

HISTORIA DE LA MÚSICA EN AMÉRICA LATINA

ESE VASTO TERRITORIO ENTRE LO PROPIO Y LO AJENO

María Elena Larrègle

larregle@fba.unlp.edu.ar

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

María Paula Cannova

gessunge@yahoo.com.ar

Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Resumen

La producción bibliográfica de la historia musical en América Latina ha generado, desde diferentes perspectivas teóricas, relatos que abarcan músicas, procesos y problemas heterogéneos. A menudo, la clasificación territorial y cultural sobre lo latinoamericano, lo hispanoamericano, lo iberoamericano o lo indoamericano permite entrever parte de los sustentos teóricos que organizan los estudios historiográfico-musicales de la región. En esta propuesta se pretende encontrar en el concepto de *transculturación* uno de los lineamientos que permitan circunscribir criterios para el estudio histórico de la música de Latinoamérica.

Palabras clave

Música, América Latina, historiografía, transculturación

Abstract

Bibliographical production of the musical history in Latin America has generated, from different theoretical perspectives, stories that include diverse types of music, processes and problems. Frequently, the territorial and cultural classification of what is Latin American, Hispano-American, Ibero-American or Indo-American provides a glimpse of part of the theoretical foundations that organize the musical-historiographic studies of the region. In this proposal, it is intended to find in the concept of *transculturation* one of the guidelines that allows to circumscribe the criteria for the historical study of the Latin American music.

Key words

Music, Latin America, historiography, transculturation

«No es inútil cantar al dolor y la hermosura de haber nacido en América.»
Eduardo Galeano (1988)

En 1968, un estudio publicado por el norteamericano John Phelan bajo el título *Panlatinismo, la intervención francesa en México y el origen de la idea de Latinoamérica*, confirmaba la relación entre la doctrina que pretende la unión de las naciones latinas y la ideología del Segundo Imperio en Francia y vinculaba a Michel Chevalier como artífice de esta última. Chevalier fue el primero en utilizar el calificativo «latina» aplicado a América, lo hizo en 1836 en conocimiento de una América anglosajona y con el fin de diferenciar la situación de ambos territorios. Claramente, esto es la refracción de la idea de una Europa latina o meridional diferente a una nórdica o germánica. En ese artículo, Phelan afirma que el nombre «América latina» se usa por primera vez en 1861 en una publicación francesa con motivo del hecho bélico en territorio mexicano. Sin embargo, el colombiano José Torres Caicedo utilizaba, desde 1856, la denominación «América Latina» en sus escritos sobre literatura y sobre temas político-económicos.

La modificación del colombiano frente a la propuesta francesa opera en el paso del adjetivo al sustantivo gentilicio derivado por el uso de la mayúscula (Latina). Torres Caicedo pensó y escribió sobre la *Unión Latinoamericana*, que se convirtió en un libro publicado en 1865. Esa transformación otorga «un salto epistemológico» (Piñeiro Iñiguez; 2006: 17), ya que implica el nombramiento claro de una cultura en un territorio determinado: la de América Latina. El artículo de Phelan omitió, probablemente por error (¿involuntario?), esta información. Pese a esto, el mayor problema no es el de la datación, sino aquel que se ha sostenido por la falsación histórica de la dimensión doctrinaria y política, ya que, como sostiene Arturo Ardao, «francesa en sus orígenes la primera idea de la latinidad de nuestra América, fue, en cambio, hispanoamericana y antimperialista, también en sus orígenes, la denominación continental a la que ella condujo» (1993: 68). Es decir, desde finales de la década del sesenta se extiende en ciertos círculos intelectuales la idea de que América Latina tiene su comienzo en la justificación ideológica del intento de dominación colonial francesa en el territorio.

La desatención por parte de estos sectores al proceso de apropiación y de resignificación del término que realizó Torres Caicedo les permitió la continuidad de los argumentos, que siguen siendo utilizados por algunos intelectuales para cuestionar la existencia de una cultura latinoamericana.¹ El razonamiento suele argumentar que si en origen la palabra es francesa y responde a la necesidad colonial de Francia, ergo no existe una auténtica *latinidad* para América y, por consiguiente, una cultura latinoamericana que se identifique como tal resulta ilusoria. En el trayecto hacia la definición identitaria, intelectuales y artistas se preguntarán sobre la significación de los *nombres que nombran* a Nuestra América. Por ello, Carlos Piñeiro Iñiguez explica: «[...] la irresuelta polémica de las denominaciones no puede limitarse a lo formal. Tras ella, se proyecta una angustia existencial pendiente: la de nuestra identidad» (2006:15). El nombre, entonces, construye la configuración de lo que somos.

Identidad cultural, música e historia

Existe abundante bibliografía sobre la música y su historia en Latinoamérica que argumenta la inconveniencia de ese nombre para designar las culturas que habitan la región. Tal y como lo demuestra la aclaración que realiza Dale Olsen en el compendio *Garland Handbook of Latin American Music*, «[...] el término colonialista no representa el área de herencia cultural indígena ni africana, América Latina [...] refiere a la gente con herencia sur europea [...] con ese punto de vista usamos el término América Latina como un término de conveniencia»² (2008: 2). También, la colección de tres volúmenes titulada *Music in Latin America and the Caribbean: an Encyclopedic History* plantea estos problemas.

¹ Un ejemplo de esta situación es la respuesta de Carlos Fuentes a Sergio Marras (1992), respecto de la consulta sobre la existencia de América Latina que este último formuló al escritor mexicano y a otros 15 escritores, curiosamente, latinoamericanos.

² La traducción del inglés es nuestra.



En el prólogo del volumen uno, Malena Kuss es coincidente en lo *inapropiado* del nombre «Latinoamérica», porque «ni los americanos nativos ni los africanos y sus descendientes son latinos»³ y da por hecho su inexistencia en función de que ese nombramiento expresa un «acto de reduccionismo utópico». A pesar de ello, declara que uno de los objetivos de ese trabajo es «empoderar a los *latinoamericanos* y *caribeños*⁴ para dar forma a su propia historia musical, privilegiando sus modos de representación y tradiciones escolásticas» (Kuss, 2004: 6).

Ambos casos demuestran la vigencia de la afirmación de Phelan respecto de un beneficio colonial en la denominación de América Latina, y resulta coincidente con el férreo interés del mundo anglosajón en explicar qué y cómo es la música en Latinoamérica. A pesar del cuestionamiento o de la denuncia del apelativo latino referido al continente, ninguno de estos autores logra proponer una alternativa que supere las negaciones de las tradiciones indas y afroamericanas, aparentemente presentes en la fórmula «América Latina».

Si bien ese menosprecio por tales culturas se ha hecho, fundamentalmente, en el marco del liberalismo de fines del siglo XIX desde la conformación de los estado-nación latinoamericanos, especialmente en los centros neurálgicos de la cultura dominante es donde la colonización y la dominación, así como la esclavitud, fueron pensadas, desarrolladas y defendidas. La colonización española y portuguesa es un ejemplo de lo antes dicho. Y también sobresale el caso de Estados Unidos en donde el establecimiento de las colonias implicó la eliminación de los pueblos originarios en clave de limpieza étnica, situación que no terminó en el siglo XVIII, como resulta evidente con las circunstancias que enfrentan actualmente los afroamericanos, quienes continúan siendo el mayor número de personas que, por ejemplo, integran las cárceles.⁵

³ La traducción del inglés es nuestra.

⁴ El énfasis es nuestro.

⁵ A propósito mencionaba Manuel Ugarte que «bastaba con ver la situación del negro en esa república igualitaria para comprender la insinceridad de las premisas proclamadas» (Ugarte en Piñeiro Iñiguez, 2006: 132).

Lo que sí parecieran testimoniar los dos trabajos citados es el manifiesto interés y la concreta dedicación al estudio sobre la cultura y sobre la música de América Latina que, desde el panamericanismo norteamericano, elabora la musicología del país al norte del Río Bravo. El estudio de la música latinoamericana desarrollado por departamentos especializados de universidades norteamericanas expresa, a nivel cultural, el intento de alinear América Latina con los intereses políticos y económicos en el marco de un nuevo orden mundial a partir de 1945. No solo la formación de tales departamentos es coincidente temporalmente con la Guerra Fría, sino que, también, es sincrónico el fomento económico (a nivel institucional) de fundaciones y de asociaciones musicales estadounidenses en países y a músicos latinoamericanos, a veces mediante organismos multilaterales, como la Organización de los Estados Americanos (OEA). De esta forma, la negación de la existencia de la cultura latinoamericana tiene varios años de existencia y puede contraponerse a ella la contundencia de las razones de León Argeliers cuando afirma la falsedad sobre tal negación: «De lo contrario tendríamos que negar la esencia misma de las luchas emancipadoras [...] y prepararnos a negar, con evidente espíritu de colonizados, las conquistas que se anotan ya nuestros pueblos, en su lucha contra el neocolonaje» (Argeliers, 1972: 35). La construcción de herramientas teóricas que sean testimonio de los procesos sociales de la región ha sido objetivo del legado emancipador de los pensadores latinoamericanos, aquel de las luchas independentistas, y está vigente en las actuales propuestas de unificación política, económica y cultural. En ese pensamiento libertario encontraremos que la indicación de un gentilicio puede, también, expresar la condición socio-económica y cultural. Tal como lo expresa Fernando Ortiz para Cuba, bien vale para los demás países que integran la región, ya que «decir ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, negro, yucateco, chino y criollo [...] viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado» (Ortiz, 1940: 80). En ese sentido, el adjetivo gentilicio «Latina», aplicado a América por

los americanos,⁶ incluye a los que aún desde etnias diversas comparten un pasado colonial común y un posible futuro independiente en materia cultural.

Los intentos por reflexionar sobre la periodización de la historiografía musical en Latinoamérica están sopesados en dos trabajos actuales y contrapuestos. El del musicólogo chileno Juan Pablo González y el de la historiadora colombiana Juliana Pérez González (2010). En su libro *Pensar la Música desde América Latina*, González establece la existencia de tres momentos diferenciados en la historiografía musical en la región de los últimos ochenta años. El primero, denominado «Americanismo», tiene origen en América Latina y es «entendido y practicado como una suma o una agregación de partes nacionales más que como una visión integrada de ellas» (González, 2013: 26). Por ello, su configuración final se aproxima casi en términos miméticos con el nacionalismo, sobre todo a partir de 1940. Sus referentes son Francisco Curt Lange, Carlos Vega, Isabel Aretz, entre otros. El segundo momento es el «Interamericanismo», orientado desde Estados Unidos, que implicará el desarrollo de estudios y de investigaciones sobre la música latinoamericana, incluso en territorio, pero financiados el país del norte. Sus referentes fueron Charles Seeger y Gilbert Chase (entre 1940-19460), y Robert Stevenson y Gerard Béhage (entre 1960-1980). El tercer momento identificado es el de los «Estudios latinoamericanos», deudor de los estudios culturales, de género y poscoloniales. Ubicado también en Estados Unidos y coincidente con los desarrollos de la *World Music* y con la globalización. Este momento se caracteriza por la inclusión de varias disciplinas en sus estudios musicológicos.

Juliana Pérez González coincide con la delimitación del estudio histórico musical en tres momentos; sin embargo, se diferencia por la demarcación cultural y territorial a Hispanoamérica. La autora

⁶ Según analiza Piñero Iñiguez (2006), a finales del siglo xx el término América Latina se había impuesto, sin embargo, durante el siglo xx las tendencias indigenistas propusieron la denominación Indoamérica en un intento de recuperar la voz de los pueblos originarios, no sin contradicciones, como es el caso del primer indigenismo.

indica que por Hispanoamérica entiende «a los países americanos de habla hispánica» y posterga «para futuras investigaciones la inclusión de la literatura brasileña y de las regiones angloparlantes» (Pérez González, 2010: 16). Esto ya diferencia, en primer orden, la propuesta respecto de la del musicólogo chileno. La primera etapa, según la autora, tiene el peso en sus espaldas del positivismo histórico y se origina en el siglo xix hasta mediados del siglo xx. La segunda se extiende desde 1960 hasta la década del ochenta, momento en el que la musicología hispanoamericana se organiza metodológicamente para incluir la partitura como fuente historiográfica. En esta última la autora no encuentra un «cambio epistemológico inmediato» (Pérez González, 2010: 52). La tercera etapa comienza a partir de 1980 y se orienta por la identificación sobre el relato que argumenta y que pretende explicar y no meramente describir. A este momento lo denomina «historia social de la música», una calificación que, a nuestro criterio, no permite considerar las divergencias respecto de esa corriente historiográfica que poseen muchos trabajos musicológicos sobre música latinoamericana.

Del cruce entre ambas propuestas es posible sostener que los dos primeros momentos señalados por el musicólogo González (americanismos e interamericanismos) se corresponden con las dos primeras etapas propuestas por Pérez González, donde la tendencia histórico-positivista aglutina los rasgos musicológicos. El tercero (los estudios latinoamericanos) se orienta sobre el neoliberalismo, no así sobre el marco filosófico que tiene lugar en la segunda mitad de siglo xix.

La organización cultural y sonora del muy amplio territorio que involucra a América Latina y al Caribe muestra relaciones y correspondencias que exceden las fronteras políticas de segmentación continental, así como atraviesan diferentes lenguas, diversas perspectivas cosmogónicas, múltiples prácticas religiosas e, incluso, pueden unificar experiencias sociales conformadas por estratos económicos antagónicos. La música tropical es uno de los tantos ejemplos que podemos encontrar y, más aún dentro de ese gran género, el caso de la cumbia. Ésta se extiende desde el río Magdalena y la depresión momposina, en sus orígenes colombianos, hasta la Argentina, Brasil y Chile a partir de 1940.



Ha sido tradicionalmente producida y utilizada por clases sociales populares, pero, además, empobrecidas. Desde hace, al menos, unos veinte años puede encontrarse su consumo cultural en clases sociales acomodadas, reconociendo variaciones y adecuaciones sonoras.

Asimismo, la pregunta sobre qué es lo que designa la adjetivación *latinoamericano* presenta una dimensión múltiple. Concretamente ¿se trata de una entidad geográfica, cultural, geopolítica o económica? Esa pregunta debiera poder redefinirse, situarse con claridad su perspectiva ideológica porque no es inocente. Dado que su significación cambia si quien la formula lo hace desde los centros de producción metropolitanos (por ejemplo, desde el departamento especializado de estudios musicales latinoamericanos de una universidad norteamericana) o en el marco de un encuentro de un organismo multilateral en relación al fomento a la producción musical panamericana (como pudo ser el Consejo Interamericano de Música creado en 1956 por la OEA). Preguntarse sobre la existencia de lo latinoamericano como objeto de estudio definido tiene historia y, en la actualidad, es comprobable su impacto cultural, anche económico tanto en los dispositivos de promoción de su investigación e indagación en las instituciones multilaterales como en las universitarias.

En los libros, cuya materia es la historia musical de la región, del continente, de los países que comprenden Nuestra América (tal y como la ha denominado Martí) la definición de lo que se entiende por Latinoamérica, América Latina, Hispanoamérica, Iberoamérica, Indoamérica resulta una presencia constante; justamente porque organiza el contenido delimitando qué tipo o clase de música puede ser abordada. No obstante, algunas aclaraciones no son más que excusas para reafirmar el carácter externo de la perspectiva analítica que en sus orígenes ha sido europea y, desde hace ya varias décadas, es estadounidense. Sin embargo, es la propia música y su funcionamiento en el contexto de producción y de circulación la que desde el uso desarrollado históricamente de los materiales sonoros mestizos puede orientar las bases teóricas que permitan su conceptualización.

Categorías que explican la música de América Latina y en ella

En el intento por establecer líneas de análisis historiográfico que abordan la música producida o realizada en el territorio latinoamericano, se han propuesto diferentes nombres que caracterizan perspectivas, ideologías, formas y métodos de estudio entre sí conflictivos y representativos de la historia del continente. El *Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura*, desarrollado en 2010, dio como resultado la edición del libro *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (2010), de Albert Recassens y de Cristian Spenser Espinosa. En él se incluyen tres líneas teóricas fuertes de pensamiento que han explicado, al menos parcialmente, la cuestión cultural en la región: el mestizaje, el sincretismo y la hibridación. Queda claro que la reunión de los artículos que integran el libro permite una consideración muy amplia de los diferentes significados de tales categorías conceptuales. Las tres aunadas en una consideración peninsular involucra al legado portugués en la región de la mano del país continental, Brasil. En la introducción, se explica que la historia musical iberoamericana «ofrece un ejemplo de transformación [...] de los aspectos que la componen. [...] estos han estado marcados [...] por la influencia de migraciones, conflictos bélicos, transformaciones lingüísticas, [...] y procesos de mezcla racial» (Recassens & Spenser, 2010: 16).

Resulta ejemplificador de la vigencia de los mecanismos coloniales la comprensión de las tradiciones musicales de la región en el marco del *intercambio cultural* en lugar de exponer un proceso histórico que implicó la conquista, la dominación, el sometimiento y la persecución de la población originaria, tanto como de la implantada, producto de la esclavitud. La postulación de una península –conquistadora– que está presente culturalmente en el territorio americano y en la población –que se liberó de su dominación mediante luchas militares además de políticas– involucra la aceptación de la teoría del *encuentro de dos mundos* en el intento de explicar las actitudes imperialistas de la Europa renacentista. América Latina no es producto del encuentro, ni tampoco fue necesario su descubrimiento. América Latina es y ha sido la

voluntad de hombres y de mujeres que, sin rehuir del conflicto, imaginaron e imaginan mundos posibles –a veces– donde caben muchos mundos. Por eso Adolfo Colombres complejiza el concepto de mestizaje cuando afirma que «hay que tener en cuenta que este mestizaje no es resultado de un acuerdo, de un diálogo, de una relación armónica, simétrica, entre dos sociedades, sino de una violencia que opera en un marco de colonialismo o de neocolonialismo» (Colombres en Jalif de Bertranou, 1991: 32).

La condición mestiza de la cultura en Latinoamérica y de Latinoamérica es un hecho, en tanto permite comprender esa génesis original derivada de las tradiciones indoamericanas, afroamericanas y europeas, así como el de las demás corrientes migratorias. El origen de este pensamiento podría rastrearse en uno de los conceptos pilares para la comprensión del fenómeno cultural en América Latina: el de transculturación. Tal y como lo presenta Ortiz, la transculturación «expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, éste no consiste en adquirir una distinta cultura, sino que [...] implica [...] la pérdida de una cultura precedente, [...] y la creación de nuevos fenómenos» (Ortiz, 1940: 134).

La elaboración de un nuevo *bien cultural* a partir de los legados, impuestos o asimilados, y de las tradiciones originarias distingue esta categoría conceptual porque permite entender e identificar las realizaciones musicales latinoamericanas como entidades independientes. Esto implica asumir que los diferentes elementos explicitan una manera de ser sonora, cultural, política, económica y socialmente que resulta propia. Comprender el fenómeno de la transculturación como una transición incluye el pasaje, el movimiento de un estado hacia otro y, también, contiene la metamorfosis, el cambio. La mariposa no es oruga ni larva ni crisálida, pero hubo de serlo para ser lo que es. Su vuelo lleva el arrastre y la quietud, así la condición latinoamericana involucra la crisis que se origina en la polaridad identidad-alteridad (Podetti, 2004). Ese proceso por el cual la producción cultural latinoamericana no es una síntesis de afluentes que desembocan en ningún mar, sino una nueva realidad que abreva en las tradiciones culturales de los pueblos originarios, o nativos continentales, de los colonizadores y conquistadores europeos así como de los migrantes europeos del

siglo xx y de los afroamericanos, los pobladores desterritorializados para su sometimiento esclavo. Por ello, «el sonido de la cultura –representaciones y representantes de la identidad– ha sido transformado mediante intensas negociaciones sociales, culturales y políticas»⁷ (Neustadt, 2007: 11).

El planteo de la diversidad cultural para caracterizar a la región se expandió de la mano de la pretendida globalización en el marco de la organización del neoliberalismo desde 1973, si reconocemos en las dictaduras latinoamericanas sus primeros pasos (Klein, 2007). Esa pluralidad se usó como estratagema para extender a escala mundial el alcance de una particularidad local y, en esa maniobra, distingue como local a una identidad disidente (De Sousa Santos, 2001). Es decir, la condición divergente de la cultura latinoamericana no hace más que homogeneizar los bordes rústicos, puliendo asperezas que resultan identificadoras. En estos casos, la otredad conforma un mecanismo de dominación cultural en la medida en la que, por un lado, no logra explicar una característica distintiva en el continente –tampoco Europa es una unidad cultural homogénea y, claramente no lo es África ni Asia–. Por otro, desconoce a los rasgos que nos unen y estorba el desarrollo de los propósitos comunes (Aharonián, 1994: 80) dado que no basta con inspeccionar históricamente la realidad musical de pertenencia sino también el grado de penetración de la cultura imperial. Tal vez porque «no hay verdadera unidad que no contenga la diversidad, pero tampoco hay diversidades que tengan sentido sin una unidad que las contenga» (Podetti, 2004: 4).

Nuestra América, Latinoamérica

La música de nuestra América, como decía José Martí, es una decisión y una acción coherente con el convencimiento de que

⁷ El autor indica: «Por negociación de la identidad política, aludo al proceso de transculturación mediante el cual diferentes y a veces contradictorios elementos de lo nacional, de lo étnico y/o de lo socio cultural combinan uniformemente». La traducción es nuestra.



la independencia cultural no puede construirse sobre el legado colonial. Sin desmerecer las tradiciones europeas y las de Estados Unidos, la realidad de la región posee rasgos sonoros que la organizan.

Sostenemos que resulta un obstáculo para pensar la unidad latinoamericana la vigencia de un pensamiento que prima lo nacional por encima de lo regional, destaca en lo local la particularidad y reafirma por oposición la identidad, por lo cual «las fragmentadas narraciones estéticas, musicológicas, etnomusicológicas y folklóricas, prolongan sus constructos sobre métodos y enfoques diversos que continúan emanando de los centros hegemónicos de Europa y los Estados Unidos» (Hernández Baguer, 2011: 66).

Una mirada regional sobre la historia de la música está por construirse; esto ha sido predicado desde hace varias décadas por diferentes musicólogos. No es que no haya existido la pretensión de realización ni los intentos concretos; incluso ha sucedido desde intereses divergentes, como se ha señalado anteriormente. Los esfuerzos de la musicología latinoamericana por integrarse han sido testimoniados en los encuentros, en las jornadas y en los congresos cuyos ejes temáticos eran y son efectivamente la música latinoamericana o el músico latinoamericano. La Casa de las Américas y su acción musicológica es uno de los testimonios vivos de ese trabajo comprometido con la integración cultural de la región. Sin embargo, es escasa su repercusión en la enseñanza del grado universitario y en el nivel superior en general, lo que resulta un obstáculo de envergadura para la formación profesional de músicos y, por consiguiente, para la configuración de públicos específicos (Eckmeyer, 2014). Hay que destacar el invalorable trabajo realizado por musicólogos, como Alejo Carpentier, Argeliers León, Graciela Paraskevaidis, Coriún Aharonián, Omar Corrado, entre otros tantos, que contribuyeron al establecimiento de la problemática latinoamericana en torno a la música y a la composición musical desde un pensamiento emancipador.

Esto último se refiere, directamente, a la vinculación entre la investigación historiográfica musical y su transferencia educativa, fundamental para la promoción de transformaciones en las ideas más radicales sobre la identidad cultural en el plano musical de la región. En muchos de estos casos su legado es, a la vez, testigo de

su accionar coherente con el compromiso y con el conocimiento de la música latinoamericana. Pero está claro que para poder incorporar y profundizar el estudio de la música en Latinoamérica y desde Latinoamérica, construyendo una perspectiva regional de la historiografía musical es menester elaborar un corpus teórico propio y general que permita abarcar la diversidad cultural de la región y, a la vez, reconocer los nodos en los cuáles la trama de relaciones musicales explica ese pasado común y orienta sobre un posible futuro. Ese corpus teórico debe poder ser general también porque ya está demostrado que la parcelación en las historias nacionales de la música no puede explicar incluso los propios géneros musicales o los procesos sin recurrir a fenómenos culturales, a prácticas y a consideraciones que trascienden las fronteras geográficas. A tales fines es necesario reconocer que la herencia de la musicología europea ha tenido total aceptación en Latinoamérica, con orientación por el nacionalismo ideológico alemán de finales del siglo XIX. Así, el estudio de la música latinoamericana toma un sesgo esencialista al conjugarse con los proyectos nacionalistas locales (Madrid, 2010). Este hecho no niega los logros y los esfuerzos de musicólogos y de historiadores de la música por vincularse y por compartir trabajos a nivel regional, que aún en los conflictos y en las tensiones presentados, atestigua la voluntad y la necesidad de agruparse. Pero, para no «encontrar, por cierto, nuestro escondido rostro en la perpetuación artificial de trajes, costumbres y objetos típicos que los turistas exigen a los pueblos vencidos» (Galeano, 1988: 25), resulta indispensable reconocer en la transculturación un eje conceptual que convoque tanto a la producción musical como a su circulación y que permita la convivencia sin por ello borrar las divergencias tanto del ámbito popular como del académico. Decir «merengue», «bomba», «samba», «tango», «candombe», «calipso», «son», «habanera» o «bambuco» implica la presencia sonora de claves rítmicas antes que de síncopas; la organización festiva y ritual de grupos poblacionales marginales económica, social y políticamente en un continente diferente al de su origen étnico; la realización musical en el espacio público al que relegaron a los afrodescendientes durante la esclavitud y después de ella.


Aún desde la teoría de la dependencia se ha afirmado, a partir de la música del ámbito académico, que «toda América Latina tie-

ne un proceso histórico musical similar» (Terzián, 1975: 17) caracterizado por la aproximación folklórica al acervo cultural, luego la composición a la usanza de la ópera italiana y al Salón musical del siglo XIX, que orientará hacia el nacionalismo romántico e impresionista a la música durante el siglo XX. El desarrollo del nacionalismo durante el siglo XX en Latinoamérica produjo cierta uniformidad estilística pero sobre la base del legado cultural europeo. Es el elemento armónico y su disposición tímbrica lo que homogeneiza las composiciones de ese estilo por lo cual «los regionalismos no fueron suficientes para quebrar la relativa uniformidad de estilos, dentro de los nacionalismos» (Neves, 1997: 220). Es claro que «afirmar que existe un modo común para componer música en Latinoamérica es audaz» (Belinche, 2011:189), pero definitivamente es incompleto sintetizar un único proceso en la historia de la música de Latinoamérica y, por consiguiente, afirmar la existencia de un lenguaje común a todos los países (Neves, 1997: 218). Por esa operación resulta fácil afirmar que la práctica compositiva de América Latina posee una dependencia cultural importante, empero «somos lo que hacemos, y sobre todo lo que hacemos para cambiar lo que somos: nuestra identidad reside en la acción y en la lucha. Por eso la revelación de lo que somos implica la denuncia de lo que nos impide ser lo que podemos ser» (Galeano, 1988: 25).

La integración Latinoamericana ha sido un anhelo que ya tiene doscientos años de pensamiento formal y de acción social. Contiene a un proyecto político y cultural asentado en cuestiones económicas e históricas. Una teoría de la historiografía musical propia deberá estar «fundada en la praxis de la música latinoamericana, en la realidad histórica de nuestra América [...] éste será el instrumento conceptual para una crítica nuestra, para la música nuestra» (Argeliers, 1972: 36). Por todo esto, se imagina indispensable la inclusión y la ponderación jerárquica de los temas y de los problemas de la historia de la música latinoamericana en la enseñanza profesional en el grado universitario. Porque las bases conceptuales son necesarias en la medida en la que contribuyen con la comprensión de la realidad y permiten plantear nuevos desafíos.

Referencias bibliográficas

- Ardao, A. (1993). *América Latina y la latinidad. 500 años después*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.
- Jalif de Bertranou, C. A. (comp.). *Ponencia en las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano de 1989*. Mendoza: Ediunc.
- Eckmeyer M. (2014) "Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la música", ponencia presentada en las 7mas Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP.
- Galeano, E. (1988). «Defensa de la palabra». *Nosotros decimos No (Crónicas 1963-1988)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, J. P. (2014). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Hernández Bager, G. (2011). «Latinoamérica en el imaginario de Argeliers León. Para una interpretación de su cancionero cubano». *Boletín Música. Revista de Música latinoamericana y caribeña*, N.º 28, pp. 63-81.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kuss, M. (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1. Performing Beliefs: Indigenous Cultures of South America, Central America, and Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Marras, S. (1992). *América Latina: marca registrada*. Buenos Aires: Zeta.
- Madrid, A. (2010). «Música y nacionalismo en Latinoamérica». En Recánsens Barberá, A., Spenser Espinosa, Ch. (eds.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Editorial Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX – Akal.
- Neves, J. M. (1977). «Estudio comparativo dentro de la producción musical Latinoamericana». En Aretz, I. (ed.). *América Latina en su música*. México D.F.: Siglo XXI.
- Olsen, D., Sheehy, D. (2008). (comp.). *The Garland Handbook of*

- 
- Latin American Music*. New York: Routledge.
- Ortiz F, (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Cuba-España: Madrid.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Phelan, J. L. (1979). *El origen de la idea de América*. México D.F.: unam.
- Piñeiro Iníguez, C. (2006). *Pensadores latinoamericanos del siglo xx. Ideas, utopías y destino*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Recasens, A., Spencer Espinosa, C. (eds.) (2010). *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid: SEACEX y AKAL.
- Terzián, A. (1975). «Nuevos mundos sonoros». Revista *Siglo undécimo. Historia temática del siglo xx*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Referencias electrónicas

- Aharonián, C. (1994). «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <http://www.jstor.org/stable/780232?seq=1#page_scan_tab_contents>.
- Argeliers, L. (2011). «Confrontar la existencia de una música latinoamericana como realidad estéticamente identificable» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<https://www.yumpu.com/es/document/view/33816329/editorial-casa-de-las-americas/33>>.
- Neustadt, R. (2007). «Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.202>>.
- Podetti, J. R. (2004). «Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<https://es.scribd.com/doc/144778815/Ramiro-Podetti>>.