 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 198.

262 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 56.

263 Debo a Ricardo Harispuru el argumento de las ideas que aquí expondré. Una tarde, después de clase y mientras tomábamos el café de rigor, hizo el siguiente comentario: –*Ya sé cuál es la trampa que hay detrás de la teoría del ethos barroco del Bolívar; bueno, es una hipótesis: A quien el Poder ha combatido, con quien realmente se ha*

Situados sobre a la teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista de Bolívar Echeverría, advertimos que entre ninguno de los *ethe* históricos puede existir, incluso a pesar de su grado de conflictividad, una relación de total antagonismo. No discurrimos a través de una interpretación maniquea de la modernidad, ni tampoco tetraédrica sin más. Cada uno de los cuatro *ethe* históricos que en esta teoría son esbozados, representa una forma de afirmación particular dentro de la modernidad pero que siempre debe ser matizada por el devenir espacio/tiempo y las interacciones y acoplamientos entre todas ellas. Las distinciones Norte/Sur o "abajo y a la izquierda" no agotan el tema.

* * *

Blanquitud es a *ethos* realista lo que mestizaje es a *ethos* barroco: son la cualidad de los sujetos sociales que encarnan aquellos *ethe*, son su grado de realidad subjetiva.

Desde la teoría echevarriana de los cuatro *ethos* históricos, la "modernidad realmente existente" vendría a ser el paradigma con respecto del cual cada *ethos* define su perfil. Bolívar Echeverría dirá que, ante el hecho capitalista, la actitud del *ethos* realista es de "identificación afirmativa y militante", de convencimiento frente a "la eficacia y bondad insuperables del mundo establecido", de modo que lo que lo caracteriza es su incapacidad de concebir la viabilidad de un mundo distinto²⁶⁴. Así, la blanquitud sería evaluada en función de la disposición y capacidad de los individuos para echar a andar –en el orden protagónico y celebratorio de un *we are the champions*– la maquinaria capitalista.

Blanquitud entraña un problema étnico-racial. Como los infinitos grados con que se puede medir la eficacia de la blanquitud funcional, la blanquitud fisonómica goza de una franja de tonalidades tan ancha que abarca todos aquellos matices imaginables entre el blanco y el negro.

*enseñado es con el ethos romántico, no con el barroco. Si hablamos de blanquitud, lo mestizo barroco vendría a ser un momento de ese proceso de blanqueamiento social. –¿Quieres decir –pregunté– que el ethos barroco, por entrañar lo mestizo, es tan solo una etapa inicial del ethos realista? –Algo así –contestó. Semejante opinión es dos cosas: controversial, si se le opone al sentido esperanzador o utópico que le ha sido atribuido a lo barroco como forma cultural con capacidad para trascender al capitalismo; demoleadora, cuando se le enfrenta a las interpretaciones que reducen lo barroco a fiesta altisonante, celebración dispendiosa, mascarada transvesti. Discutir la posibilidad de lo contrario, de lo barroco como mero proceso inicial de reorganización sociopolítica útil a consolidación de la reproducción de capital, nos parece un ejercicio útil para esclarecer hasta qué punto el concepto de lo barroco, desde la teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad de Echeverría, nos permite concebir, al menos en términos discursivos, una americanidad poscapitalista alternativa.*

Bolívar Echeverría ha escrito:

El "racismo" de la *blanquitud* solo exige que la interiorización del *ethos* capitalista se haga manifiesta de alguna manera, con alguna señal, en la apariencia exterior y corporal de los mismos; los rasgos biológicos de una blancura racial son una expresión necesaria pero no suficiente de esa interiorización, y son además bastante imprecisos dentro de un amplio rango de variaciones.

 Los negros, los orientales y los latinos que dan muestras de "buen comportamiento" en términos de la modernidad capitalista norteamericana pasan a participar de la *blanquitud*²⁶⁵.

En la historia moderna, la capacidad del proyecto civilizatorio capitalista para incorporar en su seno tal *colección* de grupos humanos con el único fin de hacer prevalecer su *visión* o *construcción* de mundo –lo que podría ser explicado si se considera la paradójica condición mestiza de la *blanquitud* que hace patente la *ethica* realista, *blanquitud* que nosotros no dudáramos en denominar *blanquitud mestiza*, toda vez que los elementos que la conforman: lo africano, lo asiático, lo americano, son todo excepto identidades puras– no tienen mejor referente (¿antecedente?) que el proyecto civilizatorio hispanoamericano del siglo XVII llamado *criollo* (relativo al *ethos* barroco en el discurso echevarriano). Destacamos sobre todo dos cosas:

- a) El grado de *permissividad* que desde su sector hegemónico ambas tendencias (el proyecto criollo y el proyecto capitalista) han guardado para con su respectiva y muy necesaria *otredad*-mano de obra (indígena y negra);
- b) Su capacidad de conformar un sistema-mundo que a través de una red de vasos comunicantes hacen penetrar hasta los rincones más ínfimos de la vida social comunitaria sus representaciones simbólicas.

De carácter distinto pero de efectividad igualmente probada, la figura de la Virgen María y el *star* (Michael Jackson, Shakira) parecieran haber cumplido a cabalidad con la función asignada: la de ser innegables dispositivos de congregación capaces de reacoplar, reconciliar y reconducir, al ritmo de la música pop, las diferencias más amenazantes.

Trazada esta analogía –una de las muchas que podrían ser hechas entre el siglo XVII

265 Echeverría, *Modernidad...*, 2010, pp. 64-65.

barroco y el así llamado "corto siglo XX" (1918-1988) realista²⁶⁶ – acaso no sea equivocado hablar de *lo barroco* del *ethos* realista y de *lo realista* del *ethos* barroco.

En efecto, lo que parece ser un juego de palabras, de hecho puede ser sostenido desde la propia lógica interna de la teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad de Bolívar Echeverría. En la tesis 7: "El cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista", este autor nos explica el sentido relativo de cada uno de los cuatro *ethe*: realista, clásico, romántico y barroco. Leamos lo siguiente:

Ninguno de estos cuatro *ethe* que conforman el sistema puro de "usos y costumbres" o el "refugio y abrigo" civilizatorio elemental de la modernidad capitalista se da nunca de manera exclusiva; cada uno aparece siempre según las circunstancias, en la vida efectiva de las distintas "construcciones de mundo" modernas. Puede, sin embargo, jugar el papel dominante en esa composición, organizar su combinación con los otros y obligarlos a traducirse a él para hacerse manifiestos²⁶⁷.

La coexistencia de múltiples tendencias dentro de las pautas de un determinado proyecto civilizatorio que se erige dominante, nos obliga a intentar comprender –precisamente para no incurrir en la caricatura carnavalesca de lo barroco– las diversas tonalidades y actitudes que, dentro de una cierta *inercia histórica*, asumen aquellas otras que por voluntad o fuerza se le han supeditado.

Por lo anterior, la caracterización que Bolívar Echeverría hace del siglo XVII americano como espacio histórico que propicio, más que ningún otro, la gestación del *ethos* barroco, amerita un comentario:

Bolívar Echeverría considera que el siglo XVII es el escenario de una crisis entre dos fuerzas: ya no entre peninsulares europeos y originarios americanos propio del siglo XVI, sino entre el *tradicionalismo* de los sobrevivientes nativos y el *modernismo* del proyecto criollo. Dos son las únicas opciones que se le presentan al sector poblacional más debilitado, el de origen indio: o se pacta o se muere –disquisición en la que *morir* significaba algo peor que la muerte física, porque representaba la muerte civilizatoria, o sea, el ingreso sin retorno a la barbarie; una situación caótica que no conoció la antigua sociedad mexicana y que tampoco pretendían sobrellevar los criollos. Incapaz de disputar la supremacía histórica, aquellos sobrevivientes indios comprenden que la aceptación del modelo criollo europeizante/occidentalizante es la única forma de hacer

266 Estos vínculos han sido señalados por algunos teóricos como Robert Ventós, Gilles Deleuze, Serge Gruzinski. El mismo Echeverría discute este problema en: *La modernidad...*, 1998, pp. 121-129.

267 Echeverría, *Las ilusiones...*, 1997, p. 166.

trascender su "peculiar simbolización de lo real", aceptación que si bien implicaba el sometimiento, también posibilitaba la rebeldía y la resistencia. Se trata, por tanto, de un tiempo de larga duración, que se prepara desde la segunda mitad del siglo XVI y decae hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y que es de signo mestizo y barroco²⁶⁸. Fortalecido por el reconocimiento de su viabilidad única, el proyecto civilizatorio criollo consistiría en:

[...] una estrategia que no perseguía adoptar y prolongar en América la figura histórica peninsular de la civilización europea a fines del siglo XVI, ni tampoco rehacer la civilización precolombina, "corrigiéndola con lo mejor de la europea", sino rehacer, hacer de nuevo la civilización europea, pero como civilización americana: igual y diferente de sí misma a la vez²⁶⁹.

Consideramos que esta breve explicación permite ver cuánto de realista hay dentro de ese siglo barroco. Realista, porque nos encontramos en un espacio dinámico en el que lo criollo se alza como la visión de mundo hegemónica que, en lo cultural y lo político, logra hacer ver que su grado de "eficacia" (disponibilidad de recursos humanos y técnicos), su "permisividad" (inclusión de la diferencias étnicas) y "coherencia" (desear precisamente lo único posible), le otorgan, irrefutablemente, la razón histórica. Y veríamos que es un siglo doblemente realista si recordamos que la legitimación de las visiones de mundo criollas, apuntaladas en lo político por la Corona Española y en lo espiritual por la Iglesia Romana, parten de la supresión –decretada en el Primer Concilio Mexicano (1555) y el Concilio de Trento (1545-1563)– del primer gesto de modernidad americana: el proyecto franciscano de educación para indígenas que incluyó la fundación Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco (1543), el primer y único colegio de estudios superiores para indígenas²⁷⁰. Esbozada o, mejor dicho, echada a andar a tientas por los misioneros de a pie y por todos aquellos americanos y africanos que en igualdad ante la muerte se aferraron a la vida, se trató, acaso, de la primera modernidad americana: rústica, tallada, tejida, pulsada a mano e intelectual, es decir: terrenal y utópica: barroca. Suprimir esa modernidad en su

268 Cfr. Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 53-54, 127, 180 y 181.

269 *Ibid.*, p. 181. En este punto el autor nos remite a: Edmundo O'Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, Actas AML, México, 1970.

270 Historiadoras como Pilar Gonzalbo Aispuru reconocen que la consolidación del proyecto criollo parte del reencauzamiento de la vida novohispana hacia formas de control político, social y religioso de la vida novohispana, proyecto en el que la educación jesuita jugó un papel clave desde el arribo de esta orden en 1572. Cfr. Gonzalbo Aispuru, Pilar, *Educación y colonización en la Nueva España: 1521-1581*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2001.

espontaneidad fue silenciar aquella *lengua tercera* inaudita²⁷¹.

Sugerir que lo *barroco* colabora con lo *realista* en la medida en que la *mestizaje* es el primer paso histórico hacia la *blanquitud* es una duda pertinente, pero, llegando a este punto, admite ya algunas precisiones.

Al *ethos* realista no le sería natural la *mestizaje* como al *ethos* barroco no le sería natural la *blanquitud*. La *mestizaje* sería una concesión no deseable pero necesaria del *ethos* realista, si es que realmente pretende llevar hasta sus últimas consecuencias el único modo posible de existencia que concibe: el capitalismo. Precisamente por su tendencia a extirpar de su vitalidad natural al mundo, por esa capacidad de reducir a la propia naturaleza a *su* grado cero de productividad²⁷², la *mestizaje* barroca –incluidas todas sus contradicciones–, más que ser una etapa inicial de la *blanquitud* es, en realidad, un instrumento de la *blancura*²⁷³.

La *blanquitud*, con respecto al *ethos* barroco, sería tan solo una posibilidad de ser: la *negritud*, la *orientalidad* o la *latinidad* y el rango de matices entre colores que nos evocan serían otras. Si no la más deseable, la *blanquitud* de lo barroco se presenta como la *ethica* más *pertinente* cuando la dinámica capitalista apunta hacia la anulación, a través de la *cosificación* y la *enajenación*, del anhelo o necesidad más básica de lo barroco: el goce por las cosas de mundo en su vitalidad más concreta.

271 Aludimos al ensayo "Malintzin, la lengua", en el que Echeverría pone a prueba su tesis referente a que el mestizaje debe ser comprendido *interiormente*, es decir, en su nivel semiótico. El ensayo nos habla sobre la Conquista como encuentro lingüístico. Cfr: Echeverría, *La modernidad de...*, 1998 pp. 19-28. Esta temática será abordada en el capítulo: "[Rodeos hacia una] Conclusión: Barroco. Inteligencia. Nuestra América".

272 En su ensayo "'Renta tecnológica' y 'devaluación de la naturaleza'", Bolívar Echeverría nos explica cómo el capitalismo se da a la tarea de degradar los ecosistemas hasta reducirlos a un grado cero de productividad, con el único fin de que sean la ciencia y la tecnología capitalistas las únicas capaces de satisfacer nuestra necesidad humana de naturaleza (frente a la desertificación y el castramiento del medio ambiente incluido o, mejor dicho, empezando por el ser humano, el capitalismo nos convida de una bebida energética y de un pase doble para gozar, en megapantalla 3D y sonido envolvente, de fastuosos paraísos virtuales). El ensayo puede consultarse en: Echeverría, *Modernidad...*, 2010, pp.36-41.

273 Es necesario aquí referir la diferencia entre *blanquitud* y *blancura*: "El rasgo identitario-civilizatorio que queremos entender por 'blanquitud' se consolida, en la historia real, de manera casual o arbitraria sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una *blancura* racial-cultural. A lo largo de tres siglos (del siglo XV al XVIII), esa casualidad o arbitrariedad se fue convirtiendo poco a poco en una necesidad y pasó a ser codeterminante de la identidad moderna del ser humano como una identidad civilizatoria capitalista, en su variante puritana o 'realista'". Echeverría, Bolívar: "Imágenes de la 'blanquitud'", en: Diego Lizarazo *et al.*: *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México Siglo XXI, 2007. Consultado en: <<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf>> (06/11/2011)

2.3.4 Punto de arribo. Identidad latinoamericana, capitalismo y autonomía.

La identidad es un hecho que solo puede ser comprendido si se asume su ser dinámico, cambiante y trascendente en un sentido dialéctico. Este proceso es desde luego histórico. Al serlo, quedan fuera de lugar ilusiones esencialistas (identidades estáticas) o armonicistas (versiones alegres del pacto entre lo Uno y lo Otro) y, en todo caso, nos obliga a asumir que la constitución de la identidad –al ser una de las dimensiones en la que la historia como devenir se concreta– es atravesada por un especial tipo de violencia inherente a la noción de cambio, derivado de la *puesta en proporción* de todos aquellos aspectos que, en la espontaneidad del encuentro de lo Uno con lo Otro, se hallan fuera de ella, es decir, en estado de inconmensurabilidad; dicha puesta en proporción implica una cierta selectividad entre los elementos pertinentes y no pertinentes según las necesidades de las nuevas *legalidades* identitarias. Es la naturaleza de este proceso la que nos permite observar también ciertas tendencias o dominancias dentro de él, que se manifiestan así en lo micro como en lo macro, es decir, en la dimensión de lo *Uno en y con lo Otro* (singular) y en la de los *Unos en y con los Otros* (plural).

En función de estos criterios es que Bolívar Echeverría pondrá en perspectiva histórica tanto al micro- como al macro-sujeto latinoamericano. Lo que caracteriza al primero determina al segundo: su composición mixta, mezclada, mestiza –ello como una tendencia dominante antes de 1492 y *azuzada* dramáticamente a partir de entonces. Sin embargo, el verdadero potencial identitario de lo latinoamericano, así como el perfil específico del proyecto civilizatorio que a través de éste encarna, solo pueden manifestarse dentro de una dimensión histórica mayor en la cual el ser latinoamericano coexiste violenta pero dialécticamente con otras identidades y proyectos: la modernidad. Si bien ésta se configura como un esbozo civilizatorio carente de plenitud mientras se mantuvo encerrado dentro de vieja Europa, la modernidad solo puede realizarse cabalmente en su universalidad en la medida en que se diversifican las versiones de ésta y así se expande.

Bolívar Echeverría ha explicado estas versiones o modalidades como *ethe* históricos, es decir, *sistemas de usos y costumbres* o *refugios y abrigos civilizatorios elementales*, a través de los que los micro- y los macro-sujetos históricos están en capacidad de aceptar el hecho capitalista en cuanto tal dentro de la vida moderna. Pero es la calidad de esa aceptación y la de esos refugios o abrigos, la que entra en crisis con el avance del capitalismo y la violencia que desata en contra de

las identidades cuyo proceso de reproducción social paraliza o congela, tornando la violencia dialéctica inherente a este proceso, en violencia sólo destructiva; más específicamente: destructiva de lo Otro, o sea, la del Sí-mismo (pues es del Otro, de quien la reproducción social del Sí-mismo depende)²⁷⁴.

La acción coercitiva del capitalismo consiste, por tanto, en inducir o introducir en las sociedades formas de comportamiento enajenantes, las cuales provocan que aquél se perpetúe a través de la reproducción de éstas, toda vez que, con innumerables medios a su disposición (recursos ideo-tecnológicos), el capitalismo ha adquirido la capacidad "de construir una identidad humana en la que la voluntad libre y espontánea se encuentr[a] confundida e identificada con esa tendencia irrefrenable a la valorización de su propio valor económico, que late en él con la fuerza de una 'voluntad cósmica', artificial"²⁷⁵.

Sin embargo, consideramos que es precisamente desde la conciencia del nefasto y radical comportamiento del capitalismo hacia las culturas en Latinoamérica, y el riesgo que supone para su auto-constitución autónoma, que se justifica la necesidad de explorar sobre cualquiera de los ámbitos de la vida humana los modos en que el capitalismo actúa enajenadamente. Por ello, hemos decidido trasladar esta problemática al ámbito de lo que podríamos llamar mundo cultural de los sonidos, aquella dimensión sobre la que los seres humanos inscriben formas históricas de autorreconocimiento de tipo sonoro. Hacerlo nos permitirá comprender cómo funciona uno de los *vehículos* más eficaces con los que cuenta el capitalismo para lograr penetrar en los niveles más profundos de la conciencia humana y, de esa manera, hacer coincidir a la voluntad humana con la *voluntad* de las cosas: el sonido. Se trata de la afectación de los procesos de auto-reproducción social y política de los grupos humanos, misma que se concreta porque los medios a través de los que esa reproducción es posible se hallan secuestrados por el capitalismo, el cual, así como precisó de una clase social formada por trabajadores enajenados de sus medios de producción, de igual manera ha necesitado de sociedades despojadas de la posibilidad real de producir por y para sí mismas representaciones sonoras de orden cultural musical.

274 Cabe precisar que este congelamiento no se da sobre la línea temporal sobre la que pueden ser ubicados los momentos arcaicos o premodernos de las culturas, supuestamente reconocibles actualmente en aquellos modos de vida "periféricos" o "disfuncionales", caracterización hecha en beneficio de exaltar los modos de vida modernos "centrales" o "civilizados"; no se trata, como podría pensarse, de un congelamiento del tiempo, sino del *espacio* y su despliegue – entendido éste como una *métáfora* de los posibles horizontes hacia los cuales podría desembocar la reproducción autónoma de la *polis* humana.

275 Echeverría, *Modernidad...*, 2010, p. 11.

SEGUNDA PARTE

**LA DIMENSIÓN *ETHICA* BARROCA
DE LO SONORO AMERICANO**

*El remanso del aire
bajo la rama del eco*

Federico García Lorca
(Granada, España, 1898-1936)

Rumor de historia. Indicios audibles

En Acatlán, pueblo nahua situado en el municipio de Chilapa de Álvarez, Guerrero (México), es llevado a cabo un singular rito llamado *Atzatziliztli* (es un rito de petición de lluvia), mismo que forma parte de una celebración mayor que tiene lugar entre el primero y el cuatro de mayo. Se puede decir que, prácticamente, todos los habitantes participan en alguna de las muchas actividades colectivas, siendo sus múltiples danzas lo más conocido: la danza *Cotlahlatzin* o de los Hombres-viento (*Ehecame*), la danza de los Tlacocoleros o de Preparación de la Tierra, las danzas de los Maromeros, Mecos y Chivitos, pero, sobre todo, la danza de los *Tetecuantin* o Pelea de Tigres u Hombres-jaguar (*Tlacatlocelotl*) –la que se realiza con la conciencia de que cuanto más sangre se derrame, más lluvia es la que caerá en beneficio de la siembra²⁷⁶.

Difícilmente se podría decir que, dentro de todo lo que ocurre en Acatlán a lo largo de esas cuatro jornadas, existe un evento que resulte ser el acto de mayor importancia, pues las actividades son innumerables y da la impresión de que una no tiene sentido sin la otra, o que una, que bien podría ser considerada imprescindible y central –por ejemplo, la Petición en sí–, es tan solo pretexto de otras que aparentemente son de menor trascendencia –por ejemplo, compartir el pozole. Sin embargo, querríamos llamar la atención sobre algo que ocurre en lo alto del Hueyetepec – también conocido como Cruzco o Cerro Azul– donde una parte de todas estas actividades ocurren con simultaneidad a las del pueblo.

Por una vereda que conforme se avanza desaparece –no así el camino que marcan doce o trece cruces que casi son abrazadas en su totalidad por el fuego que las acompaña– cientos de familias caminan hasta su punta; se trata de un ascenso que dura alrededor de tres horas. Ahí arriba, entre el ruido de los cuetes y el de los caracoles, entre la gritería de casi todos y el olor del copal, puede ser percibido un particular canto: el que acompaña a los rezos colectivos que se realizan frente a cada una de las tres cruces que ahí se encuentran, las cuales son *vestidas de mujer* y cargadas de ofrendas de cempasúchil y alimentos.

Alrededor de cada cruz la gente coloca pequeñas veladoras que al derretirse hacen que arda la tierra, para después –arrodillada o de pie– unirse a los cantos de la *Atzatziliztli*. Se trata de

276 No sólo se trata de peleas entre hombres, también existen peleas de niños y mujeres. Un texto referencial al respecto de este rito es: Horcasitas, Fernando: "La danza de los tecuanes", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 14, 1980, pp. 240-286.

monodias en las que predominan los sonidos largos y agudos, sostenidos por voces muy "flacas"²⁷⁷ que nunca son estables, pues tienden a ser temblorosas y a descender sensiblemente. Tres hombres sirven de guías, es decir que ellos *preguntan* y la congregación *responde* –todos cantando como en un antiguo canto litúrgico en el que un solista alterna con un coro. Cuando se acerca el oído un poco más, uno descubre que se canta en tres lenguas: náhuatl, castellano y latín –ya sea que frases en distintas lenguas sean intercaladas una tras otra, o que una sola frase convine dos de estas lenguas, o incluso las tres²⁷⁸.

Pese a su *flacura*, a lo tenue de su pulso, este hecho se nos revela como las últimas notas de un línea melódica cuya duración se mide en siglos y cuyos primeros sonidos sobre el espacio americano fueron escuchados por los indígenas durante los primeros años de la Conquista y la evangelización en el México del siglo XVI. He aquí lo que refiere Juan de Torquemada (ca. 1557-1624) en *Monarquía Indiana*:

en buen lugar del templo se hizo un altar y con gran solemnidad y devoción yendo las gentes con sus armas en procesión, pusieron las imágenes del crucifijo y de Nuestra Señora, cantando los que lo sabían, con devoción el *Te Deum laudamus*, a vista de los mexicanos y con gran silencio que parece que Dios les tenía las manos y enmudecía las lenguas²⁷⁹.

Se trata, pues, de un largo relato que se inicia con la presencia de los colonizadores españoles y el inicio de la práctica y la enseñanza por parte de ellos de la música que entonces ocupaba en nivel más alto dentro imaginario de las hegemonías culturales: el canto gregoriano de origen franco-romano –lo que se constituye como un hecho histórico eclosional del mundo americano moderno, de lo que en México aún resuenan –no siempre tenuemente– sus más insospechados *indicios*... "el carácter de indicio –ha escrito Bolívar Echeverría en una elaboración

277 La expresión es de fray Toribio de Benavente "Motolinía", pero para el caso es adecuada. Lo concerniente a este autor y su obra será tratado posteriormente.

278 Este relato resume experiencias vividas durante la "Tercera práctica de campo: lengua y cultura Nahuatl" llevada a cabo en el estado de Guerrero entre el 1 y el 3 de mayo de 2011, coordinada por el profesor de lengua náhuatl Jesús Yohualli López Javier del Centro de Lenguas Extranjeras de la UNAM.

279 Torquemada, Juan de *Monarquía Indiana*. Tercera edición. Miguel León-Portilla (coord.). México: UNAM, 1975, Vol. II, p. 169. Por la coincidencia en cuanto a los hechos acaecidos, no sobra anotar lo que puede leerse más adelante: "llamando a sus compañeros, [Hernán Cortés] rogó que se condoliesen de sus pecados y propusiesen la enmienda de la vida y se reconciasen (si algunas enemistades había), y que otro día oyesen misa para suplicar juntos a Dios que enviase agua y que aquellos infieles [Moctezuma y su gente] conociesen, por la merced que Dios le hacía, que sus dioses eran falsos". (p. 170). Torquemada continúa relatando cómo, al terminar la ceremonia y antes de que los españoles pudiesen bajar del templo, comenzó a llover.

teórica sobre Carlo Ginzburg y Walter Benjamin– no le viene al documento [o al hecho] de su precariedad, o de su fragmentariedad, de una insuficiencia cuantitativa suya, que le impida cumplir con el ideal de ser una prueba plena. Le viene simple y llanamente del hecho de ser una huella humana²⁸⁰.

280 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, p. 136. En definitiva, aunque no lo hemos tratado con el rigor que se merece, estamos en deuda con la la noción de *historia indiciaria* de Carlo Ginzburg.

CAPÍTULO I

CRITERIOS PARA UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

En esta investigación pretendemos, a través de las teorizaciones sobre el *ethos* barroco de Bolívar Echeverría, establecer algunas claves para la comprensión crítica de la modernidad capitalista americana en el ámbito de su dimensión audible, así mismo, comprender la importancia de esto en la conformación de identidad latinoamericana.

Por ser esta una primera aproximación, hemos debido ubicar el problema en sus límites eclosionales, que están -según lo ha sugerido Bolívar Echeverría- en la época de la Conquista: "Pienso -escribió- que sólo el impacto histórico que significa la presencia de América en el mundo europeo, es lo que hace que se consolide la modernidad europea como una modernidad propiamente capitalista"²⁸¹. Pero ¿qué es lo que nos permite afirmar que del posterior proceso de expansión política, económica y cultural colonialista y capitalista de la civilización europea, y la conducente e irrevocable afectación del mundo americano originario, existe un correlato sonoro –el cual incluso podría ser narrado desde lo inaudible, o sea, desde la conciencia de la pérdida de las tradiciones musicales originaras, hecho que ha sido y es determinante para las músicas de América Latina, desde entonces ligadas más a la tradición musical europea fecundada durante la Colonia que a las propias raíces americanas -tal y como lo ha criticado el creador musical mexicano Julio Estrada?²⁸²

Lo siguiente es una elaboración teórico-imaginaria que retoma la idea de América como hecho inventivo de Edmundo O'Gorman y la articula con las teorizaciones del filósofo Bolívar Echeverría sobre el cuádruple *ethos* de la modernidad.

1.1 América: sujeto sonoro. Una teorización sobre lo inventivo americano en Edmundo O'Gorman y Bolívar Echeverría

Partamos directamente de una frase de la historiadora mexicana Elsa Cecilia Frost, presente en una explicación sobre el recurso a los razonamientos providencialistas por parte de los colonizadores españoles como medio para superar el problema de la alteridad radical que suponía la existencia de los habitantes nativos americanos: "América entró [...] de la mano del Demonio a la

281 Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006, p. 214.

282 Véase lo referente a la nota al pie de página 133.

historia universal"²⁸³ Creemos que, atendiendo a lo que consignaron en sus crónicas misioneros como Bernardino de Sahagún (ca.1500-1590) dicha frase puede ser enunciada en los siguientes términos: "América entró de la mano del Ruido", para referir el modo en que fue inteligida y consignada por escrito una de las primeras experiencia auditivas de los colonizadores dentro de un nuevo mundo sonoro:

Costumbre es muy antigua de nuestro adversario el demonio de buscar escondrijos para hacer sus negocios, conforme a lo del Santo Evangelio que dice, quien hace mal aborrece la luz. Conforme a ésto, éste nuestro enemigo en esta tierra plantó un bosque o arcabuco lleno de muy espesas breñas para hacer sus maldades desde él, y para esconderse en el mismo sin ser hallado, como hacen las bestias fieras, y venenosas serpientes. Este bosque o arcabuco breñoso, son los cantares que esta tierra urdió que se le hiciesen y usasen en su servicio, como su culto divino y salmos de loor, así en los templos como fuera de ellos, (lo cuales llevaban tanto artificio, que dicen lo que quieren, y pregonan lo que él manda, y entiéndenlos solamente aquellos a quien él los endereza). Es cosa muy averiguada que en la cueva, bosque o arcabuco, donde el día de hoy este maldito adversario se esconde, son los cantares y salmos que tiene compuestos, y se le cantan sin poder entender lo que en ellos trata, mas de por aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje; de manera que seguramente se canta lo que él quiere, sea guerra o paz, sea loor suyo o contumelia de Cristo, sin que de los demás se pueda entender cosa alguna²⁸⁴.

Advirtamos, sin embargo, que la necesidad de Bernardino de Sahagún por recurrir a adjetivaciones de carácter demoníaco para dar cuenta de la experiencia auditiva vivida, representa tan solo una primera etapa en el proceso cognición o donación de forma para el nuevo ámbito de sonidos. En tal etapa, el cronista se encuentra imposibilitado para comprender el sentido de esos cantos: oscuros, impenetrables –experiencia que hoy consideraríamos privilegiada toda vez que, en un primer instante, la habría vivido en la pureza (grado cero de significación posible) de sus valores acústicos.

Existe otro testimonio en el que creemos podemos detectar una situación distinta, en la que el cronista manifiesta una actitud más analítica y en esa medida más propensa a la comprensión del ser sonoro (teñido siempre de moral) americano, pues hasta cierto punto logra superar la primera estancia apriorística. Se trata de Diego Durán (1537-1588):

283 Frost, Elsa Cecilia, *Este nuevo orbe*. México: UNAM, 1996, p. 25. "Nada tiene de extraño –argumenta la autora– que, ante este problema, los cronistas –en especial los religiosos– hayan tratado de encontrar la explicación del portento recurriendo a hipótesis y teorías que –por antiguas y sabidas– habían sido dejadas de lado por la escolástica. Me refiero al papel del Demonio en el drama de la humanidad, al elemento de compensación de la historia, a la elección providencial de un pueblo, un grupo o un hombre para un fin determinado y a la elucubración escatológica". *Ibid.*, p. 20.

284 Citado por Gabriel Saldívar en: *Historia de la música en México*. México: Secretaria de Educación Pública-Ediciones Guernika, 1987, p. 53 (1ª edición: 1934).

En su modo como cuantos lo han sido todos los cantares de éstos son compuestos por unas metáforas tan oscuras que apenas hay quien las entienda, si muy de propósito no se estudian y platican para entender el sentido de ellas. Yo me he puesto de propósito a escuchar con mucha atención lo que cantan y entre las palabras y términos de la metáfora y paréceme disparate y después platicado y conferido, son admirables sentencias así en lo divino que agora componen como en los cantrares humanos que componen²⁸⁵.

Hemos considerado importante hacer esta distinción para establecer hipotéticamente lo siguiente:

La intelección de las formas americanas del sonar, nunca habría podido generarse de manera espontánea dentro de la mentalidad europea, y sí, en cambio, gradualmente a través de un proceso intelectual animado por la voluntad de comprender auditivamente los ámbitos natural y cultural americanos.

Sin embargo, la donación de cualidades que parece marcar el inicio del proceso intelectual de lo sonoro americano, lejos está de ser la conceptualización de una otredad real asignable a la dimensión sonora americana, puesto que son atribuciones que expresan la puesta en proporción de lo inaudito –actividad que habría sido llevada a cabo por y para las aspiraciones históricas civilizatorias europeas, encarnadas en los cronistas (según el ejemplo brindado).

Al afirmar esto, tenemos en mente la reconstrucción ontológica americana hecha por Edmundo O'Gorman en su obra *La invención de América* (1958)²⁸⁶. El mayor interés que encontramos en ella es que nos permite entrever la densidad ético-moral de los hechos históricos.

Una de las problemáticas planteados por O'Gorman es (y por ello lo *americano* no necesariamente se afirma como *otredad* real) que "América fue concebida por Europa a su imagen y semejanza, y en circunstancia tan radical estriba aquello que hemos querido llamar la invención de América"²⁸⁷

puesto que Europa se concibe como representando el estadio más adelantado en la marcha

285 Citado en: Saldívar, *op. cit.*, p. 54.

286 O'Gorman, Edmundo, *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*. México: FCE, 1958.

287 *Ibid.*, p. 88.

del devenir humano hacia su meta ideal, un ente que, como América, es concebido como un mundo histórico en potencia no es de hecho, en su origen, sino mera posibilidad de llegar a ser otra Europa. Pero adviértase bien, es posibilidad de ser otra Europa no en cuanto tal, sino en cuanto que Europa es en ese momento la civilización vicaria de la humanidad.

América no aparece con otro ser que el de la posibilidad de actualizar en sí misma esa forma del devenir humano²⁸⁸.

En su análisis, Edmundo O'Gorman concibe dos situaciones sobre las que reflexiona: 1) la existencia *en vilo* de América, que en cuanto se afirma se disuelve sobre el horizonte histórico del que se originó; 2) la disolución de su contraparte histórica: Europa, a que conlleva la afirmación de América desvanecedora de sí. Aquí sus propias palabras:

Al dotar Europa a América con su ser, inició su propia desintegración ontológica, de manera que, en la medida en que América fue realizando en su historia el ser europeo, aniquilándose a sí misma, en esa medida la individualidad de Europa se fue disolviendo en un despliegue histórico de autoaniquilación²⁸⁹.

Pero destaquemos, que se trata de situaciones que han sido planteadas por Edmundo O'Gorman sólo como *posibles* dentro de *una* concepción particular de América como *invención densa*, es decir, en dos niveles correlativos de existencia histórica: a) nivel historiográfico-geográfico; b) nivel histórico-moral –ello bajo la idea de que *historia* y *ser* de América ocurren identificados, que ella sería "el resultado de un acontecimiento que, al acontecer, constituye el ser de un ente", por lo que América no sería un acontecimiento "accidental y contingente", sino "constitutivo y necesario"²⁹⁰. Tales planteamientos son, a nuestro entender, la base de una problemática subyacente a aquella primera:

Nuestra tesis [...] explícitamente concibe a América como una posibilidad de sentido dentro de un marco de significación total; la historia de América, por lo tanto, tiene que aparecer como una serie de sucesos que actualizan esa posibilidad, y en cuanto que semejante actualización va realizando el ser, esa historia es necesaria, porque su acontecer se reviste obligadamente de sentido.

[Y] puesto que esa historia es la actualización de esa posibilidad, puede afirmarse que su sentido no será sino el del ser la manera en que América es y va siendo sí misma²⁹¹.

288 *Ibid.*, pp. 88 y 93.

289 *Ibid.*, p. 98.

290 *Ibid.*, pp. 91 y 92.

291 *Ibid.*, p. 91-92.

Es desde esta interpretación que Edmundo O'Gorman afirma que la significación de una historicidad que solo pretende actualizar una posibilidad de sentido, es precisamente la que se descubre en la investigación documental constituida en torno tópicos (que él llama "etiquetas habituales") como la conquista, la colonización, evangelización y, también, la polémica sobre el indio americano:

La peculiar concepción del ser americano [...] aclara también la razón por la cual el europeo hubo de estimar a las culturas autóctonas bajo el signo de la negatividad histórica, independientemente de la repulsión o admiración que despertaron. Automáticamente quedaban situadas al margen de la historia universal, porque carecían de significación propia dentro de su ámbito al no quedar incluidas como elemento constitutivo del ser de "Nuevo Mundo" [...]. Es preciso comprender por consiguiente que la idea "indio americano" es una invención correlativa y necesaria de la previa invención de América²⁹².

Siguiendo de cerca la descripción ontológica americana de Edmundo O'Gorman, consideramos que es posible acceder a la existencia comunicable de una dimensión sonora que es americana en la medida en que forma parte del proceso general de la invención de América, de tal modo que, como esta última, puede ser entendida como devenir actualizable bajo dos formas de presencia real:

- A) Como hecho histórico inventado desde una sola posibilidad de sentido: el universalismo de Occidente²⁹³ [O'GORMAN-A];
- B) Como potencia histórica posible de ser reinventada hacia otras posibilidades de sentido (concebidas dentro del mismo universalismo occidental²⁹⁴) [O'GORMAN-B].

Teórica o imaginariamente, como realidad cognoscible (hecho histórico) o realidad concebible (potencia histórica), ambas serían pensables en los mismos dos niveles de existencia que hacen de América una *invención densa*:

292 *Ibid.*, pp. 89-90, 92.

293 La América inventada es "la instancia que hizo posible en el seno de la Cultura de Occidente, la extensión de la imagen del mundo a toda la Tierra y la del concepto de historia universal a toda la humanidad". *Ibid.*, p.99.

294 Tal la fatalidad y el reto.

- a) en el de orden *grafico* según su naturaleza específica: historiográfica, musicográfica, etc.
[CUALIDAD DE FORMA]
- b) en el de orden histórico-moral [CUALIDAD DE CONTENIDO].

Por lo anterior, añadimos a las elaboraciones hipotéticas anteriores lo siguiente:

*Correlativamente a la imagen del mundo americano que deviene históricamente, la dimensión de lo sonoro que le es propia fluye, en calidad de estrato medio, sobre la superficie geográfica americana [CUALIDAD DE FORMA] y bajo el ámbito irrebasable de la ethicidad (lo ético-moral) [CUALIDAD DE CONTENIDO] que es [O'GORMAN-A] o puede llegar a ser [O'GORMAN-B] América*²⁹⁵.

Hemos cosiderado que la teorizaciones de Bolívar Echeverría nos pueden ayudar a concretar con mayor precisión este planteamiento. Partamos de aquello que ya hemos explicado: los dos niveles de existencia real de la modernidad según Echeverría:

- A) Posible o potencial [ECHEVERRÍA-A];
B) Actual o efectivo [ECHEVERRÍA-B].

En el primer nivel, la modernidad es una forma ideal de totalización de la vida humana, una *esencia* concebible más allá de sus configuraciones empíricas; una realidad cuya concreción está en suspenso, como pura potencia. En el segundo nivel, la modernidad es una configuración histórica no ideal ni imprecisa, sino efectiva y plural en cuanto que concreción de proyectos históricos distintos de actualización humana cuya correlatividad o coexistencia conflictiva los dota de un perfil histórico particular, que el autor define como *ethe* históricos realista, clasico, romántico y barroco. El drama humano ha sido y es la predominancia del proyecto moderno-capitalista cuya *ethicidad* corresponde a la de tipo realista.

Creemos que son las correspondencias entre las proposiciones de Edmundo O'Gorman y las de Bolívar Echeverría las que nos pueden ayudar a pensar, dentro de un marco filosófico americanista, la existencia de una dimensión sonora propia del ámbito histórico americano.

295 Desde esta perspectiva estamos asumiendo la inversión de la representación común que asume que la forma es exterioridad y contenido interioridad.

Especialmente, damos relevancia a los vínculos entre aquellas nociones tuyas identificables con tipos de existencia histórica concreta, es decir, la idea de que América es un hecho histórico *ya* inventado desde una sola posibilidad de sentido: el universalismo de Occidente [O'GORMAN-A], y la idea de que la modernidad se presenta como una configuración histórica efectiva [ECHEVERRÍA-B].

Antes, sin embargo, queremos destacar algunas correspondencias más sutiles, referentes al empleo de ciertos conceptos que consideramos significativos:

Bolívar Echeverría emplea el término *ethos* bajo las siguientes acepciones:

El término *ethos* tiene la ventaja de su doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de "**morada** o abrigo", lo que en ella se refiere a "**refugio**", a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a "arma", a recurso ofensivo o activo. [Alterna] y confunde el concepto de "uso, costumbre, comportamiento automático" [...] con el concepto de "carácter, personalidad individual o modo de ser"²⁹⁶.

En cuanto que alude a un determinado ámbito para la realización de la vida humana, parece que en el discurso echevarriano *ethos* y *mundo* son ideas equiparables:

La modernidad en es sí misma *plural*. Existen *muchas modernidades* y no solo una, porque hay también muchas estrategias posibles de vivir la modernidad capitalista y de construir muchos "**mundos**" para vivirla.
[...] otras modernidades, estructuradas en torno a otros *ethe*²⁹⁷.

Para definir *cultura*, Bolívar Echeverría también emplea la palabra *mundo*:

La **cultura**, el cultivo de lo que la sociedad humana tiene de *polis* o agrupación de individuos concretos, es aquella actividad que reafirma, en términos de la singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico, lo histórico– realiza o lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales; reafirmación de la "identidad" o el "ser sí mismo", de la "mismidad" [...] del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del **mundo** de la vida, construido en torno a esa realización²⁹⁸.

Edmundo O'Gorman, por su parte, emplea de modo similar las nociones de *cultura* y *mundo*

296 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, pp. 37 y 162. (Los énfasis son nuestros.)

297 Echeverría, *Vuelta...*, 2006, pp. 210-11. (Los énfasis son nuestros.)

298 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 133. (Los énfasis son nuestros.)

en una disertación sobre las conceptualizaciones colombina y vespusiana relativas al sentido de los nuevos territorios interatlánticos:

América ya representa una ampliación del escenario de la vida de la **cultura**, hasta entonces solo constituido por Europa, Asia y Africa, y por tal título merece el apelativo de "**mundo**"²⁹⁹.

Sin embargo, la cercanía que cierra el círculo de afinidades entre las nociones que conforman las teorizaciones de Edmundo O'Gorman y Bolívar Echeverría, se revela cuando este último asocia la idea de *ethos* a una circunstancia o proceso inventivo:

La identidad moderna es una forma o modo de vida que tiene que crearse en el momento mismo de dar cuenta de este hecho fundamental de la experiencia cotidiana moderna; que tiene que constituirse como la **invención** de un *ethos*, de una estrategia para vivir dentro de la contradictoriedad capitalista, para "solucionarla" o neutralizarla"³⁰⁰.

De hecho, la idea de *ethos* como invención tiene una presencia importante dentro del discurso echevarriano, porque coexiste con las nociones de mestizaje y barroco, y ambos son centrales dentro de él; esto refuerza el vínculo. Veámoslo:

[El mestizaje] es el comportamiento típicamente **barroco**: "**inventarse** una vida dentro de la muerte". Los indios están condenados a morir, y han venido muriendo ya durante todo el siglo XVI. Y sin embargo, dentro de ese proceso del morir, se **inventan** una manera del vivir: insistir mediante una mimesis en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que está siendo devorado por el valor mercantil"³⁰¹.

Con base en el tejido conceptual que, desde nuestra perspectiva, une con sutileza pero con fuerza los pensamientos de Edmundo O'Gorman y Bolívar Echeverría, concluimos lo siguiente como una primera aproximación teórica certera al problema de lo sonoro dentro de una explicación del *ethos* barroco americano:

En cuanto hecho histórico concebido desde la posibilidad de sentido del universalismo occidental, América es una invención densa que se constituye como una entidad moderna y plural

299 O'Gorman, *op. cit.*, pp. 84. (Los énfasis son nuestros.)

300 Echeverría, *Vuelta de siglo...*, 2006, p. 210. (Los énfasis son nuestros.)

301 *Ibid.*, p. 214. (Los énfasis son nuestros.)

por las posibilidades de invención ética o de mundos culturales particulares que desde dentro pueden ser asumidas. La dimensión sonora que le es propia, que fluye como estrato medio a través de la densidad histórica de la América inventada, es cognoscible o concebible en cuanto propiedad sensible (audible) de las invenciones éticas o de mundos culturales particulares que conforman la pluralidad de la modernidad americana efectiva.

Sin embargo, hay algo más que debemos considerar para acabar de establecer el marco de nuestra reflexión, se trata de un aspecto que *nos llega* desde la obra de Bolívar Echeverría, esto es: la problemática materialista implicada en todos estos hechos, pues sin su discusión no se explica efectivamente ni el universalismo de la cultura de Occidente, ni la invención de América; no, desde la historia de la colonización vista como ese "monumental traslado cultural" con que el conquistador intentó reproducir en América "su propio mundo", cual si fuera un continente vacío (parabras de Juan Carlos Torchia Estrada)³⁰²; pero menos aún se pueden explicar nuestras proposiciones sobre la dimensión de lo sonoro americano como una realidad histórica cognoscible auditivamente, en la que, en última instancia, estaría involucrada el capitalismo; y no se explica, porque:

Asumir lo sonoro dentro de una construcción cultural del mundo de la vida humana, pasa necesariamente por una reflexión en torno a los instrumentos con respecto de los cuales la dimensión de lo sonoro es una resonancia.

De manera equiparable a lo que ha hecho Edmundo O'Gorman en *La invención de América*, Bolívar Echeverría ha ensayado una circunstancia ontológica rastreada momento a momento en "El 'valor de uso': ontología y semiótica"³⁰³, en donde, al explicar la producción y consumo de bienes dentro del proceso de reproducción social, Echeverría brindó una definición de *instrumento* que es pertinente referir:

La forma más acabada del objeto social es sin duda la del *instrumento*. En ella, las dos tensiones que determinan toda forma objetiva –la pretensión de una forma para el sujeto y la disposición de este a adoptarla– permanecen en estado de enfrentamiento, en un empate

302 Torchia Estrada, Juan Carlos, *Filosofía y Colonización en Hispanoamérica*. México: UNAM, 2009, p. 7.

303 En: Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, pp. 153-197.

inestable que puede decidirse de diferentes maneras en cada caso. La *proposición* de una acción formadora sobre las materias primas [en el caso que nos ocupa: la atmósfera y sus cualidades acústicas], inscrita en la forma instrumental como estructura técnica, no solo *permite* –como en todo objeto social– sino que exige, para ser efectiva una voluntad de acción formadora que la asuma y la haga concreta. La dinámica transformadora general que el instrumento trae consigo *necesita* ser completada y singularizada por el trabajo.

 El conjunto de instrumentos constituye una totalidad compleja, organizada temporal y espacialmente: es el campo instrumental de la sociedad³⁰⁴.

Y precisamente es aquí donde se abre el problema que más nos interesa y sobre el que versarán los siguientes capítulos de nuestra investigación; lo platearemos en términos hipotéticos:

América se constituye como un campo instrumental que, en tanto expansión transatlántica de su situación europea, soporta material e ideológicamente el universalismo de Occidente, la invención de América y la totalidad de sus representaciones sonoras, sean estas musicales o no.

Sin embargo, debemos atender al hecho de que la definición echevarriana de la noción de *instrumento* se inscribe dentro de una elaboración teórica mayor sobre el proceso de reproducción social y la producción y consumo de objetos prácticos o bienen producidos con valor de uso, proceso que conformaría el núcleo problemático de la cultura o más específicamente de la identidad cultural:

El sujeto social transforma su identidad al introducir modificaciones cualitativas o de forma –que aquí sería lo mismo que la consistencia de las cosas que componen su mundo. Cada una de esas modificaciones, por más insignificante que pueda ser, implica obviamente una transformación de la parte del sujeto global que se indiviúa a través de la producción consumo de ellas, e implica también, de manera indirecta pero necesaria, un cierto desquiciamiento, aunque sea igualmente mínimo, del equilibrio inestable en que se encuentra el sistema total de necesidades/capacidades y que es la base de la identidad del sujeto global³⁰⁵.

De lo que concluimos que:

América, en tanto subjetividad individual o global, se constituye como una identidad específica

304 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, p. 178.

305 Echeverría, *Definición...*, 2010, p. 60.

que puede ser analizada en su compleja composición historico-material o, más exactamente, en el nivel de sus objetos con valor de uso producidos endógena o exógenamente, pues su disposición sobre el espacio geográfico configuran una parte de su dimensión sensible. Es la estructura tecnológica de esa configuración, lo que establece el sentido real de América como invento o, más propiamente dicho dentro de la lógica aquí asumida, como artefacto subjetivo sonoro.

Reparemos en la significación histórica que tiene el hecho de que el primer instrumento sonoro construido en México haya sido la campana; así mismo que la fabricación de campanas fue uno de los primeros nuevos oficios enseñados a los indígenas. Igualmente relevante es que el primer libro con música impresa editado en el Nuevo Mundo contuviera instrucciones precisas sobre cómo y cuándo tañer campanas; se trata *Ordinarium Sacri ordinis heremitarum Sancti Augustini episcopi*, impreso en México, en el año de 1556³⁰⁶. Esto nos obliga a considerar que todo cuanto hemos dicho debe entenderse bajo la conciencia de una situación colonial.

Sólo penetrando en la consistencia histórica de estos objetos, podríamos explicar cómo y en qué medida Latinoamérica se constituye –cual lo asentamos en la primera parte– como una identidad violentada, pues es precisamente la ingeniería instrumental de origen hispano-colonial aquello que el capitalismo supo secuestrar. Al hacerlo, al hacer suyos los instrumentos que por principio debían garantizar la reproducción político-social de los sujetos, logro garantizar antes que nada su propia reproducción, su propia *ética* (anti-humana). Sin embargo, es también desde la consistencia histórica de tales objetos que podríamos vislumbrar las operaciones por las cuales podría ser desatado en ellos un sentido no necesariamente enajenante, uno que nos permita acariciar, al menos de lejos, la utopía que buscamos. Solo no olvidemos que, a diferencia, de los navegantes del siglo XVI, nosotros no tenemos más espacio que nuestra América para refundar nuestras aspiraciones humanas más trascendentales. Por ello el carácter de la utopía deberá ser necesariamente de *contraconquista* –tal y como lo planteó Lezama Lima en su disertación barroca. Solo habría que rectificar algo: el proceso de *contraconquista* americano inició en el siglo XVI.

306 Guzmán Bravo, José Antonio: "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España." en: *La música de México. I. Historia. 2 Periodo virreinal* (1530 a 1810). Julio Estrada (ed.). México: UNAM, 1986, p. 87-88.

1.2. El objeto sonoro: la tonalidad

1.2.1 La tonalidad como problema dentro del capitalismo

Emplear los conceptos teóricos de Bolívar Echeverría para dar cuenta de los problemas implicados en la invención colonialista de América, nos compromete en todo momento con la crítica a la modernidad capitalista que a través de su teoría se articula. Pero ¿hasta qué punto podemos hacer coincidir estas propuestas de interpretación histórico-filosófica con nuestra disertación en torno a la existencia de una dimensión sensible sobre la que tendría lugar un particular *drama* sono-audible de *tono* enajenante? Aquí nuestra propuesta:

La teoría de los cuatro *ethos* históricos de Bolívar Echeverría es una herramienta que nos propone explicar la modernidad capitalista en función de los modos en que las distintas sociedades (entidades socio-político históricas) asumen y recrean las propuestas de *vida* que aquella modernidad le *ofrece* a éstas. Así, lo moderno capitalista, en sus distintos *modelos*, sería cognoscible en los siguientes dos niveles de la vida cotidiana (individual y colectiva) y, así mismo, en los estados de excepción de la misma (estetización de la vida cotidiana): a) objetivo/superficial o *formal*; b) subjetivo/profundo o de *contenido*. Para ello, en la tesis 6: "Las distintas modernidades y los distintos modos de presencia del capitalismo", Bolívar Echeverría ha distinguido dos planos de análisis: sincrónico y diacrónico.

En el plano de lo sincrónico, la diversificación de esa modernidad capitalista estaría relacionada con los siguientes aspectos:

- a) La amplitud o grado de intervención de la modernidad capitalista en los diversos ámbitos de una sociedad;
- b) La densidad o intensidad de esa compenetración;
- c) El tipo diferencial, o sea, la posición que una entidad social –según la expansión y la densidad de lo moderno capitalista dentro de ella– ocupa dentro de un esquema global.

En cuanto al plano de lo diacrónico, esta diversificación se registraría en la esfera de la circulación mercantil, concretamente en cuanto a:

- a) La propiedad de los recursos naturales

b) El secreto tecnológico y su devenir dentro del marco histórico de las sociedades³⁰⁷.

La caracterización de un determinado *ethos* histórico sería posible mediante la interpretación relacional de todos estos valores dentro de un espacio histórico determinado.

En esta investigación querríamos proponer que un *ethos* histórico puede ser comprendido sobre cualquiera de las dimensiones que son parte del mundo de la vida humana, pues la conformación de sus valores intrínsecos habrá de ser correlativa a la de otras formaciones necesarias para la conformación de los diferentes modelos de vida o mundo. En ese sentido, sugerimos que el análisis de cada una de estas dimensiones permite explicar una parte de nuestro devenir histórico, de ahí que hagamos de la dimensión de lo sonoro el objeto de nuestro análisis, pues consideramos que a la modernidad capitalista le corresponde un perfil audible. Escucharlo nos posibilitará comprender una parte de esta modernidad. Coincidimos o, mejor dicho, nos inspiramos en lo que escribió el economista Jacques Attali en una reflexión sobre la economía política de la música:

Hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos [...] más que por sus estadísticas [...]. Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. *Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber*³⁰⁸.

Partir de la suma de estas perspectivas, hace necesario proponer un objeto de índole sonora, que —en la densidad de su existencia dentro del ciclo de reproducción social, como objeto producido socialmente con valor de uso, o como forma vehicular "del proyecto de autorrealización del sujeto"³⁰⁹— pueda ser analizado de modo similar a la presencia del capitalismo dentro de las sociedades, es decir, bajo los parámetros de amplitud, densidad, tipo diferencial, y que además

307 Cfr. Echeverría, *Las ilusiones...* 1997, pp. 161-163.

308 Attali, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores, 1995, pp. 11 y 12 [1ª ed. francés: 1977]. (Cursivas en el original.)

309 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, p. 174. No sobra una explicación sobre la *densidad* de los instrumentos en tanto objetos: "En todo objeto práctico puede distinguirse, por una parte, lo que hay en él de aquello que fue su materia prima y, por otra, lo que en él es la forma actual que tiene transformada a esa materia y que es precisamente lo que el trabajo que lo produjo objetivó en ella sirviéndose de ciertos instrumentos. La forma del objeto es la que hace que el consumidor lo perciba como el satisfactor apropiado para una necesidad suya, y la misma forma del objeto es la que, simultáneamente, hace que el productor tenga por realizable su intención de transformar al consumidor. Bifacética, la forma del objeto sintetiza esta intención y esa expectativa, repitiendo a escala individual, por enésima vez, el arreglo o compromiso entre el sistema de las necesidades de disfrute y el sistema de las capacidades de trabajo del sujeto social global". Echeverría, *Definición...*, 2010, p. 91.

pueda ser relacionado con una cierta noción de naturaleza disponible y apropiable, así como con un cierto hecho tecnológico. Dentro de nuestra investigación este objeto será la *tonalidad*.

La tonalidad o sistema tonal es un concepto clave dentro de la construcción histórica de la cultura occidental, y por tanto de la modernidad capitalista, dentro de la cual lo occidental está inmerso. La tonalidad, sin embargo, surge en el seno específico de la cultura europea y se configura como una de sus construcciones identitarias más sólidas. Dentro del pensamiento hispanoamericanista, el musicólogo español Adolfo Salazar [exiliado en México en 1939 durante la Guerra Civil Española] lo advirtió con toda radicalidad:

[...] sentido armónico y escala mayor constituyen la base de nuestra idea de la Tonalidad. Puede, pues, decirse con una exageración, sin embargo cierta, que la evolución de la música en la historia secular de Europa consiste en descubrir el "tono de Do Mayor". En descubrirlo y hacerlo omnipotente tirano de toda la música posterior, llamada moderna [...]. Dicho de otra manera y apurando la ironía: la formación política de la llamada "Europa" es solidaria de la formación de la tonalidad armónica de Do Mayor; ambas son parejas y tardaran el mismo número de años. De siglos. Pero pasará mucho tiempo todavía antes de que las fuerzas de la escala se supediten jerárquicamente al totalitarismo de la tónica³¹⁰.

También Jacques Attali notó esa relación entre el totalitarismo y la tonalidad:

Los teóricos del totalitarismo [...] explicaron que es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentran en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control de ruido³¹¹.

Con menos palabras, Margarita Muñoz-Rubio dijo eso y más: "El *mundo feliz* es tonal"³¹².

La tonalidad, pues, ha estado inmersa en la historia de la expansión de la cultura europea y ha formado parte del proceso de occidentalización mundial que es de signo capitalista, pues sus principios teóricos, científicos y estéticos se han construido como el fundamento sistémico de *La*

310 Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea: desde los primeros tiempos cristianos*. México: El Colegio de México, 1942, vol. I, pp. 445.

311 Attali, Jacques, *Ruidos...* 1995, p. 17.

312 Conversación personal en torno a Max Weber.

Música, aspecto que nunca para cultura europea ha sido un hecho menor.

1.2.2 Definir la tonalidad. Consideraciones

La tonalidad puede ser entendida como un sistema específico de organización jerarquizada de sonidos producidos artificialmente, coleccionados bajo la noción de escala diatónica (compuesta de una combinación preestablecida de tonos (t) y semitonos (st), a saber: t-t-st-t-t-t-st) y cromática (compuesta de doce sonidos a distancia de semitono). Funciona bajo la selección de un sonido considerado fundamental, llamado *tónica*, alrededor del cual serán dispuestos otros sonidos según su relación de parentesco, pudiendo sonar diacrónica y sincrónicamente (sucesiva o simultáneamente). En el primer caso, estos sonidos forman melodías, las cuales, en abstracto, pueden ser entendidas como escalas cuya especificidad es determinada por la distancia entre cada uno de sus sonidos (es decir, por la disposición de sus tonos o semitonos); en el segundo, esos sonidos al sonar simultáneamente forman acordes y, encadenados unos con otros, progresiones armónicas –igualmente, la especificidad y la función de cada acorde está dada por la distancia entre los sonidos. La tonalidad sería, entonces, el sistema de interrelaciones y funciones ordenadas diacrónica y sincrónicamente que se organizan en función de una nota o acorde central, en base al cual es compuesta música de muy distintos formatos que, en términos analíticos, deben ser entendidas como formas y/o estructuras inteligibles.

Desde las primeras décadas del siglo XIX, el término tonalidad fue puesto en uso por el musicólogo y crítico francés Castil-Blaze (*Dictionnaire de musique moderne*, Paris, 1821). El debate que se inicia a partir de entonces consiste en el alcance de dicho concepto, específicamente en cuanto a los ámbitos musicales de su aplicación. En 1844 el musicólogo y compositor belga François-Joseph Fétis escribe que la tonalidad se forma a partir de la "colección de relaciones necesarias, sucesivas y simultáneas de los sonidos de una escala". Según este autor, la variedad de condiciones históricas y étnicas es la que da pie a una multiplicidad de "tipos de tonalidad". Sin embargo, en 1901 el musicólogo y pedagogo alemán Hugo Riemann niega la relatividad de esta última idea y sostiene que todos los tipos de tonalidad responden a un solo principio de la naturaleza de la audición musical³¹³. Sin embargo, especialistas de diversos campos

313 Se refiere a los acordes que se forman a partir de los grados I (tónica), V (dominante) y IV (subdominante) de

(etnomusicólogos, antropólogos, historiadores) debatieron y restringieron la aplicación del término tonalidad al ámbito de la armonía tonal de la música europea compuesta entre el siglo XVII y el inicio del siglo XX –ello en aras de reivindicar la diversidad de las prácticas musicales³¹⁴.

La diversidad musical, que no es otra cosa que la reivindicación de la pluralidad de los modos de la escucha, si bien es válida, no debe ser tomada sin advertir su coexistencia conflictiva con aquella propuesta sistémica de organización de los sonidos: la tonalidad, que, instrumentalizada por el capitalismo, penetra en todos los contextos culturales a los que la modernidad capitalista y su tecnología es capaz de llegar; frente a aquellas, la *propuesta tonal* se comporta invasivamente en función de la dominancia a la que aspiran el conjunto de valores a los cuales sirve de instrumento-vehículo: los de la cultura hegemónica dentro del capitalismo, es decir, la cultura occidental europeo-norteamericana, la misma que bajo distintas políticas mantiene un constante asedio sobre los innumerables patrimonios culturales del mundo. Puede decirse, entonces, que la tonalidad, en tanto hecho cultural complejo, supera por mucho los márgenes tiempo-espacio a los que se le pretende restringir: los que la música europea compuesta entre el siglo XVII y el inicio del siglo XX. Por ello es que consideremos posible y necesario problematizar la tonalidad más allá de un repertorio musical específico.

Cuando manuales sobre historia de la música decretan el fin de la era tonal hacia el inicio del siglo XX, debemos tener presente que ello es válido solo para el campo al cual se suscribe ese repertorio, es de decir, el de la música llamada culta, clásica, académica o de concierto. Ellos hacen referencia al momento crítico en que surgieron propuestas musicales que debatieron o negaron los principios que rigen el sistema compositivo tonal. Por una parte, están aquellas propuestas que al negarlo lo evocan: atonalidad, politonalidad, microtonalidad; por otra, aquellas propuestas innovadoras que lograron ingresar al campo de la creación musical valores antes ajenos: aleatorismo, concretismo, música electrónica y otras de carácter estructuralista (dodecafonismo, serialismo, serialismo integral).

Mas en ese momento no se contó con algo que en la actualidad tampoco pareciera querer ser reconocido, es decir, que propuestas de corte *neo* (neo-clasicismos neo-romanticismos, neo-

una escala diatónica.

314 Cfr. *Brockhause Riemann Musiklexikon*. Deutschland: Schott Musik International, 1998, vol. IV, pp. 248-249; y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor), USA: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. XIX, pp. 51-55. En adelante, el *The New Grove...* será citado de la siguiente manera: "NGDMM", más los datos variables.

nacionalismos) y otras más como el minimalismo y la música para cine, no tardarían en reivindicar los valores musicales que pretendían ser superados a inicios del siglo XX: valeses, danzones, variaciones sobre temas diversos, arreglos orquestales de música de grupos pop y rock actuales, y toda suerte de hibridismos en do y sol mayor habrían de saltar a la escena pública académica con particular énfasis en América Latina, de manera ininterrumpida hasta nuestros días, o sea, cien años después de haberse decretado el *fin de la era tonal*³¹⁵. Desde la perspectiva de nuestra investigación, suponer el fin de ella sería tan ingenuo como suponer, por mucho que se deseara o entreviera, el fin de la modernidad capitalista.

Insistir en la relación entre la expansión del capitalismo y la de la tonalidad, puede resultar irritante pero es necesario. El historiador norteamericano Richard Norton es muy enfático al respecto:

La era tonal, que es paralela al ascenso del capitalismo y al desarrollo de los estados-nación modernos de Europa occidental y Norteamérica, produjo todo un *corpus* de literatura musical y adquirió la hegemonía cultural dominante en las naciones industrializadas del mundo. Esta era de la "tonalidad clásica" contiene la mayor parte de aquella música a la que un público activo de millones de escuchas considera "popular" o "seria" –y es sostenida por el mundo de los medios hasta el punto de la universalidad³¹⁶.

Así pues, en lo que sería un proceso de reforzamiento mutuo entre el capitalismo y la tonalidad, proceso en el que el uno sirve de vehículo a la otra y viceversa, ambos logran infiltrarse en todas las sociedades en distintos niveles, grados y formas, bajo mecanismos tecnológicos e ideológicos concebidos para tal fin [prenda la radio y compruébelo]. Se trata de dos complejos fenómenos histórico-culturales de larga duración y de tendencia expansiva. Globalización capitalista por un lado: *tonalización* auditiva por otro.

315 Dentro del contexto posrevolucionario mexicano, esta problemática ha sido estudiada seria e incómodamente por Margarita Muñoz-Rubio en: "El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo del Bourdieu". Tesis doctoral. México: UNAM, 2008.

316 Norton, Richard, *Tonality in western culture: a critical and historical perspective*. USA: Pennsylvania State University, 1984, p. 12. (Traducción hecha por el tesista.) "Sin la música un Estado no puede subsistir" –había escrito Molière hacia la década de 1670 (Molière, *El burgués gentil hombre*, acto I, escena 2. Citado por Attali, *Ruidos...* 1995, p. 75.)

1.2.3 Conformación/expansión de la tonalidad y tonalización auditiva

Explicar la conformación y la expansión de la tonalidad como sistema representativo de una cultura específica es, de hecho, hablar de la conformación de su legitimidad histórica, la cual en una medida importante se ha basado en la eficacia de los medios ideológicos y tecnológicos de su reproducción. Aspectos como los que a continuación se enuncian pretenden indicar que esa eficacia solo pudo haber sido alcanzada gracias a la evolución de múltiples ideas e intereses específicos que, planteados como problemas, han sido debatidos desde muy distintas posiciones y, dicho sea sin exageración, desde hace siglos –al menos desde el siglo XV hasta la actualidad:

- Teorización de las bases físico-acústicas de la tonalidad y desarrollo de los sistemas de afinación, temperamento y otras incógnitas tecnológicas que posibilitaron la demostración empírica de los razonamientos teóricos;
- Conformación de un sistema composicional musical tonal basado en esos conocimientos teóricos y tecnológicos;
- Codificación de un sistema de escritura musical que permitió la transmisión y la conservación del repertorio musical tonal;
- Resolución de los problemas de interpretación musical tonal vocal e instrumental;
- Desarrollo de la tecnología que permitió la fabricación de instrumentos musicales capaces de reproducir de forma controlada los nuevos sonidos;
- Conceptualización de una pedagogía acorde a los problemas que supone la enseñanza de la interpretación y audición de música tonal;
- Presencia de la infraestructura (academias, conservatorios, salas de concierto, teatros) y disponibilidad de la tecnología (medios audiovisuales útiles para su conservación y difusión) que posibilitaron la socialización de dicha música.

Tengamos presente que otro de los aspectos que en una medida significativa, contribuyó al arraigo social de la tonalidad, al convencimiento aparentemente unánime de su pertinencia histórica, fue el hecho de haberse mostrado como el *lenguaje* más eficiente para lograr traducir la imaginación artística musical. El compositor mexicano Julio Estrada plantea este tema en su ensayo

"El imaginario profundo frente a la música como lenguaje"³¹⁷.

La eficacia de la tonalidad como lenguaje –explica Julio Estrada– consiste en su capacidad de reproducirse bajo el aspecto de múltiples *lenguajes musicales* –aquellos surgidos entre los siglos XV y XX en el contexto europeo, lenguajes que compartieron, todos ellos, un mismo modelo tomado de la naturaleza y basado en la ciencia físico-acústica³¹⁸. Dentro del ámbito académico –continúa–, el ejercicio libre de las artes ha dependido de la posibilidad de que la imaginación artística pueda ser codificada en lo que se ha denominado *lenguaje*, ello por la validez, elevada a dogma, de la que gozan los sistemas de escritura como conjunto de recursos útiles para la creación, entendida en términos de representación de la imaginación, dentro de ciertos patrones de estilo y época: "La larga permanencia de los llamados lenguajes musicales –los de inspiración tonal– parecería haber sido el resultado de su oferta de bases atractivas para el compositor a través de propuestas que intentan apoyar el proceso de conversión del imaginario a la música"³¹⁹. Finalmente, Julio Estrada enlista cuatro aspectos vendrían a conformar el *lenguaje tonal*:

- Base teórica: referencia físico-acústica de la materia musical y organización matemática de la misma dentro de estructuras tales como la escala.
- Bases sistémica: área de definición selectiva de tendencias individuales y colectivas encargadas de la organización de lo estructural: factura de métodos de escritura melódica, armónica y contrapuntística, útiles para representar la evolución espacio- temporal de la materia musical.
- Base protocolaria: reglas y convenciones de utilización de un sistema –desde la micro hasta la macroestructura–, mismas que en épocas pasadas se entendían bajo la noción de *retórica* [...].
- Base estilística: caracterización dada al empleo de cada sistema a partir de recurso de capacidades individuales innatas³²⁰.

Para cerrar este apartado es necesario recordar que ninguno de los aspectos referidos queda fuera del ámbito problemático de la audición, es decir, que de algún modo u otro todos ellos inciden en el fenómeno de la escucha y que no hay uno solo que no haya sido racionalizado sin al menos imaginar una consecuencia sonora. Por ello, al largo devenir histórico a través del cual la tonalidad se conforma a la vez que se expande sobre múltiples ámbitos en los que se socializa, ya sea como

317 Publicado en: *La abolición del arte*. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte [celebrado en 1998]. Alberto Dallal (ed.). México: UNAM-IIE, 1998, pp. 525-550.

318 *Ibid.*, p. 536.

319 *Ibid.*, p. 537.

320 *Idem*.

objeto con valor de uso y disfrute o como medio para la enajenación, lo denominamos proceso de *tonalización auditiva*.

1.2.4 El devenir de la tonalidad desde la perspectiva musicológica: pretonalidad, tonalidad armónica y postonalidad

La tonalidad, como concepto musical de largo alcance, ha sido estudiada desde perspectivas musicológicas variadas que nos ayudan a entender que sus valores constitutivos fueron preparados varios siglos atrás a la llegada de su consolidación en el siglo XVIII (periodo clásico) y que su disolución –al menos dentro del ámbito de la música europea de concierto hacia finales del siglo XIX– no parece que pueda ser menos lenta.

Desde una lógica basada en la sucesión lineal de eventos, suelen ser establecidas las siguientes diferenciaciones: periodos pretonal, tonal y postonal –lo que ha sido hecho principalmente en referencia a la producción musical europea; así mismo, les son asignados ciclos de tiempo que, *grosso modo*, podrían ser los siguientes: 1450-1650, 1650-1900, y 1900 en adelante, respectivamente. El periodo central, el tonal, suele ser designado más específicamente como el periodo de la *tonalidad armónica*, es decir, aquel en el que son sistematizadas las relaciones funcionales entre los acordes posibles según sus características de estilo: barroca, clásica y romántica. La pretonalidad alude, pues, al momento de conformación de ese sistema armónico y la postonalidad a su disolución. Entre estos dos periodos es trazada una analogía que sugiere el tránsito de eventos sonoro-musicales que proponen una audición predominantemente horizontal (estilo monódico vocal y polifonía contrapuntística pretonal) que gradualmente se hace vertical hasta su máximo punto (estilo homofónico armónico-tonal) para nueva y súbitamente horizontalizarse (contrapunto dodecafonista pos-tonal).



Ejemplo de notación contrapuntística, donde predominan los procesos musicales horizontales o diacrónicos³²¹

Sonate



Ejemplo de notación armónica, donde predominan los procesos musicales verticales o sincrónicos³²²

La evolución de la tonalidad –de sus criterios teóricos, sistémicos, estilísticos y protocolarios–, es la evolución de las formas musicales. El centro problemático de esta marcha de dimensiones seculares –según una caracterización de la tonalidad armónica en su sentido más clásico que hace George Graham en *Tonality and musical structure* (1970)³²³– radica en la posibilidad brindada por la tonalidad de contar con formas y estructuras musicales inteligibles en términos audibles, analíticos e interpretativos. La música, que puede ser considerada un fenómeno caótico, puede llegar ser algo comprensible si es estructurada inteligiblemente por el compositor³²⁴. Melodías, armonías y ritmos poseen en sí mismos un valor, pero cuando esos elementos quieren ser puestos en juego y formados dentro de un conjunto musical coherente, esa particular formación es lo que más propiamente es capaz de hacer el sistema tonal. "No es –precisa este autor– que la

321 Imagen tomada de: Bach, Johann Sebastian: "XV Inventionen à 2 et XV Sinfonies à 3 pour le Clavecin". H.G. M. Darnköhler (copista), Manuscript, n.d.(1745-1755), consultado en:

<http://imslp.org/wiki/15_Inventions,_BWV_772-786_%28Bach,_Johann_Sebastian%29> (08/06/2012)

322 Brahms, Johannes: "Sonate". 1ª edición. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.(1853), consultado en:

<http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.1_%28Brahms,_Johannes%29> (08/06/2012)

323 Graham, George, *Tonality and musical structure*. London: Faber & Faber, 1970.

324 "Thus music has the choice of being regarded as a jumble or as structure, comprehensible because the composer made it so, in more sophisticated terms". *Ibid.*, p. 15.

tonalidad haya monopolizado dicha función, pero sí la domina"³²⁵.

La inteligibilidad que se le pueda otorgar a una pieza que aspire a ser considerada obra de arte –continúa este autor aún en el ánimo didáctico de adentrarnos en los valores más clásicos en que descansa esta interpretación de la tonalidad– quedará garantizada si el análisis musical descubre en ella un grado convincente de *unidad*; siempre y cuando la música sea algo más que una mera sucesión de eventos, dicha actividad analítica hallará formaciones estructurantes estables³²⁶ solo a través de las cuales será posible aprehender esa unidad en un solo acto mental igualmente unificado (*unifying mental act*)³²⁷. Así mismo (en lo que pareciera corresponder a la tradición logocéntrica que aspira a congelar el curso de la realidad mediante la eficacia de unos cuantos actos o signos verbales), este análisis interesado por la unidad musical procurará explicaciones lo más cercanas posibles a lo que ocurre en la música, que puedan ser convertidas en descripciones estructurales de los sucesos musicales³²⁸.

Los conceptos de pretonalidad y postonalidad aluden, pues, al estado de imprecisión en que la noción de unidad se verifica dentro de ellos. En su asomo a repertorio más temprano con respecto al de la consolidada tonalidad armónica desde cuyas serenísimas alturas reina indiscutible Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), George Graham propone establecer una distinción: estructuras cerradas (*closed*) y estructuras entrecruzadas (*interlocking structures*)³²⁹. Según sus análisis, el segundo tipo de estructuras es visible en dos tipos de repertorio: el barroco temprano (Claudio Monteverdi, 1567-1643) y el romanticismo tardío (Richard Wagner, 1813-1883), es decir, músicas fronterizas entre la pretonalidad y la tonalidad, y entre la tonalidad y la postonalidad, respectivamente.

325 "Tonality does not monopolise this function. But it dominates it". *Ibid.*, p. 216. (Traducción hecha por el tesista.)

326 En esta sección el autor alude sobre todo a la conformación de las formas conocidas como clásicas. En ellas lo diacrónico (melodías) y lo sincrónico (armonías) interactúan con enfático equilibrio, siempre en beneficio de la nitidez con que precisan manifestarse las funciones tonales. Suelen ser mencionadas las formas binarias (A+B+A) y las ternarias (A+B+A+C+A) y otras más complejas como la forma sonata. En las formas clásicas, "la melodía, que todo lo conduce, se somete, no solo a la enumeración igual y a la acentuación convenida de los tiempos en cada compás, sino también a la obligación de la cuadratura, a la agrupación de los compases en periodos iguales y de los periodos en repeticiones". Brenet, Michael, *Diccionario de la música (histórico y técnico)*. Barcelona: Editorial Iberia, 1962, p. 219.

327 "the comprehension of a series of musical procedures requires a unifying mental act". Graham, *Tonality...*, 1970, p. 15.

328 "In analyzing music we have to do two things: first, search diligently until we find the closest possible description of what happens in the music; then search diligently until we have found means to express an acceptable structural interpretation of the musical happenings". *Ibid.*, p. 13.

329 *Ibid.*, pp. 29-44.

Esta ausencia de unidad o, acaso mejor dicho, esa dislocada presencia del *logos tonal* ha sido el asunto insalvable cuando –dentro de las discusiones propias del campo específico de la musicología– se ha pretendido proyectar los principios de la tonalidad hacia ámbitos en los que éstos no se hallan presentes en sus términos convencionales o clásicos. En contraposición al término de tonalidad armónica, es utilizado el de *tonalidad melódica*³³⁰ para aludir a que ciertos gestos de atracción (más que de supeditación –lo que sería lo propio de la tonalidad armónica) y dominio que se dan al interior de movimientos melódicos en función de un sonido o sonoridad en repertorio incluso muy anterior a 1400, pueden ser considerados un antecedente de la tonalidad armónica. Así, tonalidad melódica y pretonalidad corresponderían ambas al periodo de construcción y estabilización de un tipo de audición secuencial horizontal que, al verticalizarse gradualmente, devino una suerte de columnata funcional (progresiones armónicas) hecha de bloques de sonidos de diferente densidad (acordes) que gozaría de su periodo *clásico* en las décadas de 1700.

En el estudio titulado "Exploring tonal structure in French Polyphonic Song of the Fourteenth Century"³³¹, Sarah Fuller rastrea una parte de ese proceso en repertorio del siglo XIV –no sin dejar de ingresar al debate su crítica con respecto al problema de cómo el concepto de lo tonal ha sido planteado y como podría platearse en contextos musicales que, en apariencia, no son los más apropiados.

Sarah Fuller explica que, como lo ha asumido George Graham, la problemática con respecto a las estructuras tonales ha sido planteada en torno a los tópicos de *unidad* y *coherencia*. El término *estructura* alude a ordenamientos regulados que derivan en patrones hasta cierto punto predecibles (en parte, por su cualidad de simetría); mientras que el término *tonal* está fuertemente asociado a la noción de jerarquía, en la que un sonido (tónica o fundamental) o una sonoridad domina sobre otros y controla la configuración de escalas o modelos relacionales de sonidos³³².

Frente a esta serie de convenciones la autora toma una postura más acorde a sus fines investigativos. Propone evitar el criterio de *unidad* en favor de la posibilidad de establecer relaciones de sonidos en proceso de alcanzar construcciones coherentes y unificadas. En esta aproximación, las relaciones entre los sonidos sería establecida en función de su proyección

330 NGDMM, 1980, vol. 19, p. 53.

331 Publicado en: *Tonal structures in early music*. Collins Judd, Cristle (comp.). New York: Garland Publishing Inc., 1998, pp. 61-86.

332 Cfr: Collins, *Tonal...*, 1998, pp. 61-62.

temporal, es decir, por el cómo los eventos musicales invitan al escucha a percibir relaciones tonales mientras éstas ocurren secuencial o diacrónicamente. De ahí que considere que su aproximación puede caracterizarse por estar basada en la relación entre contextos y procesos³³³, lo que implica que las preguntas habrán de ser dirigidas hacia cómo se constituyen las relaciones entre los sonidos durante la ejecución, centrándose en la construcción de énfasis y conexiones entre los sonidos y las sonoridades dentro de una pieza que es interpretada. Considera que, en repertorio temprano (pretonal), la percepción de una formación pre-estructural tonal más que poder ser descubierta en su propia escritura, depende de su escucha. En ese sentido, esta autora nos propone una aproximación *performativa* que tendría por actividad central la percepción aprehensiva de relaciones sonoras durante la interpretación musical³³⁴. Lo que particularmente es destacable en esta propuesta es que su verdadero alcance se sitúa no en la reconstrucción de procesos compositivos, sino en una comprensión auditiva capaz de asimilar relaciones de tipo tonal durante la propia ejecución y audición de cierto repertorio musical. No obstante que se trata de oyentes e intérpretes que se ubican inevitablemente en el presente, la autora establece la posibilidad de interpretar *percepciones* argumentables dentro de las capacidades de los auditores especializados del siglo XIV (es decir: ¿cómo pudo haber sido su proceso de audición?), aun cuando ellos no lo hubieran articulado explícitamente en palabras³³⁵.

Nos ha interesado referir este caso musicológico porque nosotros nos apoyamos en este tipo de perspectivas para sostener que, aunque la tonalidad armónica se consolida en términos estrictos hasta el siglo XVIII y se expresa con mayor originalidad dentro del contexto de la Europa central, sí es posible hablar de ella con propiedad cuando se rastrean sus gestos iniciales sobre coordenadas espaciales y temporales distintas. En el caso particular, nuestro interés es comprender su constitución en la América del siglo XVI. Y ya que dentro de las investigaciones musicológicas actuales es aceptada la pretensión de *acceder* a la mentalidad de antiguos escuchas para entender sus modos de su audición, nosotros querríamos plantear esta problemática en referencia a los modos en que los indígenas mexicanos pudieron haber entendido auditivamente el repertorio europeo

333 "This approach may be characterized as contextual and process-based". *Ibid.*, p. 62.

334 "Such an approach might be characterized as 'performative' [...] since it takes perception during performance to be a central action in the apprehension of pitch relations". *Idem.*

335 "Perforce, these listeners and singers are (like myself) unavoidably of the present, but the kind of awareness I evoke entails perceptions that were arguably within the capacities of their fourteenth-century counterparts, even though they would not have articulated them explicitly in words". *Idem.*

pretonal medieval en la época de la Conquista.

1.2.5 La tonalización auditiva en el espacio americano durante el siglo XVI. Formulación de criterios para su interpretación

Analizar la constitución de la tonalidad en el marco de las ideas referidas, nos permite rastrear sus orígenes históricos en el momento mismo de la conformación de la modernidad en su etapa histórica transatlántica. Por lo tanto, intentaremos comprender el lugar que dentro de esa larga historia ocupa el proyecto de educación musical emprendido por los españoles en México durante el siglo XVI. La fundación de colegios que contemplaron la instrucción musical para los indígenas, como el Colegio de San José de los Naturales (1523-1524), y el Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco (1543), en años tan incipientes del periodo de Conquista, nos permite asumir la tonalización auditiva como una necesidad de primer orden para el proyecto colonizador-civilizador, en tanto herramienta de carácter disciplinario desplegada y socializada bajo políticas educativas. Parafraseando (pero con distancia) a Serge Gruzinski, diríamos que la educación del *ojo* indígena fue antecedida realmente por la del *oído*³³⁶. Este hecho, además, es de signo eclosional dentro de la constitución misma de la modernidad en su cariz americano.

La tonalidad es una propuesta ideológica y tecnológica ordenadora de imaginarios sonoros, en la medida en que establece normas de control e intelección del mundo caótico del ruido desde una perspectiva cultural dominante racionalista. De modo que –como apuntó Richard Norton– oír tonalmente es un *llegar a ser* que ocurre dentro del marco de lo social³³⁷; sin embargo, desde nuestra perspectiva, es una inducción histórico-cultural. La tonalización auditiva, que hoy es sostenida bajo innumerables políticas mediáticas por la Industria Cultural capitalista que así como regentea conciertos por la paz, promueve la difusión y la práctica de la música rock entre los indígenas mexicanos, fue proyectada como política educativa en América por la Iglesia católica durante el siglo XVI. Puesto que la trascendencia de semejante proyecto no puede ser sino resultado de su eficacia, querríamos comprender en qué consistió ésta.

Así, la línea a partir del cual querríamos explicar uno de los momentos del proceso de

336 Cfr. Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE, 1994, p. 84 [1ª edición en francés: 1990].

337 "societal framework in which humans become tonal". Norton, *Tonality...*, 1984, p. 5.

conformación/expansión de la tonalidad en América será la concerniente a la vasta tradición del canto gregoriano dentro de la cultura litúrgico-musical europea, la cual fue transmitida a los indígenas americanos en los colegios dedicados a la enseñanza de humanidades, fundados por los colonizadores españoles durante la primera mitad del siglo XVI.

El canto gregoriano es una práctica musical específica dentro del panorama de la cultura medieval europea. Se trata de un repertorio de carácter sacro que es considerado el canto oficial de la liturgia de la iglesia cristiana de Occidente. A partir de la escisión protestante en el siglo XVI, se convirtió en patrimonio exclusivo de la Iglesia Católica Romana. Toma su nombre del papa Gregorio I "el Magno" (ca. 540-604), a quien se atribuye su instauración³³⁸. Dentro del ámbito de la música medieval, el canto gregoriano es considerado una de las principales expresiones del *canto llano* –otras del mismo tipo serían el canto romano, el ambrosiano, el galiciano y el hispano-visigótico o mozárabe³³⁹. A continuación, una enumeración de sus características generales:

- Es monódico, es decir que consta de una sola melodía cuya rítmica es convenida culturalmente, de modo que no está sujeta a la determinación artificial de un compás o medida metronómica. Al tener como principal objetivo la claridad de texto, siempre escrito en latín, el canto debe ajustarse a la rítmica implícita de éste, de ahí surge lo que se conoce como *ritmo fraseológico*³⁴⁰.
- Es cantado al unísono, ello supone que, cuando es interpretado por un conjunto de voces (masculinas), éstas actúan de forma isocrónica e isorrítmica. Conforme el canto gregoriano se tornó más sofisticado con el paso del tiempo, esas voces se distanciarían unas de otras en intervalos consonantes de cuarta (5 semitonos), quinta (7 st.) y octava (12 st.), desplazándose paralelamente; tal disposición se conoce como *organum*.
- Es prioritariamente vocal –se sabe, sin embargo, que desde muy tempranamente, a mediados del siglo V, era admitido el uso del órgano para apoyar las voces³⁴¹.
- Es modal, es decir que responde a una teoría y sistema compositivo característico de la

338 Cfr. NGDMM, 2001, vol. 10, pp. 376-377.

339 El término *canto llano* sirve para caracterizar un estilo basado "sobre el principio de la igualdad absoluta de duración e intensidad de las notas, constituyendo un canto unido *llano*: una música llana". Brenet, *Diccionario...*, 1962, p. 102.

340 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Barcelona: Hijos de J. Espasa, Editores, 1925, vol. XXVI, p. 1254.

341 Cfr. Salazar, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Revista de Occidente, 1954, p. 74.

música medieval litúrgica que se basa en el concepto de *modo*, el cual remite a formas de organización de los sonidos en los aspectos interválico, escalístico, melódico e incluso rítmico.

- Desde la perspectiva musicográfica, el canto gregoriano corresponde al periodo histórico de la pretonalidad, ya que en éste se hallan elementos que, al haber sido reactivados selectivamente por el pensamiento científico renacentista, posibilitaron la formulación de la tonalidad³⁴².

El canto gregoriano fue uno de los medios a través de los cuales la Iglesia Romana logró vehicular y expandir sus *representaciones de mundo* a lo largo y ancho de sus dominios geográficos, y es una tradición tan vasta que, a pesar de que sus antecedentes podrían ser rastreados en prácticas musicales paganas y gnósticas del cercano Oriente anteriores a la Era Cristiana, hoy, por sorprendente que parezca, su actualidad es discutida en su relación con la Industria Cultural capitalista. Leamos lo que la *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999-2002) nos dice al respecto:

La difusión del gregoriano en la sociedad civil ha tenido un gran impulso a partir de la reedición en CD de las grabaciones discográficas del coro de mojes de Silos (en la provincia española de Burgos), que obtuvieron varios discos de oro en 1992. El fenómeno *chant*, como se ha llamado internacionalmente al éxito conseguido por las referidas grabaciones discográficas y televisivas, constituye un singular fenómeno de mercado discográfico que se ha intentado explicar como una vía más del movimientos *new age*³⁴³.

Nos queremos apoyar en esta cita para enfatizar las dimensiones de este proceso de *modelización de la escucha* –como podríamos significar también a la tonalización auditiva:

Consideramos que la eficacia del capitalismo para infiltrarse en todas las dimensiones de la vida humana, resulta de haber sabido apoyarse y/o vehicularse bajo formas culturales eficaces en sí

342 Se trata de un asunto que la musicología aún debate: ¿el sistema musical modal medieval premoderno que sirvió de base compositiva al canto gregoriano es, en efecto, el antecesor del sistema musical tonal renacentista moderno? En esta investigación nos basamos sólo en un criterio –que nunca podría ser el de menor trascendencia histórica dentro del mundo occidentalizado logocrático– para responder afirmativamente a esta pregunta: el sistema de escritura musical diseñado por los teóricos medievales en el siglo XI para representar gráficamente el canto gregoriano es el mismo que fue empleado por los teóricos renacentistas cuatro siglos después para dar representación a la moderna música vocal e instrumental. Dicho sistema de escritura es, en esencia, el mismo que se emplea actualmente en todas las academias de música del mundo dedicadas a la enseñanza del repertorio musical occidental u occidentalizado.

343 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (director y coordinador). España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, p. 891. En adelante será citado de la siguiente manera: "DMEHA, 1999-2002", más los datos variables.

mismas en cuanto a su capacidad de expansión y compenetración cultural y social que son muy anteriores, ciertamente, a la modernidad capitalista (como es el caso de la música medieval gregoriana). Desde nuestra lógica, el capitalismo se debe al uso racionalista e instrumentalizador de todo aquello que es pertinente a su tendencia expansiva, por lo que podríamos decir que lo que de "moderno" hay en la modernidad capitalista consiste, no pocas veces, en la actualización, refuncionalización y/o secuestro de formas culturales premodernas, antimodernas o tardomodernas provenientes de los más diversos contextos históricos. Así mismo, consideramos que no es posible entender al capitalismo en sus procesos de expansión sincrónica (amplitud, densidad, tipo diferencial) y diacrónica (propiedad de recursos naturales y secreto tecnológico) desde la perspectiva de las tesis echevarrianas, si no reconocemos su capacidad para reproducirse bajo una aparente *pluralidad* formal que en realidad no es sino portadora de un único *mensaje* propiciatorio de procesos de aculturación social *rentables*. El correlato que hemos establecido entre capitalismo y tonalidad es posible gracias a una importante similitud entre ambos, pues no es otra la forma de operar del sistema composicional tonal: configurarse bajo la apariencia de múltiples *lenguajes* cuando en esencia se trata de una sola *lengua* (parafraseamos aquí lo expresado por Julio Estrada³⁴⁴).

En esta sección vamos a revisar el desarrollo del canto gregoriano bajo los siguientes criterios:

- El canto gregoriano es una propuesta particular de modelación auditiva de carácter hegemónico e invasivo (bélico) de origen franco-romano, que devino en la constitución del concepto de lo europeo. Su estudio puede ayudarnos a comprender uno de los aspectos de la occidentalización cultural que a partir del siglo XVI comenzó a adquirir sus actuales dimensiones planetarias.
- El canto gregoriano, a lo largo de su conformación expansiva, generó para sí mismo innovaciones históricas de carácter tecnológico, sobre todo en cuanto a la generación de un *logos* específico coherente con una visión de mundo particular. La eficacia de esa tecnología para contener y resguardar dicha visión fue puesta a prueba con éxito en la Península Ibérica en el siglo XI y posteriormente ratificada en América en el XVI.
- La tradición del canto gregoriano enseñada a los indígenas mexicanos se encuentra en un

344 Véase lo referente a la nota al pie de página 317.

estado de plena madurez durante el siglo XVI. Se trata de una propuesta formal perfectamente coherente y consolidada en los niveles micro- y macro-estructurales. Por lo tanto, tuvo capacidad para absorber elementos ajenos (¿hibridación? ¿mestización?) sin ponerse en riesgo.

- Como propuesta ideo-tecnológica, el canto gregoriano representa una más de las innovaciones que pueden dar contenido a la propuesta sostenida por los historiadores de la ciencia medieval, acerca de un revolucionamiento tecnológico acaecido en el pequeño continente europeo entre los siglos XI y XII. El sistema de objetos y estructuras (sistema de notación, libros, campanas, monasterios, colegios, sistemas educativos, etc.) que precisó su desarrollo, permitió el establecimiento de un macro-campo instrumental común para Europa y América, dotado de una misma propuesta sonoro/auditiva.
- La importación del canto gregoriano a América por parte de los colonizadores y su puesta en práctica por las comunidades indígenas (primero en México y después en Perú) en el siglo XVI, involucra a todos estos actores en la larga historia de la consolidación de la tonalidad y, por tanto, de la modernidad y el capitalismo. Pero también, en la sin duda no menos larga historia de la resistencia que los individuos o grupos humanos han contrapuesto.

CAPÍTULO II

AMÉRICA COMO SUJETIDAD AUDIBLE. ANTECEDENTES HISTÓRICOS PRE-ECLOSIONALES

2.1 Conformación y expansión de una expresión musical hegemónica: el canto gregoriano en Europa

De origen historiográfico incierto, el canto gregoriano o franco-romano nos interesa por su proceso histórico de conformación expansiva, desde Roma hacia otros puntos de la cristiandad europea. Este proceso puede darse por iniciado a partir de que durante el papado de Gregorio I (*ca.* 540-604) se establecieron las reformas –consumadas éstas en un libro conocido como el *Antiphonarium* romano, donde se recogen los cantos (antífonas y responsos) para cada día del año– que dictaminaban sobre qué, cómo y cuándo se debía de cantar durante las celebraciones litúrgicas; fueron reformas que debían ser plenamente observadas en todos aquellos sitios donde la Iglesia Católica tuviera presencia, siendo las regiones de Inglaterra y Francia las primeras en hacerlo. La difusión del canto gregoriano "no fue –a decir de Fernández de la Cuesta– un hecho aislado ni ocurrió inopinadamente. Estuvo precedido de muchos intentos que obtuvieron resultados parciales, y se encuadró en un amplio marco de decisiones políticas y religiosas"³⁴⁵. Querríamos explicar a continuación en qué sentido esto es así.

La propagación del canto gregoriano se halla vinculada a la historia de la unificación territorial, política, administrativa, pero, sobre todo, religiosa y cultural de Occidente, la cual, durante la Edad Media, puede centrarse en los años previos a la conformación del Sacro Imperio Romano (cuya vigencia histórica abarca de 962 a 1806), y más específicamente en la labor del emperador Carlo Magno (742-814).

El 24 de diciembre del año 800, Carlo Magno fue investido de autoridad divina por el papa León III y declarado emperador. Ello, que no podía ser un privilegio concedido a cambio de nada, tenía que ver con el reacomodo de fuerzas políticas que de Oriente (Constantinopla) se trasladaban a Occidente (territorios franco-germánicos), pero también con el deseo de salvaguardar al cristianismo de las invasiones de los pueblos bárbaros e islámico, tarea a la que la dinastía de reyes

345 Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 213.

a la que pertenecía Carlo Magno había destinado prácticamente todos sus esfuerzos³⁴⁶. Comprometido, pues, con los intereses de Roma, Carlo Magno entabló constantes disputas no solo en el campo de batalla, sino a través de su influjo en discusiones conciliares, siempre en favor de la observancia estricta de la disciplina eclesiástica³⁴⁷, las cuales condujeron, amén de un conjunto de reformas sistemáticas dentro de la Iglesia destinadas a fortalecer las jerarquías eclesiásticas que apuntalaron su poder³⁴⁸, a aquello que es calificado de "universalización del rito romano"³⁴⁹. Algunas de estas reformas, que contribuyeron a un resurgimiento de las artes y las ciencias –mismo que es conocido como "renacimiento carolingio"³⁵⁰–, fueron las siguientes:

- c) Creación de numerosas escuelas, principalmente monásticas, donde se enseñó gramática y canto litúrgico (gregoriano), algunas de las cuales se especializaron en la formación de las élites³⁵¹;
- d) Adquisición de manuscritos antiguos que fueron salvados de la destrucción gracias a que se emprendió una ardua labor de transcripción dentro de los monasterios por gente especializada en ello (los *scriptoria*), con ello se lograron conservar numerosas obras de la Antigüedad que enriquecieron las bibliotecas de las abadías que acabaron por convertirse en importantes centros culturales: Metz, Hirschau, San Martín de Tours, Corbie, Saint Gall, Reichenau, Bobbio, y otros³⁵²;
- e) Envío de aquellos que estaban en obligación de desempeñar correctamente las funciones litúrgicas a centros especializados en las Isla Británicas, Italia y España³⁵³;
- f) Recolección de cánticos profanos³⁵⁴;
- g) Todo ello sostenido por la implementación de una política de mecenazgo equiparable a la de

346 Cfr. Luzón, José María y Joan Sureda, *Historia del arte español. II. Imperio y religión: del mundo romano al prerrománico*. Barcelona: Planeta-Lunwerg, 1997. pp. 488-457.

347 Debe anotarse que, precisamente, el Concilio de Frankfurt (794) marca el inicio de las gestiones oficiales por implementar en España el rito romano y conseguir así la uniformidad litúrgica. Cfr. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Quintín Aldea Vaquero *et al.* (dirs.). Madrid: CSIC, 1972, vol. II, p. 1306.

348 Cfr. *Gran Larousse Universal*. Guillem Burrel *et al.* (eds.). Barcelona: Plaza y Janes, 1995, vol. 7, p. 2377.

349 "Carlo Magno comprende la unidad de la cultura (que era para él la cultura romana, conforme heredaba él el Imperio de Occidente de manos de Papa). [...] creía en la unidad de una regla religiosa, y agradeció a Roma su imperio proclamando la universalidad de rito romano". Salazar, *La música de España I...*, 1972, p. 86.

350 *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Ediciones Rialp, 1984, vol. 5, p. 111.

351 Cfr. *Idem*.

352 Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana...*, 1925, vol. LIV, p. 1112.

353 Cfr. *Gran Enciclopedia Rialp...*, 1984, vol. 5, p. 111.

354 Salazar, *La música de España I...*, 1972, p. 86.

Lorenzo de Medici en el siglo XV³⁵⁵.

Es importante señalar que la fundación de los centros dedicados a la conservación del rito cristiano-romano, especialmente aquellos en los cuales se contempló la enseñanza y la práctica musicales, responde a un proyecto que data del siglo V, época en que el papa Hilario (?-468) funda en Roma la primera *Schola Cantorum*. De hecho se afirma que a Gregorio I se le debe el haber dotado a esta institución de las bases necesarias ("las rentas"³⁵⁶) que posibilitaron su permanencia, momento a partir del cual se considera iniciado el proyecto de difusión del canto gregoriano, en cuya continuidad sería determinante la participación de los reyes franco-germánicos.

La implementación gradual del canto gregoriano en Europa (y posteriormente en América) puede ser comprendida como una consecuencia derivada de la puesta en marcha de una política de unificación que fue vital o, al menos, necesaria para el sostenimiento de estructuras de poder político-religiosas que emergen con ímpetu durante el Medioevo y que se prolongarán hasta la modernidad³⁵⁷. Esto podemos sostenerlo si recordamos que la propia noción de *Europa* se desprende, en efecto, de una formación política anterior a ella, o sea: el Sacro Imperio Romano de Occidente:

El imperio carolingio, compendio de los territorios de la Cristiandad latina que elaboró una síntesis de la cultura que tendría larga vigencia en Occidente en aspectos relativos a la enseñanza y a la configuración de un imaginario de la sociedad y el papel de la Iglesia. [...] La época carolingia dejó [...]: una memoria histórica en la que el vocablo "Europa" comenzaba a abrirse paso como una idea resumen de un nivel de civilización, bienes y valores que había que defender frente a enemigos calificados como bárbaros. Sin perfiles geográficos muy precisos, cada vez resultaba más claro que esa Europa era, ante todo, el espacio en que habitaba la población dispuesta a **escuchar** los mensajes difundidos en nombre de una Iglesia romana. En esa identificación de un territorio y una población con la cristiandad latina hallamos, en vísperas del año 1000, el embrión de Europa³⁵⁸.

Básicamente, la puesta en práctica del proceso de unificación cultural carolingia expresa la tentativa por conformar una identidad dominante que habría de imponerse sobre otras –incluso por encima de aquellas expresiones autóctonas que respondían a otra forma de ser de la cristiandad y

355 Cfr. *Enciclopedia Universal...*, 1925, vol. XI, p. 996.

356 Cfr. *Enciclopedia Universal...*, 1925, vol. LIV, p. 1112.

357 García de Cortázar, José Ángel y José Ángel Sesma Muñoz, *Manual de historia medieval*. Madrid: Editorial Alianza, 2008, pp. 115-116.

358 *Ibid.*, p. 116. (El énfasis en nuestro.)

que habían surgido en su propio seno; precisamente este sería el caso del rito hispánico.

2.2 Implementación del canto gregoriano en España

A lo largo del Continente Europeo y la zona norte del Continente Africano coexistieron múltiples prácticas litúrgicas paralelamente a los continuos periodos de lucha por la apropiación del territorio entre los cristianos (romanos, bizantinos, carolingios) y los pueblos llamados bárbaros (suevos, vándalos, alanos, hunos, burgindios, anglos, sajones, bretones, francos, alemanes, ostrogodos, visigodos) y musulmanes. Conforme el cristianismo gana terreno a los pueblos bárbaros y éstos son convertidos a la nueva fe y sus prácticas litúrgicas modificadas, éstas últimas conservan los suficientes elementos autóctonos como para mantenerse arraigadas entre sus practicantes. La lenta suplantación de la liturgia hispánica (también llamada hispano-visigótica o mozárabe) en favor de la liturgia romano-carolingia sobre la geografía de la Península Ibérica –relato que habría de prolongarse por tres siglos–, no se explica sino en función de ese arraigo. Trataremos a continuación de reseñar algunos puntos claves de este proceso.

La liturgia hispánica fue practicada en casi todas las regiones de la Península Ibérica hasta las Galias, siendo su etapa de mayor esplendor el periodo que va del IV Concilio de Toledo en el año 633 a la invasión musulmana en 711³⁵⁹. Si bien la conformación de este rito puede ser rastreada a partir del asentamiento visigodo en Tolosa (419-507) e incluso en función de ciertos aspectos que lo relacionan con la liturgia etíope que datan del siglo IV³⁶⁰, es sólo a partir de la conversión oficial al cristianismo del reino visigodo proclamada en el III Concilio de Toledo en 589, que la liturgia hispánica es formalmente estudiada como una derivación más de la liturgia cristiana. La evidencia más temprana de la existencia de este rito se halla en los escritos de Isidoro de Sevilla (ca. 550-636), sus obras *Etymologiae* y *De officiis Ecclesiasticis* contienen descripciones de un tipo de misa

359 Cfr. Araiz, Andrés, *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1942, pp. 16-17.

360 Cfr. *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, pp. 1303-1304. En refuerzo de ello anotemos lo siguiente: "Para una posible identificación del origen del rito hispano es interesante recordar el dato que algunos antifonales del salterio hispánico no proceden de la Hispania sino de la versión africana de los salmos atestiguadas por San Agustín y otros autores de la Iglesia africana de los siglos V y VI. De ahí surge una de las teorías del origen "africano", o de la transmisión a través del África latina, del sistema de lecturas y de las antífonas salmódicas del rito hispano" Susana Zapke, "Antes del gregoriano: el viejo canto hispano: sobre la actividad de monjes y clérigos aragoneses en la Edad Media", en: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano* [Zaragoza, 4-13 de noviembre de 1996]. Pedro Calahorra y Luis Prensa (coords.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1997, p. 50.

que concuerda con la de posteriores documentos musicales y litúrgicos³⁶¹. Se sabe, también, que el proceso de unificación litúrgica dentro de la Península Ibérica y parte del sur de Francia ya se encontraba avanzado hacia el año 633, en el que el IV Concilio de Toledo se reúne para decretar el ordenamiento de las oraciones y cantos litúrgicos en toda España y las Galias –de hecho ese concilio fue presidido por mismo Isidoro de Sevilla. Solo 70 años después fue copiado el que se considera el más antiguo documento litúrgico sobreviviente que conserva referencias a este rito: el *Orationale* de Verona, el cual, aunque no contiene notación musical, sí recoge los textos de oraciones para las antífonas y los responsorios hispánicos. La comparación con manuscritos de los siglos X y XI hacen pensar que la conformación musical del repertorio fue anterior a 711³⁶².

Si bien acusa influencias de otras liturgias como la ambrosiana, la galicana e incluso la romana, la liturgia hispánica logró conformarse a lo largo de los siglos como un patrimonio cultural poseedor de formas particulares de autorrepresentación y autorreproducción. Éstas, aunadas al *corpus* intelectual forjado por los doctores hispanos, pueden ser así enunciadas:

- Ritos eucarísticos definidos y estructurados –hacia el siglo V la misa hispánica ya estaba perfectamente definida³⁶³;
- Cantos para cada una de las partes de la Misa y el Oficio Divino³⁶⁴;
- Formulas o tonos (7 en total) característicos de este canto que no se presentan en otras músicas litúrgicas, al menos no en la gregoriana. A partir del empleo de estas fórmulas o tonos han podido distinguirse distintas tradiciones: la de León, la de Rioja, la de Castilla y la de Toledo³⁶⁵.
- Una escritura musical de tipo neumática³⁶⁶. El empleo característicamente hispánico de ésta,

361 No sobra mencionar algunos detalles más con respecto a la importancia de este jerarca de la Iglesia dentro de la historia de la música occidental. Según lo que nos informa José León Tello, nueve capítulos del libro III de su *Etymologiarum sive Originum libri xx*, son dedicados exclusivamente a la música: sus orígenes y su papel en la Antigüedad según referencias bíblicas y pitagóricas, efectos anímicos que produce, división y clasificación de la música vocal e instrumental, conceptos de diafonía y sinfonía, y origen y ejecución del canto litúrgico; mientras que en *De officiis ecclesiasticis* –una obra que marcó la regla de vida para canónigos o clérigos– habla sobre coros, cantos, salmos, himnos y antífonas litúrgicas. Cfr: León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1952, pp. 28-31

362 Cfr. NGDMM, 2001, vol. 17, p. 262.

363 Cfr. *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1304.

364 Esta información es sucintamente detallada en: NGDMM, 2001, vol. 17, pp. 263-268. Para una explicación de los conceptos de misa y oficio divino consúltese el capítulo: "2.3 El canto gregoriano y su utilidad litúrgica: una propuesta de organización del tiempo".

365 Cfr. NGDMM, 2001, vol. 17, p. 265.

366 "las figuras neumáticas son signos gráficos establecidos en origen para expresar diversos contenidos

es que se construye a partir de variaciones y combinaciones de figuras (trazos) simples. Se considera que la notación hispana es la notación musical de tipo neumático más antigua³⁶⁷.

- Libros que contenían los textos y las oraciones sagrados basados en un calendario litúrgico particular; estos libros poseían su correspondiente parte musical. La conformación de estos libros difiere de la de los libros del rito romano³⁶⁸.
- Formas específicas de enseñar, dirigir y practicar la liturgia establecidas en los Concilios Toledanos II (primera mitad del siglo VI) y IV (633), y en el Concilio de Compostela (1056)³⁶⁹;
- Conjunto de instrumentos de aliento (cuernos o bocinas de gran tamaño, conetas, flautas dobles), de cuerda (violas y cítaras de diversos tamaños para frotar con arco o tañer con los dedos, laúdes, tañidos con la mano o con pua o plectro) y percusión (atabalillo y címbalos) para acompañar el canto religioso que caracterizan la práctica ritual hispánica³⁷⁰.

El constante perfeccionamiento de estos aspectos fue correlativo al nivel de arraigo que alcanzó la liturgia hispánica entre sus practicantes. En refuerzo de ello considérese que durante la

prosódicos y sintácticos. Los primeros son acentos y los segundos signos de puntuación. Unos y otros fueron aprovechados por los primitivos usuarios de la notación neumática trasladando el signo desde el área lingüística a la musical. Así, los contenidos prosódicos y sintácticos pasaron a ser musicales: melódicos (o de tono), rítmicos y hasta tímbricos". Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 148.

367 "la notación hispana derivada de una amplia gama de acentos, signos gramaticales y signos de puntuación, podría reivindicar una mayor antigüedad que las restantes notaciones europeas. [...] Es posible que en la época de San Isidoro la notación ya estuviera codificada". Michel Huglo, "La notation wisigothique est-elle plus ancienne que les autres notations européennes?", en: *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Emilio Cesares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.) Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 1, pp. 19-26, citado por: Zapke: "Antes del gregoriano...", 1997, p. 57. Esta autora nos remite a las siguientes fuentes para obtener una información detallada sobre los manuscritos existentes: M. Randel, *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton, 1973.

368 NGDMM, 2001, vol. 17, p. 263. Cabe agregar la siguiente puntualización: "El manuscrito más antiguo que conocemos con notación hispana [es] un fragmento de antifonario de Silos fechado [...] entre los siglos IX y X. También se considera uno de los primeros testimonios de la notación hispana, la colección de poesías e himnos litúrgicos del monasterio de l'Ile Barbe, obra de un escriba hispano en Lyon". Zapke: "Antes del gregoriano...", 1997, p. 57.

369 Cfr. Subirá, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, pp. 59-61.

370 Adolfo Salazar es el único de los autores que hace referencia a este aspecto. Al hacerla, se ha basado en manuscritos ilustrados del siglo X al XII y en algunos grabados en piedra y marfil. Cfr. Adolfo Salazar, *La música de España I: desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 82-84. (1ª edición: 1953). Susana Zapke toca un poco este tema, para hacerlo nos remite a San Isidoro (*Etymologiarum*, libro VI, capítulo 19), pues considera que su obra es útil para la reconstrucción del rito hispano; cita: "Salmo deriva de salterio, de ahí que exista la costumbre de no acompañarlos [los salmos] con ningún otro instrumento", en: Zapke, "Antes del gregoriano...", 1997, p. 46.

invasión de los árabes que se instalaron en la Península en 711, esta liturgia logró sobrevivir hasta el siglo XI como un "ardiente monumento de la fe cristiana"³⁷¹ al punto de establecer fuertes valores identitarios casi de carácter nacional³⁷². Muy otra sería su suerte frente a los dictámenes emitidos desde Roma³⁷³.

Entre el Concilio de Frankfurt celebrado el 794, en el cual se toman las primeras medidas preventivas contra el rito hispánico, y la supresión oficial de éste decretada en el Concilio de Burgos en 1080, se da la implantación de la liturgia romana y el canto gregoriano en la Península Ibérica³⁷⁴. La historia de este proceso de romanización litúrgica está asociada con el avance del cristianismo frente a la ocupación musulmana sobre la Península, de modo que en sus extremos están la conquista de Barcelona en 801 por parte Ludovico Pío (778-840) –hijo de Carlo Magno– y la reconquista de Toledo en 1085 por parte Alfonso VI (1047-1109), rey de León, Galicia y Castilla. Querriamos destacar que, amén de las distintas posturas con que es descrito este periodo de la historia musical española, ninguna logra encubrir lo que al parecer fue una contradicción recurrente en cada una de sus etapas: el hecho de que mientras el cristianismo gana o recupera espacios dentro de la Península Ibérica, de los cuales su contraparte musulmana es erradicada, en la misma medida ese cristianismo en su versión dominante: la tradición romano-carolingia, erradica de una versión particular no dominante de cristianismo que considerada amenazante o impropcedente: tradición hispánica³⁷⁵.

La liturgia romana había tenido presencia en la Península Ibérica ya desde el año 538, pues ésta era practicada por la iglesia gallego-lusitana –de hecho fue ella la primera iglesia de la periferia en adoptar dicho rito. Si bien hubo intentos por unificar la práctica del rito hispánico (Concilio IV de Toledo, 633), el rito romano siguió practicándose allí³⁷⁶. La coexistencia de diversas tendencias

371 *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1303.

372 "Esta modalidad arraigó profundamente en nuestra patria, donde se la consideraba algo genuinamente español. Tanto cariño se tenía a este rito, y tan manifiesta era su singularidad, que empezó a preocupar seriamente a los pontífices, quienes no veían con satisfacción que en España no se practicara el rito romano". Araiz, *op. cit.*, p. 18.

373 A propósito de la permisividad que el régimen musulmán tuvo con respecto al cristianismo hispánico, Subirá escribe: "[A las poblaciones cristianas] se les permitió celebrar su propio culto en virtud de una tolerancia religiosa [...]. En resumen, el rito, como las leyes, las costumbres y el idioma propios, fueron conservados por los hispánico toledanos en particular." Subirá, *Historia de la música española...*, 1953, p. 81.

374 *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1306.

375 "Los papas Juan X, Alejandro II y San Gregorio VII, inclinándose a decretar la supresión del rito para conseguir la uniformidad litúrgica de Occidente, invocaban siempre su poco seguridad doctrinal". *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1306. Anotemos que desde el siglo VII Portugal había adoptado el rito romano. Cfr: Subirá, *Historia de la música española...*, 1953, pp. 82

376 *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1304.

litúrgicas en este espacio histórico –en el cual el "intercambio de costumbres y la adopción de algunos textos no afectaban para nada a la identidad, independencia y diversidad de los usos litúrgicos en su conjunto, fielmente custodiados por los obispos en cada diócesis y por los concilios en las provincias"– era posible³⁷⁷. Cuando la liturgia, concebida como un excelente medio de expansión política, es utilizada dentro de la política expansiva y unificadora (léase: homogeneizadora) romano-carolingia, esta situación de relativo equilibrio –es decir, de una cierta coexistencia en la que ninguna de las partes instrumentaliza su raciocinio en aras de erigirse efectivamente como dominante frente a la otra– termina.

La expansión de la liturgia franco-romana se da de este a oeste (hacia donde, ciertamente, acabarían estando las Indias). El centro de su irradiación fue la abadía benedictina de Cluny³⁷⁸, que a partir del siglo XI extiende su influencia política y religiosa primeramente hacia Compostela y Cataluña. El que la transición de la liturgia hispana a la franco-romana no se realizara de manera homogénea y sincrónica en los diferentes reinos hispanos, queda probado en la asimilación que del repertorio franco-romano hubo en las regiones que más contacto tenían con el suroeste francés, en las que el clero y las comunidades monásticas siguieron una política eclesiástica de mayor apertura, lo que les condujo a hacer la sustitución antes que en otros condados³⁷⁹.

Más allá de esa región, el avance de la política romano-carolingia no habría de ocurrir sin muestras claras de oposición por parte de los eclesiásticos celosos de la tradición litúrgica autóctona. Sus tentativas por mantenerla vigente se habían manifestado, de hecho, desde los primeros momentos de esta política expansiva en la segunda mitad del siglo VIII, pero desde entonces, quienes salieron en su defensa fueron anatematizados y considerados sospechosos de herejía –el primero de ellos, el obispo Elipando de Toledo (717-800), fue condenado en los concilios de Ratisbona (792), Frankfurt (794) y Roma (799); siglos más tarde, hacia 1080, gente como el abad Roberto, que en lo más álgido de esta situación se negó a implementar la liturgia romana en el monasterio de Sahagún (León), fue encarcelado³⁸⁰.

Lento pero implacable fue el avance de esta imposición sobre la Península: 32 años antes de

377 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 214.

378 "Monasterio francés de la Orden de San Benito. Tuvo gran importancia durante los siglos medios, y su gran apogeo se lo dio San Hugo el Magno, que presidió la Abadía y la Congregación cluniacense desde 1048 hasta 1109, e hizo irradiar su influencia por toda Europa. Fueron grandes protectores de esta Abadía los papas San Gregorio VII, San Urbano II, Pascual II y Calixto II". Araiz, *op. cit.*, p. 18.

379 *Cfr.* Zapke: "Antes del gregoriano...", 1997, p. 47.

380 *Cfr.* Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 214-217.

que se realizase la primera cruzada oriental, se lanza sobre este territorio hispánico la primera expedición de tipo internacional, ordenada por el papa Alejandro II (papa de 1061-1073), capitaneada por Guillermo de Motreuil, y conformada por franceses, italianos, normandos y españoles, la cual concluyó con la toma de Barbastro (Huesca) en 1064³⁸¹. Un año más tarde, en 1065, el mismo pontífice ordena la supresión de la liturgia hispánica, consiguiendo con ello introducir el rito franco-romano en Navarra en 1067, y algunos años más tarde, en 1071, en el monasterio de San Juan de la Peña, en la región de Huesca.

Los eclesiásticos del reino castellano-leonés opusieron mayor resistencia a este cambio – incluso a pesar de que el propio Alfonso VI, quien estaba más que interesado en la unificación de los territorios que reconquistaba de manos de los musulmanes, había apoyado estratégicamente esta expansión. En 1074, el papa Gregorio VII dicta una bula para instar directamente a los reyes de Castilla y León, Alfonso VI, y el de Aragón, Sancho Ramírez, a concretar la adopción del nuevo rito. Finalmente, la sustitución oficial quedó consignada en el Concilio del Burgos, celebrado en 1080, y refrendada en la práctica mediante el nombramiento del cluniacense Bernardo como arzobispo de Toledo, luego de que Alfonso VI reconquistara dicha ciudad cinco años más tarde. La pretendida unificación litúrgica solo pudo ser llevada a cabo mediante la repoblación de las iglesias y monasterios de la península por monjes y clérigos de las diversas congregaciones francas, principalmente del monasterio de Cluny, quienes fueron favorecidas y encomendadas para establecer en todos los niveles la *Lex romana*³⁸².

Muy puntualmente, Susana Zapke describe el periodo, digámoslo así, postraumático:

Las comunidades debían ser provistas de nuevos libros de culto, la comunidad debía memorizar el nuevo repertorio, los escribanos adoptar nuevas formas caligráficas, los notadores aprender nuevos signos neumáticos, los iluminadores adaptarse a los nuevos gustos de la época, y, claro está, el pueblo, la comunidad de fieles extramuros hubo de sufrir un largo proceso de desconcierto, hasta llegar a asimilar ese extraño repertorio.

Muy doloroso debió ser el abandono de ciertos cultos y rituales, con los cuales el pueblo mantenía una muy individual e intensa relación. Pensemos en el rico santoral hispano tan distintivo de esa tradición y eje de las señas de identidad del pueblo creyente.

Los intereses primordialmente de orden político exigían el sacrificio de los fundamentos ancestrales de toda una tradición litúrgica, que implicaba por una parte, y estos se olvida con frecuencia, la anulación de la fe y costumbres de un pueblo, y por otra, la de toda una jerarquía eclesiástica que hubo de ser repuesta³⁸³.

381 Cfr. *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, 1972, vol. II, p. 1128.

382 DMEHA, 1999-2002, vol. 5, p. 886.

383 Zapke: "Antes del gregoriano...", 1997, p. 66.

Consideramos que, hasta este punto, es posible concluir que la implantación del canto gregoriano en las distintas regiones de la Península Ibérica debe ser comprendida dentro de la dinámica de una política cultural hegemónica de carácter expansivo o invasivo que, sobre la afectación de los valores autóctonos de las sociedades en las que ésta fue implementada, aspiró a la unificación de un espacio cultural común que hoy conocemos con el nombre de Europa. Nuestro relato se ha guiado por los acontecimientos de orden músico-histórico y músico-político, con lo que hemos querido destacar la función de la música dentro de empresas civilizatorias de semejante envergadura. Estos sucesos representan un hecho paradigmático que puede ayudarnos a entender lo que ocurrió posteriormente en América, pues sobre la base ideológica y tecnológica de una misma expresión musical litúrgica, será puesta en marcha una política de reorganización y unificación de los nuevos espacios y tiempos culturales conquistados y colonizados.

2.3 El canto gregoriano y su utilidad litúrgica: una propuesta de organización del tiempo

El canto gregoriano es realmente una *praxis* litúrgica de la mayor complejidad, porque fue inteligida y perfeccionada durante siglos -como cualquiera de las expresiones musicales seculares aún vigentes. Importa hacer de ello una breve descripción, porque, como lo veremos posteriormente, representa una parte del *corpus* de conocimientos que les fue transmitido a los indígenas mexicanos que estudiaron en los conventos o colegios fundados por las órdenes religiosas en el siglo XVI como parte clave de la colonización cultural y, también, de la reorganización del ritmo de la vida.

El canto gregoriano solo tiene sentido musical dentro de la liturgia. De hecho, es el rito mismo el que determina la selección del texto bíblico a ser cantado, el estilo musical (carácter de las melodías según su modalidad, recursos técnicos de desarrollo melódico), inclusive los medios y características de su interpretación (ya sea que se empleara un solista y/o un coro, voces masculinas y/o femeninas y/o infantiles, así mismo la disposición de estos elementos)³⁸⁴.

384 Las fuentes documentales sobrevivientes que actualmente son utilizadas para la reconstrucción histórica de la

Desde el siglo VIII, la Iglesia Romana estableció el conjunto de sus servicios litúrgicos³⁸⁵, siendo dos los principales ritos: la misa y el oficio divino. La misa, practicada dentro de la catedral, la iglesia y el monasterio busca perpetuar la *anamnesis* –o sea: el no-olvido mediante la conmemoración y la recreación– de la *Última Cena*; ésta es precedida por la lectura de las escrituras sagradas y los rezos a los que, posteriormente, les fue agregado el canto. Por otra parte, el oficio divino busca prolongar lo sagrado (la comunicación con Dios) a lo largo de las horas de la vida monástica (día y noche), así pues, consiste en una serie de rezos articulados en torno a la recitación semanal del Salterio –libro que contiene los 150 salmos o poemas recogidos del Antiguo Testamento³⁸⁶.

Estas dos actividades representan el ciclo diario de la vida de la Iglesia. En ellas hay tres elementos fundamentales: el elemento eucológico, el didáctico, y el lírico. Juan Carlos Asensio, especialista en el tema, explica: "El elemento eucológico está formado por las oraciones y plegarias de cada una de las dos acciones, si bien en el oficio el número de oraciones es más reducido que en la misa. Las lecturas tomadas de distintos libros formarían el elemento didáctico perfecta y pedagógicamente estipulado: desde las enseñanzas del Antiguo Testamento hasta el Evangelio, con el puente intermedio de una epístola tomada de los escritos apostólicos. Al contrario de lo que ocurría en el elemento anterior, es en algunas partes del oficio en las que la didáctica, por medio de las lecturas, adquiere su máximo desarrollo como ocurre en los maitines. En lo que a la música se refiere entraría en juego el elemento lírico. Desde los más primitivos esquemas litúrgicos, el canto ha formado parte de esta triple propuesta, antecedendo, siguiendo o intercalándose entre cada una de ellas a modo de introducción y/o comentario. Aunque no se incluye en ninguno de los elementos anteriores la recitación de los salmos, que en cada caso reviste unas características especiales, es otra de las columnas sobre las que reposa la liturgia. En cada una de las dos grandes articulaciones el canto de los salmos ha de introducirse con un canto llamado 'antífona' y al elemento didáctico le sigue una pieza musical llamada 'responsorio', que le sirve bien de comentario, bien de

interpretación del canto gregoriano son: *Ordines romani* (siglos VII-IX), *Regula canonicorum* (ca. 755), *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (ca. 900), *Scolica enchiridias* (ca. 900), *Instituta patrum de modo psallendi* (siglo XIII), y las Reglas establecidas por las distintas órdenes religiosas como la de San Benedicto (ca. 535), la cisterciense (siglo XII) y la dominica (siglo XIII). En tales documentos, se aborda también lo referente al *tempo* y timbre musicales. Cfr: NGDMM, 2001, vol. 19, pp. 350-352.

385 Cfr: Hiley, David, *Western Plainchant*. Great Britain: Oxford University Press, 1997, p. 16.

386 Cfr: NGDMM, 2001, vol. 15, p. 2.

meditación"³⁸⁷.

Cabe señalar que existen otros ritos especiales como el bautismo, la confirmación, la ordenación, la coronación, el casamiento, el entierro o la dedicatoria, los cuales eran independientes de los dos ciclos principales de celebraciones regulares, y eran practicados para santificar alguna ocasión especial, en ellos la música no siempre tenía un papel esencial³⁸⁸.

A continuación, brindamos esquemas de la misa y del oficio divino. Con ello se pretende ilustrar la propuesta específica de estructuración del tiempo ritual y rutinario implícita en estos dos ejercicios litúrgicos. Sobre ello queríamos llamar la atención toda vez que es precisamente el canto gregoriano el soporte musical de ello.

Misa: El modelo que a continuación se muestra corresponde al de la Misa Pontifical que prescribe el *Ordo Romanus I* (siglo VIII), que es el de la tradición franco-romana. Éste es de gran importancia porque se convirtió en el modelo seguido en todo el ámbito de la latinidad cristiana. Los rezos, las lecturas y los cantos, que desde entonces fueron establecidos, son los practicados oficialmente en la actualidad³⁸⁹. Los cantos pueden dividirse en dos grupos: el *propio de la misa* (*Propium Missae*) y el *ordinario de la misa* (*Ordinarium Missae*). El texto de los cantos del primer grupo (propio) variaba diariamente en función del calendario litúrgico y santoral; el texto del segundo grupo (ordinario) era invariable. Se considera que ambos forman la columna vertebral de la música litúrgica³⁹⁰.

387 Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 143.

388 Cfr. Hiley, *op. cit.*, pp. 42-45.

389 Cfr. NGDMM, 2001, vol. 16, pp. 60-61.

390 Asensio, *op. cit.*, pp. 189-190

Esquema formal de la misa			
(Cantado como canto gregoriano)		(Hablado o recitado sobre una nota)	
Propio	Ordinario	Propio	Ordinario
1. Introito			
	2. Kirie		
	3. Gloria		
		4. Colecta	
		5. Epístola	
6. Gradual			
7. Aleluya o Tracto (Cántico)			
8. Secuencia			
		9. Evangelio	
	10. Credo		
11. Ofertorio			
			12. Oraciones del Ofertorio
		13. Secreto	
		14. Prefacio	
	15. Sanctus		
			16. Canon
			17. Padre Nuestro
	18. Agnus Dei		
19. Comunión			
			20. Post-comunión
	21. Ite missa est		

Oficio Divino: El modelo que se muestra a continuación es el aprobado por el Breviario Romano en 1971. Es una mezcla entre prácticas catedralicias y monásticas que se remontan al siglo IV. Con la Regla de San Benito (*ca.* 530-560) adquirió la forma que ha sobrevivido a pesar de las múltiples revisiones a que ha sido sometido³⁹¹.

391 Cfr: NGDMM, 2001, vol. 7, pp. 398-400, y vol. 15, pp. 11-12.

Esquema formal del oficio divino				
Laudes (amanecer)	Visperas (última hora de la tarde)	Maitines (después de la media noche)	Tercera (9 a.m.), Sexta (12 p.m.) y Nona (3 p.m.)	Completas (antes de retirarse)
Introducción: versículo invitatorio y salmo	Introducción: versículo invitatorio	Introducción	Introducción	Introducción
Himno	Himno	Himno	Himno	Himno
Salmos: -Salmo matutino -Cántico del Viejo Testamento -Salmo de alabanza	2 Salmos Cántico del Nuevo Testamento	Salmos: 3 salmos o secciones de versículo	Salmos: 3 salmos o secciones de salmos	Salmos: Salmos de confesión
Palabra de Dios Responsorio corto	Palabra de Dios Responsorio corto	Lecturas: -Lectura de las Escrituras -Responsorio -Patrístico -Responsorio	Palabra de Dios Responsorio corto	Palabra de Dios Responsorio corto
Cántico del Evangelio	Cántico del Evangelio	Himno de alabanza (<i>Te deum</i>)		Cántico del Evangelio
Oraciones: -Oración de ofrenda -Oración al Señor	Oraciones: -Oración de intercesión -Oración al Señor			
Oraciones de conclusión y Bendición	Oraciones de conclusión y Bendición	Oraciones de conclusión	Oraciones de conclusión	Oraciones de conclusión
				Conclusión: Antifona mariana

Es importante tener presente que se trata de ritos que debían ser cantados en su totalidad, si bien es cierto que algunas de sus partes como las oraciones y las lecturas de versículos solo precisaban ser musitadas o recitadas en voz alta –recitaciones a las que se les llamaba *toni communes* y que no carecían de ciertos valores melódicos. El carácter distinto que guardan el oficio divino y la misa se refleja en su contenido musical. Se considera que el oficio divino es estático y de carácter contemplativo, de ahí que el canto de sus salmos sea más regular; mientras que el contenido musical de la misa es de una mayor riqueza, sobre todo en cuanto a aquellos aspectos que permitieron extender la duración e infundir mayor dramática al rito³⁹².

392 Cfr. Hiley, *op. cit.*, pp. 19-22.

Tanto la misa como el oficio divino suponen problemas formales de estructuración del tiempo de gran complejidad orgánica. Son formas que contienen otras formas menores (micro-formas) –que a su vez son contenidas en otras de mayor formato (macro-formas). Como ejemplo de ello se muestran a continuación las estructuras posibles del *Kyrie*:

AAA BBB AAA
 AAA BBB AAA'
 AAA BBB CCC
 AAA BBB CCC'
 AAA BBB AAC
 ABA CDC EFE'
 ABA CBC DED'
 ABA BCB DED'³⁹³

En la dimensión de las macroestructuras formales la máxima referencia es el año litúrgico o calendario eclesiástico en torno del cual se ordena toda la vida litúrgica. El grado de organicidad de esta propuesta formal consiste en la correlación que guardan todos sus componentes. "El año litúrgico –escribe Juan Carlos Asensio– no se puede entender sin otras divisiones más pequeñas: desde la liturgia diaria –misa y oficio– y el ciclo semanal, hasta las grandes cadencias de los distintos tiempos agrupados en el temporal y su modelo paralelo que llamamos santoral. [...] El calendario eclesiástico es el resultado de la conjunción de todas estas divisiones en un gran esquema que consta de una serie de ciclos que, a la manera de círculos concéntricos, forman una entidad suprema que gobierna toda la actividad ritual"³⁹⁴.

Dos son las estructuraciones de mayor envergadura, ambas son anuales y por lo tanto cíclicas: a) el temporal o propio del tiempo y b) el santoral o propio de los santos.

El temporal responde a la vida de Cristo y consta de las siguientes etapas:

- Adviento: tiempo de preparación antes del nacimiento de Cristo
- Navidad: nacimiento de Cristo
- Epifanía: manifestación a los gentiles
- Cuaresma: cuarenta días de ayuno en el desierto

393 Asensio, *op. cit.*, p. 245.

394 *Ibid.*, p. 142.

- Domingo de ramos: entrada en Jerusalém
- Jueves Santo: Última Cena
- Viernes Santo: Crucifixión
- Pascua: Resurrección
- Ascención: Día de la Ascención
- Pentecostés: envío del Espíritu Santo

A continuación se presenta un cuadro en el que observamos la conformación del temporal. Ahí se muestra comparativamente la estructura del año litúrgico actual según las normas que entraron en vigor con el nuevo *Calendarium Romanum Generale* (1972), y la estructura del año litúrgico histórico, es decir, aquel basado en un calendario de procedencia romana llamado *juliano*, adoptado en tiempos de Julio Cesar en el año 45 a.C., y el calendario *gregoriano*, llamado así por su promotor Gregorio XIII, adoptado en Europa a partir de 1582³⁹⁵.

395 *Ibid.*, p. 147. La imagen siguiente esta tomada de: Asensio, *op. cit.*, pp. 158 y 159.

CUADRO COMPARATIVO DEL PROPIO DEL TIEMPO

AÑO LITÚRGICO ACTUAL (desde 1972)		AÑO LITÚRGICO «HISTÓRICO»
<i>Observaciones</i>		
<i>Tiempo de Adviento</i>		<i>Tiempo de Adviento</i>
Domingo Iº de Adviento	(el más próximo a San Andrés)	Domingo Iº de Adviento
Domingo IIº de Adviento		Domingo IIº de Adviento
Domingo IIIº de Adviento	(<i>Gaudete</i>)	Domingo IIIº de Adviento
		X-V-S: Témporas de Adviento
Domingo IVº de Adviento		Domingo IVº de Adviento
<i>Tiempo de Navidad</i>		<i>Tiempo de Navidad</i>
Navidad	(25-XII)	Navidad
Octava de Navidad-	(1-I)	Octava de Navidad
(Sta. María Madre de Dios)		(Circuncisión del Señor)
Epifanía del Señor	(Día de Reyes, 6-I)	Epifanía del Señor
<i>Tiempo Ordinario [T.O.]</i>		<i>Domingos post Epiphaniam</i>
Domingo Iº Ordinario		Domingo de la VIIIª de Epifanía
(Bautismo del Señor)		
Domingos del T.O.		Domingos después de Epifanía
(hasta «n» domingos)		(hasta 6)
	(9º antes de Pascua)	Domingo de Septuagesima
	(8º antes de Pascua)	Domingo de Sexagesima
	(7º antes de Pascua)	Domingo de Quinquagesima
<i>Tiempo de Cuaresma</i>	<i>Tempus Quadragesimæ</i>	<i>Tiempo de Cuaresma</i>
Miércoles de Ceniza	(40 días antes de Pascua)	Miércoles de Ceniza
Domingo Iº de Cuaresma	(6º antes de Pascua)	Domingo Iº de Cuaresma
	X-V-S: Témporas de Cuaresma	
Domingo IIº de Cuaresma	(5º antes de Pascua)	Domingo IIº de Cuaresma
Domingo IIIº de Cuaresma	(4º antes de Pascua)	Domingo IIIº de Cuaresma
Domingo IVº de Cuaresma	(3º antes de Pascua- <i>Letare</i>)	Domingo IVº de Cuaresma
Domingo Vº de Cuaresma	(2º antes de Pascua)	Domingo de Pasión
<i>Semana Santa</i>		<i>Semana Santa</i>
Domingo de Ramos		Domingo de Ramos
Jueves Santo	(Triduo Sacro)	Jueves Santo
Viernes Santo		Viernes Santo
		(Feria VI in Parasceve)
Sábado Santo		Sábado Santo
<i>Tiempo Pascual</i>		<i>Tiempo Pascual</i>
Domingo de Pascua	Domingo de Pascua	Domingo <i>In Albis</i>
Domingo IIº de Pascua	(<i>Quasimodo</i>)	

Domingo III ^o de Pascua	Domingo II ^o después de Pascua
Domingo IV ^o de Pascua	Domingo III ^o después de Pascua
Domingo V ^o de Pascua	Domingo IV ^o después de Pascua
Domingo VI ^o de Pascua	Domingo V ^o después de Pascua
Día de la Ascensión (Jueves o Domingo siguiente opcional)	L-M-X: Rogativas Día de la Ascensión (Jueves de la V ^a semana)
Domingo VII ^o de Pascua	Domingo de la Octava de la Ascensión
Domingo de Pentecostés	Domingo de Pentecostés X-V-S: Témperas de Pentecostés
<hr/>	
<i>Tiempo Ordinario</i> [T.O.]	<i>Domingos post Pentecosten</i>
Domingo de la Santísima Trinidad (I ^o después de Pentecostés)	Domingo de la Santísima Trinidad (I ^o después de Pentecostés)
Día del <i>Corpus Christi</i> (Jueves o Domingo siguiente opcional)	Día del <i>Corpus Christi</i> (Jueves de la V ^a semana)
Domingo «n+1» del T.O.	Domingo de la VIII ^a del Corpus (II ^o después de Pentecostés)
Domingo «n+2» del T.O.	Domingo III ^o después de Pentecostés
Domingos del T.O. (hasta 34)	Domingos post Pentecosten (hasta 23 ó 24)
.....	
Domingo de Cristo Rey (34 del T.O.)	

La fijación del santoral fue mucho más complicada debido al elenco de los santos, siempre en aumento debido a las nuevas canonizaciones y otras serie de variantes de tipo local (ni la adopción del temporal ni la del santoral fue uniforme en los territorios de la cristiandad). Existe, no obstante, un calendario prototípico que fue utilizado comunmente en las diócesis durante la Edad Media y el Renacimiento y que ya era utilizado en tiempos del Gregorio I (siglo VII). Durante la reforma carolingia se compusieron melodías y textos específicos para cada uno de los santos, posteriormente se compusieron fórmulas melódicas utilizadas según el tipo de cualidades por las cuales habían sobresalido los santificados, pudiendo ser éstos apóstoles, mártires, confesores, doctores de la Iglesia, vírgenes, santas, entre otros. Observemos a continuación el calendario prototipo con el santoral aprobado en *Calendarium Romanum Generale*³⁹⁶.

396 Cfr. *Ibid.*, pp. 160-161. La imagen siguiente esta tomada de: Asensio, *op. cit.*, pp. 162 y 163.

Calendario prototipo con el santoral	
<p>ENERO</p> <p>14. San Félix, mártir 16. San Marcelo, papa 20. Santos Fabián y Sebastián, mártires 21. Santa Inés, virgen y mártir 22. San Vicente, mártir 25. Conversión de San Pablo 28. Octava de Santa Inés</p> <p>FEBRERO</p> <p>2. Purificación de la Virgen 5. Santa Águeda, virgen y mártir 22. Cátedra de San Pedro 25. San Matías, apóstol</p> <p>MARZO</p> <p>12. San Gregorio, papa 21. San Benito, abad 25. Anunciación de la Virgen</p> <p>ABRIL</p> <p>4. San Ambrosio, obispo y doctor de la Iglesia 23. San Jorge, mártir 25. San Marcos, evangelista</p> <p>MAYO</p> <p>1. Santos Felipe y Santiago, apóstoles 3. Invencción de la Santa Cruz 6. San Juan <i>ante portam latinam</i></p> <p>JUNIO</p> <p>11. San Bernabé, apóstol 24. Nacimiento de San Juan Bautista 26. Santos Juan y Pablo, mártires 29. Santos Pedro y Pablo, apóstoles 30. San Pablo, apóstol</p> <p>JULIO</p> <p>10. Los siete hermanos mártires 11. Translación de San Benito, abad 20. Santa Margarita</p>	<p>22. Santa María Magdalena 25. Santiago, apóstol</p> <p>AGOSTO</p> <p>1. San Pedro <i>ad Vincula</i> 3. Invencción de San Esteban mártir y sus compañeros 6. Transfiguración del Señor 10. San Lorenzo, mártir 15. Asunción de la Virgen 24. San Bartolomé, apóstol 28. San Agustín, obispo y doctor de la Iglesia 29. Martirio de San Juan Bautista</p> <p>SEPTIEMBRE</p> <p>8. Natividad de la Virgen 14. Exaltación de la Santa Cruz 21. San Mateo, apóstol y evangelista 22. San Mauricio y sus compañeros, mártires 29. San Miguel Arcángel 30. San Jerónimo, doctor de la Iglesia</p> <p>OCTUBRE</p> <p>9. San Dionisio, obispo y mártir y compañeros 18. San Lucas, evangelista 28. Santos Simón y Judas, apóstoles</p> <p>NOVIEMBRE</p> <p>1. Todos los Santos 2. Conmemoración de los fieles difuntos 11. San Martín, obispo y confesor 22. Santa Cecilia, virgen y mártir 25. Santa Catalina de Alejandría, virgen y mártir 30. San Andrés, apóstol</p> <p>DICIEMBRE</p> <p>6. San Nicolás, obispo 13. Santa Lucía, virgen y mártir 21. Santo Tomás, apóstol 26. San Esteban, mártir 27. San Juan, evangelista 28. Santos Inocentes 29. Santo Tomás de Canterbury, mártir 30. San Silvestre, papa</p>

Entre lo que podrían ser las estructuras menores (incluso más allá de la propia estructura de los cantos, es decir, las solas fórmulas preestablecidas sobre las cuales se desarrollaban los cantos) y las estructuras mayores (los calendarios) existen, a su vez, estructuras intermedias de toda índole, por ejemplo, las celebraciones semanales cuya estructura consta de celebraciones diarias como la misa y el oficio divino, los que a su vez responden a una estructuración interna. Se trata de formas cuyo alto grado de consolidación y coherencia existente entre sus elementos queda

expresado, paradójicamente, en el grado de su relativa apertura, aquella que permite la mutabilidad interna de algunos sus componentes, sin que por ello se vea afectado lo que en esencia las define, pues mientras algunos de estos componentes son inamovibles, otros sí pueden ser intercambiados, sustituidos, adecuados, etc.; prueba de ello es lo que precisamente ocurría con los cantos que eran considerados del ordinario de la misa que, si bien repetían con rigor el mismo texto, podían modificar la melodía; mientras que los cantos del propio de la misa eran variables en lo melódico y también en cuanto al texto³⁹⁷.

Digamos que el conjunto de estas formas pueden ser entendidas como macro- y microestructuras sistémicas cuya complejidad y capacidad de absorber el tiempo social: ritual y cotidiano, y establecer para éste una propuesta legítima de su ordenamiento, evidencia un alto grado de evolución dentro de la historia de las *formas* creadas para la reproducción social de la civilización europea.

En *Técnica y civilización* (1934), cuando el canto gregoriano estaba siendo redescubierto desde la óptica de la incipiente musicología moderna, el historiador Lewis Mumford logró advertir que, donde por primera vez "la máquina de la civilización moderna" tomó forma, donde la "aplicación de métodos cuantitativos de pensamiento" logró manifestarse en la "medida regular del tiempo", donde un "nuevo concepto mecánico" de éste pudo surgir, fue, precisamente, en el monasterio³⁹⁸.

Posteriormente en *Historias del tiempo* (1982), Jacques Attali retoma esta idea y la lleva más lejos:

El control del tiempo logrado por la Iglesia parte así del movimiento monacal. [...] Los monjes itinerantes y los monjes eremitas se agrupan en fortalezas económicas autónomas,

397 En este párrafo hemos tenido en mente el concepto de *obra abierta*, el cual fue utilizado durante el siglo XX para definir ciertas obras de arte construidas a partir de módulos intercambiables. En nuestra aproximación a los aspectos formales del canto gregoriano consideramos que era posible trazar una analogía entre la liturgia gregoriana y obra abierta, dado que éste, si bien sus cualidades acusan cierto *monolitismo* (así se expresan de él los especialistas), manifiesta una cierta *blandura* a pesar de sus principios rectores y el celo con que su puesta en práctica es llevada a cabo. Es su relativa apertura la que, según nuestro parecer, lo convirtió en una herramienta altamente eficaz dentro del proceso de expansión política e ideológica franco-romana. Por una parte, posibilitó su adaptabilidad a distintos contextos históricos; por otra, lo dotó de la capacidad de absorber algunos elementos que hasta cierto punto le eran ajenos. Anotemos que las actuales investigaciones sobre esta materia han descubierto *hibridaciones* (que preferiríamos llamar *absorciones*) resultantes de su contacto con otras liturgias como, por ejemplo, la hispánica; un caso más radical de esto sería la inclusión de lenguas como el náhuatl al cuerpo sonoro de la misa verificadas en el contexto de la colonización americana. Es algo que posteriormente analizaremos.

398 Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 29 [1ª edición en inglés: 1934].

cada vez más y más grandes y poderosas, capaces de resistir a los vándalos y a los siervos sublevados [...] A la vez que se instituye en ella el orden cristiano, se instala una vida casi militar. [...] Islote de paz, utopía de un movimiento perpetuo en las actividades reguladas por un instrumento para medir el tiempo, el monasterio se convierte entonces, él mismo, en un inmenso reloj para el uso del mundo, comprometiendo su vida con el exterior. En dos siglos hace sacudir a toda Europa según su ritmo e impone una manera de contar las horas y los días, así como las nuevas fechas donde circunscribir a la violencia. [Con las horas monacales se] excluye la sorpresa, la duda, el capricho. A la inseguridad del mundo, [se] opone la disciplina, la previsión. Contra el ruido de la historia, [se] propone el silencio y el canto³⁹⁹.

Cuando los colonizadores europeos españoles, a través de las órdenes religiosas, instalaron en México una compleja red de conventos-escuela o colegios (el primero de ellos, el Colegio de San José de los Naturales, fundado en 1523), en los que un selecto grupo de descendientes de la nobleza indígena fue educada en la vida cristiana monástica, lo que se hacía en realidad era dar inicio a una parte de la reorganización, regulación y control del tiempo de la vida, antes basado en ciclos agrícolas y cosmovisiones antiguas. Se trata de una afectación dirigida a niveles profundos de la conciencia humana y en ello radica su trascendencia. El proyecto colonizador español en México, por tanto, representa la primera experiencia transatlántica en que la cultura europea establece, bajo parámetros homogeneizados y homogeneizantes, su *visión* del tiempo. Y si esto llegó a ser la base de una empresa civilizatoria moderna y capitalista de dimensiones planetarias, fue porque entonces –como lo apunta Jacques Attali– los intereses de la Iglesia lograron coincidir con los de "los amos del tiempo futuro: los comerciantes"⁴⁰⁰.

2.4 Ideo-tecnología de las grandes duraciones audibles: la notación musical occidental⁴⁰¹

No hay un invento que con mayor eficacia haya sido capaz de garantizar la continuidad histórica de la civilización europea en la proporción de las grandes duraciones y, así mismo, de acompañar el proceso de occidentalización planetaria en el ámbito de las representaciones sonoras

399 Attali, Jacques, *Historias del tiempo*. México: FCE, 1985, p. 61 [1ª edición en francés: 1982].

400 *Ibid.*, p. 59.

401 Aunque no hemos trabajado directamente con la obra de un autor fundamental en estas temáticas, Fernand Braudel, reconocemos que este subtítulo hace alusión a la noción de *longue durée*, acuñada por él. Se trata de un autor que nos llega a través de Bolívar Echeverría, pues ha inspirado sus reflexiones sobre la modernidad. (Acúdase el subcapítulo: "2.2.4 Utopía terrenal como revolucionamiento tecnológico".)

no lingüísticas, que la escritura o notación musical de origen medieval eclesiástico.

De probable origen carolingio, la notación musical occidental se consolida como el sistema más apto para resguardar la identidad cultural de un proyecto de civilización que, incluso en el nivel de lo sonoro-audible, encaminó sus esfuerzos hacia el establecimiento de su dominio. Para conseguir esto en el ámbito de lo musical, fue preciso alcanzar el modelo de notación más apto para establecer un vínculo de unidad entre *audición* y *signo gráfico*, para así garantizar, con el más alto grado de unidireccionalidad o univocismo, su reproducción. Es equiparable al "habla escrita" en la medida en que la notación musical occidental parece ofrecer el modelo más perfecto de un ordenamiento racional referencialista de una cierta actividad humana⁴⁰².

Referir los aspectos básicos de su desarrollo histórico nos permitirá explicar cómo y en qué momento se verifica el cambio cualitativo que hace que consideremos a la notación musical occidental de origen eclesiástico, parte sustancial del revolucionamiento tecnológico ocurrido en los siglos XI y XII que, junto con otras innovaciones tecnológicas, posibilitó la cohesión de Europa como micro-campo instrumental, reforzando con ello la unidad cultural ya alentada por las políticas franco-romanas expansivas originadas en la era carolingia. Como el resto de las innovaciones de esa época –según lo señala Lewis Mumford–, la notación musical alcanzará su más desarrollada aplicación en el siglo XV.

2.4.1 Definición

La notación es una analogía visual del sonido musical, un registro del sonido escuchado o imaginado, un conjunto de instrucciones visuales para la memorización, la enseñanza y la interpretación de música. En sentido amplio, habría dos motivaciones tras el empleo de la notación: la necesidad de una memoria y la necesidad de una comunicación. Como ayuda para la memoria, permite abarcar un mayor repertorio del que es posible retener sin ella. Asiste al ejecutante en aquella música que conoce en lo básico, pero no a la perfección. Le brinda un cierto marco para la improvisación. Hace posible acceder a la música solo como hecho visual. Una notación musical posibilita proyectar ideas musicales durante el proceso de composición. Como medio de comunicación, la notación preserva la música por un largo periodo, facilita su interpretación a todos

402 Cfr. Echeverría: "Tesis 11. La modernidad y el imperio de la escritura", en: Echeverría, *Las ilusiones...* 1997, pp. 182-187.

aquellos que no tienen contacto con el compositor; equipa al director musical de un conjunto de símbolos con los cuales obtener determinadas respuestas de los músicos a quienes dirige. La notación se presenta como un texto para el estudio y el análisis, ofrece los medios para recurrir mentalmente a la música, y para establecer y demostrar teóricamente leyes musicales o acústicas⁴⁰³.

2.4.2 Aspectos históricos

La notación más temprana que se conoce data del siglo IX y está basada en signos llamados *neumas*. La notación neumática es de la mayor importancia porque representa el inicio de lo que llegó a ser la notación musical empleada en la actualidad, aunque es verdad que el tiempo, el lugar y las circunstancias en que los neumas fueron empleados por primera vez, está aún a debate⁴⁰⁴. Aunque los diferentes estilos de notación muestran acuerdos en sus principios básicos, ellos varían considerablemente de una área a otra, y de un periodo a otro, su variedad refleja las circunstancias (eclesiástico-políticas, geográficas, litúrgicas, aducacionales) en que la notación fue empleada, y puede, por lo tanto, iluminar la historia de la música eclesiástica de varias maneras.

Se han distinguido cuatro etapas para su estudio:

- a) Periodo anterior a la notación de la pauta;
- b) Notación pautaada de los siglo XI y XII;
- c) Formas de notación menos numerosas en torno al siglo XIII;
- d) Notación con canto en libros impresos.

En latín, *neuma* significa gesto, signo, movimiento de la mano; en sentido musical denota elemento melódico, extensible a *melisma* [secuencia de sonidos] sin texto. Hacia el final del siglo X, no obstante, el término fue empleado para los signos gráficos usados al representar melodías, designando un signo o grupo de signos adjuntados a una sílaba particular de un texto⁴⁰⁵.

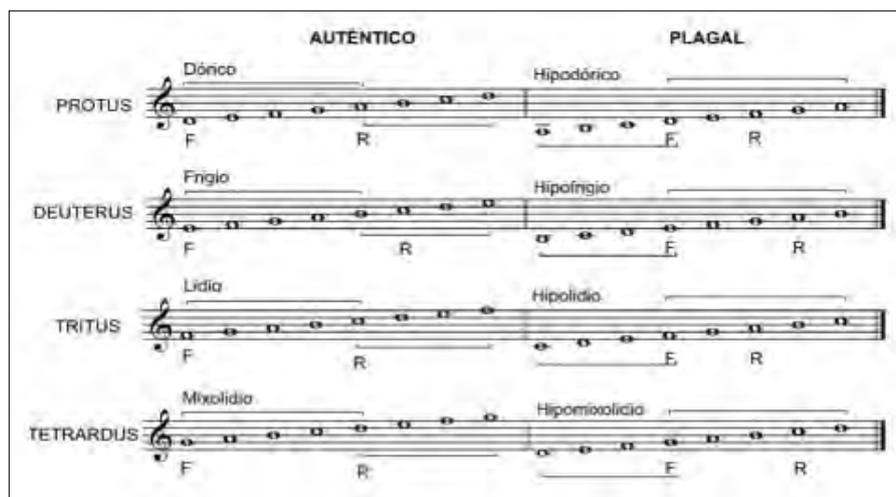
403 NGDMM, 2001, vol. 18, pp. 73-74.

404 Una hipótesis sugiere que la notación hispánica de tipo visigótica "pudiera haber sido anterior en su gestación a la restantes notaciones europeas". DMEHA, 1999-2002, vol. 7, p. 1062.

405 NGDMM, 2001, vol. 18, pp. 85-86.

tempranos libros de canto completos que han sobrevivido con notación neumática han sido datados entre finales del siglo IX y principios del X⁴⁰⁸.

¿Cuál es el cambio cualitativo originado en la notación musical dentro del ámbito eclesiástico que –desde nuestra perspectiva– vendría a formar parte del revolucionamiento tecnológico ocurrido en Europa? Nuestra respuesta es: la introducción de la *pauta*, hecho que permitió pasar de la notación neumática adiestemática escrita *in campo aperto* a la notación diastémica, mediante el establecimiento de una línea de horizonte que permitió determinar gráficamente la altura diferenciada de cada sonido del rango empleado por el sistema de escalístico, propiamente llamado modalidad eclesiástica (véase el ejemplo inferior).

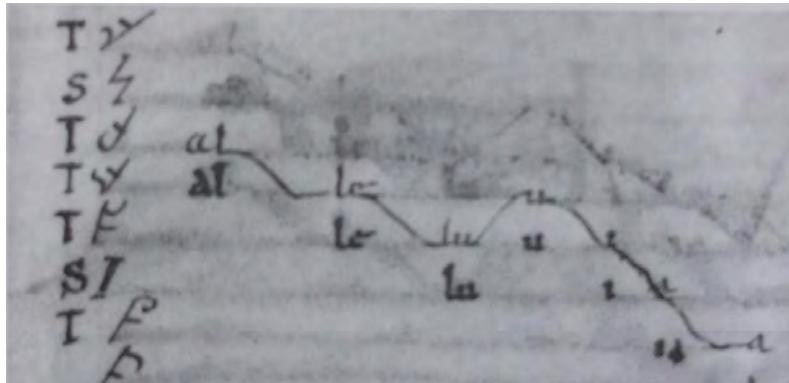


Esquema de los modos eclesiásticos gregorianos⁴⁰⁹

408 NGDMM, 2001, vol. 18, p. 88.

409 "Los modos eclesiásticos también llamados 'Gregorianos' no fueron patrimonio exclusivo de la iglesia (trovadores y ministriles compusieron sus músicas con estas mismas escalas), si bien, fue la iglesia la que con su empleo sistemático contribuyó a su implantación, difusión y clasificación. Toda la teoría medieval hasta el siglo XI procede de manera más o menos modificada de la teoría griega, que absorbida por Roma pasó a Bizancio y de allí a Occidente. Boecio (475-526) en su obra 'De Musica', expone el sistema griego utilizando los antiguos nombres (Dórico, Frigio y Lidio), pero aplicados a las escalas Re, Mi, Fa. Otra modificación afecta a la estructura, que pasa a ser de dos tetracordos disjuntos y en sentido descendente, a ser un pentacordo y un tetracordo conjunto y en sentido ascendente. La estructura de los modos eclesiásticos es la de una escala diatónica con el si bemol como única alteración permitida. Su clasificación se efectúa basándonos en sus notas finales y comprendidas en el tetracordo Re – Mi – Fa – Sol, lo que da lugar a cuatro modos principales o 'Auténticos', de los que derivan otros cuatro llamados "Plagales". Los modos auténticos están formados en sentido ascendente por una quinta más una cuarta conjunta. Los plagales por esa misma quinta, más una cuarta conjunta descendente. La primera nota, sobre la que se estructura el modo auténtico y su correspondiente plagal, se llama 'Finalis' (final) [F]. La segunda en importancia, la dominante, llamada 'Repercusio' [R], 'Cuerda de recitación' o 'Nota eje', es la nota en torno a la que se organiza la melodía". Imagen e información tomada de:

Tan pronto como en el primer periodo de la notación musical medieval, los escritos teóricos y pedagógicos con frecuencia especificaban la estructura interválica exacta de los ejemplos musicales que citaban. Para ello, líneas horizontales en número variado, junto con letras y símbolos, fueron empleados al notar. Al principio, este método quedó confinado a libros teóricos, debido a su complicado empleo para la notación de libros litúrgicos enteros. Pero el punto de inflexión histórica fue la reforma de la notación musical de Guido d'Arezzo (ca. 991-1050) propuesta en *Aliae Regulae* (ca. 1030). Basado en el uso de un sistema de líneas o propiamente llamado *pauta* (en castellano), su sistema cambió la totalidad de las relaciones entre escritura y música en la mayor parte de Europa en un extraordinariamente corto tiempo y, además, sentó las precondiciones que dieron pie a novedades de la mayor importancia en la música occidental. El rápido éxito de la reforma puede ser atribuído a la simplicidad y la practicidad del sistema, así como a su incorporación de elementos tomados de sistemas de notación previos, por ejemplo, el uso de letras⁴¹⁰.



Fuente: *Musica Enchiriadis* [texto teórico], siglo IX. Es el ejemplo más temprano que se conoce de uso de pauta, en este caso conjunto de líneas llamadas *chordae*. Las letras alineadas verticalmente 'T' y 'S' indican el tipo de intervalo entre las líneas⁴¹¹.

"Lenguaje musical 2011-2012" (*blog* para la asignatura de Lenguaje Musical en el Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla), consultado en: <<http://lenguajemusical2011-2012.blogspot.com.es/2012/04/modos-elesiasticos.html>> (19/06/2012)

410 NGDMM, 2001, vol. 18, pp. 100-101.

411 Imagen tomada de: NGDMM, 2001, vol. 24, p. 257.



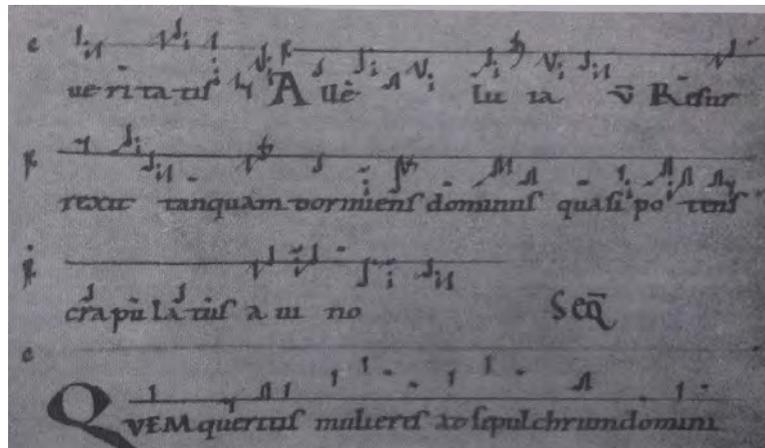
Fuente: *Monte Cassino, Monumento Nazionale*, (Biblioteca, 318, p. 291), '*O Roma nobilis orbis et domina*' [texto teórico], siglo XI. En este ejemplo, de posible origen pre-guidoniano, la melodía está escrita con letras y sílabas sobre pautas de seis líneas. La mano era empleada como un recurso mnemotécnico y quironómico. Aún era usada por los tratadistas españoles del siglo XVI y está presente en los tratados de canto llano que fueron transportados a México⁴¹².

En el sistema de Guido d'Arezzo, las líneas de la pauta representan notas separadas a distancia de tercera (tres o cuatro semitonos de distancia), sus notas vecinas ocupan el interlineado⁴¹³. La altura de cada línea está indicada por letras del alfabeto tradicional (las que hoy se conocen como como claves de sol, fa y do), que se colocan al inicio de la línea o grupo de líneas. En los siglo XI y XII las líneas fueron normalmente grabadas sobre el pergamino con una punta

412 Imagen tomada de: NGDMM, 2001, vol. 23, p. 850. El tema de los tratados tardomedievales de música empleados en México para el adiestramiento de los indígenas será abordado más adelante.

413 Adviértase que, como en los ejemplos anteriores de origen pre-guidoniano, en vez de neumas o notas se empleaban letras, y que el interlineado no representaba ninguna altura de sonido.

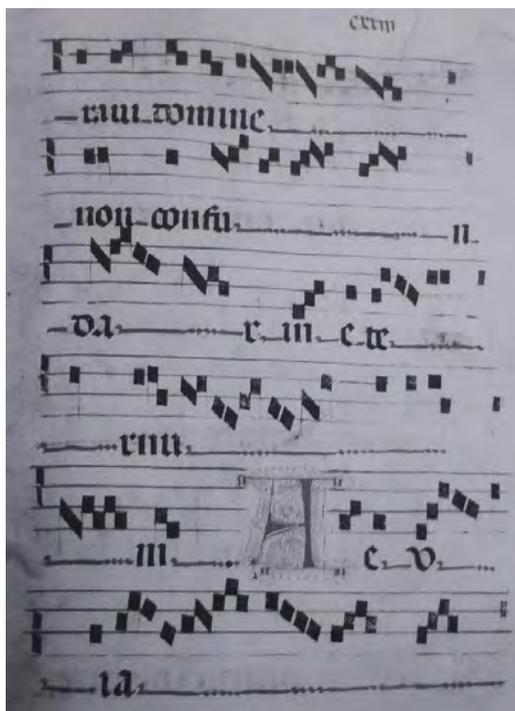
seca, pero para representar la nota superior a distancia de semitono podía ser distinguida con tinta de color: roja para convertir esa línea en fa (que antes había sido la línea de mi), amarillo para línea de do (que antes había sido la línea de si). Otra recomendación de Guido d'Arezzo fue escribir en el final de la pauta la primera nota de la pauta siguiente, con el fin de evitar confusiones visuales y así garantizar la continuidad musical⁴¹⁴. En un principio, se empleó la respectiva forma neumática tradicional; posteriormente ésta fue estandarizándose hasta adquirir una forma cuadrada.



Fuente: Libro litúrgico (Gradual) de Santa Cecilia en Trastavera (CH-COBodmer 74, f. 80v). Este es un ejemplo de notación neumática de tipo romano sobre una pauta de una sola línea. Al inicio de cada línea se observa la letra o clave (de lectura)⁴¹⁵.

414 Recuérdese que una partitura con música monódica se lee exactamente igual que un texto: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; cada línea del texto representaría una pauta. Como ya se dijo, la notación musical toma elementos de la escritura alfabética.

415 Imagen tomada de: NGDMM, 2001, vol. 18, p. 101.



Fuente: Libro litúrgico (Gradual), Archivo de la Catedral de Tarazona (Zaragoza, España). Aquí se observa el empleo de notas cuadradas y el interlineado en una pauta de cuatro líneas. La letra o clave de lectura al inicio de cada pauta se ha convertido en símbolo con el aspecto de romboides alineados verticalmente⁴¹⁶.

No fueron solamente los méritos intrínsecos de la reforma los que explican su amplio éxito en Europa. El contexto histórico-eclesiástico también le fue favorable. Cuando Guido d'Arezzo expuso sus nuevas ideas al papa Juan XIX (1024-1032), mostrándole cómo una melodía desconocida, jamás escuchada en cierta región, podía leída y aprendida mediante la exclusiva interpretación de los valores de la nueva notación –hecho de la mayor importancia en tanto que permitía prescindir en una medida importante del recurso a la oralidad como medio para la transmisión de los repertorios entre los monasterios⁴¹⁷–, Guido fue comisionado para notar los libros de la liturgia romana. El sistema guidoniano se convirtió, por lo tanto, en el sistema de notación romano, justo en el inicio de la época en que el papado y la relación entre Roma y las

416 Imagen tomada de: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano...*, 1997, p. 169.

417 Los especialistas coinciden en señalar que la complejidad del polimorfismo de la antigua notación neumática, que en un solo signo *in campo aperto* (sin pauta) podía resguardar valores de melódicos, rítmicos y expresivos, solo podía darse en un contexto en que la oralidad jugaba un papel fundamental para la decodificación de estos signos. Cfr. Karp, Theodore, *Aspects of orality and formularity in Gregorian Chant*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998.

iglesias locales estaban cambiando. La diseminación del sistema de notación pautaada tuvo lugar en la era de las Cruzadas y los problemas por las investiduras de poder (recordemos aquí mismo la difusión de la notación pautaada hacia 1080 sobre la Península Ibérica y sus consecuencias⁴¹⁸). La notación guidoniana pertenece al arsenal de reformas del papa Gregorio VII (1073-1085). Con esto se pudo preservar la reforma litúrgica y su unidad⁴¹⁹.

* * *

El desarrollo de la música en Europa –que de monódica (una línea melódica) pasó a ser polifónica (varias líneas melódicas) y, posteriormente, homofónica (una melodía más acordes de acompañamiento)– no se explica sin la notación pautaada guidoniana. Conforme fue empleada en las distintas regiones de Europa, se fueron haciendo algunas adiciones que ampliaron las posibilidades de codificación de las expresiones musicales concebidas siempre en referencia a las posibilidades abiertas por dicho sistema. Esto significa, que el principio básico que determina la afinación de un sonido según sea la posición que su representación o notación ocupe con respecto a una línea de horizonte (pudiendo ser por debajo, sobre o por arriba de esta línea) fue, ha sido y es desde hace aproximadamente mil años un principio inconvencible. Las alteraciones más significativas se dieron sobre todo en cuanto a la representación de la organización rítmica, aunque durante al menos cuatro siglos quedaron restringidas a las posibilidades de división binaria o ternaria de la unidad de tiempo básica. Para medir y organizar estas divisiones (la música compuesta con estos principios rítmicos fue conocida como *musica mensurata* en contraposición a la *musica non mensurata*) se hizo necesario el agregado de líneas verticales que dividieron las secciones musicales en compases, las cuales se hicieron indispensables para lograr la isocronía y la isorrítmica en la interpretación de las voces que cada vez en mayor número debían ser concertadas. Así, la polifonía generó una escritura

418 "Cuando a finales del siglo XI se implantó en España la liturgia romana y el canto gregoriano, la notación utilizada para el canto hispánico era neumática [...]. De la misma época es la notación de puntos que se practicaba en el sur de las Galias, la notación aquitana, que rápidamente pasó a la Península. Esta escritura basada en la representación de la melodía mediante puntos era la única que precisaba las alturas absolutas de los sonidos aprovechando la línea a punta seca que se trazaba en el pergamino para guiar la escritura de los textos. La implantación de la *lex romana* dejó de lado el repertorio hispánico, por lo que la escritura aquitana se empleó sólo para los formularios de la liturgia romano carolingia, de manera que del repertorio romano se conserva gran cantidad de testimonios manuscritos, mientras que del mozárabe sólo se ha conservado un códice completo con música hispánica, el *Antifonario* de León". DMEHA, 1999-2002, vol. VI, p. 1058.

419 NGDMM, 2001, vol. 18, p. 101.

contrapuntística; la homofonía, una escritura acórdica. Si bien es cierto que tanto la una como la otra aluden a géneros musicales que cada vez más se distanciaron de la monodia litúrgica hasta el punto de alcanzar la completa secularización y cientifización de sus valores intrínsecos –aspecto característico de la música de esencia tonal–, también es verdad que fue el principio de notación pautado sistematizado por Guido d'Arezzo el que trascendió como el único modelo de escritura dentro de la cultura de Occidente que logró soportar las innovaciones de una música cada vez más y más compleja⁴²⁰. A decir verdad, fue algo más que eso, porque, ante todo, tuvo la capacidad de soportar el peso del tiempo y la ideología: como prueba de ello considérese el hecho de que precisamente la notación pautada cuadrada (forma ésta última que suplió la riqueza morfológica neumática y homogeneizó la notación en el ámbito litúrgico occidental) fue reivindicada ocho siglos después de su aparición, cuando en 1903 el papa Pio X restituye la práctica del canto gregoriano "según la pureza de su estilo primitivo"⁴²¹.

A continuación se muestran los "Principios generales" de esta restitución, dados a conocer oficialmente mediante la publicación del *Motu proprio* o *Código jurídico de la música sagrada*, su lectura nos ayudará a comprender la *naturaleza* del canto gregoriano –enunciada no por la musicología, sino por los detentores oficiales de dicho patrimonio:

1. Como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad*.

Debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.

Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los

420 Solo hasta finalizar el siglo XIX el ritmo de la música europea fue liberado de sus divisiones básicas por autores como Bela Bartok (1881-1945); no obstante la hipercomplejidad rítmica que hasta la fecha ha alcanzado la música académica, el principio de la línea de horizonte sigue siendo la *pauta* a seguir.

421 Araiz, *op. cit.*, p. 33.

sonidos.

Mas a la vez debe ser *universal*, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena⁴²².

La ratificación de este sistema de notación musical es, de hecho, probatoria de su eficacia, en la medida en que se le juzga el más adecuado para reforzar y librar de todo equívoco el sentido de los textos sagrados cantados: "El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles"⁴²³. Pero podría ser algo más que eso, pues al parecer dicho sistema fue concebido o, si no concebido, sí utilizado para despojar a la música en sí de su propia naturaleza: "de suyo fluctuante y variable" –tal y como es caracterizada en las consideraciones iniciales de la disposición pontificia de Pio X⁴²⁴.

Desde nuestra perspectiva, en la historia de este proceso iniciado en el siglo XI de suplantación de las distintas tradiciones musicales europeas en favor de aquella que se configura como el modelo hegemónico –lo que en apariencia solo podría gozar de algún interés dentro de los reducidos círculos especializado en los que actualmente se estudia la música medieval– pueden leerse correlativas constituciones culturales de mayor envergadura que subyacen tras la línea de la evolución de los medios técnicos o tecnológicos gracias a los cuales fue posible llevar a cabo determinados cambios históricos, pues el constante perfeccionamiento de estos medios ha justificado su reutilización fuera del ámbito de su origen, siempre con aspiraciones *universalistas*. Así, el desarrollo del sistema de escritura musical utilizado para alcanzar y reforzar la imposición de una visión de mundo (una forma de ser del cristianismo), sistema que logró ser erigido como el medio más pertinente para hacer que la idea pensada y su realización sensible (gráfica y sonora) formaran una Unidad, fue determinante para concebir, posteriormente, el mismo tipo de Unidad en la construcción de nuevas formas pensadas con base en ella, ya no dentro del ámbito religioso sino dentro del secular, formas cuya inteligibilidad analítica estaría dada por el grado de coherencia que

422 El documento completo puede ser consultado en: Araiz, *op. cit.*, p. 227-236.

423 Punto noveno de las instrucciones en materia del texto litúrgico (sección III) del *Motu Proprio...*, en: Araiz, *op. cit.*, p. 232.

424 *Ibid.*, p. 227.

en todos sus niveles con respecto de sí mismas y de su escritura guardaran, es decir, formas cerradas, reductoras de lo plural del mundo histórico a las posibilidades de un único medio instrumental de codificación: las formas TONALES. Hecho que –desde nuestra perspectiva– se configura como un aspecto clave dentro de la historia de la consolidación de uno de los fenómenos modernos más comprometidos con la defensa de la "norma" que da identidad singular al código de una civilización dentro de la vida occidentalizada capitalista: la LOGOCRACIA: "la práctica tecnificada en sentido pragmático [que] despierta en la escritura una voluntad de poder indetenible" -tal y como la ha caracterizado Bolívar Echeverría en su tesis 11: "La modernidad y el imperio de la escritura"⁴²⁵.

2.5 Los soportes del tiempo ideo-tecnologizado

2.5.1 Del códice al libro

Vamos a explicar a continuación uno de los hechos que posibilitaron e hicieron aún más eficiente la expansión del canto gregoriano, es decir, aquel que se relaciona con su fijación por escrito en libros, sean estos códices manuscritos o libros impresos. El libro, al igual que la notación musical guidoniana, representa uno más de los aspectos que conforman el campo tecnológico-instrumental franco-romano. Libro y escritura son el soporte de la ideología, son su medio de difusión, de conservación y apenas es concebible pensar en el uno sin el otro. Coincidimos con lo que expresa Juan Carlos Asensio: "La existencia de los libros de canto está ligada estrechamente a la historia de la notación musical"⁴²⁶. Es uno de los soportes de la identidad musical occidental.

El medio básico para el registro del canto gregoriano fue el códice⁴²⁷, su formato podía ser cuadrado, rectangular, oblongo o alargado. Hacia el siglo VII la Iglesia Romana ya poseía una colección de cantos (antífonas y responsorios) para el oficio divino y la misa, la característica principal de esta tradición es la forma de agrupar los cantos según género y uso litúrgico. A continuación se muestra una clasificación de los libros litúrgicos según sean simples o

425 Cfr. Echeverría, *Las ilusiones de...*, 1997, pp. 182-187.

426 Asensio, *op. cit.*, p. 409

427 Antes de que se normalizara la circulación de códices, el medio de almacenamiento de los cantos fueron el *rotulus* y el *libellus*. El *rotulus* era un largo fragmento de pergamino enrollable. Su contenido litúrgico podía ser variable. Se sabe que a partir de la segunda mitad del siglo X éstos contienen notación musical. El *libellus* consta de hasta tres cuadernillos (un conjunto de bifolios cosidos por el centro) que no se encuadernan, su contenido abarca solo una acción litúrgica determinada, como las fiestas de Todos los Santos. Cfr. *Ibid.*, pp. 410-411.

compuestos⁴²⁸.

Libros litúrgicos simples
Sacramentario Ordines Leccionario Antifonario de Misa y del Oficio Cantatorium Gradual Hinnario Procesional Pontifical

Libros litúrgico compuestos	
Libros compuestos del oficio	Libros compuestos de la misa
Salterio y salterio-himario Índice de antifonario Homiliario responsorial Antifonario Breviario notado	Gradual Índice del gradual Sacramentario Leccionario Libelli (tropos y secuencias) Tropario-prosario Tropario-prosario-procesional Misal notado o gradual Breviario-misal notado Totum Colecciones para casos excepcionales

Otros libros importantes, aunque sin notación musical, son: Salterio, Homiliario, Legendaro, Calendario, Martirologio.

Hablar de libros litúrgicos impresos (con notas y pautas) nos sitúa automáticamente en el siglo XV. Entre 1476 y 1500, estos libros eran producidos en al menos 25 ciudades europeas por 66 impresores⁴²⁹. Es el momento en el cual se verifica la gradual sustitución del códice manuscrito.

Fue gradual, porque la adaptación de la música a la hoja impresa suponía problemas específicos, uno de los cuales –por simple que nos parezca en la actualidad– era el hecho de superponer un elemento (la nota) sobre el mismo espacio que ocupaba otro (la línea del pentagrama)⁴³⁰. La producción de libros con música impresa requirió de las más diversas

428 La eunmeración de basa en la información que brinda Carmen Julia Gutiérrez, académica de la Universidad Complutense de Madrid, en un texto divulgativo: "Los libros litúrgicos" (2010).

429 Cfr: NGDMM, 2001, vol. 20, p. 329.

430 Cfr: NGDMM, 2001, vol. 20, p. 327.

soluciones, las cuales pueden resumirse de la siguiente forma:

- Dejar espacios en blanco que luego se rellenaban a mano con los pentagramas y la notación musical;
- Utilización de xilografía;
- Empleo de técnicas mixtas de tipografía para imprimir primero los pentagramas y posteriormente la notación;
- Finalmente, la aplicación del sistema tipográfico tanto a los pentagramas como a los signos musicales, técnica vigente desde antes del siglo XVIII y hasta el siglo XIX⁴³¹.

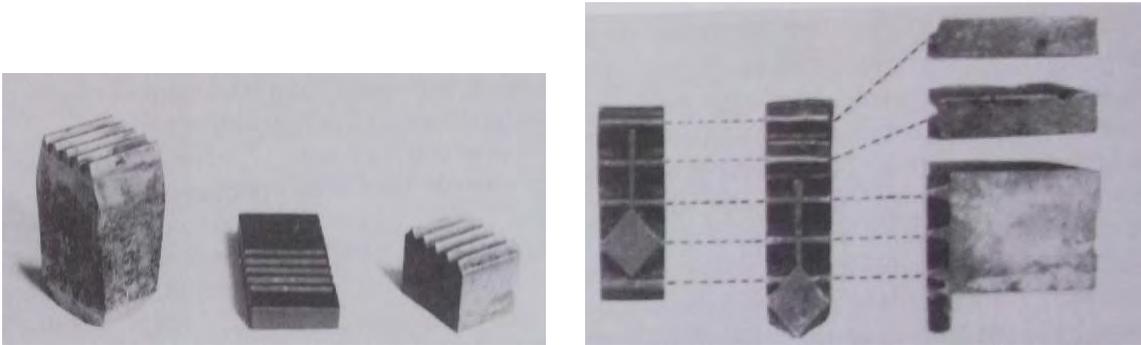
Según lo explica Miguel Ángel Pallares Jiménez, la versatilidad de librero del siglo XV hizo que la sustitución del códice manuscrito por el libro impreso no pudiera ser automática, el desarrollo de esa nueva tecnología, la imprenta, antes tenía que alcanzar el nivel de eficacia que permitiera si no sustituir, sí reposicionar tanto al antiguo trabajador como a su oficio en sí:

El librero del siglo XV contaba con una versatilidad profesional que le hacía abarcar un amplio abanico laboral: era el que copiaba actas, y papeles de estudio, de canto y documentos institucionales; caligrafiaba libros y los encuadernaba; vendía material de escritorio, libros y cuadernos en blanco, papel, abecedarios, muestras; intervenía en el acabado formal de los libros (dibujo de capiteles, miniado, cosido de cubiertas, dorado de cantos, etc.), también era la base de la escolarización de gran parte de la población urbana. Esta polivalencia iba a hacer que los libreros del siglo XV no sintieran como rival a la imprenta.

 No es cierto que el manuscrito desapareciera a la llegada de la tipografía ni que la profesión de los libreros se descalabrara; estos pasaron a formar parte del mundo complementario de la imprenta, sobre todo en la venta y en el acabado. El códice, sin embargo, iniciaba un declive que muy pronto sería deficitivo⁴³².

431 DMEHA, 1999-2002, vol. IV, p. 606.

432 Pallares Jiménez, Miguel Ángel: "El paso del códice al impreso", en: *VI Jornadas de Canto Gregoriano: el canto gregoriano y otras monodias medievales*. [Zaragoza, 5-11 de noviembre de 2011]. *VII Jornadas de Canto Gregoriano: de la monofonía a la polifonía*. [Zaragoza, 11-17 noviembre de 2002]. Pedro Calahorra y Luis Prensa (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2003, p. 123.



Algunos instrumentos empleados para la impresión mecánica de música (notas cuadradas y pauta de cinco líneas) con tipos móviles (Hendrik van den Keere-Christopher Plantin, 1577)⁴³³.

En el año 1473 aparecen los dos primeros libros litúrgicos impresos con notación musical de los cuales se tienen noticias:

- Un gradual estampado en Constanza, en el que no se utiliza la notación cuadrada, sino la gótica, es decir, aquella notación empleada en el área de Suiza.
- *Collectorium super Magnificat* de Johannes Gerson, el cual sí incluye la notación cuadrada⁴³⁴.

433 Imagen tomada de: NGDMM, 2001, vol. 20, p. 332.

434 Asensio, *op. cit.*, 2003, p. 403.



Fuente: *Gradual de Constanza*, ca.1473 (GB-Lbl IB 15154, f. 1r)⁴³⁵.

España pronto habría de aportar ediciones impresas de libros litúrgicos. Casi exactamente tres siglos después de instaurada la liturgia romano-carolingia, aparecen en España libros como el *Missale Caesaraugustanum* (Zaragoza, 1485), el *Antiphonarium et Graduale* (Sevilla, 1491), un *Processionarium Ordinis Praedicatorum* (Sevilla, 1494), todos ellos con notación cuadrada⁴³⁶.

435 Imagen tomada de: NGDMM, 2001, vol. 20, p. 328.

436 *Ibid.*, pp. 403-404. Una diferente apreciación de los hechos con respecto a la nuestra, le hace escribir a Juan Carlos Asensio lo siguiente: "El tipo de notación *escogido* era el tipo romano, es decir, la notación cuadrada"(p. 403.) Con el énfasis que hemos puesto sobre la palabra "escogido" queremos expresar que no creemos que haya sido una elección real, pues en todo caso, se trata de una acción selectiva claramente preconditionada por los sucesos históricos ya referidos, los que fueron preparados para favorecer una visión de mundo y no otra, de modo que las condiciones materiales y tecnológicas del siglo XV español sólo eran capaces de reproducir los valores de la cultura hegemónica que sobre la vieja tradición hispánica había sido impuesta. El mismo Asensio nos brinda el argumento que necesitamos: "cuando en Toledo el cardenal Cisneros manda imprimir para uso de los capellanes mozárabes su *Missale mixtum*

2.5.2 El papel de España dentro del proceso de difusión de la tradición litúrgica franco-romana

Hacia el siglo XV aún no existe en España una auténtica imprenta musical especializada, "la mayor parte de los impresos son obra de pequeños talleres tipográficos, generalmente dirigidos por extranjeros y que solo ocasionalmente realizaban este tipo de trabajos"⁴³⁷. Sin embargo, pese a que, como se afirma, la imprenta española no podía competir con la de otros países de Europa⁴³⁸, su papel dentro de la historia de la expansión del cristianismo en su versión franco-romana sí habría de ser la de mayor trascendencia, al proporcionarle a dicha expansión caracteres universalistas transoceánicos⁴³⁹.

Básicamente la producción de los libros impresos que nos interesa es la de libros para el servicio litúrgico y tratados de canto llano. Los primeros, porque en ellos se articula lo que en esencia es una *propuesta auditiva*; los segundos, porque están pensados para comprenderla y reproducirla metódica y didácticamente, es decir, hacerla inteligible. Sin embargo, en la breve monografía que a continuación presentamos no hemos querido dejar de mencionar los tratados de música instrumental, pues aunque no es un tema del que nos hayamos ocupado en esta investigación, sí contribuye a hacernos una idea más amplia del trabajo intelectual que se desarrollaba en España –al final tanto la música religiosa como la secular son productos de la inteligencia.

Valga mencionar que el musicólogo estadounidense Robert Stevenson contribuye de manera importante a esclarecer cuál era, en la época del *descubrimiento* de América, el verdadero perfil intelectual de España. Stevenson señala que entre 1482 y 1535 alrededor de 40 teóricos españoles publicaron tratados, mismos que fueron publicados en al menos 11 ciudades: Alcalá de Henares, Barcelona, Salamanca, Zaragoza, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid, Bolonia y Lisboa. Una

secundum regulam beati Isidori dictum Mozarabes (1500), la ciudad no debía disponer de un taller con los tipos necesarios para reproducir la variedad de signos requeridos para las melodías toledanas". *Ibid.*, p. 404.

437 DMEHA, 1999-2002, vol. 4, p. 607.

438 Asensio, *op. cit.*, p. 404.

439

Una justa valoración apenas está siendo realizada. Un estudio como el de Emilio Ros-Fábregas demuestra lo masiva que podía llegar a ser la producción de cantorales destinados a las colonias americanas (el autor documenta un pleito donde la producción de al menos 6000 o 7000 libros está en juego). Consúltese de este autor: "Libros de Música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", en: *Revista de musicología*, Vol. XXIV, 2001, Nos. 1-2, pp. 39-66.

comparación entre los textos publicados en España y aquellos otros publicados en el extranjero muestra la existencia de una independiente y consistente tradición española del canto llano, sostenida por teóricos verdaderamente al tanto de los más intrincados problemas de la época, capaces de proponer soluciones originales, y en cuyos tratados Guillaume de Machaut (*ca.* 1300-1377) , John Dunstable (*ca.* 1390-1453), Guillaume Dufay (*ca.* 1397-1474), Johannes Ockeghem (*ca.* 1410-1497) y otros compositores con reputación internacional, son mencionados con familiaridad⁴⁴⁰.

2.5.3 Resumen de la producción de libros de música religiosa y secular impresos en España entre los siglos XV y XVII

Entre 1485 –aproximadamente tres décadas después de que con Johannes Gutenberg (*ca.* 1398-1468) se iniciara la historia de la imprenta moderna de tipos móviles– y 1501 se imprime en España la cantidad de libros más considerable en la Europa de esa época: 14 incunables de música litúrgica y 5 tratados de teoría musical que han sobrevivido, siendo las ciudades de Zaragoza, Monterrey, Toledo, Montserrat, Valencia y sobre todo Sevilla donde ésto fue llevado a cabo⁴⁴¹. En el cuadro siguiente se ha esquematizado puntualmente esa producción (se abarca hasta 1520)⁴⁴².

440 Cfr. Stevenson, Robert, *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960, pp. 100-101.

441 Cfr. DMEHA, 1999-2002, vol. 4, p. 606.

442 La información que aparece en este y los siguientes cuadros ha sido tomado de la voz: EDITORES E IMPRESORES, del DMEHA, 1999-2002, vol. 4, pp. 606-629. Como nos interesa el fenómeno de la impresión de libros, en este cuadro privilegiamos el nombre del editor de la obra con respecto a su autor.

Año	Tipógrafo	Obra	Autor	Lugar
1485	Pablo Hurus	<i>Missale Caesaraugustanum</i>		Zaragoza
1491	Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magnus Herbs y Tomás Glockner conocidos como "Los cuatro compañeros alemanes"	<i>Antiphonarium et graduale</i>		Sevilla
1492	"Los cuatro compañeros alemanes"	<i>Lux bella</i>	Domingo Marcos Durán (ca. 1460- ca. 1529)	Sevilla
1494	Meinardo Ungut y Stanislao Polono	<i>Processarium ordinis praedicstorum</i>		Sevilla
1498	"Los cuatro compañeros alemanes"	<i>Comento sobre Lux bella</i>	Domingo Marcos Durán	Sevilla
1499	Meinardo Ungut y Stanislao Polono	Un misal (para la diócesis de Jaén)		Sevilla
1500	Juan de Porras	Un misal (por encargo del obispo de Ávila Alfonso Carillo de Albornoz)		
1515-1520	Arnao Guillén de Brocar (?-1524)	<i>Biblia Políglota Complutense</i>		Alcalá de Henares

Durante los reinados de Carlos I (1500-1558) y Felipe II (1527-1598) aumentó de forma extraordinaria la demanda y la producción de libros. Dado el apogeo de la época, Madrid, capital del poder español desde 1561, se suma al conjunto de centros económicos y culturales que hasta entonces eran Salamanca, Sevilla, Valladolid, Barcelona. En el siglo XVI sobresale la producción de tratados de música instrumental, y no abundan los libros de importantes compositores de música sacra como Francisco Guerrero (1528-1599) o Tomás Luis de Victoria (1548-1611), pues su actividad profesional se desarrollaba fuera de España y por tanto dieron sus obras a talleres extranjeros, principalmente italianos⁴⁴³. Hay que tener en cuenta que después del Concilio de Trento (1545-63) y de las reformas implantadas por el Papa Pío V a partir de 1571 se hizo necesaria la edición de nuevos libros litúrgicos según el texto revisado de lo que en esa época se denominó *nuevo reçado*⁴⁴⁴, acaso esa ruptura favoreció una mayor producción de libros seculares (de música instrumental, por ejemplo). Se muestra esta predominancia en el siguiente cuadro:

443 Cfr: DMEHA, 1999-2002, vol. 4, pp. 607-608.

444 Ros-Fábregas: "Libros de Música para el Nuevo Mundo...", 2001, p. 63.

Año	Editor o tipógrafo	Obra impresa	Autor	Lugar	Instrumentación
1536	Francisco Díaz Romano	<i>Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro</i>	Luis de Milán	Valencia	Vihuela
1538		<i>Los seis libros del Delphin de música</i>	Luis de Narvaes	Valladolid	Vihuela
1546		<i>Tres libros de música en cifras para vihuela</i>	Alonso Mudarra	Sevilla	Vihuela
1547		<i>Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas</i>	Enríquez de Valderrábano	Valladolid	Vihuela
1552		<i>Libro de música de vihuela</i>	Diego Pisador	Salamanca	Vihuela
1554		<i>Orphenica lyra</i>	Miguel de Fuenllana	Sevilla	Vihuela
1555		<i>Declaración de instrumentos</i>	Juan Bermudo	Osuna	Tecla, arpa y vihuela
1557	Juan Brocar	[...]	Luis Venegas de Henestrosa	Alcalá de Henares	Tecla, arpa y vihuela
1565		[...]	Tomás de Santa María	Valladolid	Tecla, arpa y vihuela
1576		<i>Libro de música en cigras para vihuela, intitulado el Parnaso</i>	Esteban Daza	Valladolid	Vihuela
1578		<i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i>	Antonio de Cabezón	Madrid	Tecla, arpa y vihuela
1596		[...]	Juan Carlos Amat (ca. 1572-1642)	Barcelona	Primer método de guitarra

A pesar de que a finales del siglo XVI se funda en Madrid la Tipografía Regia donde, entre otros, se imprieron libros como *Missae sex* (1598) de Philippe Rogier (ca. 1561-1596), *Missae, magnificat, motecta, psalmi* (1600), *Liber primus missarum* (1602) de Alonso Lobo de Borja (?-1617) y *Officium defunctorum sex vocibus* (1605) de Tomás Luis de Victoria, se considera que debido a una fuerte crisis política la producción editorial quedó reducida. Debido a ello y paradójicamente, "el estudio de la música española de este periodo exige acudir a fuentes manuscritas aún en mayor medida que el anterior"⁴⁴⁵.

445 DMEHA, 1999-2002, vol. 4, p. 608.

2.5.4 Resumen de los tratados de canto llano españoles

Los tratados de canto llano –denominación útil para referir al canto monódico en general– son el medio impreso que, de forma didáctica, hacen inteligible la praxis de canto gregoriano en sus aspectos teóricos y técnicos. Son obras de espíritu científicista que ponen en circulación un conjunto de conocimientos que hasta entonces permanecían sólo bajo el dominio de los religiosos.

El valor que estos libros tienen dentro de nuestra investigación es muy alto, pues hipotéticamente sostenemos que los misioneros que emprendieron en América la catequización de los indígenas en los colegios que fundaron y en los cuales la enseñanza de la música religiosa era un aspecto fundamental, no podían ignorar las existencias de tales libros. Consideramos que en el contenido de éstos se encuentra una parte del universo mental del colonizador.

Robert Steveson explica que existe una relativa unidad entre todos los tratados de canto llano, pues son mínimas las variantes existentes entre ellos, de ahí que sea posible reconocer que en los textos más tempranos (*ca.* 1475) quedaron sentadas las directrices de los subsecuentes⁴⁴⁶.

Amén de que sea necesario comprender el sentido de estos tratados a partir de sus contenidos específicos, presentamos un cuadro de elaboración propia que contiene los datos más relevantes de la producción de este tipo de libros. Nos hemos basado en los libros de historia de la música española de Salazar, Subirá y Fernández ya citados, así como en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, entre otros. De inestimable valor fue la obra de Ana Serrano Velasco [et al.], *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII* (1980)⁴⁴⁷. Los libros que no pudieron ser constatados en más de una fuente, aparecen con un asterisco junto a su nombre. Indicamos el idioma en que cada obra fue escrita, dato de particular interés ya que habla del alcance que pudo haber tenido su difusión en el ámbito europeo, peninsular o americano; cuando no ha sido posible obtener este dato, la casilla permanece en blanco, aunque es muy probable que en algunos casos se trate de un texto en castellano, dado su título. No es posible especificar del todo si son textos impresos o notados, pero lo más usual es que la técnica empleada fuera mixta.

446 Cfr. Stevenson, *Spanish music...*, 1960, p. 103

447 Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.

Año	Autor	Título	Idioma	Lugar de publicación	Comentario
Entre principios del siglo XV a 1436	[anónimo]	<i>Arte de canto llano</i>	[Castellano]	¿Valladolid?	Este manual se halla entre las páginas de un <i>Ceremonial Monástico</i> perteneciente a los monjes de Valladolid
*1480	[anónimo]	<i>Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis</i>	Latín y castellano	Sevilla	
1482	Bartolomé Ramós de Pareja	<i>De musica tractatus sive Musica practica</i>			
* 1492	[anónimo]	<i>Arte de canto llano.</i>	Castellano		
1492	Domingo Marcos Durán	<i>Lux bella: octotonis artis musicae</i>	Castellano	Sevilla	Debido a que este tratado consta de tan solo 14 páginas, el autor se vería obligado a publicar en 1498 un comentario explicativo titulado <i>Comento sobre Lux Bella</i> , impreso en Salamanca.
1495	Guillermo de Podio	<i>Ars musicorum</i>	Latín	Valencia	
1498	Cristóbal de Escobar	<i>Esta es una introducción muy breve de canto llano</i>	Latín y castellano	Salamanca	Consta tan solo de 8 páginas
ca. 1498.	Alfonso Spañón	<i>Introducción de canto llano</i>	Latín	Sevilla	
ca. 1502-1506	Domingo Marcos Durán	<i>Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental práctica y especulativa.</i>	[Castellano]	Salamanca	
1503	Bartolomé de Molina	<i>Arte de canto llano llamado lux videntis dicha</i>	Castellano	Valladolid	

1504 ó 1505	Alfonso Spañón	<i>Introducción muy útil e breve de canto llano</i>	Latín	Sevilla	
1504	Diego del Puerto	<i>Portus Musice</i>	Latín y cstellano	Salamanca	
1508	Gonzalo Martínez de Bizcargui	<i>Arte de canto llano et contrapunto et canto de órgano, con proporciones et modos...</i>		Zaragoza	Entre 1508 y 1550 se sabe de 14 ediciones de esta obra hechas en Zaragoza y Burgos.
1510	Francisco de Tovar (?- 1522)	<i>Libro de música práctica</i>	[Castellano]	Barcelona	
1514.	Juan de Espinosa	<i>Retracctaciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martínez de Bizcargui en su Arte de Canto Llano.</i>	[Castellano]	Toledo	
1515	Gonzalo Martínez de Bizcargui	<i>Intonations...</i>		Burgos	
ca. 1520	Juan de Espinosa	<i>Tratado breve de principios de canto llano</i>	Castellano	Toledo	
1520	Juan de Espinoza	<i>Tratados de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás</i>	Castellano	Toledo	
ca. 1530- 1537	Garpar de Aguilar	<i>Arte de principios de canto llano</i>	Castellano		Sin pie de imprenta
1549	Juan Bermudo (1510-?)	<i>Libro primero de la declaración de instrumentos</i>	[Castellano]	Osuna	
1550	Juan Bermudo	<i>Arte tripharia de música</i>	Castellano	Osuna	
1555	Juan	<i>Declaración de instrumentos</i>	[Castellano]	Osuna	

	Bermudo	<i>musicales</i>			
1565	Luis de Villafranca	<i>Breve introducción del canto llano...</i>	Castellano	Sevilla	Esta obra fue reimpresa dos veces más en el siglo XVIII, exactamente en 1714 y 1729.
565	Tomás de Santa María (m. 1570)	<i>Arte de tañer fantasía para tecla y vihuela</i>	[Castellano]	Valladolid	
1570	Martin de Tapia Numantino (?1549?)	<i>Vergel de música espiritual, speculativa y activa</i>	[Castellano]		
1577	Francisco Salinas (1513-1590)	<i>De musica libri septem</i>	Latín	Salamanca	
1592	Francisco de Montanos (ca. 1528-ca. 1592)	<i>Arte de música theórica y práctica ó Arte de canto llano con entonaciones comunes de coro y altar</i>	[Castellano]	Valladolid	La obra está conformada por seis libros. El primero se publicó aisladamente en 1610 y 1648. La parte destinada al órgano se corrige y reedita en 1712 y 1728.
Finales del siglo XVI. Posiblemente 1548.	[anónimo]	<i>Arte de canto llano</i>	Castellano		

En el siguiente subcapítulo, vamos a brindar una reflexión final con la cual cerramos la etapa europea de este largo relato histórico y la intentamos justificar.

2.6 El Atlántico y los libros. Hacia un hecho inventivo occidentalizante y colonial

El estudio de la circulación de libros de Europa hacia América en el siglo XVI ha sido considerada una de las líneas de estudio más certeras para comprender el proceso de "occidentalización del globo"⁴⁴⁸. Según lo que estableció el historiador Irving A. Leonard en *Los libros del Conquistador* (1949), más que las propias embarcaciones, el depositario de esa cultura o

448 Leonard, Irving A., *Los libros del Conquistador*. México: FCE, 1953, p. 17 [1ª edición en inglés: 1949].

visión de mundo fue la imaginación de los conquistadores en constante diálogo con una cierta cultura libresca materializada gracias a la imprenta⁴⁴⁹. No obstante, asumido como uno de los más complejos objetos del repertorio ideo-tecnológico instrumental de la cultura europea, parece ser que el libro es una parte fundamental del proceso de tecnificación occidentalizante sobre el que el expansionismo europeo o universalismo occidental en sus expresiones prácticas y más allá de ellas, ha podido ser establecido. En su obra de 1949, *Europa y la expansión del mundo (1415-1715)*, J. H. Parry escribió lo siguiente en una reflexión inicial:

Una de las características más obvias de la civilización Europea es su preocupación por los temas técnicos y su dominio de un amplio campo de creaciones mecánicas. La pericia técnica y la capacidad para aplicar el conocimiento teórico a fines materiales prácticos, han sido factores principales en la extensión de la influencia europea por todo el mundo, y han dejado fuerte impronta, aunque no siempre favorable, en todos los pueblos con quienes los europeos se han relacionado. Esta característica se ha observado más en el último siglo o siglo y medio; pero ha sido un elemento importante en toda la historia de la expansión europea⁴⁵⁰.

Los actuales estudios transatlánticos nos permiten penetrar en esta perspectiva. Siguiendo una de las líneas de interpretación de Serge Gruzinski⁴⁵¹, Werner Thomas y César Manrique, escribieron lo siguiente para explicar la idea de *infraestructura de la globalización* –misma que consideramos pertinente en nuestra discusión:

El arte tipográfico contribuyó significativamente a esta primera expansión europea y a la globalización del mundo dentro del contexto de la Monarquía Hispánica. Los impresos de la época constituyeron, junto a las colecciones de rarezas conservadas en los gabinetes de curiosidades y algunos indígenas llevados a Europa para ser exhibidos [?], la única fuente de información sobre los otros continentes. Los libros y grabados dieron a conocer las civilizaciones del Nuevo Mundo al que solo habían llegado exploradores, colonizadores y misioneros.

Al mismo tiempo, el impreso era el instrumento por excelencia en manos del Rey Católico para la construcción del imperio y para la transferencia de la cultura europea a los otros continentes. Permitió la divulgación de una misma ideología en todos los territorios ibéricos de ultramar, al contribuir a la integración de los pueblos recién descubiertos y conquistados en la nueva cultura occidental mediante las campañas de evangelización y la divulgación del español y portugués. Los Monarcas así mismo se sirvieron de la imprenta

449 Cfr. *Ibid.*, p. 10.

450 Parry, J. H., *Europa y la expansión del mundo (1415-1715)*. México: FCE, 1968, p. 14 [1ª edición: 1949].

451 Gruzinski, S.: "Les mondes mêlés de la Monarchie Catholique et autres 'connected histories" [2001], en: *Annales HSS*, vol. 56/1, 85-117.

para implantar una sólida red de burocracias estatales en el continente americano, africano y asiático, que debía garantizar la unidad del imperio⁴⁵².

Nuestra hipótesis es que, si tal es la *infraestructura de la globalización* y la globalización es una de las expresiones ideológicas y tecnológicas más actuales dentro de la vida moderna capitalista, entonces es admisible pensar que el capitalismo, en su etapa de expansión más temprana, supo llevar a cabo con efectividad el mudo secuestro de la historia de la conformación expansiva de una identidad ideo-tecnológica sonora de origen litúrgico medieval de carácter invasivo. Y es de esta larga experiencia humana –iniciada en el ámbito histórico que demarcan los núcleos de poder político en la Europa del siglo VII europeo y cuyos más insospechados indicios resuenan aún el día de hoy en lugares como Acatlán, México– que el capitalismo *aprende* de las formas culturales más afectivas de desarrollo, subsistencia y penetración cultural. La teoría marxista entiende sobre esta clase de articulaciones históricas que son propias del capitalismo:

Tres modos elementales, específicamente capitalistas, de articulación contradictoria entre modos de producción se encontrarían, combinados, en la base de los conflictos sociales de nuestra época: la articulación de la forma capitalista con la realidad técnica precapitalista [pre-tonalidad medieval], la articulación de la forma capitalista con la realidad técnica puesta en pie por ella misma [tonalidad moderna], y la articulación de formas nuevas, poscapitalistas [¿pos-tonales?], de sociedad y tecnología con la totalidad social-técnica construida por el capitalismo⁴⁵³.

Ahora bien, lo que nos permiten las teorizaciones de Bolívar Echeverría sobre la reproducción social y la producción de objetos en torno al concepto marxista de valor de uso, es hacer el rastreo de esta problemática sobre la densa materialidad histórica de los instrumentos, que no es otra cosa que la inteligencia política codificada en cada uno de ellos como condición de la efectividad comunicativa socio-política humana real. Así, el traslado selectivo de un determinado conjunto de objetos que constituyen una particular *familia instrumental* (por ejemplo: proyecto educativo escolar-conventual, sistema campanario, repertorio musical, métodos didácticos musicales, tratadística, sistema de notación, sistema de composición, etc.) "hablaría" de la eficacia

452 Thomas, Werner y César Manrique: "La infraestructura de la globalización: la imprenta flamenca y la construcción del imperio hispánico en América", en: *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI y XVII*. Collard, Patrick, et al. (eds.), Gent: Academia Press, 2009, pp. 45-46

453 Echeverría, B.: [Presentación], en: Marx, Karl, *La tecnología del capital: subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización. (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Bolívar Echeverría (selecc. y trad). México: Itaca, 2005, pp. 12-13.

que los emparenta para prolongar en la larga duración temporal y la amplia extensibilidad espacial la identidad del sujeto histórico que los concibió. Por lo tanto, el que la expansión del cristianismo franco-romano se hubiese consumado sobre el territorio de la no-existente Europa durante su propio proceso de auto-invenición auto-colonizante, explica la reutilización del mismo *método* cuando - bajo la inteligencia de la Espada, el Canto y la Cruz- se llevó a cabo la colonización inventiva del Nuevo Mundo.

CAPÍTULO III

AMÉRICA COMO CAMPO INSTRUMENTAL DEL UNIVERSALISMO OCCIDENTAL

3.1 La colonización de lo imaginario sonoro

A diferencia de la Conquista, que ha podido ser caracterizada como un periodo breve dentro de la historia moderna de América, la colonización invita a ser pensada más como un proceso de larga duración con una tendencia occidentalizante. Mientras que aquella es enmarcada por hechos básicamente bélicos, la colonización parece haber sido resuelta y sostenida en el plano político, a través de negociaciones y acuerdos de mayor o menor trascendencia histórica entre europeos y americanos, los cuales sentaron las bases de lo que sería una nueva sociedad multiétnica, caracterizada por contrastes y diferencias culturales que en no pocas ocasiones habrán sido inconciliables y, sin duda, funestas. Pero incluso con ello, pudo ser diseñado un especial modelo de vida en común, el cual innegablemente debió partir de la aceptación del sometimiento a un poder central y de la desigualdad como condición de convivencia que, si bien, no sería una situación nueva para los sobrevivientes mesoamericanos conocedores de lo que significaba vivir en una sociedad estratificada, sí es importante señalar que lo que fue un reacomodo político era, de hecho, la puesta en marcha de un proceso indetenible de reorganización del espacio y el tiempo que hasta entonces daba sentido a la vida de las culturas americanas originarias⁴⁵⁴.

Partiendo de la noción de Serge Gruzinski sobre la *colonización de lo imaginario*, entendemos que ésta –la colonización– representa la alteración y la reconfiguración de los procesos imaginativos profundos que devienen formas de representación simbólicas aculturadas u occidentalizadas, toda vez que:

La occidentalización no podría reducirse a los azares de la cristianización y a la imposición del sistema colonial; anima procesos más profundos y determinantes: la evolución de la representación de la persona y de las relaciones entre los seres, transformación de los códigos figurativos y gráficos, de los medios de expresión y de transmisión del saber, la mutación de la temporalidad y de la creencia, en fin, la redefinición de lo imaginario y de lo real en que los indios fueron destinados a expresarse y a subsistir, forzados o

454 Aunque es controversial, la idea de los acuerdos políticos entre colonialistas y colonizados no es inexacta, como lo veremos cuando estudiemos el caso concreto de los colegiales de Tlatelolco.

fascinados⁴⁵⁵.

Hablaríamos de un proceso complejo que, precisamente porque lo es, no hubiera podido ser nunca un asunto parcial –por ejemplo, exclusivamente visual–, pues la redefinición radical de un mundo de representaciones vigentes, para que sea efectiva, debe ser tan omniabarcante y sistemática como las condiciones históricas del momento lo permitan, para ello se debe poder penetrar y afectar todos aquellos espacios en los que las comunidades humanas resuelven colectiva e individualmente los asuntos de su vida. Desde esta perspectiva es que consideramos que, el extrañamiento que en el atento indígena produjo el ruido de las armas españolas, ruido que logró rasgar la membrana del ámbito sonoro americano originario y posibilitó que se infiltraran la palabra y la música del colonizador, parece haber sido lo que reveló de un solo toque la importancia que para llevar a cabo la colonización (y para sobrevivirla) habrían de tener las imágenes audibles, acaso por su capacidad para contener y vehicular significaciones complejas. El musicólogo José Antonio Guzmán advierte:

Los instrumentos que primero resonaron para sorpresa del indígena fueron la trompeta y el tambor [...].

Se asocian desde entonces en la mente del indígena, estos instrumentos señalatorios, solemnes y atemorizantes que precedían los oficios, con el ritual religioso, que en aquellos precarios momentos debía reducirse a las entonaciones modales gregorianas de los textos de la Pasión⁴⁵⁶.

Esta mezcla espontánea de referencias bélicas y litúrgicas, la que parece haber sido una constante de la paisajística sonora durante el ejercicio de la conquista y colonización, invita a pensar en una cierta ambivalencia tanto de las unas como de las otras, es decir, que las explosiones de las armas españolas (cañones, mosquetes, corazas, caballería, perros) y el ritmo marcial de los tambores son un profundo llamado a la constricción y la fe, y que las voces del canto litúrgico, pese a sus evocaciones etéreas, contienen un grito de guerra. El mismo Hernán Cortés invita a ser pensado como una figura ambivalente, en quien están convocados por igual el soldado y el evangelizador⁴⁵⁷; pero se trata, acaso, de una nota que es extensible al proyecto colonizador español

455 Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII*. México: FCE, 2007, pp. 279-280 [1ª edición en francés: 1988].

456 Guzmán Bravo, *op. cit.*, p. 80.

457 "Todas las veces que a vuestra sacra majestad he escrito, he dicho el aparejo que hay en algunos de los naturales de estas partes para convertirse a nuestra santa fe católica y ser cristianos y he enviado suplicar a vuestra cesárea majestad, para ello, mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo": Hernan Cortés, "Cuarta

en su conjunto, particularmente a la luz de la eficacia con que acciones de signo contrario: militar y espiritual, fueron instrumentadas con plena sincronía.

3.2 El nivel macro-estructural: conventos, redes y campanas

En *La conquista espiritual de México* (1947), Robert Ricard observó el valor estratégico con que se decidió el reparto geográfico de las fundaciones misioneras. Al instalarse sobre los antiguos centros de culto mesoamericanos –cuyo valor era religioso y político– lograron desintegrar con mayor eficacia los modos de vida prevalecientes y proceder a la sustitución de las religiones⁴⁵⁸. Desde que en el año de 1523 se inicia la erección de la Iglesia cristiana en México, la empresa evangelizadora es llevada a cabo con sujeción a un "orden" y a un "método" que es de innegable impronta bélica⁴⁵⁹.

En efecto, el convento del siglo XVI –explica Robert Ricard– posee un "valor militar"⁴⁶⁰. Su construcción había sido pensada para servir de refugio a los españoles ante la posibilidad de una sublevación indígena, son auténticos "castillos fortificados de monjes": "Masas almendradas, de airoas formas, con una sola hilera de ventanas, muy altas, como para desafiar el escalamiento, sostenidas por una serie de contrafuentes cuadrados, coronadas de garitones, y bien resguardadas en sus flancos; la techumbre es una sólida plataforma, capaz de servir para la artillería. Las gárgolas tienen la forma de cañones. A veces una segunda plataforma circuye el edificio a media altura, como ronda, para asegurar una segunda línea superior de fuego"⁴⁶¹.

Una misma intención parece que subyace tras los tipos de misión que posibilitaron el establecimiento y la distribución de las órdenes religiosas y los conventos: misión de ocupación, misión de penetración y misión de enlace –ésta última diseñada para garantizar la unidad de la metódica evangelizadora, aspecto de la mayor importancia. Así lo explica Ricard:

Llamamos misiones de ocupación a los sectores en los cuales los conventos forman una red

Carta de Relación" (1524). Consultada en: Gamba, Rafael, *La cristianización de América*. Madrid: MAPFRE, 1992, p. 23.

458 Cfr. Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523 a 1572*. México: FCE, 1986, p. 265 [1ª edición: 1947].

459 *Ibid.*, p. 83.

460 *Ibid.*, p. 265.

461 *Ibid.*, p. 266. En este punto el remite a: André Michel, *Histoire de l'Art*, tomo VIII, 3ª parte, p. 1026.

bastante estrecha, a distancia racional unos de otros y agrupados en torno de un centro. [...] El segundo tipo, o sea el de penetración, está representado por la fundación precaria de casas esporádicas, en zonas de difícil relieve, de clima penoso, aún no del todo pacificadas o circundadas de territorios totalmente indómitos. [...] Estas misiones del segundo tipo acompañan o preceden a la conquista militar, en tanto que las del primero la siguen y, como es natural, la consolidan.

Consideramos, finalmente, como casas de enlace a las series de conventos que, en vez de presentarse en forma concéntrica alrededor de una casa principal, como las primeras, forman una línea más o menos directa, que liga un grupo cualquiera con la ciudad de México. [...] Importaba mucho para la marcha efectiva del apostolado que los religiosos pudieran ir de una casa a otra sin salir de los dominios de su orden; así estaban más seguros de recibir una buen hospedaje, lo mismo que la docilidad y respeto de los indios; así evitaban los roces molestos con miembros de otra orden o con los indios administrados por ella; así, finalmente, estaban menos expuestos a vivir fuera de su ambiente habitual y la observancia de la regla quedaba asegurada, al mismo tiempo que las relaciones de unos con otros mantenían vivos en cada congregación religiosa los vínculos de la caridad y hacían más firme la unidad de métodos de acción evangelizadora.

En esto hay un punto de semejanza con la conquista y ocupación militar, que se hace más palpable en la preocupación de los religiosos por acabar con los grandes centros del paganismo indígena e instalar en el lugar en que éstos se hallaban el núcleo de su actividad apostólica⁴⁶².

Sin embargo, las formalidades de fundación por los misioneros de cada uno de los pueblos, que contemplaban el inmediato uso de los símbolos cristiana, refuerza la ambigüedad entre lo militar y lo espiritual. Robert Ricard refiere un documento datado el 15 de noviembre de 1535, que posiblemente fue redactado por un indígena cristianizado y alfabetizado, en el que son narradas las circunstancias de fundación de uno de esos pueblos, San Francisco de Acámbaro:

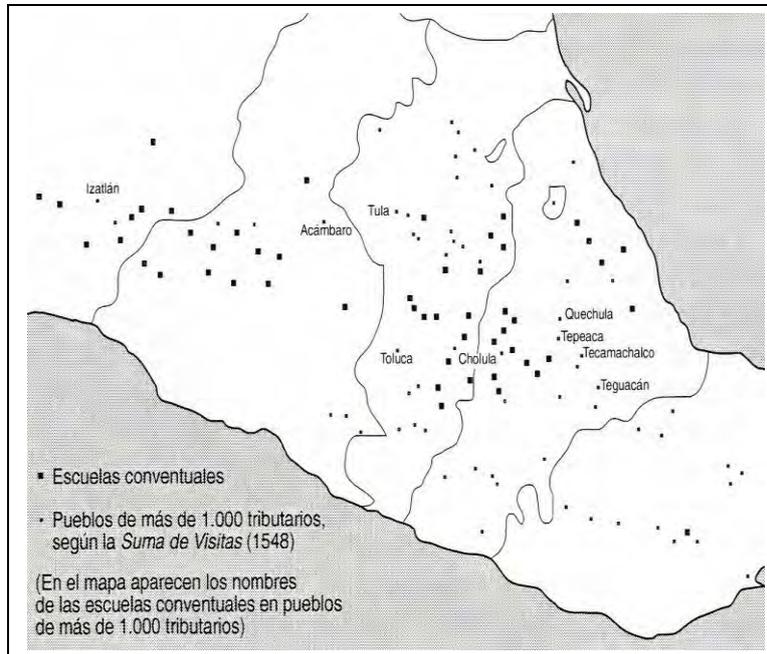
Se hizo, en primer lugar, la erección de una gran cruz de madera; en seguida, se trazaron las calles, y junto a la cruz se levantó una capilla con su pórtico de madera, de donde se colocaron dos campanas, y el domingo 20 de septiembre de 1526 el cura de Tula celebró la misa del Espíritu Santo, a la cual siguió el rezo del rosario, el canto del alabado y la enseñanza de la doctrina para instrucción de los chichimecas paganos, de los cuales asistía un gran número⁴⁶³.

Veamos a continuación cuatro mapas que nos permiten tener una idea de la distribución conventual hacia 1548, los cuales representan la forma de esa nueva civilización material⁴⁶⁴:

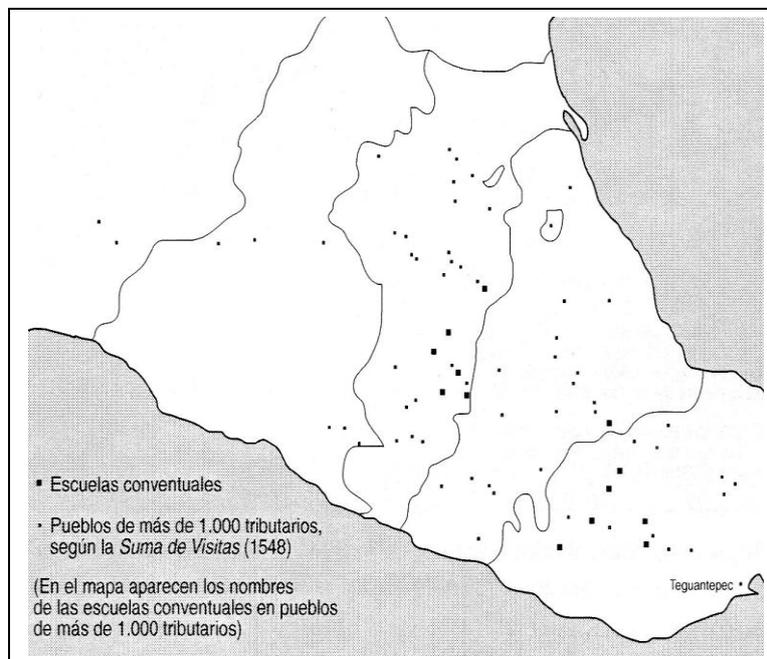
462 Ricard, *op. cit.*, p. 158.

463 *Ibid.*, p. 237.

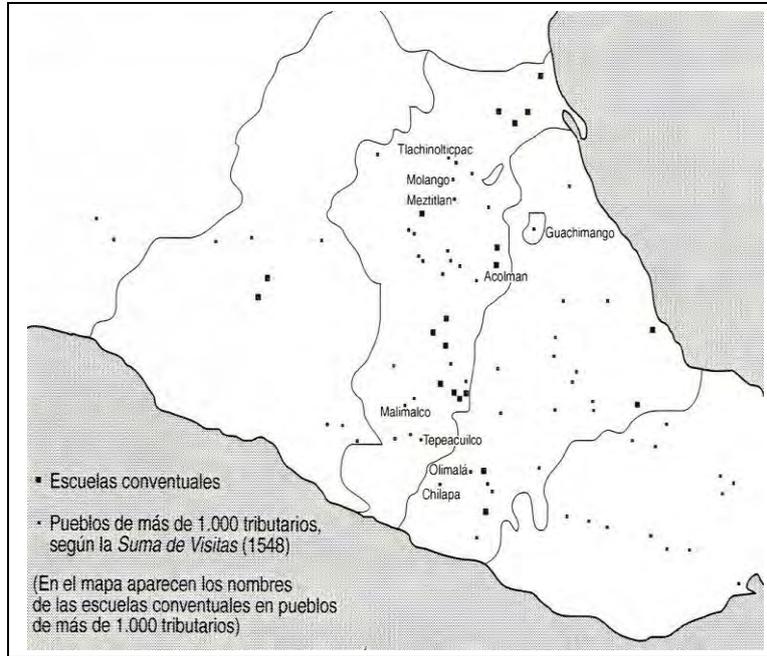
464 Imágenes tomadas de: González Rodríguez, Jaime, *Carlos V y la cultura de Nueva España*. Madrid: Editorial Complutense, 2001, pp. 56-59



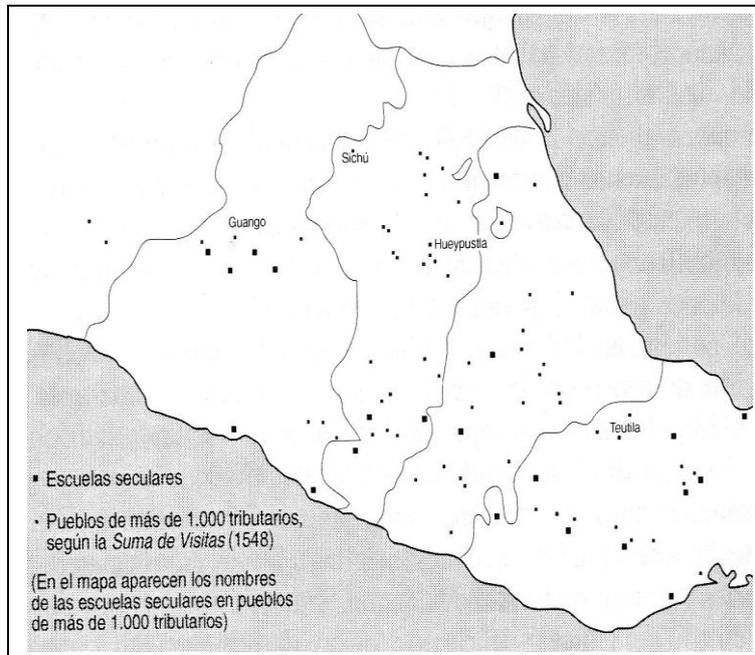
Mapa 1: escuelas conventuales franciscanas (1548)



Mapa 2: escuelas conventuales dominicas (1548)



Mapa 3: escuelas conventuales agustinas (1548)



Mapa 4: escuelas seculares (1548).

Con base en fuentes documentales, Robert Ricard reconstruye interesantes escenas que nos gustaría reproducir no solo para llevar la discusión hacia el problema de nuestro interés, sino porque nos dan la oportunidad de imaginar los nuevos lugares para la vida concebidos por el poder colonial –lugares que, como se ha apuntado, eran los puntos geográficos que, desde el entendimiento de los españoles, eran los estratégicos. Aproximémonos a la siguiente descripción:

A semejanza de los pueblos españoles y de los precortesianos –cuya tradición en este punto era la misma–, los pueblos de evangelización se organizaban en torno a un espacio abierto que hacía al mismo tiempo oficio de *plaza mayor* y de mercado, o *tianguis*, como se dice en México. Esta plaza era, y sigue siendo, el corazón del pueblo y su centro vital. La fuente y la horca, una cerca de otra. Alrededor de la plaza, los edificios fundamentales: la iglesia con la escuela al canto, la alcaldía con la cárcel y el tribunal y en ella la caja comunal y el albergue para los pasajeros extraños⁴⁶⁵.

La siguiente descripción de Ricard es de lo más apasionada:

Para el misionero católico no es la Iglesia solamente el cuerpo místico de Cristo, sino una sociedad de hombres visibles y palpables, por consiguiente, si es instituida para la salvación de las almas, no puede olvidarse de los cuerpos: la tierra debe ser su raíz para desde ella remontarse al cielo. Debe reinar Cristo antes que todo en los corazones, pero la iglesia queda establecida solamente cuando el reino se hace visible y cuando las campanas sonoras de una bella y sólida iglesia anuncian la misa, llaman a los oficios divinos, tocan el ángelus, regulan y acompañan con sus ritmos la oración y el trabajo de cada día y hablan de los goces y amarguras de su vida⁴⁶⁶.

Creemos que con esto podemos concluir que, en efecto, los colonizadores españoles estaban comprometidos con un proyecto civilizador espiritual y material de carácter europeísta-occidentalizante y universalista-homogeneizante. Al parecer, en el orbe conocido no había una cultura más capacitada para asumir semejante empresa que la cultura hispánica. Sólo los españoles fueron capaces de imponer, de uno a otro lado del Atlántico, una única *medida de tiempo* –se dice fácil, pero no es poca cosa. Como en Europa, en América cada monasterio o convento del que pendiera una campana, era una maquina reguladora del orden de la vida –según la interpretación de Jacques Attali:

465 Ricard, *op. cit.*, p. 237.

466 *Ibid.*, pp. 280-281.

Para imponer las horas canónicas [que se enseñaban a los indígenas cristianizados⁴⁶⁷] y para suprimir los medios tradicionales en la determinación de la hora [en Mesoamérica, los calendarios agrícolas], los nuevos poderes se apoyan de esta manera en un instrumento nuevo que marcará la historia de la medida y el control del tiempo en Occidente [que en el siglo XVI incluye a América] durante más de un milenio: la campana.

La campana que suena la hora en los conventos puede ser oída en el exterior y es el instrumento necesario para mover diariamente a las masas urbanas que van siendo más y más numerosas. Desde el siglo VII, una bula de Papa Sabiniano decreta que las campanas de los monasterios y abadías deben sonar las siete horas canónicas. Luego, en 802, Carlo Magno ordena a los monjes y a los instruídos en la materia "que suenen las horas canónicas, con el fin de instruir a sus pueblos acerca de la manera y las horas en que conviene adorar a Dios".

Cada iglesia, cada monasterio, cada abadía adquieren poco a poco el hábito de anunciar al mundo circundante las horas canónicas gracias a sus campanas. La campana dicta el nuevo tiempo de Dios⁴⁶⁸.

Más que el hecho de que América hubiese entrado a la Historia del mano del Demonio y que en el lapso de aproximadamente tres décadas estuviese sujeta a los ritmos de un nuevo Dios, sorprende la capacidad del instrumental empleado para resguardar una *larga duración axiológica* dentro de sí – capaz de hacer cohesionar sobre la textura geográfica de los nuevos territorios y bajo el abrigo de una sola moral (el universalismo occidental cristiano)– una sola macro-estructura ideotecnológica o macro-campo instrumental interatlántico de efectividad global. Apoyémonos en las palabras de Bolívar Echeverría para fundamentar esta apreciación:

Las innumerables efectividades particulares de todos los objetos instrumentales se unifican en [el campo instrumental] como una sola efectividad global. La efectividad del campo instrumental no se reduce a su productividad, ésta es solo su determinación cuantitativa: el grado en que el instrumento global capacita al sujeto para dominar o transformar la naturaleza. La efectividad es el contenido cualitativo de la productividad; ella instauro todo un horizonte definido de posibilidades de forma para el objeto global de producción y consumo. En este sentido, al presentar ciertas posibilidades de forma y dejar de lado otras, al estar "especializada" en una dirección axiológica determinada, la efectividad global misma posee una forma peculiar, la que decanta en la estructura tecnológica del campo instrumental⁴⁶⁹.

Es por todo esto que –sin desprendernos de la línea de pensamiento de Edmundo O'Gorman– nos hemos atrevido a definir América como *artefacto subjetivo sonoro*.

467 Al respecto consúltese el capítulo IV: "El esplendor del culto y la devoción" (pp. 282-303) de la obra de Ricard aquí citada.

468 Attali, Jacques, *Historias del tiempo...*, 1985, p. 67. El interesado puede volver a revisar el cuadro en el que fueron explicadas las horas canónicas en el capítulo III de la segunda parte.

469 Echeverría, *Valor de uso...*, 1998, p. 180

3.3 El nivel micro-estructural: libros e instrucciones

No debemos olvidar un aspecto que viene a incrementar la ambigüedad de la empresa colonialista, que es la doble función de los religiosos españoles: evangelizar y educar. Lo ha destacado Juan Carlos Torchia en *Filosofía y colonización en Hispanoamérica* (2009) para descubrimos una de las cualidades más importantes de aquello que se configuraba como una política de alcances civilizatorios, cualidad que dotó de un carácter histórico único y especial a la empresa colonial hispánica y que la distingue del resto de los proyecto colonizadores europeos sobre el planeta Tierra (más de tendencia exclusivamente explotativa⁴⁷⁰):

Las órdenes religiosas llegan prácticamente con el soldado de la conquista, y su acción es casi simultánea con los inicios de la colonización. Llegar era construir e instalar conventos, y de inmediato organizar los estudios que en ellos se iban a impartir. Era la *ecclesia docens* instalada en América, que actuaba paralelamente a los hechos militares, a la inicial explotación económica y a la implantación de nuevas normas y autoridades⁴⁷¹.

Sin embargo, acotados al ámbito mexicano –importante por ser una de las expresiones más tempranas dentro del hecho inventivo colonialista americano– quisieramos proseguir el rastreo de los libros con contenido musical que, procedentes de Europa o producidos en México, pudieron haber sido albergados y empleados en los conventos-escuelas fundados por franciscanos, dominicos, agustinos y seculares (cuya distribución geográfica mostramos ya en los cuatro mapas anteriores). Esto nos da la posibilidad de aproximarnos a aquello que pudo haber estado en juego en el nivel de las inteligencias y los códigos de y entre los sujetos históricos de la coyuntura dramática histórica: el europeo y el americano originario.

Recordemos, que todos estos conventos-escuela formaron la base de un sistema educativo que hacia 1538 ya demanda de la importación de 12,000 cartillas para la alfabetización de los indígenas, de modo que el pronto desarrollo de las habilidades lecto-escritoras alfabéticas por parte de los indígenas, permitió la constitución de un mercado cultural autónomo de literatura manuscrita y en menor medida impresa⁴⁷². Al tanto de la eficacia de los procesos de alfabetización de los

470 ¿Fundaron los colonizadores ingleses, holandeses, belgas o alemanes colegios y universidades para las poblaciones autóctonas de América, África Asia u Oceanía?

471 Torchia, *op. cit.*, pp. 9-10.

472 Cfr: González Rodríguez, *op. cit.*, pp. 19-22, 87-96.

indígena, Serge Gruzinski llegó a escribir: "[en] muchos pueblos de México se [llegó a manejar] la pluma con tanta frecuencia y tal vez mejor que en aldeas de Castilla o de Europa hacia la misma época"⁴⁷³.

Hemos considerado, sin embargo, que el pronto dominio por los indígenas de lenguas europeas como el castellano y el latín puede ser una habilidad lecto-escritora extensible al sistema de notación musical, por lo que no es inconcebible que ellos mismos hubiesen sido decodificadores especializados de los libros de música llegados de Europa o producidos en México. Desde esta perspectiva, la propuesta de organización del tiempo codificada esos libros representaría el nivel micro-estructural de la propuesta de organización del tiempo implícita en la disposición macro-estructural del campo instrumental que en lo sonoro unificó o pretendió unificar los mundos históricos europeo y americano. Recordemos, nuevamente, que el primer libro con música impresa editado en México: *Ordinarium Sacri ordinis heremitarum Sancti Agustini episcopi* (1556) contenía instrucciones precisas sobre la manera de tañer las campanas de esos conventos⁴⁷⁴.

3.3.1 Libros con contenido musical arribados a México

Irving A. Leonard hace referencia a dos inventarios de libros que en 1576 fueron llevados a México. Como apéndices, este autor nos presenta estos dos documentos:

- "Pagaré de Pablo García y Pedro de Trujillo" (México, 21 de julio de 1576)⁴⁷⁵;
- "Pagaré de Alfonso Losa, mercader de libros" (México, 22 de diciembre de 1576)⁴⁷⁶.

De un total de 378 libros, 15 son sobre temas musicales, a saber:

- 3 "Artes de canto llano" de Alonso de Castillo;
- 1 *Vergel de música* (1570) de Martín Tapia;
- 2 *Orphenica lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana;
- 6 "Silba de barias canciones";
- 3 "Misales dominicos impresos en Salamanca"⁴⁷⁷.

473 Gruzinski, *La colonización del imaginario...*, 2007, p. 12.

474 Guzmán Bravo, *op. cit.*, p. 87-88.

475 Leonard, *op. cit.*, pp. 271-278.

476 *Cfr. Ibid.*, pp. 279-289.

477 *Cfr. Ibid.*, pp. 271-289.

En otro momento Robert Stevenson menciona un cargamento de 40 cajas de libros con destino a Nueva España que contenía 12 libros litúrgicos publicados en Venecia⁴⁷⁸.

Un estudio más reciente como el de Jania Sarno, "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias: notas para el comienzo de una investigación" (1986)⁴⁷⁹, nos amplía la visión acerca de la presencia de libros con contenido musical hacia América, aquellos que fueron transportados hacia el año 1600 (aunque la fecha de este embarque se aleja por casi 80 años del inicio de la conquista y colonización, recordemos que se trata de libros que debieron haber sido publicados a lo largo del siglo XVI), éstos son:

- "un terno de motetes de Motetes de Guerrero";
- "diez y ocho artes de canto llano";
- "diez resmas [paquetes] de cartillas y de coplas y otros librillos menudos de coplas y cantos";
- "un libro de música en sifra para biguela" (El *Parnaso* de Daza impreso en Valladolid en 1576);
- "un caxon de libros de coro y rezado";
- "Libros del nuevo reçado" (tres cajas con misales, breviarios, horas, Oficios de la Semana Santa);
- [cuatro cajas con] "cuatro libros de canto dominical y sanctoral que son ocho cuerpos que contienen todas las misas del misal"⁴⁸⁰.

3.3.2 Libros con contenido musical impresos en México

"La función primordial de las imprentas locales –escribe Irving Leonard– era facilitar la obra de la evangelización de la iglesia entre los indios por medio de catecismo, diccionarios, gramáticas

478 Stevenson, Robert, *Music in México*, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 70.

479 En: *Musique et influences culturelles reciproques entre l' Europe et l'Amérique Latine du XVIème aun Xxème siècle*, René de Maeyer (ed.), Actas de los Coloquios celebrados en el Centre Borschette de la Comission des Communnautés Européenes en Bruselas en 1983, 1984, y 1985, en: *Brussels, The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, vol. XVI, 1986, pp. 95-108.

480 Cfr. *Idem*.

y literatura piadosa que necesitaban los misioneros"⁴⁸¹. En el año 1539 se fundó la primera imprenta en México y hacia 1576 ya existía una segunda. Se considera que la baja productividad de éstas se vinculaba más que nada a las consecuencias de un decreto real emitido a finales de 1573 que prohibía la impresión de breviarios y libros de oraciones en la Nueva España, lo que privó a los impresores en México de su principal comercio⁴⁸².

Después de la impresión en 1556 del primer libro con contenido musical en México: *Ordinarium Sacri ordinis heremitarum Sancti Agustini episcopi*, se imprimieron otros doce libros entre 1560 y 1589:

- 4 libros de canto llano "de la misa para coro, con el ordinario y el propio" titulados *Graduale Dominicale*;
- 3 antifonarios con canto llano para las horas canónicas;
- 2 manuales para la administración de los sacramentos;
- 1 misal que debe cantar el oficiante y no el coro;
- 1 libro de Pasión con música para Viernes, Sábado y Domingo de Semana Santa;
- 1 manual para novicios en preparación para el sacerdocio⁴⁸³.

A continuación mostramos un cuadro donde se puntualiza la impresión de libros de carácter litúrgico en México⁴⁸⁴.

481 Leonard, *op. cit.*, p. 169.

482 *Idem*.

483 *Cfr.* DMEHA, 1999-2002, vol. 4, p. 624.

484 Los comentarios están basados en la información que brinda la voz: EDITORES E IMPRESORES, en: DMEHA, 1999-2002, vol. 4, pp. 606-629 (en algunos casos se especifica la página).

Año	Editor o tipógrafo	Obra impresa y autor	Comentario
1556		<i>Ordinarium Sacri ordinis heremitarum Sancti Agustini episcopi</i>	Para uso de la orden de los agustinos. Consta de 80 páginas. Existe una copia en la Biblioteca Pública de Nueva York
1560	Juan Pablos (primer impresor de México)	<i>Manuale Sacramentorum secundum usum ecclesie Mexicane</i>	"con una detallada versión litúrgica en 354 páginas y el peso político de la obligatoriedad de su aplicación ordenado por el arzobispado mexicano" (p. 624)
1561		<i>Missale Romanum ordinarium</i>	"330 páginas en tinta negra y roja, y 52 páginas de música preponderantemente silábica, con algunos neumas de dos y tres notas y ningún melisma". (p. 624)
1568	Pedro Ocharte (de origen francés)	<i>Manuale secundum usum almae ecclesiae mexicanae</i>	El patrocinador y propietario de la edición, Diego de Sansores, fue quien estableció en esa obra y por primera vez un precio tope (4 pesos de oro común).
1572 (fecha imprecisa dada por Stevenson)		<i>Graduale dominicale</i>	Una copia mutilada se halla en la Biblioteca Nacional de México
	Pedro Ocharte y Antonio de Espinosa. La edición se realizó en conjunto ya que Ocharte había sido aprendido por la Inquisición el 1 de marzo de 1572	Un pasionario	Solicitado en número de 100 por Juan Diego del Rincón, obispo de Michoacán y lingüista experto en tarasco
1576	Pedro Ocharte y Antonio de Espinosa	<i>Graduale dominicale</i>	Ni de esta ni de la obra arriba citada se conocen ejemplares. Solo fueron localizadas e identificadas en Tlaxcala algunas hojas alrededor de 1940
1572 (fecha imprecisa propuesta por Stevenson)	Pedro Ocharte y Antonio de Espinosa.	<i>Antiphonario dominical</i>	
Anterior a 1572 o entre 1572 y 1574 (fechas en las que Ocharte estuvo preso)	Pedro Ocharte	Un antifonario	Se sabe de éste solo por un pago que el Cabildo acordó dar a Ocharte por un antifonario entregado previamente a las autoridades de la Catedral. No se ha localizado ningún ejemplar de él
1576	Pedro Ocharte y (una de las ediciones) Pedro Ocharte y Antonio de Espinosa.	<i>Graduale dominicale</i> nuevo	Se realizaron 3 o 4 ediciones de esta obra como respuesta editorial a las reformas litúrgicas ordenadas por el Concilio de Trento
1584	Pedro Ocharte	<i>Psalterium Amphonarium (sic) Sanctorale</i>	

1589	Pedro Ocharte	<i>Antiphonarium</i>	La música responde al nuevo uso litúrgico
1604	Didacus López Dávalos	<i>Liber in quoquatour passiones Christi Domini continetur</i> de Juan Navarro	

CAPÍTULO IV

HACIA LA CONSTITUCIÓN AUTÓNOMA DE UNA SUJETIDAD AMERICANA

4.1 El Colegio de Tlatelolco: su ambigüedad histórica

La fundación por los franciscanos en 1536 del Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco –así denominado debido al nombramiento de Carlos I como emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico por el papa Clemente VII en Bolonia en 1530⁴⁸⁵– debe entenderse dentro de la lógica de esta política expansiva diseñada para soportar en lo material y lo ideológico el incipiente universalismo cristiano de Occidente. Sin embargo, sobre el panorama de la totalidad del campo instrumental ideo-tecnológico transatlántico que se conformaba con avidez, el Colegio de Tlatelolco se distingue por haber sabido construir, en medio de situaciones de la mayor adversidad humana, un espacio para la autonomía, en el que pudieron coexistir en términos de relativa igualdad, las *lenguas* y los *lenguajes* engendrados en los dos extremos del mundo histórico conocido: América y Europa. El colegio de Tlatelolco es visto por los historiadores Ascensión y Miguel León-Portilla como: "una morada de diálogo, donde se habla y se es escuchado, donde se enseña y se aprende; una morada donde unos cuantos seres humanos de culturas esencialmente diferentes atinan con un punto de encuentro en el que sus respectivas identidades, tan lejanas y distintas, pueden empezar a ser convergentes"⁴⁸⁶. Así entendido, para nosotros el Colegio de Tlatelolco representa un *ámbito de excepción*.

Es innegable que al ser parte de una empresa evangelizadora, el Colegio de Tlatelolco, al igual que cualquier otro centro de enseñanza, no podía sustraerse de la obligación de atender "las necesidades espirituales del país recién conquistado" –como lo advierte Robert Ricard⁴⁸⁷. De hecho, antes de su fundación se concebía ya la posibilidad de contar con un colegio en el que se formarían para el sacerdocio algunos de los hijos de los nobles indígenas. Puesto que pronto fueron conscientes de la importancia de articular los modos autóctonos de vida con las nuevas propuestas de convivencia colonial, los franciscanos comprendieron que "la suerte de sus misiones apostólicas

485 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco", en: *Tlatelolco*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), 1990, p 37.

486 *Idem*.

487 Ricard, *op. cit.*, p. 338.

[dependería] de la mayor o menor cristianización de los elementos de la alta jerarquía [indígena]"⁴⁸⁸. Ello explica el cuidado que se le dio a sus hijos y también a sus hijas en las escuelas. Según el historiador Jaime González Rodríguez, hacia 1533 había beatarios en Ciudad de México, Texcoco, Huejotzingo y Chalco, para mujeres indígenas y mestizas. Se sabe que existía la intención de que hubiera por cada obispado un colegio de muchachos y un convento de muchachas para que al promediar ellas los 12 años de edad se casasen con ellos. "La idea –opina González Rodríguez– era conseguir una evangelización profunda mediante la verdadera regeneración de la familia indígena"⁴⁸⁹.

Desde la perspectiva de una *conquista espiritual*, el historiador Robert Ricard ha puesto en duda el éxito de la empresa evangelizadora expresado en el Colegio de Tlatelolco, puesto que éste "no dio a los mexicanos un solo sacerdote de su raza"; y añade: "No era para formar solamente traductores, amnuenses y latinistas para lo que se había fundado: era también, y en primer término, para formar sacerdotes". Por estos motivos, Robert Ricard considera que el resultado de este proyecto educativo fue parcial⁴⁹⁰.

Situados desde una perspectiva distinta, más interesados por comprender el estado de las inteligencias europea y americana en ese punto de inflexión histórica que representan las primeras décadas del siglo XVI, y apreciando, precisamente, el hecho de que la nueva institución educativa recogiese "los anhelos de un grupo de hombres preocupados por emprender un proyecto de convivencia con los indígenas, más allá de la sola evangelización"⁴⁹¹, Ascensión y Miguel León-Portilla escribieron:

Los franciscanos que enseñaron en Santa Cruz eran hombres formados en el pensamiento humanístico, mientras que los primeros alumnos del colegio participaban del legado cultural que sus padres habían adquirido en los *calmecac*, los centros de estudios prehispánicos. En realidad, en cierto modo, el Colegio de Santa Cruz recogió la tradición de tales centros donde se fomaba la élite de la tradición nahua. Si bien ambas instituciones, colegio y calmecac, diferían mucho entre sí, no eran tan distintas en algunos aspectos. Por ejemplo, guardaban semejanzas en el ascetismo y sobriedad de vida y en el significado pedagógico que tuvieron en sus respectivos contextos culturales. Esta realidad hizo posible un diálogo abierto y profundo entre la sabiduría mesoamericana y el humanismo

488 Kobayashi, José María, *La educación como conquista: empresa franciscana en México*. México: El Colegio de México, 1974, p. 300.

489 González Rodríguez, *op. cit.*, p. 19.

490 Ricard, *op. cit.*, p. 342.

491 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, p. 38.

renacentista [de innegable sustrato medieval⁴⁹²] en el primer siglo de vida novohispana⁴⁹³.

Y agregan:

En un principio el colegio fue concebido como una "escuela de gramática", es decir como un centro de enseñanza media donde se estudiaran las disciplinas de la escolástica, el *trivium* –gramática, retórica, lógica– y el *cuadrivium* [o *cuadrivium*] –aritmética, geometría, astronomía y música–, además de pintura y medicina, y desde luego "policía y buenas costumbres"⁴⁹⁴.

Para tener una idea clara de la tradición intelectual que fue puesta ante la inteligencia de los jóvenes escolares mexicanos en colegios como el de Tlatelolco, adviértase que estudiar el *trivium* y *cuadrivium* era estudiar *Artes* y que éstas eran la base para seguir estudios en Teología, Medicina y Cánones⁴⁹⁵.

El grupo de franciscanos que se encargó de la educación de los jóvenes indígenas en el Colegio de Tlatelolco ha trascendido por sus aportaciones en diversos campos del saber como la lingüística, la oratoria, la historia, la filosofía y la teología; aquellos franciscanos –y así mismo los alumnos que formaron– manejaban cuando menos tres lenguas: náhuatl, latín y castellano (Robert Ricard afirma que un grupo de misioneros podía manejar al menos cinco lenguas indígenas en promedio⁴⁹⁶). Algunos de estos franciscanos son: Arnaldo Bassacio, Andrés de Olmos, Alonso de Molina, Francisco de Bustamante, Juan de Fucher, Juan Bautista, Diego Valadés y el prominente Bernardino de Sahagún, quien, habiéndose formado en Salamanca, enseñó por más de cuarenta años en el Colegio de Tlatelolco, donde murió 1590⁴⁹⁷. A la luz de sus logros⁴⁹⁸, no sería ingenuo pensar que todos ellos eran profundos conocedores de la tradición intelectual que implementaron como medio para la consecución de su objetivo histórico último, cuyo innegable carácter utópico hace que este fin supere con mucho el marco de una sola expansión colonialista político-administrativa.

492 "Los manuales impresos y los manuscritos de lógica que corresponden a la enseñanza impartida en Hispanoamérica antes del siglo XVIII son resultado de una tradición que se remonta cuando menos al siglo XIII". Torchia, *op. cit.*, p. 17.

493 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, p. 37.

494 *Ibid.*, p. 38.

495 Rodríguez Cruz, Agueda María, *Historia de las universidades hispanoamericanas*, vol. 1, p. 39, citado por Torchia, *op. cit.*, p. 11.

496 *Cfr.* Ricard, *op. cit.*, p. 88-90. El empleo de varias lenguas de origen americano es propio también de los pueblos indígenas, inclusive en la actualidad.

497 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, p. 41

498 Véase lo referente a la nota al pie de página 510

Ricard lo enuncia en estos términos: "implemetar en la Nueva España el reino milenarío anunciado en el Apocalipsis"⁴⁹⁹.

Es precisamente un tono edificante el que subyace tras las primeras descripciones de Bernardino de Sahagún que, al respecto de los logros iniciales del Colegio de Tlatelolco, se encuentran en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* (ca. 1540-1585); su valor – como lo consigna el franciscano– proviene de ser un primer intento concreto de "poner remedio" al estado caótico de vida entre los indígenas, que ellos mismos, los españoles, habían provocado cuando "echaron por tierra todas las costumbres y maneras de regir que tenían [los] naturales"⁵⁰⁰. He aquí lo que escribió luego de esa valoración crítica:

Luego que vinimos a esta tierra a implantar la fe a los muchachos en nuestras casas, como está dicho, y les comenzamos a enseñar a leer y escribir y cantar y, como salieron bien con esto, procuramos luego de ponerlos en el estudio de la gramática, para el cual ejercicio se hizo luego un colegio en la ciudad de México, en la parte de Santiago de Tlatilulco [...] Trabajando con ellos dos o tres años, vinieron a entender todas las materias del arte de la gramática, a hablar latín y entenderlo, y a escribir en latín, y aún a hacer versos heróicos. Yo me hallé en la fundación del dicho Colegio⁵⁰¹.

Más interesante aún es el siguiente testimonio de Bernardino Sahagún, posterior a una ausencia de cinco años (1540-1545), en el que ha quedado cifrado el momento en el que una cierta autonomía organizativa ya había sido alcanzada dentro de los muros del Colegio:

Enseñaron los frailes a los colegiales y estuvieron con ellos más de diez años enseñándoles toda la disciplina y costumbres que en el colegio se habían de guardar y ya que había entre ellos quienes leyese [diesen clases] y quienes al parecer fuesen hábiles para regir el colegio, y dejáronlos que leyesen y rigiesen ellos a sus horas⁵⁰².

Si no definitivo, existe un lapso en que el régimen del Colegio y la enseñanza ahí brindada pasó a manos de los indígenas que allí mismo se habían formado. Con base en los testimonios de Bernardino Sahagún, Robert Ricard establece que dicho lapso comprendería de 1547 o 1548 a 1567

499 Ricard, *op. cit.*, p. 30. Como ya se ha dicho, Elsa Cecilia Frost abunda sobre esta hipótesis en su libro *Este nuevo orbe* (1996).

500 Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición de Angel María Garibay. México: Editorial Porrúa, 1956, tomo III, p. 159, citado por León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, p. 40.

501 *Idem.*

502 *Ibid.*, p. 41.

o 1568⁵⁰³ –periodo dentro de la que la población de colegiales pudo oscilar entre 200 y 65 –según las fuentes que manejan los especialistas⁵⁰⁴.

En contra de Robert Ricard, para quien, desde la perspectiva de la evangelización, Tlatelolco representa un fracaso que pesa "abrumador en toda la historia de la Iglesia en México"⁵⁰⁵, un estudioso de la educación en México durante el periodo colonial, como José María Kobayashi, observa que con la formación de una primera *intelectualidad mexicana* se hace realidad uno de los ideales humanistas que habían dado sentido a la fundación del Colegio de Tlatelolco (siendo que el de la formación de un clero indígena había sido descartada cuatro años después de su inauguración⁵⁰⁶).

Gobernantes como Antonio Valeriano y Juan Bautista; historiadores como Fernando Alvarado Tezozómoc, Fernando de Alva Ixtlilóchitl, Juan Bautista Pomar, Chimalpain Cuauhtlehuantzin; o latinistas como el azcapotzalca Pedro Juan Antonio, que en 1568 viajó a España para hacer estudios en Salamanca, experiencia de la que resultó la publicación de dos obras suyas: *Arte de la lengua latina* (Barcelona, 1574) y *Del reverencial mexicano* [sin fecha]; y otros colegiales más que fueron maestros, traductores e intérpretes de náhuatl, castellano y latín, como Hernando Ribas, Esteban Bravo, Pedro de Gante; o como Agustín de la Fuente: "uno de los mejores y más liberales escribanos", o Francisco Bautista de Contreas: "muy hábil particularmente con la pluma en la mano", o Diego Adriano: "[diestro] en componer en la imprenta en cualquier lengua", o Juan Berardo –que además fue cantor. Todos ellos son una prueba contundente de los logros alcanzados tras los muros del Colegio de Tlatelolco⁵⁰⁷.

Miguel León-Portilla ve en el Colegio de Tlatelolco "la primera institución de educación superior para indígenas en el Nuevo Mundo" cuyo nivel no se explica sin la existencia de lo que ha

503 Ricard, *op. cit.*, p. 337. Kobayashi ha observado que la autonomía local era de hecho parte de la política indiana de la Corona española, al menos en cuanto a las elecciones de caciques y gobernadores de los distintos en la Nueva España, mismos que eran reclutados en el Colegio de Tlatelolco. *Cfr.* Kobayashi, *op. cit.*, pp. 358-359

504 Se trata de datos extraídos de documentos firmados en 1541 y 1572. *Cfr.* Kobayashi, *op. cit.*, pp. 305.

505 Ricard, *op. cit.*, p. 104.

506 Kobayashi, *op. cit.*, pp. 357 y 359. Este autor hace bien en observar que la formación de un clero indígena quedó imposibilitada definitivamente cuando el Concilio de Trento de 1555 excluyó del sacerdocio a indios, mestizos y negros (p. 357).

507 La descripción de la obra de estos y más graduados del Colegio de Tlatelolco puede consultarse en el capítulo: "Segundo periodo: fundación del Colegio de Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco. Graduados del Colegio", en Kobayashi, *op. cit.*, pp. 357-387. En este punto el autor remite a: García Icazbalzeta, García, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México: FCE, 1954; y Garibay K. Angel María, *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1953-1954, 2 vols.

sido llamado por Miguel Mathes la "primera biblioteca académica de las Américas"⁵⁰⁸, pero tampoco sin la existencia de lo que con toda propiedad los esposos León-Portilla han llamado: *scriptorium* –aspecto que, como bien observan, conecta al Colegio de Tlatelolco con los conventos benedictinos de Cluny, Fulda o Silos (exactamente ahí donde fue desarrollada la escritura musical occidental en la época carolingia ocho siglo atrás, poco más, poco menos) o con la Escuela de Traductores de Toledo de los siglos XII y XIII, auspiciada por Alfonso X El Sabio, lugar en el que cristianos, árabes y judíos, a través del intercambio de sus lenguas, vivificaron "no solo el saber científico y filosófico español, sino el de todo el ámbito europeo"⁵⁰⁹. De ahí que, como aquellos centros en su respectivo espacio, Tlatelolco es el antecedente de la moderna Universidad en México: la UNAM⁵¹⁰. No podemos evitar ceder al deseo de compartir esta meticulosa *elaboración* de los esposos León-Portilla:

Las fuentes no hablan de un lugar especial donde estuviera el *scriptorium*⁵¹¹, aunque sí hablan de clases, laboratorios, talleres. No cabe duda que en uno de estos locales, o quizá en la misma biblioteca como en los monasterios medievales, estaban las mesas con plumas y pinceles, tintas y pinturas donde se escribían los textos que luego serían libros y donde se iluminaban con dibujos y grabados los que así lo requerían. Podemos imaginar la *biblioteca-scriptorium* como una gran sala de trabajo, llena de mesas y pupitres, animada con el ir y venir de maestros y *tlahcuilos* consultando los volúmenes de Aristóteles y Plinio, San Agustín y Tomás de Kempis, la *Biblia* y Erasmo, los códices y los libros de pintura donde se guardaba el antiguo saber, la tinta negra y roja. Porque es seguro que, al menos una parte de los que allí trabajaban, conocían la tradición picto-glífica mesoamericana a juzgar por las obras que se elaboraron [Alonso de Molina, *Doctrina cristiana breve traducida en lengua mexicana*, 1546; Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 1555*, y *Arte de la lengua mexicana y castellana*, 1571*; Juan de Gaona, *Colloquios de la paz y la tranquilidad cristiana en lengua mexicana*, 1582; libro de los *Huehuetlahtolli*, 1600*] Sabían leer códices y quizá llegaron a conocer cómo se pintaba

508 Mathes, Miguel, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*. Presentación de Miguel León-Portilla. México: SRE, 1982, p. 7.

509 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, pp. 37-38, 44.

510 Cfr: González Rodríguez, *op. cit.*, pp. 33-38. En Europa, la fundación de centro de estudios como Tlatelolco es el antecedente de las universidades modernas europeas. En cuanto al caso de España, se sabe que hacia el siglo XVI existen 27 universidades regidas por eclesiásticos. Todas, vinculadas a colegios, conventos, cabildos con orientación clerical, con una estructura académica de herencia medieval, algunas de las cuales, gracias a su economía o vitalidad escolar, logran alcanzar su autonomía institucional con lo que adquieren la categoría de universidades mayores, como fue el caso Alacalá de Henares, Santiago de Compostela, Oviedo, Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barcelona. Cfr: Bartolome Martínez, Bernabe: "Iglesia y educación", en: *Historia de la educación en España y América*. Madrid: Ediciones S. M.-Morata, 1992-1994, vol. 2, p. 45.

511 Jaime González Rodríguez refiere una carta firmada colectivamente por los obispos de México, Oaxaca y Guatemala, fechada el 30 de noviembre de 1537, en la que se habla de instalar "la librería" de Tlatelolco en el piso superior del nuevo edificio que solicitaban. Cfr: González Rodríguez, *op. cit.*, p. 17.

en los *calmecac*, que naturalmente debieron tener su taller de pintura, su *tlacuiloan*⁵¹².

Nos resulta interesante destacar que dentro de los muros del Colegio de Tlatelolco fue instalada una imprenta perteneciente a la familia Ocharte en 1597, en la que se editaron el *Confesionario en lengua mexicana y castellana* en 1599, y *Advertencias para los confesores de los naturales* en 1600. Pero aún más interesante es la mención de aquellos trabajos de carácter "histórico-antropológico iluminadas con glifos y dibujos y que, por no haber sido impresos [nosotros lo expresaríamos así: *gracias a que no fue posible reproducirlos técnicamente en la imprenta*] se conservan tal y como salieron de las manos de escribanos y *tlahcuilos*"; estos son: *Códice Mendoza*, *Mapa de México Tenochtitlan de 1550*, *Libellus de medicinabilis indorum herbis* y el *Códice Florentino*⁵¹³.

Un testimonio de quién vivió entre colegiales indígenas prácticamente la mitad de su vida, fray Bernardino de Sahagún, permite comprender el modo de trabajar entre franciscanos y jóvenes indígenas, y muestra en qué medida había disposición por aprender unos de otros:

si sermones y postillas y doctrinas se han hecho en la lengua indiana, que pueden parecer y sean limpios de toda herejía, son precisamente los que con ellos se han compuesto, y ellos por ser entendidos en lengua latina nos dan a entender las propiedades de los vocablos y las propiedades de su manera de hablar, y las incongruidades que hablamos en los sermones, o las que decimos en las doctrinas, ellos nos las enmiendan, y cualquier cosa que se halla de convertir en su lengua, si no va con ellos examinada, no puede ir sin defecto, ni escribir congruamente en la lengua latina, ni en romance, ni en su lengua⁵¹⁴.

Ahora bien, tampoco se trata de inventar cuentos idílicos entre "padrecitos" e "inditos". El historiador Jaime González Rodríguez ha destacado con claridad que el Colegio de Tlatelolco reveló pronto el peligro que suponía para el régimen español establecido el que los indígenas formados en el Colegio de Tlatelolco llegasen a encabezar la resistencia a la colonización: "El problema —explica— afloraba en los años cuarenta con virulencia porque también se estaban percibiendo las consecuencias negativas de la enseñanza del latín entre los indios [desde 1533] y el del acceso de éstos a la cultura superior desde 1536 (fundación del colegio de Tlatelolco)". "Pero el

512 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, p. 44. El signo (*) indica que se trata de un libro impreso.

513 *Ibid.*, pp. 44, y 60.

514 García Icazbalzeta, García, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México: FCE, 1954, p. 475, citado en: Kobayashi, *op. cit.*, p. 365.

caso más evidente –continúa González Rodríguez– de que había un movimiento indígena para suplantar el dominio español tuvo lugar en 1539, cuando fue procesado don Carlos, cacique de Texcoco educado en Tlatelolco, por delitos referentes a 1531 sobre conspiración contra los españoles. En 1540, Zumárraga [*Fray Juan de Zumárraga, franciscano, nació en Durango (Vizcaya, España) el año 1468, y murió en México el 3 de junio de 1548. Arzobispo e inquisidor. Fue superior local, definidor y provincial de la Orden franciscana en España. Represor de brujas en el País Vasco. Obispo de Méjico desde 1528, consagrado en 1533 tras su justificación en España contra las calumnias de la Primera Audiencia de Méjico. Nombrado arzobispo en 1548. Desde 1536 a 1543 ejerció el cargo de inquisidor apostólico, llevando a cabo la realización de 183 causas. Fomentó y subvencionó las célebres escuelas y colegios franciscanos para indios, las escuelas para niñas indígenas y las destinadas para hijos de españoles. Fue cofundador del Colegio franciscano de Santiago de Tlatelolco (1536) y proyectó la fundación de una Universidad (1537). Estableció la primera imprenta de América (1539). Durante su episcopado se celebraron las Juntas eclesiásticas de 1539, 1544 y 1546. En sus casas episcopales formó la primera biblioteca del Nuevo Mundo*⁵¹⁵] le hizo ejecutar"⁵¹⁶.

4.1.1 Los libros de la biblioteca del Colegio de Tlatelolco con posible contenido musical

Con base en el estudio de Miguel Mathes: *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas* (1982), presentamos a continuación tres cuadros con los títulos de libros con posible contenido musical que pudieron haber estado alojados en la biblioteca-*scriptorium* del Colegio de Tlatelolco. Se trata, sobre todo, de libros con indicaciones protocolarias litúrgicas y de carácter pedagógico. Ninguno es un tratado de teoría musical o canto llano. Esto quiere decir, que la relación entre la ya referida producción de libros en España y México, y el Colegio del Tlatelolco (según el catálogo de Mathes) es hipotética. Queda pendiente la nada fácil tarea de averiguar el destino exacto de todos aquellos libros. Sin embargo, los indicios historiográficos y musicográficos subsistentes que posteriormente analizaremos: a) el testimonio de Toribio de Benavente "Motolinía"

515 Borges, Pedro: "Juan de Zumárraga", en: *Directorio Franciscano. Enciclopedia Franciscana* (versión en línea): <<http://www.franciscanos.org/enciclopedia/jzumaraga.html>> (27/04/2012)

516 González Rodríguez, *op. cit.*, p. 27. El autor brinda la siguiente referencia: "22 de noviembre: real cédula reprobando a Zumárraga la ejecución del cacique Don Carlos", en: García Icazbalceta, J., *Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México* México: Porrúa, 1947, vol. IV, pp. 172-173.

(ca. 1490-1569) sobre el adiestramiento musical brindado a los indígenas mexicanos; b) dos piezas polifónicas posiblemente compuestas o anotadas por un indígena converso alrededor de 1599, sólo se explican por la transmisión efectiva (oral y escrita) de los conocimientos teórico-prácticos musicales medievales, labor en la que las órdenes monásticas estaban plenamente adiestradas, y para la cual toda una ideo-tecnología (monasterios, campanas, libros, notación musical) había sido diseñada siglos atrás.

Catálogo de la Biblioteca del Colegio de Tlatelolco⁵¹⁷

Biel, Gabriel, *Sacri canonis misse tam mystica co literalis expositio*. Lyon, Johannes Klein, 1514.

Dionysius, Carthusianus, *D. Dionysii Carthvsiani Operum minorum*, 2 vols. Colonia. Iohanes Soter, 1532.

-----, *Insigne commentatorium opus in psalmos omnes Daudicos*. Colonia, Petri Quentel, 1534.

Biblia; Cathena avrea super Psalmos. Paris, Jehan Petit, 1534.

Pepin, Guillaume, *Expositio septem psalmorum poenitentialium*. Venezia, Ioan. Bapt. Somaschi, 1537.

Biel, Gabriel, *Sacri canonis misse exposition*, Lyon, Dominici Uerardi, 1541.

Biel, Gabriel, *Gabriel Biel super cannone misse*. Lyon 1542.

Titelmannus, Franciscus, *Tractatus de expositione misteriorum missae*. Lyon, Benedictu Boerium, 1550.

Sebastian, *De sacramentis in genere, baptismo, confirmatione, eucharistia sacramento & sacrificio, cannonis misse explicatione:...* Burgos, Philippum Iuntam, 1588.

Génébrard, Gilbert, *Psalmi Davidis, calendario Hebraeo, Syro, Graeco, Latino*. Lyon, Officina Ivantarvm, 1592.

517 Cfr. "Apéndice I", en Mathes, *op. cit.* pp. 45-69.

Impresos mexicanos que probablemente formaron parte del Colegio de Tlatelolco⁵¹⁸

Canciones spiritual. Mexico, Juan Pablos, 1546.

Missale romanum ordinarium. México, Antonio de Espinosa, 1561.

Medrano, Alonso de, *Instruction y arte para con facilidad rezar el officio Diuino*. México, Pedro Balli, 1579.

Sahagún, Bernardino de, *Psalmodia christiana, y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana*. México, Pablo Ocharte, 1583.

Psalterium, antiphonarium, sanctorale. México, Pablo Ocharte, 1584.

Títulos confirmados de biblioteca de Fray Juan de Zumárraga (alojada en Tlatelolco)⁵¹⁹

Vío Cayetano, Thomas de, *Psalmodia Vidici ad Hebraicam Veritatem Castigati*. Venezia, Luce Antonio de Giunta, 1530.

Dionysius, Carthusianus, *Commentariorum opus, in Psalmos, omnes davidicos*. Paris, Ionnem Paruum, 1539.

Fernández de Santaella, Rodrigo, *Sacerdotalis instructio circa missam*. Sevilla, Johannes Laurent, 1499.

4.2 El arte indo-cristiano musical vinculado al Colegio de Tlatelolco

La enseñanza que nos deja Lezama Lima en el ensayo que analizamos en la primera parte de este trabajo, es que lo barroco latinoamericano puede ser entendido con base en los objetos trabajados artísticamente por la mano y la inteligencia de sujetos que históricamente representarían la diversidad cultural de nuestro continente: Hernando Domínguez Camargo, el indio quechua Kondori, el brasileño Aleijadinhno, Sor Juana Inés de la Cruz; lo que pudo ser establecido por Lezama Lima sin disimular los conflictos inherentes a una sociedad estamentada y colonizada, como la novohispana. Bajo estas condiciones, la vitalidad formal donada por el artista a la materia hace de sus obras un arte de contraconquista, un arte identitario que se consuma no gracias a los instrumentos del poder colonial, sino a pesar de ellos. Por eso, desde esta perspectiva, ese artista y

518 Cfr. "Apéndice II", en Mathes, *op. cit.* pp. 71-77.

519 Cfr. "Apéndice IV", en Mathes, *op. cit.* pp. 91-96.

su arte son barrocos.

Partiendo de estas ideas, vamos a intentar examinar algunos vestigios del arte musical que fue producido en el contexto colonial mexicano. Nos sumaremos, específicamente, al campo de intereses que el especialista en arte mexicano Constantino Reyes-Valerio ha denominado *arte indo-cristiano*. Éste, *grosso modo*, ha sido definido como el arte escultórico y pictórico presente en los conventos del XVI, arte cuya principal cualidad: la coexistencia simbiótica de los repertorios iconográficos cristiano y prehispánico, hace suponer que fue realizado por los indígenas cristianizados o en proceso de cristianización⁵²⁰.

Nosotros vamos a correr el riesgo de hacer extensible esta definición al arte musical pese a que no es posible determinar qué dentro del arte musical conventual que pudo haber sido realizado por los indígenas, es un elemento de origen prehispánico. Ello, porque es muy escaso lo que se conoce sobre los modos de codificación de las música prehispánicas⁵²¹, lo que hace que –como lo ha explicado el musicólogo y creador musical mexicano Julio Estrada– la búsqueda de la música perdida de las culturas originarias del América antes y después de la Conquista "es empresa difícil, cercana a lo imposible"⁵²².

Sin embargo, la situación contextual sí es equiparable, porque la música formaba parte de la vida conventual, no solo como uno de los contenidos transmitidos a través de la enseñanza de las

520 Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP)-Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1978.

521 En el México prehispánico, la música fue codificada en los *cuicaamatl* (libros de cantos) a través de imágenes y anotaciones jeroglíficas. Ninguna melodía de esa época pudo ser recogida o transcrita por los misioneros o cronistas del siglo XVI y XVII, y se conoce muy poco sobre la forma en que los instrumentos eran ejecutados. Las composiciones poéticas cantadas que se entonaban en las fiestas acompañadas de danzas, solo fueron conservadas de forma alfabética en manuscritos. Los investigadores basan sus hipótesis sobre posibles valores exclusivamente musicales en un conjunto de fórmulas silábicas no léxicas (*ti, to, qui, co* y varias combinaciones entre ellas) que están presentes en dos manuscritos, uno llamado *Cantares mexicanos* que se halla en la Biblioteca Nacional de México, y otro llamado *Romances de los señores de Nueva España* en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin. Cfr: DMEHA, 1999-2002, vol. 7, pp. 496-500; y Miguel León Portilla, "La música en el universo de la cultura náhuatl", consultado en:

<<http://www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn38/774.pdf>> (21/09/2011)

522 Estrada, Julio: "Creación y pérdida; identidad y mitología en la música del periodo prehispánico mexicano", en: *XI Coloquio Internacional de Historia del Arte: "Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte"*. México: UNAM, 1998, p. 23. Julio Estrada, quien ha sido el editor del compendio de historia de la música mexicana más importante editado en México (*La música de México*. México: IIE-UNAM, 10 vols., 1984-88), concibe un vacío documental de doce años entre lo que sería la conclusión del dominio político de la civilización mexicana y el surgimiento de la sociedad virreinal. En el plano de las nuevas prácticas musicales coloniales, el primer documento que prueba su etapa inicial sería la certificación que hacia 1532 exentó de tributos a pintores y músicos en la Nueva España, o aquel que certifica el envío de Europa a México de "muchos y muy notables maestros ejecutantes". *La música de México. I. Historia. 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. A 1521 d. C.)*. Estrada, Julio (ed.). México: UNAM 1984, p. 9.

artes liberales (*cuadrivium*), sino como parte de las actividades litúrgicas que allí se practicaban: el oficio divino y la misa, lo que precisaba de la enseñanza del canto llano (en estilo gregoriano) y del *organum* (duplicación del canto llano por otras voces en movimiento paralelos y a distancia interválica de quinta y octava)⁵²³. Juan de Torquemada ha dejado al respecto los siguientes testimonios:

Después de aprender a leer y escribir, supieron la forma de trazar líneas en el papel y escribir notas musicales; después hicieron excelentes copias de cantos llanos y de música polifónica en grandes letras apropiadas para usar en los coros. Los frailes y ellos mismos [los indígenas] usaban tales copias, de bellísima factura y adornadas con letras miniadas.

Hoy en día, cualquier poblado de cien almas o más poseen cantores que han aprendido la forma de cantar oficios, misas, y maitines y que dominan a la perfección la música polifónica⁵²⁴.

El siguiente comentario de Torquemada también es de interés:

A prima noche decían los maitines de Nuestra Señora y las demás horas a su tiempo y en las fiestas cantaban el *Te Deum Laudamus*. En tañendo a Prima los frayles (que es luego en amaneciendo) se levantaban y todos juntos en procesión, venían a la Iglesia, vestidos con sus opas y dichas las horas de nuestra Señora en un coro bajo que hay en la Iglesia oían una Misa, y de ahí se volvían el Colegio a oír sus Lecciones. En las fiestas se hallaban en la Misa mayor y la oficiaban⁵²⁵.

Con este referente, vamos intentar la reconstrucción de las expresiones musicales indocristianas que pueden ser asociadas al Colegio de Tlatelolco. Es un intento de penetrar a la mentalidad musical del indígena durante la colonización.

523 González Rodríguez, *op. cit.*, p. 27.

524 Torquemada, Juan de, *Tercera parte de los veynte i un libros rituales*. Madrid, N. Rodríguez Franco, 1723, lib. XVII, cap. 3, pp. 213-214, citado en: Stevenson, Robert: "La música en el México de los siglos XVI a XVIII. Los primeros compositores indígenas", *La música de México. I. Historia. 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, Estrada, J. (ed.). México: UNAM, 1986, p. 12.

525 Torquemada: "Capítulo sesenta y tres de la fundación (Es 43) de el Collegio de Santa Cruz, que se edificó en esta Ciudad de México, en la parte de Tlatelolco, para enseñar a los Indios la Lengua Lattina y otros exercicios de Letras--Lib. 2 de la Conbercion", citado en: Ocaranza, Fernando, *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Tlatelolco*. México: [s. n.], 1934, p. 102.

4.2.1 El hecho indiciario historiográfico: *Relaciones de la Nueva España* (ca. 1536-1441) de Toribio de Benavente "Motolinía"

En *Relaciones de la Nueva España*, fray Toribio de Benavente "Motolinía" (ca. 1490-1569)⁵²⁶ relata cómo en 1538 la fiesta del *Corpus Christi* pudo ser representada con la participación de los indígenas tlaxcaltecas:

Iban en la procesión capilla de canto de órgano [*organum*] de muchos cantores, trompetas y atabales, campanas chicas y grandes, y todo esto sonó junto a la entrada y salida de la iglesia, que parecía que se venía el cielo abajo⁵²⁷.

En el mismo capítulo, Motolinía brinda un relato acerca de la representación del auto sacramental "La caída de nuestros primeros padres", del cual destacamos las siguientes partes:

Lo más difícil de notar fue el verlos salir desterrados y llorando: llevaban a Adán tres ángeles y a Eva otros tres, e iban cantando en canto de órgano, *Circumdederunt me*. [...] y consolando a los que quedaban muy desconsolados, se fueron cantando por derechas en canto de órgano un villancico que decía:

Para qué comió
La primer casada
Para qué comió
la fruta vedada.
La primer casada
Ella y su marido
A Dios han traído
En pobre posada
Por haber comido
La fruta vedada

Este auto fue representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento⁵²⁸.

El temprano dominio de géneros musicales litúrgicos de antiquísima data como el canto de

526 "Motolinía" fue uno de los doce evangelizadores franciscanos que iniciaron formalmente la tarea de conversión religiosa y reeducación de los indígenas. Arribó a Tenochtitlán el 17 de junio de 1524. En adelante será llamado simplemente Motolinía (sin comillas).

527 Benavente, Toribio de: *Relaciones de la Nueva España* (selección), notas introductorias de L. Nicolau d'Olwer. México, UNAM, 1964, p. 57. Según L. N. d'Olwer, esta obra fue escrita entre los años 1536 y 1541.

528 *Ibid.*, pp. 60-61.

de órgano u *organum*, que requería de la interpretación concertada de partes vocales cantadas en latín; el de expresiones musicales vernáculas como los villancicos cantados en lengua castiza; la sincronización de las voces con partes instrumentales de aliento y percusión (trompetas, atabales, campanas); el intercalamiento de todo esto con representaciones dramáticas en lengua náhuatl que evocaban temas de la historia del cristianismo; y, finalmente, la compenetración *ética* que los participantes de dichos rituales habían alcanzado con respecto a los códigos culturales europeos y, más específicamente, musicales, los que, en ciertos aspectos, podían llegar a ser completamente distintos, demuestra la radicalidad con que el traslado de la cultura occidental al espacio histórico americano se fue dando, así mismo, da cuenta de que los medios para lograrlo eran los más adecuados. Desde luego, también dice mucho de la voluntad y las aptitudes técnicas de los indígenas para hacer suyo todo este nuevo repertorio cultural, siendo –como lo refiere Motolinía– gente de "grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios" en breve tiempo⁵²⁹.

Según lo que es posible suponer, antes de 1541 un indígena tlaxcalteca podía ser capaz de entregarse a la composición musical valiéndose de una de las formas musicales más complejas que ha dado la historia de la música europea desde la Edad Media, hasta la fecha: la misa. Motolinía lo refiere en estos términos: "Un indio de estos cantores, vecino de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto"⁵³⁰. Si bien es cierto que no se cuenta con prueba alguna de esta obra, sí hay en el resto del comentario de Motolinía información que indica que el adiestramiento musical teórico y práctico que pudieron recibir los indígenas desde el inicio de la colonización, no sólo eran los mínimos indispensables como para que al menos uno de ellos pudiera ser capaz de componer una misa entera, sino para que ellos mismos pudieran llegar a ser competentes intérpretes de ésta⁵³¹.

Consideremos que la enseñanza de oficios mecánicos y artes por parte de los primeros misioneros franciscanos pudo haberse iniciado alrededor de 1530⁵³², y reparemos en los datos

529 *Ibid.*, pp. 137-138.

530 *Ibid.*, p. 139. Cabe advertir que una cosa es la misa como forma litúrgica y otra como composición musical (concebida para acompañar a la misa litúrgica).

531 Robert Stevenson explica, basado en el testimonio de Gerónimo de Mendieta, lo siguiente: "El coro de Tlaxcala que para las fiestas del *Corpus Christi* de 1538 cantaba ya los mejores motetes españoles y que para 1539 tenía ya cuarenta cantores, se dividía en grupos antifonales, acompañados de rabeles y axabebas, y fue el que estrenó esta Misa de factura indígena". Stevenson: "La música en el México...", 1986, p. 13.

532 Kobayashi, *op. cit.*, p. 275.

(precedentes a la mención a este precoz compositor tlaxcalteca) que refieren los aspectos que contempló la incipiente enseñanza musical:

Motolinía indica que hacia el segundo año:

pautar y apuntar, así canto llano como de órgano, hacen [los "indios naturales"] muy liberalmente, y han hecho muchos libros de ello, y también han aprendido a encuadernar e iluminar, algunos de ellos muy bien⁵³³.

De esta cita podemos deducir que, como parte de su introducción a los preceptos de la cultura europea y la doctrina cristiana, a los indígenas se les había propuesto un sistema de escritura musical, que entrañaba aceptar razonar el ordenamiento de los sonidos en términos de diacronía (canto llano) y sincronía (canto de órgano). Incluso podríamos inferir que "pautar y apuntar" no solo refiere al trabajo técnico de copiado de la simbología musical que la labor artesanal de hechura de libros precisaba, sino al proceso de toma de dictado musical auditivo monódico (canto llano) y polifónico (*organum*) el cual implica la discriminación de sonidos entre una determinada colección de ellos (un modo musical) y su *visualización* mental.

Motolinía comenta lo siguiente con respecto a lo emprendido hacia el tercer año:

les impusimos en el canto [...] Fue cosa de maravilla [que] en poco tiempo [...] aprendieron el canto de tal manera, que ahora hay muchos de ellos tan diestros que rigen capillas; y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro, tanto que si estando cantando se revuelven las hojas o se cae el libro, no por eso dejan de cantar, sin errar un punto; y si ponen el libro en una mesa también cantan los que están al revés y a los lados como los que están delante⁵³⁴.

Aquí hay una muestra del método seguido por los franciscanos: primero la teoría (en el segundo año) y después la práctica (en el tercer año); es decir, primero la transmisión de los fundamentos teórico-técnicos del nuevo sistema musical y después su realización ritual-artística. Por lo que es de verse, la capacidad para llevar a cabo ésta última gozaba de tal dominio que podía prescindir de los soportes escritos ["si estando cantando se revuelven las hojas o se cae el libro, no por eso dejan de cantar"], lo que significa que, entonces, había sido lograda la incorporación del nuevo sistema musical a la mentalidad de los indígenas, y que el desarrollo de determinadas aptitudes psico-motrices permitía que la vista, la imaginación musical y la emisión vocal de sonido

533 Benavente, *op. cit.*, p. 138.

534 Benavente, *op. cit.*, p. 139.

reaccionaran coordinada y automáticamente ante el estímulo de un referente escrito; también, que había sido alcanzado un cierto tipo de percepción holística que no precisaba la lectura nota por nota de la partitura, sino que la percepción de un trazo lineal continuo era suficiente para identificar, gracias a la memoria musical, el fragmento musical a ser cantado discontinuamente (a través de los grados de la escala)⁵³⁵. Es gracias al desarrollo de estas habilidades, que una partitura tiene posibilidades de ser interpretada con eficacia técnica y sentido musical, ya que ciertos rudimentos (como la identificación del nombre o la afinación de cada nota) dejan de ocupar la atención del intérprete, y así él puede concentrarse en resolver aspectos de mayor sutileza que doten de sentido dramático al discurso. De hecho, lo que el intérprete hace ante la partitura es proponer soluciones estilísticamente pertinentes que respondan a los códigos que la simbología musical en su contexto histórico no necesita o no puede hacer explícitos; lo que demanda de los intérpretes situar su juicio artístico y su creatividad por encima de los valores implícitos o carentes del sistema de escritura musical. Cabe anotar que estas limitaciones, en el periodo colonial de la América del siglo XVI, fueron, cuando menos, doblemente graves, ya que en el contexto medieval o prerrenacentista europeo los modos en que éstas podían ser resueltas formaban parte del cúmulo de conocimientos que la tradición oral resguardaba y que era compartida tanto por los intérpretes como por los oyentes de este tipo de música⁵³⁶. Pero este tipo de tradición no existía entre las comunidades de indígenas americanas, cuya reorganización y conversión fue encargada a los misioneros⁵³⁷.

¿Cómo explicar que, a pesar de las diferencias culturales, todo un mundo de representaciones musicales foráneas o exógenas pudiera ser establecido en la mayoría de las regiones de México donde se establecieron las distintas órdenes de misioneros en años tan incipientes de la evangelización, como son aquellos que refiere Motolinía?

535 Al respecto de esta temática puede consultarse: Gutiérrez, Carmen Julia: "Del oído a la vista: el origen de la escritura musical como proceso sinestésico" [en prensa].

536 Peter Jeffery estudia el fenómeno de la memoria y la oralidad frente al advenimiento de la cultura musical escrita en el ámbito de los monasterios europeos. Refiere que hacia el siglo XVI aún existían regulaciones que obligaban a los cantantes a actuar sin libros en determinadas ocasiones, por lo que deduce que la memoria y la oralidad seguían manteniendo un rol definitivo en la interpretación de música eclesiástica. *Cfr.* Jeffery, Peter, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. USA: The University of Chicago Press, 1992, p. 69.

537 En aras de abundar, destaquemos hasta qué punto esta nueva música fue comprendida y reproducida didácticamente por los propios indígenas: "Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer a otros indios en Tehuacán, y en un mes todos supieron oficiar una misa y vísperas, himnos y *Magnificat*, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañedores (Benavente, *op. cit.*, pp. 139-140). No sobra mencionar que, hacia mayo de 1543, ya la Catedral de México contrataba músicos indígenas para trabajar ahí con un salario de anual de 24 pesos de oro. *Cfr.* DMEHA, 1999-2002, vol. 7, p. 501.

No creemos que sea posible formular una respuesta si se omite la presencia de un hecho ideo-tecnológico actuando durante el proceso de suplantación de las formas prevalecientes: este hecho es la *notación musical pautada*. El sistema de Guido d'Arezzo (no por casualidad visto con beneplácito por el papa Juan XIX) permitió proceder al ordenamiento y homogeneización de los sistemas compositivos cristiano-litúrgicos del ámbito europeo, para ello se precisó de negociaciones e intercambios entre los innumerables monasterios, en los que los repertorios autóctonos de las provincias debieron ser abandonados por adoptar el repertorio oficial (el franco-romano); cuando esto no fue posible, se procedió a dismantelar los soportes sociales y culturales que daban sentido a la vieja tradición para después imponer la nueva, lo que ocurrió con particular violencia en la España del siglo XI. Una política similar a esta última fue implementada en México en el siglo XVI aunque con doble radicalidad.

Con base en lo que han consignado los especialistas, podemos decir que en tanto herramienta colonizadora, el sistema guidoniano permitió dos cosas sin las que no se explica cómo los indígenas tlaxcaltecas y mexicas pudieron incorporar el repertorio musical gregoriano:

1. Como en Europa, la notación pautada permitió agilizar la transmisión del nuevo repertorio musical (el gregoriano), pues con este sistema era posible "producir un cantor perfecto en el espacio de un año, o a lo más de dos", mientras que anteriormente, diez años de estudio habían logrado 'sólo un conocimiento imperfecto del canto'⁵³⁸;

2. Así mismo, su instrumentación posibilitó que "los cantores ahora [pudiesen] leer e interpretar una melodía que no habían oído nunca antes"⁵³⁹.

Tampoco olvidemos que las herramientas del colonizador no son eficaces en sí mismas. El contexto de su aplicación es fundamental y determinante. En España, el antiguo repertorio hispánico solo pudo ser sustituido gradual pero incesantemente por el repertorio gregoriano, porque la unificación de las prácticas litúrgicas que precisaba la política expansionista franco-romana carolingia, se llevo a cabo mediante la articulación de acciones políticas y otras de innegable violencia, como el dictamen de excomuniones, la deposición o la reclusión de obispos, la

538 Hoppin, Richard H., *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 1991, p. 74 [1ª edición en inglés: 1978]. Según este autor, las frases entrecorilladas en esta cita deben remitirnos a: Oliver Strunk, *Essays on Music in the Byzantine world*. New York, 1977, pp. 117-125.

539 Hoppin, *op. cit.* p. 74.

reoblación de iglesias y monasterios, y la quema de libros; ello en medio de resistencias sociales⁵⁴⁰. Igualmente, la eficacia de la notación musical guidoniana en México debe entenderse en el contexto de la violencia colonial. Tal vez la pronta asimilación y reproducción de la tradición musical gregoriana por parte de los indígenas fue la expresión de su afán por demostrar ser sujetos de gracia divina y razón, dos requisitos indispensables para ser considerados seres humanos desde los criterios cristianos y greco-latinos prevalecientes en la mirada de los humanistas del siglo XVI encargados de la "civilización" de las poblaciones americanas⁵⁴¹.

4.2.2 El hecho indiciario musicográfico: el *Códice Valdés* (ca. 1599)

Los los vestigios documentales que podrían respaldar el testimonio de Motolinía sobre el dominio por parte de los indígenas mexicanos de los códigos musicales europeos en el siglo XVI, que, además, pueden ser relacionados con el Colegio de Tlatelolco, son las dos piezas polifónicas con texto en lengua náhuatl que el investigador mexicano Gabriel Saldívar (1909-1980) dio a conocer en su libro *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial* publicado en 1934⁵⁴². Las piezas suelen ser identificadas por las primeras palabras del verso con que inician: *Sancta Mariaé y Dios itlazohnantziné*⁵⁴³ -para ser cantadas a cinco y cuatro voces, respectivamente). A continuación presentamos las partes musicales⁵⁴⁴ y los textos que publicó Gabriel Saldívar.

540 Cfr. Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 213-219.

541 Nos basamos en la reactivación de los paradigmas cristiano/pagano y clásico/bárbaro en la sociedad novohispana que ha observado el historiador hispanista John Elliott. Cfr. Elliott, J. H., *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 56-58 [1ª edición en inglés: 1970].

542 Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Editorial "Cultura", 1934. Edición aquí empleada: Saldívar, G., *Historia de la música en México*. México: SEP-Ediciones Gernica, 1987.

543 Para identificarlas, asumimos la grafía propuesta por Eloy Cruz en: "De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, 2001, pp. 257-295.

544 Las partes se presenan con la foliación de Eloy Cruz.

Códice Valdés, [f. 120v.]

F *prima* *triple* *Al^o* *Voces*

antemaria e milhuicaci huan pi la ti na tin dios
 ti to tu pãtãta con tin Malhuicahuã tin to paupci motãtal ti
 tuãtãtã con hua ni men Malhuicahuã tin

Lento

mil huicaci huan yille timãndã dios anti to tepãtã
 to con tin Malhuicahuã tin to paupci motãtal ti tuãtãtã con hua
 ni men

Códice Valdés, [f. 121r.]

3 *Allegro* *Sequendo triple* *firmã dan* *firmã* *Al^o* *Voces*

mil huicaci huan pi la ti na tin dios anti to te paup
 tuã to con tin Malhuicahuã tin to paupci motãtal ti tuãtãtã con
 tuãtãtã con hua ni men Malhuicahuã tin

Allegro

mil huicaci huan yille timãndã dios anti to tepãtã to con tin
 Malhuicahuã tin to paupci motãtal ti tuãtãtã con
 hua ni men Malhuicahuã tin

6 *Sequendo*

mil huicaci huan yille ti na tin dios anti to tepãtã to con
 tin Malhuicahuã tin to paupci motãtal ti tuãtãtã con hua
 ni men Malhuicahuã tin

1a. In ilhuicac cihuapille tenantzin dios in titotepantlahtohtatzin. Ma huel tehuatzin topan xinotlahtolti in titlahtlacoanime.
 2a. Dios itlazo nantzine cemihcac ichpchtli cenca timitztotlatlauhtilia matópan ximotratolti ixpantzinco in motrazo conetzin Jesucristo.

Ca ompa timoyestica in inahuactzinco.

1a. Reina celestial, madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores. 2a. ¡Oh Señora! amantísima madre de Dios, siempre virgen. ¡Oh! Cuando os suplicamos interceder por nosotros ante vuestro amantísimo hijo Jesucristo.

Vos que estáis ante el amantísimo Dios⁵⁴⁵

A continuación se ha seleccionado un fragmento de las partituras para explicar posteriormente algunos aspectos de su contenido:

Fragmento musical: *Códice Valdés*, f. 120v, *primus tiple* [primera voz aguda]

545 Saldívar, *op. cit.*, pp. 133-134. Traducción de Mariano Rojas. Dos traducciones elaboradas metódicamente pueden consultarse en: Cruz, *op. cit.* y Lara Cárdenas, Juan Manuel: "Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del *Códice Valdés* de 1599", *Música, catedral y sociedad*. I Coloquio Musicat [17 y 18 de marzo de 2004]. Lucero Enriquez y Margarita Covarrubias (eds.). México: UNAM, 2006, pp. 137-163.

<p>F primus tiple A s[inco]^o voces Sancta mariae yn ilhuicac cihuapille tinatzin dios yn titotenpātlatocatzin Ma huel tehuatzin topam ximotlatolti yn titlatlaconhuanimen Ma huel tehuatzin</p>

Texto en el fragmento musical: "*Códice Valdés*, f. 120v, *primus tiple*"
 según la paleografía de Eloy Cruz

Claves de lectura en el fragmento musical superior:

- (1) Pauta de cinco líneas;
- (2) Signo parecido a una letra "G", es la clave de lectura de las notas. Indica que la nota que se coloque encima de la segunda línea [se cuentan de abajo hacia arriba] será la nota Sol;
- (3) Signos parecidos a una letra "C" y a un "3" que indican la manera de agrupar rítmicamente los sonidos, en este caso sobre una base ternaria;
- (4) Dos tipos de barra (sencilla y doble) usadas para dividir la música en secciones menores y mayores;
- (5) Signo que indica la posición que ocupará la nota siguiente ubicada en la pauta subsecuente. En el ejemplo puede observarse que el signo surge de la línea central de la pauta, que es la misma línea donde está colocada la nota de la pauta inferior (esta relación de continuidad se expresa con una línea amarilla);
- (6) Signo parecido a una "S" que indica la repetición de una sección. Adviértase cómo las tres primeras notas inmediatas al primero de los signos (Do, Si, La), se repiten idénticas después del segundo;
- (7) Signo que afecta a la nota sobre la que se coloca prolongando relativamente su duración;
- (8) Selección de notas simples que intenta destacar la variedad de valores rítmicos empleados en la pieza, ya que la forma de la nota (redonda o cuadrada, rellena o hueca, con plica o sin ella, con puntillo de prolongación a un lado) determina su duración.
- (9) Ejemplo de grupo rítmico complejo (notas vecinas afectadas por un puntillo);
- (10) Colección de sonidos que manifiesta el rango total de sonidos empleados en esta parte musical, que, de la más aguda a la más grave, son las notas: Do, Si, La, Sol [en el ejemplo la nota La se repite].

Cabe destacar que en el fragmento musical seleccionado, los elementos (1), (2), (5) y (10) son de directo origen guidoniano (siglo XI); los elementos (3), (7), (8) y (9) son adiciones conducentes a especificar determinadas complejidades rítmicas alcanzadas a lo largo de cinco siglos (XI-XVI); los elementos (4) y (6) explicitan aspectos de forma o estructura musical. Importa destacarlo, ya que hacia el siglo XVI no había dentro del orbe europeo conocimientos musicales más avanzados que estos; así mismo, porque nos resulta significativo que fueran brindados a los indígenas mexicanos sin anteponer duda sobre su capacidad intelectual para emplearlos creativamente.

Las partituras que fueron publicadas por Gabriel Saldívar en 1934, se encuentran alojadas en lo que se conoce como el *Códice Valdés*, conformado por 139 folios de 31 x 22 cm. El musicólogo norteamericano Robert Stevenson informa que este códice fue adquirido en 1931 en el pueblo de Cacalomacán (Estado de México) por el párroco Octaviano Valdés, de manos de un grupo de indígenas, quienes, a decir investigador norteamericano, no tenían idea de su verdadero valor⁵⁴⁶. Consideramos útil presentar una parte del examen de la factura del códice realizada por Stevenson:

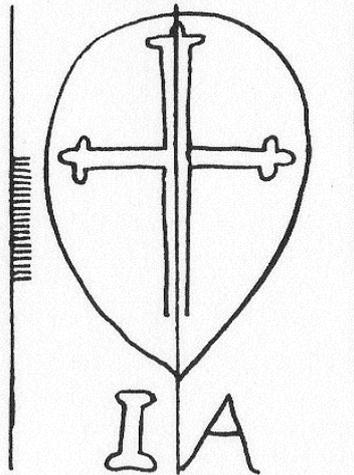
El códice que fue salvado de [la destrucción] por el canónigo Valdés, está atado a una pieza arrugada y desgastada de pergamino, sobre el cual pueden discernirse huellas del Salmo LXI [...] ⁵⁴⁷, versos 7-9; como es de esperarse, las hojas primera y última están rasgadas y sucias. Los mejores copistas trabajaron entre los folios 18 y 109. La única fecha en el libro es "1599. Años", escrita en la esquina superior derecha del folio 87r. Afortunadamente la marca de agua en el papel de los folios 101v al 109r –siendo estas las hojas en las cuales la misa *Christus resurgens* de Pierre Colin aparece– fue una de las catalogadas por Charles Moïse Briquet en su conocido estudio en 4 volúmenes sobre marcas de agua europeas: *Les Filigranes: Dictionnaire historique de[s] marques du papier* (Geneve: A. Jullien, 1907), donde podrá ser vista en la página 335 del segundo volumen bajo el número 5693, y es identificada como aquella que es de un papel proveniente de Madrid, manufacturado durante la década de 156-1571. La apariencia de la marca de agua es la de una punta de cruz latina con un pequeño ornamento y encerrada dentro de un losange, debajo de lo que

546 "In private hands, the earliest music manuscript seemed still to be a 139-folio codex (measuring 31 x 22 cm) owned by Octaviano Valdés, Mexico City Cathedral canon. Acquired in 1931 from Indians at 10,000-foot high Cacalomacán who lacked any idea of its true value, the codex may originally have belong to a monastery at Toluca, present-day capital of the State of Mexico. Canon Valdés (who was a native of Cacalomacán and had only recently returned from Rome with his doctorate at the time of his purchase) heard to the existence of the codex from his uncle. The indians who sold him the codex told him when he bought it that they had used another such book for kindling paper". Stevenson, Robert, *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 131. (Traducción hecha por el tesista. [Hemos colocado en el cuerpo principal del texto nuestras propias traducciones, para que el lector sepa cómo y desde dónde estamos interpretando los sucesos.]). Al respecto puede consultarse también: Stevenson, Robert, *Music in Mexico: a historical survey*. Nueva York, Thomas Y. Cromwel Co., 1952, pp. 100-103.

547 La frase no traducida correspondiente a lugar de los corchetes es: "Vulgate numbering".

se encuentran las letras *i latina* y *a* mayúsculas separadas por una línea vertical entre ellas⁵⁴⁸.

La escasa información visual existente con respecto al *Códice Valdés*, amerita presentar aquí la marca de agua que es mencionada en la cita superior (según la fuente que ahí es brindada):



5693

Datos de la imagen:

32x43. Madrid, 1566. Lille, *A NORD: Lettres, 1561-71*⁵⁴⁹.

Robert Stevenson comenta haber vistado al canónigo Valdés en julio de 1954 e

548 "The codex saved from this fate by Canon Valdés is bound in a crinkled, worn piece of parchment on which can be discerned traces of Psalm LXI (Vulgate numbering), verses 7-9. As might be expected, both first and last leaves are torn and soiled. The best copyist worked between folios 18 and 19. The only date in the book is '1599. Años', written in the upper right hand corner of folio 87r. Fortunately the watermark in the paper at folios 101v through 109r –these being the leaves on which the *Christus resurgens* mass by Pierre Colin appears– was among those cataloged by Charles Moïse Briquet in these apocchal four-volume study of European watermarks, *Les Filigranes: Dictionnaire historique de marques du papier* (Geneve: A. Jullien, 1907), where it will be seen in the second volume at page 335 under number 5693, and is identified as that of a paper of Madrid provenience manufactured during the decade 1561-1571. The appearance of watermark is that of a Latin cross tipped with a small ornament and enclosed within a lozenge, beneath which are found the letters I and A separated by a vertical line between them". Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, 1970, p. 131. (Traducción hecha por el tesista).

549 Briquet, C. M. *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600 / avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similés de filigranes*. Tome Deuxième Ci – K, pages 235 à 426, Nos. 3647 à 7877. Genève: A. Jullien, 1907, p. 335. El texto referencial indica: "Cruz latina: un último grupo, muy numeroso (5677–5704) es el de la cruz latina (a veces griega) inscrita en un círculo o en un escudo y acompañada por letras alfabéticas, iniciales de los fabricantes de papel. La inmensa mayoría de estas marcas son de procedencia genovesa, son aquellas donde la cruz está en un escudo y cuyas letras son generalmente alineadas por una raya simple; las otras, aquellas donde las letras son dibujadas por una raya doble y cuya cruz inscrita en un círculo pertenecen más bien a Francia". *Ibid.*, p. 332. (Original en francés. Agradezco personalmente a Djaouida Moualhi la traducción de este fragmento).

inspeccionado el códice⁵⁵⁰. Uno de los resultados de esa experiencia fue la descripción de su contenido, mismo que fue publicado en versión definitiva en el ya citado *Renaissance and baroque musical...* (1970). Según esta descripción, en el *Códice Valdés* se alojan obras como las siguientes:

- Misa *Quem dicunt homines* (4 partes), de Giovanni Pierluigi Palestrina (1514-1594) [folios 5v-17v];
- Misa *Ductus est Jesus* (4 partes), de Juan Esquivel (ca. 1563-ca. 1613) [ff. 27v-36r];
- Misa *Petre, ego pro te rogavi* (4 partes), de Alfonso Lobo (ca. 1555-1617) [ff. 36v-46r];
- Misa *Christus resurgens* (4 partes), de Pierre Colin (?) [ff. 101v-109r];
- Misa (?) *Circumdede runt me* (4 partes), de Pedro Hernández (?) [136v-139r]⁵⁵¹.

Existen, además, otras composiciones anónimas y fragmentos de misas⁵⁵². En medio de todo este *corpus*, folios 121v-123r, es que se encuentran las piezas polifónicas *Sancta Mariaé* y *Dios itlazohnantziné*, que son las únicas que no sólo no están escritas en latín, ni en una lengua occidental, sino en una lengua americana originaria, el náhuatl. El *Código Valdés* forma parte del muy escaso patrimonio musical con estas características, siendo los llamados "Manuscritos de Santa Eulalia, Huehuetenango y Jacaltenango" [Guatemala], datables entre los años 1585-1635, otro significativo ejemplo. Éstos también contienen repertorio musical basado en el sistema de notación europeo, pero los textos son en lengua maya y variantes de ésta; en lengua náhuatl está escrito un interesante tratado de teoría musical medieval que también se aloja en estos manuscritos –los cuales hoy forman parte del acervo documental de la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana en Bloomington, Estados Unidos⁵⁵³.

550 Cfr. Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, 1970, p. 131.

551 *Ibid.*, p. 132. La foliación en que nos basamos **no** ha sido rectificad a en función de lo advertido por Cruz. En lo general, Cruz acepta la descripción del códice hecha por Robert Stevenson, aunque debe agregarse un nombre inscrito del que da cuenta Cruz (*op. cit.* p. 274) y que Stevenson no cita: Joan Melchor –quien, a decir de Cruz, podría ser uno de los copistas.

552 Recordemos que musicalmente una misa es una composición sujeta formalmente a los textos litúrgicos que hacen la misa: Kirie, Agnus Dei, etc.

553 Cfr. DMEHA, 1999-2002, vol. 9, pp. 724-725.



Fuente: Manuscrito de Santa Eulalia, libro teórico escrito en náhuatl (Latin American Library, Tulane University)⁵⁵⁴.

Durante décadas fue incierta la localización del *Códice Valdés*, aunque es verdad que gracias a las ediciones en notación moderna esta música fue interpretada o grabada⁵⁵⁵. En 1997, el investigador mexicano Juan Manuel Lara Cárdenas consignó lo siguiente: "Desgraciadamente, hasta ahora, el *Códice Valdés* también se halla extraviado, en el mejor de los casos adornando la mansión de algún 'conocedor de buen gusto', quizá en el extranjero, privando al resto del mundo de las riquezas de su contenido musical"⁵⁵⁶. Sólo hasta el año 2001, un académico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Eloy Cruz, hizo el anuncio del redescubrimiento. Gracias él, sabemos que el padre Octaviano Valdés –el único *dueño* conocido del código– murió en 1991, que el código que

554 Imagen tomada de: DMEHA, 1999-2002, vol. 9, p. 725.

555 Una lista con las grabaciones profesionales de estas piezas aparece en Cruz, *op. cit.*, p. 260.

556 Lara, Juan Manuel, *Hernando Franco (1532-1585). Obras*. Tesoro de la Música Polifónica en México, IX, transcripción y comentario de Juan Manuel Lara, México, CENIDIM, 1997, vol. I, p. XXII –citado por Cruz (*op. cit.*, p. 292).

lleva su apellido se encuentra en el Seminario Conciliar de México, Biblioteca "Padre Héctor Rogel", signatura: 158 B-III-52⁵⁵⁷. Posteriormente, el investigador Javier Marín logró constatar la existencia del *Códice Valdés*, pero ofreció diferentes datos de localización: Archivo Histórico del Seminario Mayor Conciliar de México, signatura 119-D-IV-9⁵⁵⁸.

4.2.2.1 *Sancta Mariaé y Dios itlazohnantziné*: sentido histórico asignado

Consideramos que *Sancta Mariaé y Dios itlazohnantziné*, posiblemente compuestas o copiadas alrededor de 1599, son una de las pruebas documentales manuscritas más contundentes de la concreción efectiva que tuvo el proyecto colonizador europeo sobre las sociedades nahuas. Casi con toda certeza se trata de los documentos novohispanos más antiguos que certifican los logros del adiestramiento musical recibido por los indígenas mexicanos de parte de los misioneros españoles, así como el empleo relativamente autónomo de los preceptos musicales –en tanto "instrucciones o reglas que se dan o establecen para el conocimiento o manejo de un arte o facultad"⁵⁵⁹– transferidos mediante el proceso aculturante de reeducación musical de los indígenas mexicanos –ello en detrimento de las formas de producción de representaciones sonoras y musicales autóctonas.

Los musicólogos que en la actualidad se han interesado en este repertorio y en su posible autoría, han concluido hipotéticamente que, en efecto, esta música se relaciona con los indígenas mexicanos conversos. Aunque Gabriel Saldívar no lo entendió así, el punto de partida de esta interpretación sí está en lo que primeramente fue establecido por este investigador en su ya citada *Historia de la música en México* de 1934, cuando afirmó que el autor de esta música había sido Hernando Franco, un compositor de quien en aquel entonces se tenían escasas noticias:

En 1575 llegó a esta ciudad de México, procedente de la Guatemala, el párroco Hernando Franco; no sabemos de qué nacionalidad haya sido, pero creemos que fuese criollo, nacido de la Nueva España. Poco después de llegar fue designado maestro de capilla de la Catedral, puesto en el que se dedicó a componer música. Sus obras que aún se conservan son del género vocal a gran número de voces, de cuatro a once comunmente, manejadas con sencillez; algunas son muy inspiradas, pudiéramos decir, no obstante la simplicidad de su línea melódica, ajustadas completamente al canto gregoriano. De autor que haya producido

557 Cruz, *op. cit.*, p. 273.

558 Cfr: Marín López, Javier: "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana*, Vol. 52, No. 4 (Abr. - Jun., 2003), pp. 1073-1094.

559 Voz: PRECEPTO, en: DRAE-en línea (21/05/2012).

en nuestro país creemos que sea el más antiguo de quien se conoce su música.
De él reproducimos dos composiciones con letra en mexicano [...] ⁵⁶⁰.

Hoy se sabe, entre otras cosas, que Hernando Franco nació el Galizuela, Extremadura, España en 1532 y murió en la Ciudad de México en 1585. Llegó a Nueva España en 1554 y fue maestro de capilla en las catedrales de Guatemala (1573) y México (1575), aunque investigaciones recientes dan cuenta de su paso por Portugal, Santo Domingo y Cuba ⁵⁶¹. Fue un compositor modelo en el Nuevo Mundo por su apego a los cánones compositivos establecidos por la Iglesia ⁵⁶².

Conforme era rescatado y conocido el repertorio de Hernando Franco, se comenzó a poner en duda la copertenencia entre las piezas en lengua náhuatl del *Códice Valdés* y la figura histórica del compositor extremeño, a quien éstas no podían serle atribuibles. No por el empleo de la lengua autóctona mexicana, ya que, como es sabido, los colonizadores europeos hicieron uso más o menos pronto de las lenguas americanas originarias para transmitir con mayor efectividad sus valores culturales, así que cualquier vestigio documental en lengua americana pudo haber sido dejado por una mano autóctona o europea. No. El deslinde fue hecho con base en valoraciones estilísticas compositivas. Importa mostrar cómo fue construido el discurso de rectificación y reatribución autoril, pues consideramos que constituye un auténtico proceso de *invención* –en términos o'gormanianos– de una entidad histórica: un compositor indígena.

[A] Primera línea inventiva: "Don Hernando Franco"

Esta línea interpretativa fue planteada por Robert Stevenson, en ella podemos advertir dos etapas. La primera de ellas se inicia con un primer gesto de escepticismo manifestado por el musicólogo estadounidense ante la atribución hecha por Gabriel Saldívar. Cuando publicó lo que fue el primer estudio de la música mexicana en lengua inglesa en 1952: *Music in Mexico: a historical*

560 Saldívar, *op. cit.*, p. 128.

561 Cfr. Gembero, María: "El compositor español Hernando Franco (1532–85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *Latin American Music Review*, 26 (2005), 267–311.

562 "Su obra pertenece al género vocal, de acuerdo con la tradición seguida por la Iglesia católica de aquella época, es decir, en la vertiente polifónica que fue aceptada por la curia romana de la Contrarreforma. Sus temas están inspirados en el canto gregoriano. Su música comparte con otras obras del s. XVI de uso Común en las catedrales españolas una fluida pero austera polifonía, un tratamiento conservador de la disonancia y el cromatismo, y un doblaje implícito de las partes vocales tales como flautas, chirimías, bajones y sacabuches, aunque en las partes no están indicados de manera específica". Tello, Aurelio: "Franco, Hernando" en: DMEHA, 1999-2002, vol. 5, pp. 247-248.

survey, ya habían sido realizadas importantes investigaciones musicológicas que le permitieron sintetizar con claridad la obra de Hernando Franco, de quien ya se sabía con certeza que había sido un maestro de capilla "importado de Europa" y no un compositor de origen novohispano –como lo creyó Gabriel Saldívar⁵⁶³.

La sección que Robert Stevenson le dedica a la obra de Hernando Franco finaliza con un breve examen de las piezas polifónicas con texto en náhuatl del *Códice Valdés*, a las que denomina "Nahuatl Hymns"⁵⁶⁴. Stevenson menciona que estas piezas han sido atribuidas al compositor extremeño, pero advierte:

Como puede verse, estos tres himnos difieren pronunciadamente en cuanto al estilo de la música litúrgica de Franco con texto en latín. El tratamiento que notablemente difiere de sus maneras eclesiásticas incluye: 1) una abundancia de movimientos interválicos papalelos de quinta, octava y otras secuencias prohibidas; 2) el uso de disonancias no preparadas y no resueltas; 3) una confianza constante en una rítmica basada en los acentos más que en la agógica. [...]

Mas los himnos son importantes en la historia de la música mexicana simplemente porque solitariamente permanecen dentro del vasto repertorio de composiciones polifónicas con textos en lengua indígena que alguna vez debieron haber existido⁵⁶⁵.

Después de esto viene una afirmación desconcertante:

Si éstos han sido correctamente atribuidos a Franco, entonces, cuando los escribió, mostró una peculiar habilidad para *desaprender lo aprendido*. Estas piezas lo muestran en un estado de humor inesperado⁵⁶⁶.

Esta es la primera etapa del proceso de invención autoril: el extrañamiento ante lo

563 Stevenson, *Music in Mexico...*, 1952, p. 104. Los estudios realizados hasta ese momento, además del ya citado de Gabriel Saldívar, eran: Estrada, Jesús: "Clásicos de Nueva España: ensayo histórico sobre los maestros de capilla en la catedral de México", *Schola Cantorum*, junio-julio, 1945; Spell, Lota: "Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *Hispanic American Historical Review*, august, 1945; Barwik, Steven: "Sacred Vocal Poliphony in the Early Colonial Mexico", Harvard University Ph. D. Diss., 1949.

564 Stevenson, *Music in Mexico...*, 1952, pp. 119-122.

565 "As can readily be seen, these hymns differs pronouncedly in style from Franco's liturgical music with Latin text. The traits which noticeably differ from his ecclesiastical manner include: (1) an abundance of parallel fifths, octaves, and other forbidden consecutives, (2) the use of unprepared and unresolved dissonance, (3) a constant reliance on accentual rather than agogic rhythm. [...] Both hymns are important in Mexican music history simply because they alone remain among the vast store of polyphonic compositions with Indian language text that must have once existed". Stevenson, *Music in Mexico...* 1952, pp. 121-122. (Traducción hecha por el tesista.)

566 "If they are correctly attributed to Franco, then he showed when he wrote them an uncanny ability to do the learned sock and sport it on the green. They show him in an unexpected mood". *Ibid.* p. 122. (Traducción hecha por el tesista.)

establecido. Pero en lo que podemos considerar la segunda parte de este proceso, no solo el deslinde está consumado, sino que se tiene ya un nuevo sujeto de atribución, alguien más propio de acometer semejantes disensos estilísticos.

Los argumentos que sustentan tales ideas fueron presentados por Robert Stevenson en su libro *Music in Aztec and Inca territory* de 1968. Ahí, en la sección intitulada "Two aztec chanzonetas (ca. 1599)"⁵⁶⁷, Stevenson establece que copias manuscritas de las composiciones litúrgicas hechas por indígenas procedentes del siglo XVI, como aquellas mencionadas por Motolinía y Torquema en sus respectivas crónicas, pudieron haber sobrevivido; prueba de esa posibilidad son las piezas –las más tempranas hasta entonces conocidas– que se encuentran entre los folios 121 y 123 del *Códice Valdés*. Al describir su factura, advierte que solo la segunda de las piezas [en realidad se refiere a la primera, *Sancta Mariae*] contiene una atribución: "'Don' Hernando Franco"⁵⁶⁸.

Basado en fuentes historiográficas, Robert Stevenson procede a explicar el uso que entre los siglos XVI y XVII el apelativo honorífico "don", restringido a las clases altas en España y habitual entre caciques en México: ante la posibilidad de elegir nombres cristianos durante su bautismo, más de un cacique optó por el nombre de su padrino español, con el resultado de que Ixtlixóchitl, que gobernó Texcoco y se unió a Cortés en contra de Moctezuma, llegó a ser Don Fernando Cortés Ixtlixóchitl. A este grupo –sostiene hipotéticamente Robert Stevenson– pertenece el compositor de las dos *chanzonettas* del *Códice Valdés*⁵⁶⁹, y agrega: "solo la falta de información completa concerniente al maestro de capilla de la catedral de la Ciudad de México, Hernando Franco (1532-1585), de quien Don Hernando Franco copió su nombre, permitió la confusión entre los dos. Ahora que sus antecedentes han sido escudriñados, resulta obvio que el maestro de capilla de la catedral nunca pudo haber merecido el título honorífico de 'don'"⁵⁷⁰. Más adelante, Robert Stevenson da a

567 Stevenson, Robert, *Music in Aztec and Inca territory*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1968, pp. 204-ss. En el artículo ya citado, Cruz cuestiona los fundamentos que tuvo Stevenson para afirmar, primero, que las piezas eran himnos, después que eran chanzonetas, y que, aun más tarde, fueran llamadas motetes.

568 *Ibid.*, p. 205.

569 *Cfr. Ibid.* pp. 205-6. Stevenson brinda las siguientes referencias para fundamentar su hipótesis: Wagner, Henry R., *The rise of Fernando Cortés*. Berkeley: The Cortés Society [Documents and Narratives concerning the Discovery and Conquest of Latin America, n. s., III], 1944; García Granados, Rafael, *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de Méjico*. México: Instituto de Historia, 1953.

570 "Only lack of full information concerning the Mexico City Cathedral chapelmaster Hernando Franco (1532-1585), from whom Don Hernando Franco copied his name, previously permitted confusion of the two. Now that his antecedents have been canvassed, it becomes obvious that the cathedral chapelmaster can never have merited the 'don' honorific". Stevenson, *Music in Aztec...* 1968, pp. 205-6. (Traducción hecha por el tesista.)

entender que Hernando Franco fue el maestro y Don Hernando Franco el discípulo⁵⁷¹.

Sin embargo, aunque el deslinde estaba hecho, la invención histórica de Robert Stevenson suponía una paradoja: ¿Cómo alguien que había sido discípulo del connotado maestro de capilla Hernando Franco, que mostró un completo dominio de las complejidades musicales enseñadas en España, pudo cometer torpezas de amateur que inclusive un estudiante de armonía sería capaz de detectar?⁵⁷² Al respecto de su propia invención, Robert Stevenson opina: "Dentro del contexto de la España renacentista, su tratamiento de las suspensiones, de las quintas y octavas consecutivas –por no mencionar otras sutilezas– resultaría penoso"⁵⁷³.

Adviértase que, básicamente, Robert Stevenson versa sobre lo mismo que en 1952, sin embargo, aquellas características que entonces consideró diferencias o particularidades estilísticas dentro de la obra de un mismo autor: Hernando Franco, en 1968 éstas mismas son –en comparación con la obra de éste– torpezas (*clumsiness*) comprensibles dentro del cuadro de aptitudes que concibe para un compositor de origen "azteca".

Entonces, Robert Stevenson formuló, para esta cuestión, una respuesta hipotética que supuso –y esto es lo que más nos interesa– un trabajo de donación de facultades humanas para la que entonces era solo el delineado de una figura con nombre pero sin atributos. La aceptación que esta especulación tuvo dentro del senáculo de especialistas posibilitó que posteriormente fuera reproducida y establecida como axioma durante más de tres décadas sin que fuera refutada y solo apenas moderada por el propio autor, en dos trabajos musicográficos referenciales considerablemente importantes dentro del ámbito musicológico de Hispanoamérica: *La música de México* (Julio Estrada, ed., México: IIE-UNAM, 10 vv., 1984-88) y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, dir. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU, 10 vv., 1999-2002). Remitimos al lector a lo que fue publicado en la primera de estas dos obras:

A semejanza de otros dos compositores indígenas cuya música sobrevivió a la época

571 Ver cita siguiente.

572 La formulación real es: "How can such command of the mensural notation system combine in the same composer with so amateurish part-writing concept?". Nosotros formulamos una pregunta retomando palabras de la versión original y sintetizando expresiones contenidas en el mismo apartado pero en distinto orden: "When his teacher from whom he took his name (the chatedral chapelmaster)" / "Don Hernando showed his complete mastery of the prickly system still being taught in the peninsula" / "Don Hernando was showing a certain clumsiness [...] that a harmony student can detect". *Ibid.*, pp. 206-207.

573 "Within the Spanish Renaissance context, his management of suspensions, of consecutive fifths and octaves – to mention no other niceties– is frequently distressing". *Ibid.*, pp. 207. (Traducción hecha por el tesista.)

colonial y que fueron Tomás Pascual, maestro de capilla en San Juan Ixcoi en el departamento de Huehuetenango en Guatemala (1595-1635) y Juan Matías, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca a mediados del siglo XVII, don Hernando Franco mostró un dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales europeas de la época, pero no demostró tanta maestría en el contrapunto. Las complejidades rítmicas que él dominó incluyeron todos los intrincados aspectos medioevales como imperfección, alteración, *punctus additionis* y *punctus divisionis*, conocidos en la península ibérica hasta 1600. Sin embargo, al mismo tiempo don Hernando mostró cierto desinterés caballeresco por las reglas que prohibían el uso de quintas y octavas paralelas, así como también en el tratamiento de las suspensiones [*retardos*] disonantes. Es probable que la tradición nativa en que predominaban los instrumentos rítmicos y en que se concedía enorme importancia a las figuras rítmicas, explicara el dominio que don Hernando tenía de los ritmos, a diferencia de su rudimentario tratamiento de las voces contrapuntísticas.

[...] es interesante recordar que en 1527 en que hicieron su presentación en Europa las danzas y la música náhuatl, fue precisamente su complejidad e ingenio rítmicos los que subyugaron toda una mañana [*asombraron*] a Carlos V y su corte en Valladolid. Según testimonios fidedignos⁵⁷⁴, la precisión con que el conjunto llevado por Cortés ejecutó los cambios más complicados en perfecto unísono, sobrepasó a todo lo que se había visto en la corte. De 1528 a 1599 que es la fecha supuesta de los motetes de don Hernando Franco, las tradiciones nativas de uno y otro sexo, cristianizadas, no pudieron ya bailarse promiscuamente. Sin embargo, los motetes como el de don Hernando, para no señalar los del maestro indio Tomas Pascual de San Juan Ixcoi, mostraron que su maestría absoluta del ritmo les permitió dominar y jactarse de medidas dancísticas tan vigorosas como las que habían conocido sus antepasados.

Sus textos "religiosos" [*religiosos* (sin comillas)], sin duda, no impide que los motetes de don Hernando sean música de danza. [...]

Si se juzga por los cánones europeos, es posible poner objeciones a las diversas voces armónicas, pero las melodías de don Hernando Franco son lo suficientemente interesantes como para que nos sigan atrayendo después de oírlas. El propio Bernardino de Sahagún (1500-1590), experto inigualable en todos los aspectos de la cultura náhuatl, era el encargado de impartir los conocimientos preliminares de música. Muchos de sus alumnos adquirieron tal competencia musical "que de muchos de ellos se ha valido la catedral para su capilla"⁵⁷⁵.

Pero la preparación recibida en **Tlatelolco** a través del canto llano y las reglas de medición rítmicas sin duda los capacitaron para dominar el canto de órgano. Seguramente aprendieron las conbinaciones armónicas además de las reglas de notación mensural. Las fallas de don Hernando, se explican tal vez por el sistema que dio a los músicos indígenas los suficientes conocimientos rítmicos y melódicos fundamentales como para estar al servicio de la capilla catedralicia, pero que no les permitió dominar el contrapunto necesario para transformarlos en compositores refinados de música a varias voces⁵⁷⁶.

574 Stevenson remite a: Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Genaro García, México, Secretaría de Fomento, 1904, 2 vol. p. 169.

575 Stevenson remite a: Vetancurt, Agustín de, *Menologio*, octubre 23, *Teatro Mexicano*, parte IV, tratado 2, cap. 2, no. 159.

576 Stevenson: "La música en el México de los siglos XVI a XVIII. Los primeros compositores indígenas", *La música de México. I. Historia. 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, Estrada, Julio. (ed.). México: UNAM, 1986, p. 14-15. Los subrayados (nuestros) aparecen sobre las palabras que fueron suprimidas o cambiadas (cuando hay sustitución de palabras éstas aparecen entre corchetes y cursivas) en la versión de estos argumentos publicada en: Stevenson, Robert:

Tales son las propociciones que enuncian el objeto de invención histórica personificada en un compositor de origen indio que hoy encabeza la historia de la música colonial mexicana. Estas ideas conforman el resultado final de la línea interpretativa posibilitada por Gabriel Saldívar y que Robert Stevenson llevó hasta sus límites. Sólo después de 33 años, un modesto profesor de escuela habría de echar por tierra los argumentos que la sustentaban (al menos en los aspectos que a él le intresaban) con tan solo el reajuste de una letra. Ello representa la segunda línea inventiva.

[B] Segunda línea inventiva (*en construcción*): "Hernando Francisco, que probablemente era un nahua"

Son endebles las bases con las que Robert Stevenson, sin decirlo abiertamente, elabora la biografía de un músico que pudo haberse llamado Don Hernando Franco –opina Eloy Cruz en su artículo "De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco", publicado en 2001⁵⁷⁷. Con el respaldo de un riguroso examen de algunas de las opiniones vertidas por el musicólogo estadounidense en algunas de las obras musicográficas aquí citadas (Stevenson: 1952, 1968 y 1986), Cruz apuntó lo siguiente:

[Las] afirmaciones de Stevenson carecen de base. Stevenson sustancia su presunción de la existencia de "Don" Hernando Franco en una mala lectura del nombre sobre la segunda página de *Sancta Marié*, pero esta no es –aunque la lectura fuera correcta– una prueba contundente de la existencia de un personaje dotado de perfil histórico; como ya se mencionó, ningún investigador ha reportado la existencia de documentos de la segunda mitad del siglo XVI donde se haga referencia a don Hernando Franco, alumno y ahijado del maestro de capilla.

Este es un caso clásico en el que una cadena de inferencias correctas produce un resultado incorrecto porque está basada en una premisa falsa. Veamos qué especulaciones pudo hacer el doctor Stevenson para elaborar esta "biografía" de don Hernando Franco: es cierto que si don Hernando fue a la vez ahijado y discípulo del maestro de capilla Hernando Franco (como dice Stevenson) debió nacer en o poco después de 1575, año de la llegada de este último a México y de su elevación al maestrazgo de capilla; la fecha del nacimiento no puede ser muy posterior porque Franco, el maestro, murió en 1585 y es poco probable que

"México. Música colonial. 2. Los primeros compositores indígenas", en: DMEHA, 1999-2002, vol. 7. pp. 502-503. Advertimos que entre ambas ediciones existen cambios en el orden de las ideas. (No debe olvidarse que la primera exposición de todos estos argumentos se encuentra en: Stevenson, *Music in Aztec...* 1968, pp. 204-208.) (Los énfasis son nuestros.)

577 Cfr. Cruz, *op. cit.* p. 269.

un niño de dos o tres años hubiera sido entrenado en música por el siempre ocupado maestro de capilla de la principal iglesia novohispana. También es más o menos plausible la suposición de que don Hernando haya estudiado en el colegio de **Santa Cruz [de Tlatelolco]**, que estaba destinado únicamente a jóvenes de la nobleza indígena, pues esta institución fue fundada en 1536 y dejó de funcionar a finales de siglo; en este colegio era común que se enseñara teología, lengua latina y las siete artes liberales: el *trivium*: gramática, retórica y lógica, y el *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música, y, en efecto, Sahagún fue uno de sus distinguidos profesores, al menos hasta 1540. También es probable que don Hernando haya estudiado música con Hernando Franco: si el padre de don Hernando hizo bautizar a su hijo por el propio maestro de capilla, sin duda tenía acceso al medio musical catedralicio y probablemente era también un músico profesional; presumiblemente, este hombre querría que su hijo recibiera una buena educación musical, y quién mejor para dársela que su propio padrino, el más distinguido músico de la ciudad⁵⁷⁸.

Finalmente, concluye:

Es necesario enfatizar que, aunque todas estas especulaciones son más o menos aceptables, carecen totalmente de base, pues Stevenson no demuestra que don Hernando haya existido realmente y por lo tanto, **todos y cada uno de los rasgos de su biografía deben ser considerados imaginarios**⁵⁷⁹.

Tal aseveración es la antesala de un por demás meticuloso trabajo de:

- a) reconocimiento del original del *Códice Valdés*;
- b) paleografía de los folios 120v-122r [si su estudio es mayor, desconocemos si fue publicado];
- c) normalización y traducción de los textos en náhuatl;
- d) determinación del carácter real de las piezas, a través de análisis textuales y musicales.

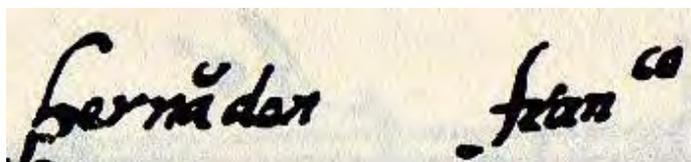
Afrontado con innegable rigor por Eloy Cruz, este trabajo se inspira en una duda hipotética: que todo el "embrollo"⁵⁸⁰ vinculado a la existencia de "Don Hernando Franco" ha sido producto de la lectura que inadecuadamente hicieron Gabriel Saldívar y Robert Stevenson de una inscripción que se encuentra en la parte superior del folio 121r [foliación de Cruz], la que, en el mejor de los casos, puede ser leída como "*hernando francisco*", pero nunca, según normas paleográficas en las que se basa, "*don hernando franco*"; esta lectura solo representa –opina Cruz– "un vigoroso

578 Cruz, *op. cit.* pp. 269-270. (Los énfasis son nuestros.)

579 Cruz, *op. cit.*, p. 270. (Los énfasis son nuestros.)

580 *Ibid.*, pp. 292, 258.

ejercicio de la **imaginación creativa**"⁵⁸¹. He aquí la inscripción que, según Cruz, originó el error⁵⁸²:



Códice Valdés, [f. 121r., (fragmento)]

La sola formulación de un nuevo nombre: "Hernando Francisco", concebido por Eloy Cruz con una base paleográfica científica, supone la apertura de una línea inventiva novedosa que parece llamada a satisfacer las necesidades identitarias que a todo trabajo académico institucionalizado inscrito en un campo mayor de producción de bienes culturales y representaciones simbólicas se le impone –aunque no se le confíe⁵⁸³. No sabemos hasta donde logrará avanzar este nuevo *Golem*, aunque conocemos la fuerza de sus ataduras de origen.

Entre la invención de Robert Stevenson y la de Eloy Cruz hay una diferencia fundamental que, sin embargo, ni las convierte en antagónicas, ni mucho menos las disocia. Y es que mientras la invención de Stevenson nació sin atributos, la de Cruz es portadora de los esenciales. Es decir que, aun cuando "Hernando Francisco" rechaza llevar el apellido de "Don Hernando Franco", sí *acepta* heredar de él las mismas aptitudes, la misma *inteligencia*. Lo mismo sucede con los nombres surgidos de fuentes historiográficas que ya comienzan a ser barajados. Veámoslo:

Eloy Cruz escribió:

Resulta imposible decir nada sobre este Hernando Francisco, excepto que su nombre aparece asociado con las piezas en náhuatl. Sin embargo este nombre es perfectamente plausible para un nahua del siglo XVI. De hecho, se conoce un personaje indígena así denominado, del pueblo de Ixcatlan (provincia de Tonalán en Jalisco) quien, sin embargo,

581 *Ibid.*, p. 282. (Los énfasis son nuestros.) El autor remite a las siguientes obras: Pezzat Arzabe, Delia, *Elementos de paleografía novohispana*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990; Ramírez Montes, Nina, *Manuscritos Novohispanos. Ejercicios de lectura*, México, UNAM-IIE, 1990.

582 La imagen está tomada de Saldívar, *op. cit.*, p. 132. Siendo estrictos y al contrario de lo que afirma Cruz (*op. cit.*, p. 258), en su obra Gabriel Saldívar nunca afirma haber deducido la autoría de las piezas en cuestión de tal inscripción.

583 Aludo a las reflexiones de Pierre Bourdieu sobre la construcción de juicios de valor en determinados campos culturales. *Cfr.* Bourdieu, P., *Sociología y cultura*. México, Editorial Grijalbo, 1990.

difícilmente podría tener relación alguna con el manuscrito de Cacalomacán⁵⁸⁴.

Posteriormente, Juan Manuel Lara Cárdenas habría de consignar algo que puede representar uno de los primeros pasos de la criatura echada a andar por Cruz, cuyo trabajo Lara conoce⁵⁸⁵; esto es:

Faltaría saber si hay alguna posibilidad de relacionar estas obras con un tal Francisco Hernández que aparece registrado en las actas del cabildo catedralicio como miembro de la capilla musical de la catedral de México hacia mediados del siglo XVI, y esto solo por la duda que plantea la vaguedad del nombre que aparece en la parte superior del 2o. tiple de la plegaria a 5 voces [*Sancta Mariaé*]⁵⁸⁶.

Pero en este nivel, la especulación no parece ser más que un gesto de burocratismo que demanda para cada patente un documento de identidad que, en última instancia, siempre puede ser actualizable. Por lo demás, incluso en ese nivel, el asunto es mucho más complejo porque – confiando ciegamente en lo que ha escrito Eloy Cruz– en la confección del *Códice Valdés* puede detectarse la participación ("la mano") de al menos cinco copistas, quienes han dejado notadas las partes musicales y las textuales (como ya se anotó, Cruz sugiere que Joan Melchor, puede ser uno de los copistas)⁵⁸⁷. La *mano* de los autores de la música del código no necesariamente puede estar ahí.

Pero en un nivel de mayor profundidad el tema acota sus derivas y tiende al univocismo, pues la *entidad histórica* que verdaderamente es construida colectivamente, aquella que es capaz de abrazar por igual a "Don Hernando Franco", a "Hernando Francisco", a el autor o los autores de *Sancta Mariaé* y *Dios Itlazohnantziné*, a los posibles cinco copistas y, tal vez algún día, a "Francisco Hernández", es esencialmente el mismo: un sujeto deficitario –cuya *mediana* inteligencia todos *ellos* comparten y todos *aquellos* reconocen

En efecto, a decir de los especialistas involucrados en el estudio del *Códice Valdés*:

1) la notación empleada llega a ser poco cuidadosa ["El padre Rogel atestigua que

584 Cruz, *op. cit.*, p. 291. Cruz adjunta en una nota al pie de página la siguiente información: "García Granados [*Diccionario Biográfico de Historia Antigua de México*, 1995, vol. III, 86, personaje 4425] indica que este Hernando Francisco de Ixcatlan, es mencionado por Fray Antonio Tello (*Crónica Miscelánea...*, escrita a mediados del siglo XVII) como uno de los que, junto con muchos otros hombres de localidades cercanas, dio la bienvenida a Nuño de Guzmán. Obviamente, está muy lejano en el tiempo y el espacio para ser el autor de las piezas en náhuatl".

585 Lara hace referencia al artículo de Cruz en la p. 142 de su artículo de 2006.

586 Lara, "Polifonías novohispanas...", 2006, pp. 140-141. Lara se refiere a la inscripción que ya mostramos.

587 Cruz, *op. cit.*, p. 274.

algunos de los copistas del manuscrito eran muy descuidados con la escritura"⁵⁸⁸];

2) los copistas encargados de las partes en latín no tenían la capacidad de hacerlo con la suficiente propiedad ["su conocimiento del latín resulta bastante menos que regular"⁵⁸⁹];

3) lo mismo cabe decir de quienes anotaron los textos en náhuatl [identificable como el *náhuatl clásico* "a pesar de los eventuales errores"⁵⁹⁰] **y los que copiaron la música** ["la experiencia me convence... de que se trata más bien de errores del copista"⁵⁹¹];

4) finalmente, hay consenso en que la composición musical de *Sancta Mariae y Dios Itlazohnantziné* contiene errores ["Igualmente acertado es el comentario de Stevenson sobre los evidentes errores de composición de estas obras"⁵⁹² / "Como debe resultar evidente, un músico como Hernando Franco, con las calificaciones de maestro de capilla, difícilmente habría de producir una obra que, como bien nota Stevenson, está llena de errores evidentes de composición"⁵⁹³ / "Con base en tales errores (por ejemplo: la presencia de las quintas paralelas que aparecen al inicio del motete *Sancta Mariae*, entre las voces del tenor y el bajo)"⁵⁹⁴] **que, desde la lógica del modelo canonizado** ["musicólogos nacionales y extranjeros que hemos tenido contacto con sus obras, coincidimos en afirmar que Hernando Franco es el más notable compositor renacentista del siglo XVI en América"⁵⁹⁵], **resultan inadmisibles.**

4.3 Fin del examen. Retorno a la identidad latinoamericana

He aquí la invención conjunta y unánime de un hecho histórico fallido. Obra de arte o artesanía: falla en su factura. Sin embargo, lo que nos interesa destacar es cómo, bajo el abrigo de una pseudo-cientificidad, se ha concebido una relación de copertenencia –que por incommovible pareciera necesaria– entre un determinado objeto deficitario y un contexto adecuado de generación del mismo, que asume como indio o nahua. Se trata de una elaboración discursiva que omite considerar que todo producto histórico cognoscible como tal es humano, y que lo humano entraña

588 *Idem.*

589 *Idem.*

590 Lara, "Polifonías novohispanas...", 2006, p. 143.

591 *Ibid.*, p. 142.

592 Cruz, *op. cit.*, p. 265.

593 Cruz, *op. cit.*, pp. 266, 291.

594 Lara, "Polifonías novohispanas...", 2006, p. 142.

595 Lara, *Hernando Franco...* 1997, vol. I, p. XX (citado en: Cruz, *op. cit.*, p. 260).

una politicidad ética y que potencialmente ésta es una voluntad creadora; que, en su origen, alguien pudo dejar cifrado en ese objeto producido lo que quiso su libertad: gestos de su humanidad que importaba ver y que importaba oír humanamente. ¿A quién le corresponde deshumanizar lo humano? ¿A quién, hacerlo caducar?

El historiador del arte Reyes-Valerio escribió algo que nos ayuda a tener una disposición de mayor apertura comprensiva ante trabajos artísticos como *Sancta Mariaé* y *Dios Itlazohnantziné*:

El artista indocristiano, más que conservar el recuerdo de su arte ancestral ofrece en su obra [...] una lucha consigo mism[o], y en contra de aquella imposición de que ha sido objeto; en contra también de todas aquellas circunstancias que no acaban de ser asimiladas [...].

[Hay] una necesidad de conocer [...] la infinita variedad de formas expresivas del pensamiento indígena conservado [...] principalmente en los códices, a efecto de poder separar lo que es europeo de lo que es o podría ser indígena. La tarea no [es] sencilla, porque existen motivos que tanto pueden ser nativos como extranjeros, es decir que hay una coincidencia formal. Pero este mismo hecho pudo prestarse para que el indígena pudiese expresar un concepto sin temor a que fuese castigado por los frailes que, en ese tiempo, trataron de evitar toda manifestación de las creencias ancestrales consideradas como paganas y en abierta oposición a la fe cristiana que iban implantando poco a poco. [...] Por otra parte, dada la vigilancia estrecha que ejercieron los misioneros en las obras religiosas, el indio no tuvo la suficiente libertad para poder expresar lo que sentía y pensaba, pues cada vez que era descubierta una manifestación idolátrica recibía el castigo adecuado. [...] La investigación en este aspecto queda abierta y el problema es complejo y digno todavía de ser estudiado⁵⁹⁶.

Sin embargo, creemos importante destacar, pese a que puede resultar obvio, que una cosa es trabajar sobre la *materia escultórica* y otra es trabajar sobre la *materia musical*, pues sus cualidades no solo son distintas en cuanto que una es la densidad molecular de la roca y otra la del aire, sino que, mientras un escultor indígena monástico trabajó sobre una realidad natural petrea, el músico-compositor indígena monástico trabajó sobre una realidad cultural exógena: las bases teórica, sistémica, protocolaria y estilística musicales compositivas que fundamentan la idea occidental de la música⁵⁹⁷.

Ante esto pensemos lo siguiente:

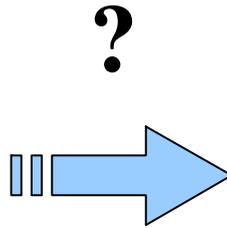
¿Por qué las limitaciones necesariamente deben estar en la capacidad intelectual del compositor indígena cristianizado y no en las bases sistémico-compositivas que le fueron brindadas

596 Reyes-Valerio, *op. cit.* pp. 10-11 y 164.

597 Estrada, Julio: "El imaginario profundo frente a la música como lenguaje", 1998, pp. 525-550.

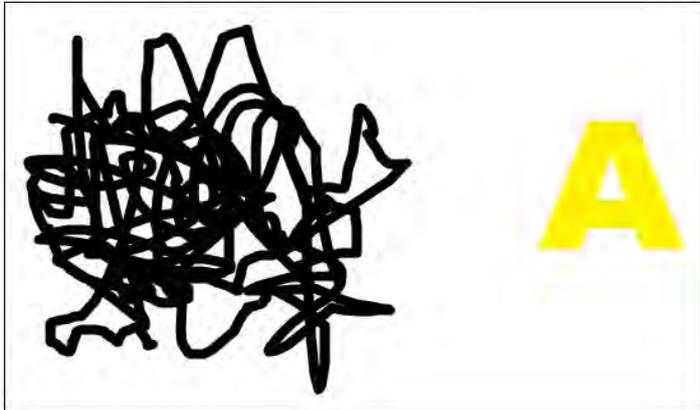
a él? ¿Por qué la potencia del imaginario musical indígena debía "armonizar" con una determinada colección de formas culturales ajenas pre-hechas? ¿Por qué es inconcebible que el artista cristianizado indígena hubiese tenido la capacidad para criticar el proceso de colonización en cualquiera de los ámbitos de la vida? ¿Porqué no pensar que los indicios de humanidad que el indígena cifró sobre las formas occidentales del arte son una toma de distancia escéptica o, inclusive, irónica no frente a los instrumentos en sí mismos, sino ante la propuesta de identidad codificada en la materialidad de éstos, ello como expresión de una de las más enigmáticas formas de rechazo a la linealidad auto-reproductiva socio-política del sujeto europeo que los diseño?

Obsérvense los esquemas problemáticos A y B útiles para reflexionar en torno a estos cuestionamientos, mismos que fueron elaborados en consideración al horizonte crítico del discurso latinoamericanista sobre lo barroco.

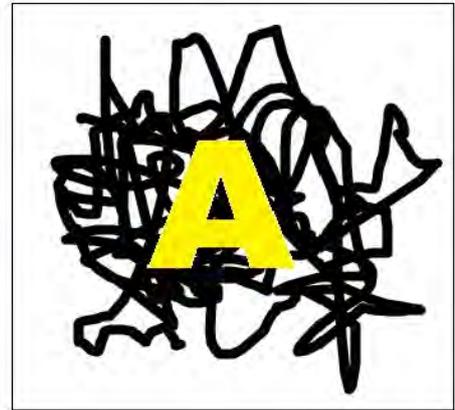
ESQUEMA PROBLEMÁTICO A⁵⁹⁸

¿Cuáles son las posibilidades reales de traducción entre estos dos códigos musicales? ¿En qué modo y grado los sistemas de codificación precolombinos son verdaderamente reductibles a los sistemas europeos? Consideramos, que una de las asignaturas pendientes que tiene el discurso latinoamericanista sobre lo barroco es explicar en un nivel profundo, o sea, el de los lenguajes (en este caso musicales), la existencia real de síntesis semánticas activas en los objetos que supone sincréticos, mestizos o híbridos por llevar incorporados elementos formales de las culturas europea, africana y/o americana. Ello supone, que, antes que otra cosa, se cuestione por su capacidad para comprender individualmente el funcionamiento de cada uno de estos códigos. Hacerlo, nos comprometerá realmente con nuestro pasado pre-americano, fundamento de nuestra historia latinoamericana, y, además (o cuando menos), contribuirá a que sean superadas determinadas fórmulas apriorísticas (que asume la idea de mestizaje sin pretender penetrar en su conflictivo proceso interno) sobre las que descansa el discurso barroco latinoamericanista –lo que será favorable a la científicidad que en mayor o menor medida todo discurso académico precisa. Por el momento asumimos nuestra incapacidad para explicar lo referente a los códigos musicales precolombinos y africanos, pero creemos haber esclarecido el sentido histórico del fundamento de las identidades musicales en Latinoamérica: el sistema musical occidental. A decir verdad, estamos muy lejos de conocer al mismo nivel que la tradición europea, nuestro patrimonio musical originario.

598 La imagen de la izquierda, perteneciente al *Códice Borbónico* (mediados del siglo XVI), ha sido tomada de: Tomlinson, Gary, *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 36.

ESQUEMA PROBLEMÁTICO B

Primer momento: proceso de identificación



Segundo momento: identificación

Esta aproximación básica al proceso de "traducción" o "puesta en proporción" de códigos lingüísticos o musicales provenientes de líneas históricas distintas (como aquellas que se encontraron con la Conquista, la europeo y la americana orginaria), intenta mostrar que, en el nivel celular, los sincretismos, las hibridaciones o los mestizajes, encubren un proceso de pérdida cuya magnitud puede ser tan significativa, que torna impropia la aplicación de semejantes términos.

Explicación del esquema:

En el primer momento, un sujeto histórico se enfrenta con un fenómeno acústico nunca escuchado antes, un ruido, pero lo analiza desde los referentes conocidos. Él supone: "Ese ruido es como el sonido de la letra 'A'. Ese ruido puede llegar a ser una 'letra A'". En términos musicales diría: "ese ruido es como el sonido de la nota Do. Ese ruido puede llegar a ser una nota Do". En el segundo momento, el sujeto ha llevado a cabo determinados procesos cognoscitivos y ha ocurrido ya la identificación que precisa para continuar la asimilación de la nueva globalidad cultural: "Ese ruido sí era como una 'A'. Ese ruido ha llegado a ser una 'A'. Ese sonido es una 'A'". En términos musicales diría: "Ese ruido sí era como una nota Do. Ese ruido ha llegado a ser una nota Do. Ese sonido es un Do". La PÉRDIDA es toda aquella materia que no se ajusta a los moldes formales del sujeto cognoscente (el garabato negro que supera los límites tipográficos de la letra 'A'). En realidad, ese ruido nunca fue una 'A' ni mucho menos un Do. La suma imposible de innumerables procesos de puesta en proporción de objetos acústicos musicales a niveles micro- y macro-formales ocurridos desde 1519, hoy ayudaría a comprender por qué en ciertos aspectos de nuestra cultura tiene más trascendencia la perdida de elementos, que la suma. Esta reflexión es deuda de los planteamientos del creador musical y musicólogo Julio Estrada⁵⁹⁹.

Por las valoraciones contenidas, advertimos que las elaboraciones musicológicas hechas en torno a las piezas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazohnantziné* han devenido construcciones a-científicas de identidades *bárbaras*, las que suelen ser determinadas en función del nivel de dominio que una cultura no occidental puede tener de los sistemas occidentales de escritura (en el caso que nos ocupa: el latín, el náhuatl alfabetizado y la notación musical europea), siendo las identidades "civilizadas" las que mayores aptitudes demuestran para manipular tales sistemas (sin importar en una u otra situación el por qué). Nuestra crítica, de hecho, se inspira en la hipótesis que guía la obra del antropólogo haitiano Laënnec Hurbon, quien en su libro *El bárbaro imaginario* (1987) escribió:

en definitiva no se podría escapar a una interrogación acerca de qué es, en la escritura misma y en la actividad científica, lo que ha podido sostener a la representación de la dicotomía peyorativa entre civilizado y bárbaro. Por más que se desmitifique la escritura y no se siga haciendo de ella la base de una distribución jerárquica de las sociedades humanas, ésta reaparece en cualquier parte como una fuerza material suplementaria de la que Occidente dispondría con prioridad, en tanto que llegaría a faltarles a las otras sociedades⁶⁰⁰.

Para esclarecer hasta qué punto esta problemática sí es extensible al campo de intereses de una disciplina científica como la musicología, leamos lo que Carmen Rodríguez Suso consignó en *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad* (2002):

En la historia europea la lecto-escritura fue un importante factor de *destrribalización*: leer (música o letras) permite meditar, rumiar el texto, posicionarse individualmente, y opinar sobre él en función de las propias ideas. Ayuda a crear personas autónomas e independientes porque separando autor y lector, faculta para disentir; la tradición oral, con su exigencia de inmersión cultural, implica integrarse y asentir. [...] El surgimiento del *hombre moderno* y de los *sistemas políticos democráticos* no hubiera sido posible, pues, sin el invento y la difusión de la escritura⁶⁰¹.

Vale la pena destacarlo, porque la discusión sobre el grado de compenetración y/o deslinde necesarios entre los elementos que conforman un cierto tipo de relaciones binómicas basadas en un sistema lógico que con respecto a uno de sus componentes opera por oposición y excluyentemente, pareciera ser una problemática particularmente ineludible en toda reflexión sobre América Latina y

600 Hurbon, Laënnec, *El bárbaro imaginario*. México: FCE, 1993, pp. 209. [1ª edición en francés: 1987].

601 Rodríguez Suso, Carmen, *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*. Barcelona: CLIVIS Publicacions, 2002, p. 93. (Las cursivas dentro de la cita son nuestras.)

su composición cultural compleja. Al tratarse del estudio de las primeras aproximaciones interculturales entre europeos y americanos en el siglo XVI (comprender lo africano en este nivel de análisis supera TODA nuestra capacidad), este tipo de lógica dualista ha logrado imponerse no solamente como la opción más adecuada para comprender en lo concreto y en lo general lo humano histórico, sino como la que, en su sistemático razonar, *agota la discusión*, pues las puertas que ella cierra o abre no las toca nadie; porque solo lo que ajusta su inconmensurabilidad a las medidas de ellas, puede atravesarlas; porque más allá de ellas, todo es "humanamente" inconcebible. Es lo inaudible: la pérdida.

Lo que, desde nuestro punto de vista, se debate en el fondo, es la denegación o la atribución parcial de la condición de humanidad y pertinencia histórica a toda Otredad real por parte de la visión de mundo eurocéntrica, esto como medio único de constitución de su hegemonía. La descripción del mecanismo a través del cual ello se concreta, demuestra que se trata de la aplicación trunca o viciada de un *cierto* proceso dialéctico que en la medida en que es incapaz de superar las contradicciones entre el Sí-mismo y el Otro, las reafirma. Tal es, creemos, la enseñanza que nos deja Laënnec Hurbon, al explicar que cuando se opera bajo el esquema civilidad/barbarie, todo intento de civilizar desbarbarizando deviene barbarización a la segunda potencia, la que con doble urgencia *hace ver* su *necesaria* aniquilación⁶⁰².

Se trata de la puesta en práctica de una lógica binaria pseudo-dialéctica abierta a asumir la diferencia pero sólo como desigualdad deficitaria, apriorística y preconditionante. Vigente en cada *gesto* del proceso cristianizador y/o civilizador universalista europeo que la vehiculan, dicha lógica hará valer su efectividad a través de la reproducción y la concreción del desequilibrio que signa su propuesta, sea que se logre y se exprese solo en un nivel discursivo-lingüístico, o que sea llevado a un nivel de máxima materialidad y despliegue, es decir, aquel en el que las condiciones ideadas son convertidas en condiciones reales de vida capaces de ser verificadas *científicamente* sobre cualquiera de las dimensión de existencia del Otro.

El proceso por el cual la Otredad acepta constituirse a sí misma mediante el empleo de dicha lógica –lo que es posible porque ella se concreta a través de un complejísimo sistema instrumental ideo-tecnológico que incluso puede ser respirado⁶⁰³– responde al concepto de *enajenación*. Para

602 Cfr. Hurbon, Laënnec, *op. cit.*, p. 206.

603 Ejemplos, hay: "Las firmas de moda Rodarte en colaboración con los productores de artículos de belleza MAC, anunciaron la creación de una línea de cosméticos con nombres como: 'fábrica', 'Juarez', 'Pueblo fantasma', 'del

que ésta se realice, ha debido procederse al desmantelamiento de todo otro sistema natural y humano capaz de posibilitar la vigencia histórica de aquella. Al ser expropiada de sus propios medios de reproducción de la pluralidad de su identidad, paralelamente a que es dotada de instrumentos sistémicos ajenos (nuevos) o ajenizados (refuncionalizados), esa Otredad es orillada a vivir su existencia en la franja límite de los niveles humanos admisibles o, en casos extremos, concebibles, pues su autorreproducción queda limitada a un proceso que en la medida en que la afirma en el corto plazo (mediante actos sobrevivencia), en el largo la niega (perpetuada, si sobrevivió, en un estado de subsistencia que induce al abandono de componentes culturales fundantes de su alteridad, toda vez que la conservación de los mismos compromete la conservación de la vida). De esta manera, por un acto de enajenación practicado en contra de ella, la Otredad es borrada del horizonte histórico como una posibilidad *deseable* de vida, a la vez que es consolidada la *eficacia* de aquella lógica a la que ha sido sometida, es decir, aquella que en apariencia estuvo más capacitada que todas las otras para garantizar formas de vida más *humanas* o, cuando no, mínima pero visiblemente más *civilizadas*. Tal, el modelo de vida que imponen los colonialismos pasados y actuales.

Destaquemos que se trata de un proceso pseudo-científico cuya radicalidad consiste en el esfuerzo por hacer coincidir, sin menoscabo de voracidad y violencia, lo inconmensurable del Mundo-exterior a los límites del Yo-interior, esto como única posibilidad de que lo Exterior, lo Ajeno, es decir: lo Otro, pueda afirmar su existencia en la dimensión *admisible* de lo Real. *Cogito ergo sum*, reza la ecuación, que no es otra cosa que la reducción –como proceso mecanizado indetenible y subyacente al proyecto civilizatorio europeo occidentalizante hegemónico– de lo equívoco a lo unívoco, de lo plural a lo idéntico. Sin cuestionar su incapacidad para aceptar las contradicciones que espontáneamente tienen lugar en la dimensión caótica de ese mundo exterior, ese Yo-hegemónico, blandiendo aquella sentencia y con los medios ideo-tecnológicos que para ellos diseñó, despliega su *pensar* sobre el *existir*, afirmando así sobre aquel espacio un tipo de ordenamiento basado en el "equilibrio" y la "simetría" que lo traduce a términos cognoscibles binarios, de tal suerte que de un lado habrá de situarse aquello que guarda una relación de identidad

Norte', 'sonámbula', 'a la deriva', 'páramo', 'ciudad fronteriza', y 'quinceañera', aludiendo claramente a las Muertas de Juárez. Además, se mostraron fotos de la campaña publicitaria con imágenes de mujeres fantasmagóricas y noctámbulas". La nota es del 24 de julio de 2010. Fue consultada en: <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/697430.html>> (2/06/2011)

con respecto a su Sí-mismo, mientras que del otro se será puesto todo aquello para cuya definición no se poseen los conceptos, mecanismos o categorías de ingreso al propio mundo mental, pero que, sin embargo, debe poder ser vertido, al menos idealmente, a los moldes o valores proporcionales a su negatividad, es decir: los del "desequilibrio" y la "asimetría". He aquí, entonces, a la civilización frente a la barbarie, al Hombre frente a la Naturaleza, al "o conmigo" frente al "o contra mí" –de la ideología capitalista. Asumámoslo en estos términos: a la consonancia frente a la disonancia, a la armonía frente a la disarmonía, a lo *tonal* frente a lo *no tonal*.

Consideramos que es aquí donde queda revelada la vigencia del paradigma inventivo deficitario americano inspeccionado por Edmundo O'Gorman, que advirtió que la idea del "indio americano" era un invención hecha a imagen y semejanza de la propia negatividad de América. Pero también es donde se advierte su fuerte impronta utópica, la que, ante el *modus operandi* y el *modus vivendi* de las viejas estructuras del pensar histórico, reclama de una CRÍTICA capaz de operar como disolvente de la arcaica visión del mundo: estrecha y particularista, y que, a la vez, nos obligaría a reinventar "una nueva concepción del mundo más amplia y generosa"⁶⁰⁴.

Esta es la enseñanza del maestro Edmundo O'Gorman, la cual hemos querido reactualizar a través del discurso sobre lo barroco de Bolívar Echeverría.

604 O'Gorman, *op. cit.*, p. 15.

[Rodeos hacia una] Conclusión⁶⁰⁵: Barroco. Inteligencia. Nuestra América

Una de las elaboraciones teóricas más interesantes de Bolívar Echeverría es el ensayo "Malintzin, la lengua", mismo que da apertura a su libro *La modernidad de lo barroco*. Explicaremos algunos de los aspectos ahí tratados para establecer la significación que el siglo XVI americano puede tener dentro de una reflexión sobre lo barroco como *ethos* fundacional de la historia de América y la identidad latinoamericana.

Sobre el escenario de la historia de la modernidad europeo-americana, Malintzin encarna la posibilidad real de un universalismo diferente por estar basado en la universalización concreta de lo humano y, en ese sentido, opuesta al universalismo abstracto del hombre en general, sin atributos:

La Malintzin hunde sus raíces en un conflicto común a todas las culturas: el que se da entre la tendencia xenofóbica a la endogamia y la tendencia xenofóbica a la exogamia, es decir, en el terreno en que toda comunidad, como todo ser singularizado, percibe la necesidad ambivalente del Otro, su carácter de contradictorio y complementario de amenaza y de promesa⁶⁰⁶.

Para Bolívar Echeverría, la ambivalencia a la que un universalismo diferente confronta, se configura como el verdadero drama que tienen lugar sobre lo que sería el escenario fundacional de la historia de la América moderna: el núcleo del hecho comunicativo, o sea, la estructura del código lingüístico: "el núcleo en el que se definen las posibilidades y los límites de la comunicación humana como instancia de sentido posibilitante de sentido del mundo de la vida"⁶⁰⁷.

Planteado en estos términos: ¿quiénes serían los actores y cuál el argumento? Aquellos son los "dos universos discursivos contruidos en dos historias cuyo parentesco parece ser nulo"⁶⁰⁸, aquellos entre los que "ninguna sustancia semiótica, ni la de los significantes ni la de los significados, podía ser actualizada de manera más o menos directa"⁶⁰⁹, universos lingüísticos entre

605 *Rodeos hacia una conclusión* es una formulación que tomamos del libro *La llama doble* de Octavio Paz. Formalmente alude a un procedimiento eminentemente barroco.

606 Echeverría, *La modernidad...*, 1998, p. 28.

607 *Idem*

608 *Ibid.*, p. 22.

609 *Idem*.

los que Malintzin "debía establecer un entendimiento"⁶¹⁰. ¿Y el argumento? El reconocimiento de que el entendimiento entre europeos e indígenas era imposible en las condiciones históricas dadas, a reserva de que fuera ejercido un tipo particular de "violencia"⁶¹¹, de intervención autónoma necesaria para que unos y otros pudieran "ir más allá de sí mismos" y así "volverse diferentes de lo que eran"⁶¹².

En medio de este escenario de "desproporciones históricas" –fundacional de lo americano en la medida en que ahí se da "una de las más grandes transformaciones del conjunto de la historia humana", es decir, "la universalización definitiva de la medida en que ella es un acontecer compartido, gracias al triunfo de la modernidad capitalista como esquema civilizatorio universal"⁶¹³– Malintzin no puede no ceder a la "tentación" (recurso creacional eminente barroco⁶¹⁴) de introducir una "alteración comunicante"⁶¹⁵, que es dable entender como una fractura del *logos* de cada lengua –es decir, una "desviación esteticista de la energía productiva" de sentido⁶¹⁶, un "descentramiento imaginario del orden pragmático" de *las cosas* del lenguaje⁶¹⁷ o una "desrealización" de cada una de las lenguas⁶¹⁸– que vendría a representar, bajo las propias elaboraciones echevarrianas, un auténtico procedimiento *ethico* barroco. Júzguelo el lector:

[Malintzin] se atrevió a introducir esa alteración comunicante; mintió y a otros, "a diestra y siniestra", y les propuso a ambos el reto de convertir en verdad la gran mentira del entendimiento: justamente esa mentira bifacética que les permitió convivir sin hacerce la guerra durante todo un año. Cada vez que traducía de ida y de vuelta entre los dos mundos, desde las dos historias, la Malintzin inventaba una verdad hecha de mentiras; una verdad que solo podía ser tal para un tercero que estaba aún por venir⁶¹⁹.

610 *Ibid.*, p. 24.

611 *Ibid.*, p. 22

612 *Ibid.*, 24-25. Aquí recordemos el sentido de la violencia dialéctica ya explicada en el capítulo II de la primera parte.

613 *Ibid.*, pp. 9-20.

614 *Cfr. Ibid.*, pp. 41-47.

615 *Ibid.*, p. 25.

616 *Ibid.*, p. 186.

617 *Ibid.*, p. 185.

618 *Idem.* Recuérdese también lo expresado por Severo Sarduy al respecto de logos y (neo)barroco. Véase lo referente a las notas al pie de página 42- 45.

619 *Ibid.*, p. 25. Cabe aquí explicar de qué forma la *mentira* se realiza como un comportamiento barroco en situaciones de dominio colonial; palabras de Echeverría: "La expresión del 'no', de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de 'sies' tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. Para decir no, en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre el orden valorativo que los sostiene: sacudirlo, cuestionarlo, despertar la contingencia de sus fundamentos, exigirle que de más de sí mismo y se transforme, que se

Es barroco, porque a través de este procedimiento Malintzin "prefigura una realidad de mestizaje cultural un tanto diferente [...] destinado a trascender tanto la forma cultural propia como la forma cultural ajena, para que ambas, negadas de esta manera, puedan afirmarse en una forma tercera diferente de la dos"⁶²⁰ –siendo que "la estrategia de mestizaje cultural es sin duda barroca"⁶²¹.

Barroco porque, además, al asumir la concreción de esta posibilidad, Malintzin opta por una deriva que es esencialmente utópica: la "utopía del intérprete": "Utopía que plantea la posibilidad de crear una tercera lengua, una lengua-puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y conectar entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos; una lengua tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena al malentendido"⁶²².

Consideramos, que el carácter histórico asignado por Bolívar Echeverría a Malintzin, su configuración en sujeto histórico paradigmático, puede ser ampliado, con toda propiedad, a lo que en sí mismo representa el Colegio de Tlatelolco. De él escribieron los esposos León-Portilla lo siguiente: "Allí, en aquel contexto pluricultural, se inicia un proceso en virtud del cual unos hombres se introducen en la conciencia del otro, la descubren, la comprenden y la enlazan con la propia [...] Admira pensar, desde una perspectiva universal, que en aquel siglo XVI lleno de guerras sangrientas, de enfrentamientos religiosos, de quiebras nefastas de la hacienda real, aquí [en Tlatelolco] con un puñado de ducados se daba vida a un micromundo utópico que puede ser visto como un legado de gran valor dentro del capítulo de la comprensión y el diálogo entre hombres y culturas"⁶²³. Y es que pensar en la centralidad que ocupó el estudio de las lenguas dentro de las actividades realizadas en el Colegio de Tlatelolco, nos lleva a considerarlo un auténtico laboratorio de las lenguas⁶²⁴ y, aún más, de los "lenguajes" –si dejamos la posibilidad abierta de que ahí mismo

traslade a un nivel superior, donde aquello que para él no debería ser otra cosa que un reino de contra-valores condenado a la aniquilación pueda 'salvarse', integrado y revalorado por él". *Ibid.*, p. 56.

620 *Ibid.*, p. 25

621 *Ibid.*, p. 56.

622 *Ibid.*, p. 22.

623 León-Portilla, Ascensión H. de y Miguel León-Portilla: "El Colegio Imperial...", 1990, pp. 62 y 63.

624 Para dimensionar la situación, repárese en el hecho de que solo hasta 2009 la UNAM *aceptó* incorporar a su oferta educativa oficial un primer curso de Formación de Profesores en Lengua Náhuatl.

verdaderamente hubiese habido colegiales entregados a la reflexión sobre las posibilidades de articulación de las estructuras semánticas que constituirían los universos musicales europeo y americano. Nada nos impide pensarlo.

Y es precisamente el valor de la excepcionalidad histórica del Colegio de Tlatelolco, lo que nos obliga a discentir de la idea que Bolívar Echeverría manifiesta tener con respecto al siglo XVI americano: un "siglo corto" que se agota con la figura de la Conquista, con las acciones de sus militares y con las de sus evangelizadores, siglo cuya verdadera significación radicaría en que ahí mismo, en su segunda mitad, puede situarse el inicio de lo que habría de ser denominado el "proyecto criollo"⁶²⁵. Ante esta visión, urge restituir el valor de las *inteligencias* –casi lo decimos con nostalgia– que en Tlatelolco hallaron un espacio privilegiado para crecer y desenvolverse críticamente sobre su entorno histórico. Nuestra impresión es que suele olvidarse que quienes se encargaron de la reorganización de la vida religiosa, civil y política de las sociedades americanas estaban imbuidos en la cultura humanista medieval y renacentista, y que, por consiguiente por ello, su reflexión podía ir más allá "de la catequesis y las lecturas piadosas"⁶²⁶. Olvidarlo, es también olvidarse de la potencia intelectual de su contraparte indígena americana. No es verdad que los únicos con capacidad de erudición intelectual fueran los criollos del siglo XVII. En todo caso, si de un lado está la eminente figura de Sor Juana Inés de la Cruz, del otro está la paradójica figura de Malintzin. Y es que –como opina Juan Carlos Torchia–, "la incómoda paradoja es que hubo filosofía [en su sentido moderno] porque hubo colonización"⁶²⁷, pero la hubo "gracias a [...] sujetos históricos que tuvieron vocación filosófica [o de pensamiento crítico –salvo que la filosofía no sea eso] en cualquiera y en todas las circunstancias: bien por inquietud teórica, que no necesita de ninguna otra justificación, bien porque el pensamiento puede volverse hacia la propia realidad como instrumento genuino de análisis y de proyección transformadora"⁶²⁸. Desde esta perspectiva es que asumimos que la reformulación de nuestra propia identidad latinoamericana, pasa por el intento de alcanzar la altura histórica de la verdadera inteligencia de los americanos originarios que

625 Cfr. *Ibid.*, p. 57-82.

626 Parafraseamos aquí lo escrito por el historiador de arte Pablo Escalante en: Escalante Gonzalbo, Pablo: "Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre los colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas del siglo XVI", en: Gonzalbo, Pablo Escalante (coord.), *El arte cristiano-indígena de siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*. México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos-CIDHEM, 2008, p. 9.

627 Torchia, *op. cit.*, p. 47.

628 Torchia, *op. cit.*, p. 176.

sobrevivieron y han sobrevivido a la colonización y al *Kapital*, lo que nos obliga a afrontar un compromiso ético de la mayor envergadura. Consideramos que es mediante el intento por penetrar a lo más hondo de los saberes originarios americanos como el discurso barroco latinoamericanista podría adquirir la substancia que necesita para contraponer, con la radicalidad que los tiempos demandan, verdaderos discursos de ruptura con respecto a aquel que reclama de vidas humanas para hacer subsistir el valor en abstracto de las cosas todas.

Bolívar Echeverría ha ubicado el momento en que la modernidad se decide a favor de la modalidad capitalista precisamente en la época de la Conquista: "Pienso –escribió– que sólo el impacto histórico que significa la presencia de América en el mundo europeo, es lo que hace que se consolide la modernidad europea como una modernidad propiamente capitalista"⁶²⁹. En la tesis 8: "Occidente europeo y modernidad capitalista", Echeverría explicó:

Fenómeno originalmente circulatorio, el capitalismo ocupa toda una época en penetrar a la esfera de la producción/consumo; necesita que los metales preciosos americanos lleven a la reevaluación de la manufacturas europeas para descubrir que el verdadero fundamento de su posibilidad no está en el juego efímero con los términos del intercambio ultramarino, sino en la explotación de la fuerza de trabajo; que las verdaderas Indias están dentro de la economía propia (*Correct your maps, New Castle is Peru!*)⁶³⁰.

Mas el *shock* de la Conquista no solo desata definitivamente al monstruo ["producción contra el orden regular de la naturaleza"⁶³¹] capitalista, sino que a la vez propicia, con toda su ambivalencia defensiva y ofensiva, la generación de núcleos de resistencia civilizatoria: los *ethe* de la modernidad capitalista –uno de los cuales habría de ser inventado bajo las circunstancias históricas fundacionales de la identidad y la cultura latinoamericana: el *ethos* barroco.

El aparecimiento del *ethos* barroco en América tiene que ver directamente con el hecho de la Conquista, con la destrucción que hace el mundo europeo de los mundos americanos para ponerse en su lugar y, como parte de ello, de la supresión, la sumisión o la expulsión de las poblaciones indígenas americanas. Tienen que ver sobre todo con el modo como los indios americanos sobrevivientes se inventan una manera de sobrevivir y, al mismo tiempo, junto con los españoles abandonados por España, de mantener la vida civilizada en América⁶³².

629 Echeverría, *Vuelta de siglo...*, 2006, p. 214.

630 Echeverría, *Las ilusiones de...* 1997, pp. 171.

631 Voz: MONSTRUO, en: DRAE-en línea (21/05/2012).

632 Echeverría, *Vuelta de siglo...*, 2006, p. 213.

Solo una íntima afinidad por el criollismo americano de los siglos XVII y XVIII, y por el arte europeo mediterráneo de esos siglos, explica que Bolívar Echeverría pase por encima de sus propias "invenciones". O tal vez fue prudencia. Lo cierto es que, tras el examen de su obra que hemos realizado en este trabajo de tesis, podemos afirmar que sus teorizaciones sobre la modernidad sí permiten llevar a cabo una seria reflexión sobre la identidad latinoamericana en la radicalidad de sus *desproporciones* históricas –desproporciones de las que tal vez solo el concepto de *barroco* (dada su plasticidad *barrosa*⁶³³) puede dar cuenta–, una reflexión liberada de la "historicidad" de las etapas estilísticas que historiadores con visión eurocentrista han establecido. Dicho en términos más propios: la historia de nuestra América puede ser pensada autónomamente en clave barroca, más allá de si en Europa el barroco como estilo artístico existe o no, pues –en la línea de sentido abierta por Echeverría– lo barroco sería una cualidad del hecho histórico moderno americano en sus límites ontológicos y no un concepto o producto de importación...Valga esta aproximación teórica sobre la dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano, como un primer intento por discurrir hacia nosotros mismos sobre lo diferente de esa posibilidad.

633 Aquí aludimos al neologismo de *neobarroso* del poeta argentino Néstor Perlongher (1949-1992).

CONCLUSIÓN

"La dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano" ha sido esencialmente una reflexión sobre la construcción de lo americano en su dimensión audible que ha sido concebida a través de la puesta en diálogo de tres pilares del pensamiento latinoamericano: el poeta y ensayista cubano José Lezama Lima, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría y el historiador mexicano Edmundo O'Gorman –ello con el apoyo de musicografía hispanoamericanista y bajo la conciencia intuitiva de las grandes *resonancias* históricas.

Sujetos a los dos extremos temporales de la modernidad americana: los siglos XVI y XXI, hemos explicado el modo en que la identidad latinoamericana estaría resuelta sobre la dimensión ético-estética del ámbito sonoro americano, para lo cual examinamos las circunstancias ideotecnológicas (cuyo origen rastreamos a partir del siglo VII) que, vinculadas al despliegue colonialista de la civilización europea sobre América, afectaron los modos de producción de representaciones sonoras originarias y, con ello, un parte del proceso tradicional de reproducción social americana, de lo que ha resultado un tipo de identidad cultural plenamente moderna: latinoamericana, pero despojada e inconsciente de su propio pasado musical, situación que es crítica no solo porque ha supuesto la pérdida de modos particulares de inteligir auditivamente el mundo, sino porque resulta propicia para la transmisión de los valores que, codificados como objetos de consumo musical dirigidos a sujetos sin referentes musicales propios, soportan ideológicamente el capitalismo.

Articulando el paradigma inventivo americano de Edmundo O'Gorman y las ideas sobre la modernidad de Bolívar Echeverría, hemos podido arribar con certidumbre provisional a las siguientes tres proposiciones explicativas sobre el ser histórico de América:

- En cuanto hecho histórico concebido desde la posibilidad de sentido del universalismo occidental, América es una *invención* que se constituye como una entidad moderna y plural por las posibilidades de invención *ethica* o de mundos culturales particulares que desde dentro pueden ser asumidas. La dimensión sonora que le es propia es cognoscible o concebible en cuanto propiedad sensible de las invenciones *ethicas* o de mundos culturales particulares que conforman la pluralidad de la modernidad americana efectiva.

- América se conforma como un campo instrumental que, en tanto expansión transatlántica de este mismo desde su situación europea, soporta material e ideológicamente el universalismo de Occidente, el proyecto inventivo americano y la totalidad de sus representaciones sonoras, sean estas musicales o no. De este modo, América se configura como una identidad específica individual y global, que puede ser comprendida en su compleja composición histórico-material, es decir, en el nivel de sus objetos producidos endógena o exógenamente, pues su disposición sobre el espacio geográfico configuran una parte de su dimensión sensible. Es la estructura tecnológica de esa configuración, lo que establece la idea de América como *artefacto subjetivo sonoro*, el que, sin embargo, solo tiene posibilidades existencia y realización efectiva en el grado y el modo en que los sujetos históricos que la habitan deciden vehicular su propia reproducción socio-política a través de esta particular manifestación artificial de su ser.
- Los límites eclosionales de América y la modernidad americana están en el primer aliento nuestro dado interesadamente al primero de los objetos provenientes de Ultramar, a partir de lo cual se desata la reconfiguración del tiempo y el espacio a través de los que las sociedades originarias del continente concretaban tradicionalmente su existencia. Se trata de una reconfiguración que, con intereses distintos, fue impulsada mediante el despliegue o la puesta en marcha de la maquinaria ideo-tecnológica colonialista que fue puesta a prueba en Europa en el siglo XI y posteriormente en América en el siglo XVI. A partir de entonces y hasta el presente, el mundo americano entra en un proceso indetenible de modernización sobre cuya estructura se ha afincado eficaz y violentamente el capitalismo, proceso que tiene por correlato sonoro el de la conformación expansiva de la tonalidad como sistema racionalista de disciplinación de los imaginarios sono-musicales.

Se trata de proposiciones pensadas en contrapunto a aquellas que fueron derivadas de la puesta en contacto entre el *cuasi* manifiesto barroco de José Lezama Lima y la teoría del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría; éstas son:

- En América Latina lo barroco puede ser entendido como un hecho eminentemente moderno que es resultante de una pulsión formal-materialista reivindicadora de las formas naturales y los valores de uso, que es desplegada a través de un repertorio de objetos heterogéneos en relación de desproporción histórica, por parte de sujetos plurales que, bajo situaciones de violencia política colonial y/o capitalista (siglos XVI a XXI), se interesan por la construcción autónoma de la identidad, lo cual se ha expresado y expresa mediante actos de resistencia y contraconquista de carácter utópico de los que provienen estructuraciones formales inéditas que admiten el nombre de barrocas.
- Por su apego a las cosas del mundo humano en su forma y su substancia; por el atrevimiento que tiene para con sus cualidades; por saber extraer de todas éstas, mediante su uso afiebrado, dislocante, crítico e imaginativo, voces y sonoridades inauditas no contenidas dentro de su programa de vida o muerte codificado originalmente en tales cosas, lo barroco se revela como una de las *ethicas* más aptas para explorar sobre la consistencia del mundo realmente existente posibilidades de sentido histórico con capacidad para trascender desde el "aquí" y "el ahora" el estado de destrucción de la vida en general impuesto por el capitalismo. Sobre el horizonte de la modernidad americana, ello se revela como una proposición utópica de carácter eminentemente terrenal.

Puntualizamos aquí que, en parte, estas ideas han sido desarrolladas con la expectativa de hacer comprender la necesidad de incorporar al discurso académico de los Estudios Latinoamericanos, las experiencias históricas más tempranas de la que hoy es nuestra América, es decir, aquellas que tuvieron lugar a partir de 1492 y a lo largo del siglo XVI. No solo por la resonancia que el llamado siglo de la 'Conquista' tiene aún sobre la conciencia del latinoamericano, sino porque es el tiempo donde podemos descubrir, con una visión crítica plenamente politizada (para lo que el latinamericanista está capacitado), los primeros indicios de conformación de nuestro ser identitario, inclusive a niveles profundos: el de la inteligencia o *ethica* substanciada sobre las lenguas americanas originarias –algunas de las cuales hoy subsisten formando un patrimonio al que solemos prestar oídos sordos.

Finalmente, reconocer que, aun cuando esta investigación es resultado del trabajo y la

responsabilidad individuales, NINGUNA de las ideas que la guiaron habría podido ser concebida en ausencia de entrañables interlocutores comprometidos seriamente con la POLÍTICA en diversos órdenes de la vida: Margarita Muñoz, Dorothea Konstantinidis, Nicole Milkereit, Marlene Romo, Amaury Oliveros, Ricardo Harispuru y Carlos Ayala. Sus aportaciones son singulares e incontables, pero para cerrar esta tesis rescato la de uno de ellos, que respondió de este modo a mi ironía:

From: Elías Israel Morado Hernandez <xxx@hotmail.com>
To: CARLOS ALBERTO AYALA <xxx@mexico.com>
Date: Thu, 24 Feb 2011 01:19:39 -0600
Subject: **Pregunta**

¿Qué, según tú, hay debajo de esa decoración absoluta barroca?

From: Carlos Alberto Ayala <xxx@mexico.com>
To: ELIAS ISRAEL MORADO HERNÁNDEZ <xxx@hotmail.com>
Date: Sat, 26 Feb 2011 00:02:02 +0800
Subject: **Respuesta**

ESPERANZA, mi estimado Elías.
¿Qué, cuándo tomamos café?

Esta tesis fue iniciada en la Ciudad de México el 1 de septiembre de 2009
y concluída en Madrid, España, el 8 de noviembre de 2012

BIBLIOGRAFÍA

Libros (textos individuales y colectivos)

- VI Jornadas de Canto Gregoriano: el canto gregoriano y otras monodias medievales.* [Zaragoza, 5-11 de noviembre de 2011]. *VII Jornadas de Canto Gregoriano: de la monofonía a la polifonía.* [Zaragoza, 11-17 noviembre de 2002]. Pedro Calahorra y Luis Prensa (coords.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2003.
- Araiz, Andrés, *Historia de la música religiosa en España.* Barcelona: Editorial Labor, 1942.
- Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo.* México: Itaca, 1999
- Arriarán, Samuel, *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad.* México: Itaca, 2007.
- Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Attali, Jacques, *Historias del tiempo.* México: FCE, 1985.
- , *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música.* México: Siglo XXI Editores, 1995.
- Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano.* Petra Schumm (ed.), Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Benavente, Toribio de: *Relaciones de la Nueva España* (selección), notas introductorias de L. Nicolau d'Olwer. México, UNAM, 1964.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura.* México, Editorial Grijalbo, 1990.
- Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos.* Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad.* México: FCE, 2000.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura.* México: FCE, 2010.
- , *La modernidad de lo barroco.* México: Ediciones Era, 1998.
- , *Las ilusiones de la modernidad.* México: UNAM-El Equilibrista, 1997.
- , *Modernidad y blanquitud.* México: Ediciones Era, 2010.

- , *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- , *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006.
- El arte cristiano-indígena de siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*. Pablo Escalante Gonzalbo, (coord.). México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos-CIDHEM, 2008.
- Elliott, J. H., *El viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI y XVII*. Collard, Patrick, et al. (eds.), Gent: Academia Press, 2009.
- Escalante, Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje*. México: FCE, 2010.
- España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985. Emilio Cesares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.) Madrid : Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*. 2ª edición. México: UNAM-IIE, 2008.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Frost, Elsa Cecilia, *Este nuevo orbe*. México: UNAM, 1996.
- Gambra, Rafael, *La cristianización de América*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. México: FCE, 2007.
- García de Cortázar, José Ángel y José Ángel Sesma Muñoz, *Manual de historia medieval*. Madrid: Editorial Alianza, 2008.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez, *Música Latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación: 1995.
- Gonzalbo Aispuru, Pilar, *Educación y colonización en la Nueva España: 1521-1581*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2001.
- González Rodríguez, Jaime, *Carlos V y la cultura de Nueva España*. Madrid: Editorial Complutense, 2001.

- Graham, George, *Tonality and musical structure*. London: Faber & Faber, 1970.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII*. México: FCE, 2007.
- , *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colon a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE, 1994.
- Gutiérrez, Carmen Julia: "Del oído a la vista: el origen de la escritura musical como proceso sinestésico" [en prensa].
- : "Los libros litúrgicos" [texto divulgativo], 2010.
- Hiley, David, *Western Plainchant*. Great Britain: Oxford University Press, 1997.
- Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1998.
- Hoppin, Richard, *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- Hurbon, Laënnec, *El bárbaro imaginario*. México: FCE, 1993.
- Jeffery, Peter, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. USA: The University of Chicago Press, 1992.
- Karp, Theodore, *Aspects of orality and formularity in Gregorian Chant*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998.
- Kobayashi, José María, *La educación como conquista: empresa franciscana en México*. México: El Colegio de México, 1974.
- La abolición del arte*. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte [celebrado en 1998]. Alberto Dallal (ed.). México: UNAM-IIE, 1998.
- La hermenéutica en América Latina: analogía y barroco*. Samuel Arriarán (coord.). México: Itaca, 2007
- León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1952.
- Leonard, Irving A., *Los libros del Conquistador*. México: FCE, 1953.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Luzón, José María y Joan Sureda, *Historia del arte español. II. Imperio y religión: del mundo*

romano al prerrománico. Barcelona: Planeta-Lunweg, 1997.

Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*. México: FCE, 1961.

Marx, Karl, *La tecnología del capital: subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización*. (Extractos del Manuscrito 1861-1863). Bolívar Echeverría (selecc. y trad.). México: Itaca, 2005.

Mathes, Miguel, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*. Presentación de Miguel León-Portilla. México: SRE, 1982.

Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco. Bolívar Echeverría (comp.). México: UNAM-El Equilibrista, 1994.

Morado Hernández, Elias Israel, *Notas al Programa*. Salvador Rodríguez Lara (tutor principal). México: UNAM, 2008.

Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Muñoz-Rubio, Margarita: "El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo del Bourdieu". Tesis doctoral. México: UNAM, 2008.

Musique et influences culturelles reciproques entre l' Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XVIIIème siècle. René de Maeyer (ed.), Actas de los Coloquios celebrados en el Centre Borschette de la Comisión des Communautés Européennes en Bruselas en 1983, 1984, y 1985.

Norton, Richard, *Tonality in western culture: a critical and historical perspective*. USA: Pennsylvania State University, 1984.

Ocaranza, Fernando, *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Tlatelolco*. México: [s. n.], 1934.

O'Gorman, Edmundo, *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*. México: FCE, 1958.

Ors, Eugenio d', *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1984.

Parry, J. H., *Europa y la expansión del mundo (1415-1715)*. México: FCE, 1968.

Perniola, Mario, *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2006.

Primeras Jornadas de Canto Gregoriano [Zaragoza, 4-13 de noviembre de 1996]. Pedro Calahorra y Luis Prensa (coords.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música

Antigua, 1997.

Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI*. México: SEP-INAH, 1978.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523 a 1572*. México: FCE, 1986.

Rodríguez Suso, Carmen, *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*. Barcelona: CLIVIS Publicacions, 2002.

Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España* [4 vv.]. Edición de Ángel María Garibay. México: Editorial Porrúa, 1956.

Salazar, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Revista de Occidente, 1954.

-----, *La música de España I: desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

-----, *La música en la sociedad europea I. Desde los primeros tiempos cristianos*. México: El Colegio de México, 1942.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública-Ediciones Guernika, 1987.

Sarduy, Severo, *Obra completa* (v. II). Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). Madrid: España: ALLCA XX - México: FCE, 1999.

Sodré, Muniz, *Sociedad, cultura y violencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Stevenson, Robert, *Music in Aztec and Inca territory*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1968.

-----, *Music in Mexico: a historical survey*. Nueva York, Thomas Y. Cromwel Co., 1952.

-----, *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.

Subirá, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

Tlatelolco. México: SRE, 1990.

Tomlinson, Gary, *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Tonal structures in early music. Collins Judd, Cristle (comp.). New York: Garland Publishing Inc., 1998.

Torchia Estrada, Juan Carlos, *Filosofía y Colonización en Hispanoamérica*. México: UNAM, 2009.

Torquemada, Juan de, *Monarquía Indiana* [4 vv.]. Tercera edición. Miguel León-Portilla (coord.). México: UNAM, 1975-1979.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*. México: FCE, 2006.

Velasco, Ana Serrano [et al.], *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.

Artículos de revistas

Cruz, Eloy: "De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, 2001, pp. 257-295.

Figueroa, José Antonio y Mauro Cerbino: "Barroco y modernidad alternativa: diálogo con Bolívar Echeverría (Diálogo)", en: *Iconos*, Revista de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, no. 17, septiembre de 2003, pp. 102-113.

Gembero, María: "El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *Latin American Music Review*, 26 (2005), 267-311.

Horcasitas, Fernando: "La danza de los tecuanes", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 14, 1980, pp. 240-286.

Lara Cárdenas, Juan Manuel: "Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del *Códice Valdés* de 1599", *Música, catedral y sociedad*. I Coloquio Musicat [17 y 18 de marzo de 2004]. Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.). México: UNAM, 2006, pp. 137-163.

Marín López, Javier: "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana* Vol. 52, No. 4 (Abr. - Jun., 2003), pp. 1073-1094.

Ros-Fábregas, Emilio: "Libros de Música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", en: *Revista de musicología*, Vol. XXIV, 2001, Nos. 1-2, pp. 39-66.

Valladares, Rafael: "El barroco como concepto historiográfico", en: *Revista de Occidente*, no. 328, septiembre, 2008, pp. 119-135.

Documentos (diccionarios, artículos y partituras) consultadas en internet:

"Albert Einstein", en: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dritter_Weltkrieg#cite_note-0> (09/02/2011)

"Mitteldeutscher Rundfunk": <<http://www.mdr.de/nachrichten/8251181.html>> (20/02/2011)

Antunes Reyes, Erasto: "Tendencias de las lenguas indígenas frente al español", en:
<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/Edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%203/2%20Tendencias%20de%20las%20lenguas%20indigenas.pdf>
(29/08/2011)

Bach, Johann Sebastian: "XV Inventionen à 2 et XV Sinfonies à 3 pour le Clavecin".H.G. M. Darnköhler (copista), Manuscript, n.d.(1745-1755), consultado en:
<http://imslp.org/wiki/15_Inventionen,_BWV_772-786_%28Bach,_Johann_Sebastian%29>
(08/06/2012)

Borges, Pedro: "Juan de Zumárraga", en: *Directorio Franciscano. Enciclopedia Franciscana:*
<<http://www.franciscanos.org/enciclopedia/jzumaraga.html>> (27/04/2012)

Brahms, Johannes: "Sonate". 1ª edición. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.(1853), consultado en:
<http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.1_%28Brahms,_Johannes%29>
(08/06/2012)

Díaz, Ariane: "Modificación racial". Periódico "La Jornada" (en línea), en:
<<http://www.jornada.unam.mx/2012/01/07/sociedad/033n2soc>> (07/01/2012)

Diccionario de la Real Academia Española: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>

Echeverría, Bolívar: "Imágenes de la 'blanquitud'", en: Diego Lizarazo *et al.*: *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México Siglo XXI, 2007. Consultado en:
<<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf>>
(06/11/2011)

-----: "La modernidad 'americana' (claves para su comprensión). Apunte sobre la forma natural", en:
<<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20modernidad%20americana.pdf>>
(10/05/2012)

Estrada, Julio: *El imaginario profundo frente a la música como lenguaje*, consultado en:
<http://julioestrada.net/?page_id=23> (9/02/2009)

"Lenguaje musical 2011-2012" (blog sobre la asignatura de lenguaje musical en el Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla), consultado en:

<<http://lenguajemusical2011-2012.blogspot.com.es/2012/04/modos-eclesiasticos.html>>
(19/06/2012)

León-Portilla, Miguel: "La música en el universo de la cultura náhuatl", consultado en:
<<http://www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn38/774.pdf>> (21/09/2011)

Löwy, Michael: "Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría". Periódico "La Jornada" (en línea), en:
<<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>>
(26/08/2012)

Olivares Alonso, Emir: "Jóvenes aprueban tortura y hasta pena de muerte contra delincuentes". Periódico "La Jornada" (en línea), en:
<<http://www.jornada.unam.mx/2011/08/25/politica/005n1pol>> (31/08/2011)

Rojas, Rosa: "Transgénicos y hormonas causan calvicie y desviaciones sexuales: Evo Morales". Periódico "La Jornada" (en línea), en:
<<http://www.jornada.unam.mx/2010/04/21/index.php?section=mundo&article=031n1mun&partner=rss>>
(10/02/2011)

Obras de referencia (diccionarios, enciclopedias, catálogos, otros)

Brenet, Michael, *Diccionario de la música (histórico y técnico)*. Barcelona: Editorial Iberia, 1962.

Briquet, C. M. *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600 / avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similés de filigranes* [4 vv.]. Genève: A. Jullien, 1907 .

Brockhause Riemann Musiklexikon. Deutschland: Schott Musik International, 1998.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España [4 vv.]. Quintín Aldea Vaquero *et al.* (dirs.). Madrid: CSIC, 1972-1975.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [10 vv.]. Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.). España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Diccionario del náhuatl en el español de México. Carlos Montemayor (coord.). México: UNAM-Gobierno del Distrito Federal, 2007.

El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): Historia, corrientes, temas, filósofos. Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta y Carmen Bohorques (eds.). México: Siglo XXI-Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2009.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana [70 vv.]. Barcelona: Hijos de J. Espasa, Editores, 1925.

Gran Enciclopedia Rialp [25 vv.]. 4ª edición. Madrid: Ediciones Rialp, 1984.

Gran Larousse Universal [39 vv.]. Guillem Burrel *et al.* (eds.) . Barcelona: Plaza y Janes, 1994-1994.

Historia de la educación en España y América [3 vv.] Madrid: Ediciones S. M.-Morata, 1992-1994.

La música de México [10 vv.]. Julio Estrada (ed.). México: IIE-UNAM, 1984-88.

Stevenson, Robert, *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians [20 vv.]. Stanley Sadie (ed.). USA: Macmillan Publishers Limited, 1980.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians [29 vv.]. Second edition. Stanley Sadie (ed.). USA: Macmillan Publishers Limited, 2001.