

HACIENDO DEL PROBLEMA LA SOLUCIÓN. LOS CONCEPTOS DE MESTIZAJE Y TRANSCULTURACIÓN Y SU APLICACIÓN AL ESTUDIO HISTÓRICO DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Martín Eckmeyer, Marianela Maggio, Cecilia Trebuq, Emilio Marraccini

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

martineckmeyer@gmail.com, marianelamaggio@gmail.com, ceciliatrebuq@hotmail.com,
emiliomarraccini@gmail.com

Palabras clave: Mestizaje musical – Latinoamérica – Historiografía de la música

1. Introducción: la musicología latinoamericana mirando (muy) en lontananza

Recientemente se han incrementado las investigaciones sobre la historia de la música en América Latina, proceso que se ha configurado en forma de festivales, congresos y jornadas dedicadas a alguna faceta de esta temática. Si bien estos eventos son bastante frecuentes, la mayor parte de lo allí producido en general impacta solo al interior de los círculos académicos, y entonces los aportes más importantes del conocimiento en torno a la historia musical de nuestro continente suelen no trascender por fuera de esos ámbitos especializados. Además, la mayoría de las investigaciones y publicaciones referidas a la temática rehúsan fórmulas integradoras que reúnan la extensión territorial y la diversidad cultural que conforman América Latina. Un corpus de conocimiento altamente fragmentado y particularizado, junto a una muy baja inclusión curricular en la formación musical de todos los niveles, incluido el superior universitario, son formas verificables de la escasa presencia de una *escucha*¹ latinoamericana en la historiografía musical de nuestra región y su escaso impacto en los imaginarios sociales² sobre la música presentes en la población de los países que la integran³.

Otro factor concurrente con el anterior lo representa el propio devenir histórico de la musicología latinoamericana y sus historias de la música. Desde sus inicios en el siglo XIX su interés se ha centrado en lo nacional antes que en lo regional, focalizando en las músicas producidas a partir de la organización de cada estado nación, y no tanto en las músicas anteriores a su configuración. Bajo el amparo y la influencia heterogénea aunque articulada del positivismo, el historicismo, el evolucionismo antropológico y el romanticismo, se conforman los primeros relatos acerca de las músicas de los flamantes estados americanos, que los desacoplan de los procesos históricos del continente y los integran a la órbita del imperialismo europeo triunfante, mediante una base cultural que se entiende universalista. En ella, cada país ostenta un particularismo telúrico que le añade

¹ González, J. P. (2014). "Pensar la música desde América Latina" en *Gourmet Musical*. Buenos Aires.

² Guido, W. (2007). "Interignorancia musical en América Latina" en Aretz, I. (comp.) *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI.

³ Si bien es parte protagónica de la discusión sobre los temas aquí presentados, no abordaremos aquí las divergencias presentes en las múltiples definiciones sobre la conformación de la región, palpables en los nombres que se aplican a la misma: Latinoamérica, Hispanoamérica, Indoamérica, etc. A los fines de este escrito entenderemos por América Latina a todo el territorio al sur del Río Bravo, con un guiño a las definiciones de Todorov y Piñeira Iñíguez: Latinoamérica es el territorio que se constituye como un "otro" frente a los intentos externos de sometimiento, de Europa o Estados Unidos. Esto incluye a los países angloparlantes o francófonos de la región. Es más significativo aquí que integren organismos como el ALBA o la CELAC a que compartan la lengua del colonizador.

color a las músicas que responden, en su estructura y función social, a los estándares más canónicos de la cultura musical europea.

Ya en el siglo XX, mediatizados por corrientes tan diversas como el difusionismo o el estructuralismo, aparecen los primeros marcos teóricos que configuran el primer impulso de la musicología en América Latina⁴. De esta forma surge una tradición de estudios en nuestro continente que amalgama y a veces superpone de forma muy particular aspectos de la musicología comparada, la filología, la biografía o los estudios sobre el folclore, entre otros. Pero el núcleo metodológico lo constituye fundamentalmente el análisis estructural de partituras bajo la noción de la autonomía musical y el formalismo, epicentro de la musicología histórica de corte positivista que se extiende así por casi un siglo más. Estas narraciones ponen el acento en la recolección antes que en la configuración de marcos conceptuales; en la búsqueda de fuentes manuscritas que se cristalizan rápidamente al no someterse a un proceso de análisis crítico; en la clasificación hasta el detalle de la variedad de danzas, tonadas, sones y ritmos que crean un “mapa” musical que otorga a cada país su música folclórica característica y “típica”; o en la “vida” de los compositores “fundadores” de las músicas nacionales y el análisis comparativo de sus partituras, en desafortunada comparación con el canon europeo más tradicional.

Además de esta persistente huella positivista -o quizás, como veremos, producto de ella- existe otro elemento común en nuestro transcurrir musicológico: la ausencia de una intención por escribir una historia general de la música en Latinoamérica. Y tal vez algo peor: la imposibilidad de estudiar a nuestras músicas en sus propios términos, hecho patente en la cuasi nula aportación epistemológica o historiográfica, limitándose a la importación y trasplante de metodologías musicológicas metropolitanas. “Las historias musicales hispanoamericanas no han creado ningún método ni modelo de análisis propio que se acomode al proceso histórico vivido en el territorio”⁵ y por ello, de alguna u otra forma, han sido construidas bajo los modelos historiográficos pertenecientes a la tradición de la música culta europea. Las fuentes “estudiables”, las estrategias de análisis, la concepción de “obra musical”, las sobrevaloraciones de los aspectos formales o de la organización de las alturas, son aplicadas sobre la música de nuestro continente, forzándola a entrar en los cánones, o siendo estudiada dentro de las músicas exóticas.

Pero esta tradición académica no procede por exceso de espontaneidad o falta de conciencia. Simplemente basta con hacer resonar las palabras de Carlos Vega, patrono de los estudios musicológicos en nuestro país⁶:

“Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad [...] La idea de que un estudioso sudamericano pueda conmover las bases de la teoría tradicional resulta impensable.”⁷

⁴ Consideramos aquí lo que Pérez González señala como una segunda etapa de los estudios históricos de la música en nuestro continente a la que denomina “la llegada de la musicología”. Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

⁵ Pérez González, J. *Op. Cit.*

⁶ Es prudente recordar que los dos Institutos de Musicología existentes en nuestro país llevan el nombre de Carlos Vega (aunque uno depende del Ministerio de Cultura de la Nación y el otro de la Universidad Católica Argentina). Ambos están además radicados en la Ciudad de Buenos Aires, lo cual hace quizás más práctico el esperar “acodados en el puerto”.

⁷ Vega, C. “La música popular argentina. Tomo 2” *Fraseología*, Buenos Aires, 1941, citado por Aharonián, C. (2000). “El largo silenciamiento de Carlos Vega y Lauro Ayestarán” en *Conversaciones sobre música Cultura e*

Un último indicador de esta suerte de violencia interpretativa eurocentrista: es muy frecuente la presencia de esencialismos al momento de caracterizar los repertorios musicales, sobre todo a la hora de diferenciar la música de cada país de Latinoamérica, mediante la búsqueda de aquella característica única e indicativa, que luego se valora en base al color que aporta cuando se integra al canon musical de la metrópoli. Una muestra más de hasta qué punto las categorías conceptuales y los marcos teóricos a nivel historiográfico son idénticos a las tendencias europeas de la época.

Decimonónica o estructuralista, la aplicación local de las metodologías europeas, con su preferencia por lo abstracto-ideal frente a lo performativo⁸, a lo visual frente a lo sonoro⁹, conducen solo a una posible conclusión: toda manifestación musical local aparece como réplica de menor calidad del modelo metropolitano, una copia que al realizarse lejos de la fuente pierde autenticidad y fidelidad a la esencia original. Aportarán al desarrollo, naturalización y reproducción de las falacias y mitomanías responsables de la creencia en que los desarrollos culturales y musicales de esta región son de inferior calidad, prestigio y sofisticación frente a los de la cultura europea occidental, motivo por el cual no merecen estudiarse con el mismo ahínco ni formar parte del repertorio esencial de conocimientos que todo ciudadano debe poseer. A lo más, nuestras músicas serán productos regionales pintorescos, pasibles de exportación, pero que no impactarán en el universalismo de las músicas europeas ni en las ideas generadas en torno a ellas. Es que una música sin una historia, sin un pasado interesante en esta parte del mundo, no puede pretender otro rol. Eso lo percibieron muy bien los teóricos y músicos europeos. Basta recordar estas palabras de Alejo Carpentier para comprender la obstinación por generar un canon musicológico inmovible:

“Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre [...] a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medioevo. Si Monteverdi, Gabrieli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo xx, ello se debe en mucho [...] al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de vanguardistas”¹⁰

Esto nos hace pensar en algunos interrogantes que se imponen frente a la problemática planteada: ¿Es posible construir una historia de la música latinoamericana a partir de estrategias propias? ¿Cuáles son las estrategias que se necesitan? ¿Cuáles son las posibilidades reales de introducir la diversidad musical del continente latinoamericano dentro de la Historia de la música general? Y, más aún ¿es necesario hacerlo?

Identidad. Montevideo: Tacuabé; y por Lengwinatt, K (2006) “El pueblo no inventa nada en sus canciones... Procesos de apropiación intersocial” en *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* (SVM), Año VI, , N° 11. El primero de estos autores encuentra en el comentario de Vega una humorada crítica; la segunda en cambio neutraliza esta interpretación, al describir la tenaz tarea de Vega por introducir el difusionismo en Argentina.

⁸ Tomamos este término en el sentido de *musicar* que le otorga Small C. (1998). En *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press.

⁹ Escobar, R. y Chase, G. (1972). “Hacia un enfoque general de la Música en América Latina”, Anuario Interamericano de Investigación Musical (8), 105-119

¹⁰ Carpentier, A. (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en Gómez García, Z. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

2. Por qué en la historiografía tradicional no hay lugar ni tiempo para la música de América Latina

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de escuelas [...] En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes¹¹

La imagen de Carpentier es válida y coincide aproximadamente con las que habitan en nuestros imaginarios acerca de lo que es y contiene una historia de la música. Cuando la concebimos así, obtenemos como resultado una colección¹² más o menos extensa de obras musicales, en su mayoría de la tradición “cultura”, “académica” o “escrita”¹³, que se estudian en base al reconocimiento de cómo se utilizan en ellas los elementos del lenguaje musical. Con mayor frecuencia se focaliza en la armonía, el contrapunto y la forma, y en mucha menor medida en los aspectos rítmicos y las configuraciones melódicas. Todo lo relativo al timbre y la sonoridad suele quedar al margen. De hecho el concepto de “obra musical” depende para su definición de la organización de las alturas, ya sea ésta horizontal o vertical, lo cual se manifiesta incluso en que son éstos los indicadores para certificar los derechos de autoría. En otras palabras, las “notas” son el elemento que señala la *esencia* de una obra musical.

Este tipo de historias agrupa las obras en lapsos discretos de tiempo que configuran lo que llamamos *estilos*,¹⁴ agrupamientos en base a características comunes que se obtienen por un proceso de inducción en base a la regularidad presente en aquella utilización del lenguaje musical que llevan adelante los compositores en la escritura de su música. Las diferencias entre los compositores que pertenecen a un estilo suelen ser consideradas en términos evolutivos y por lo tanto colocan en los extremos a los personajes más ilustrativos.

Llamaremos entonces *historia de los estilos*¹⁵ a esta variedad historiográfica, que suele ser la que primero aparece en las representaciones sobre la historia de la música que habitan en los imaginarios colectivos. Entre otras razones, esto se debe a que recibió un espaldarazo para su consagración de parte del sistema educativo y la educación musical. Todavía circulan los libros de texto de “cultura musical”, que constituyen uno de los mejores ejemplos de este proceso de reproducción. Su larga presencia en las aulas de la escuela secundaria la transformaron de *arbitrario cultural*¹⁶ en sentido común ilustrado. Dado que por su metodología, validación conceptual y utilidad finalmente se constituye

¹¹ Carpentier, A. *Op. Cit.*

¹² En todo el sentido museográfico del término, o más aún, “museístico”. Ver Aharonián, C. (2000). “Conversaciones sobre música Cultura e Identidad. Montevideo: Tacuabé.

¹³ Si bien todos estos términos presentan por igual una infinidad de problemas, en adelante utilizaremos para referirnos en general a estas músicas el adjetivo “culto”, ya que esa pretensión existió al menos en algunos de sus contextos fundantes.

¹⁴ Tradición a su vez deudora de la Historia del Arte, particularmente a partir de las ideas de Heinrich Wölfflin materializadas en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de 1915. Las “maneras típicas”, los “modos individuales”, la “mano” de cada creador son aquí el basamento del concepto de estilo, que en segundo término se extiende a la “escuela, país o raza” y sólo en tercer término se generaliza como indicador de época, por medio de una metodología bastante más débil y excéntrica. Nótese además las huellas de un pensamiento esencialista y biologicista en el desarrollo teórico de este autor. En cualquier caso el recorrido de la construcción de estilo es claramente de lo particular a lo general, haciendo del canon preestablecido de “obras” no sólo la norma, sino el fundamento de la concepción historiográfica.

¹⁵ Samson, J. (2009). “Historia de la Música”, en Harper Scott J. P. E. y Samson J. *An introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.

¹⁶ Recogemos aquí la aplicación del concepto bourdiano a la didáctica de la música realizada por Carabetta S. (2008). en *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*, Maipue.

más en un ejercicio de crítica musical que en un estudio historiográfico, está claro, aún para sus practicantes¹⁷, que la selección del canon procede en base a un interés estético antes que histórico, incluso de índole personal. Mostrando el perfil más pseudocientífico de la musicología, estos relatos quedan atrapados en discusiones de gusto o calidad de los repertorios, entre otros problemas de valor sobre la música. Sin embargo, la contracara argumentativa de estos aspectos se tiñe de las pautas del historicismo decimonónico: sólo se puede conocer la música de la que existen registros escritos. La transposición de esta concepción de la historiografía rankeana a la musicología ubica como “registro escrito” privilegiado a la partitura, ya que es el único dispositivo que nos permitirá cuantificar con exactitud las series de variaciones de estilo, ya que, como vimos, desde un costado esteticista y nada científico, se instala la creencia de que estudiar música consiste en conocer y comparar en términos de lenguaje musical, con mención especial en la armonía y la forma. De allí el sesgo a la vez positivista¹⁸ y romántico de la historia de los estilos.

En otro lado hemos ya descrito la circularidad entre Obra, Compositor y Partitura¹⁹ y cómo esta situación construye un núcleo duro que asegura la reproducción del paradigma historiográfico que hemos llamado *romántico-positivista*. Todavía podríamos ir más lejos y añadir que, al relegar tanto los aspectos históricos en favor de los estéticos, prácticamente no puede seguir llamándose *historia* de la música, sino en todo caso análisis, teoría o morfología²⁰ musical.

Pero lo que aquí más nos interesa es señalar que, mediante estas relaciones circulares que retroalimentan y fortalecen aquellos tres conceptos nodales, es fácil observar que este paradigma segrega de su núcleo a la música de la que no encontremos su partitura, sea que se perdió o que sencillamente nunca fue escrita. Y no se trata de un corpus marginal o “menor”: es la que practican y escuchan las grandes mayorías, no sólo del pasado sino también del presente. Por un lado este señalamiento apunta a la música popular, sea esta urbana o no, entendidas en sentido amplio como manifestación sonora de las mayorías populares²¹. Por otro lado, y más relevante aquí, este blindaje y galvanización del paradigma historiográfico musical dominante hacen imposible, por su propia naturaleza epistemológica, la inclusión en pie de igualdad de los músicos y las músicas de las regiones “periféricas”, como Latinoamérica o nuestro país. Esto puede corroborarse, tanto a nivel editorial como curricular, al considerar un simple asunto de denominaciones: cuando se dice “historia de la música”, tanto sea para nombrar una asignatura o titular un libro, el contenido que vamos a encontrar será²² el repertorio canónico de la tradición culta europea occidental articulado según las periodizaciones de estilo; para todo lo demás será necesario colocar una particularización o “apellido”.

¹⁷ Por ejemplo Dahlhaus, C. (1997). “Fundamentos de historia de la música”. Barcelona: Gedisa; Goher, L. (1992) “Writing Music History”, in *History and Theory*, 31 (2).

¹⁸ Kerman, J. (1985). “Contemplating Music: challenges to musicology”, Harvard University Press.

¹⁹ Cannova, M. P. y Eckmeyer, M. (2012). “Prácticos, Discolas y Regionales” Actas de las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata: FBA-UNLP.

²⁰ Para percibir este desplazamiento epistemológico basta revisar los programas de estudio de la asignatura para comprobar hasta qué punto el estudio morfológico y analítico del canon eclipsó la indagación por las problemáticas históricas de la música. Ver Goehr, L. (1992). “The Imaginary Museum of Musical Works”, Clarendon Press, Oxford; y Eckmeyer, M. y Cannova M. P. (2013). “Historia de la Música y Morfología Musical. Algo más que una cuestión de formas”, actas del II Congreso Virtual La Forma, UNT.

²¹ Escobar, T. (2004) “El mito del arte y el mito del pueblo”, en Acha J., Colombres A. y Escobar T. *Hacia un teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.

²² En nuestro trabajo de investigación para el bienio 2011-2012, pudimos comprobar esto al relevar medio centenar de programas universitarios de la asignatura y sus bibliografías. Ver 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”, Actas de las 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata: FBA-UNLP.

“historia de la música en Argentina”, “historia de la música popular latinoamericana”, “historia de la música en España e Hispanoamérica”. Lo que es más grave es que somos los argentinos, los latinoamericanos, los hispanoamericanos los que pensamos, planificamos y titulamos nuestra música de ese modo.

Hemos naturalizado el modo de pensar la historia de la música en términos de “origen” y “esencia”, a tal punto de no percibirlo como tal. Del mismo modo asumimos como propio el pretendido universalismo de la cultura europea, auto-silenciando las inscripciones históricas de nuestras músicas. Esto no quiere decir que naturalizamos lo latinoamericano por cercano, como advertía Borges en la ausencia de camellos en el Corán. Muy por el contrario, desde los círculos académicos locales, la música latinoamericana se piensa como etnomúsica²³ o folclore, en sintonía con las mitomanías que nos pretenden “hijos de los barcos” o “europeos viviendo en una geografía equivocada”²⁴. Este aspecto también aleja a la musicología local de las transformaciones epistemológicas recientes en materia de historia general en nuestro país.

A estas alturas no puede parecer casual que el momento de consolidación del paradigma musicológico tradicional coincida con el auge del imperialismo europeo decimonónico, el positivismo científico y la hegemonía capitalista de la burguesía, que entre otras cosas financiaba su cúspide cultural y científica en base al saqueo de los vencidos y “primitivos” del resto del mundo.

3. A la búsqueda de un modo de pensar la música de la región

Escuchemos una vez más a Alejo Carpentier: “Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta [...] obedece a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos.”²⁵

Una de las dificultades para la (re)elaboración de una historia latinoamericana ha sido justamente el legado de conceptos y valores que nos ha dejado la dominación colonial, que como vimos en el apartado anterior está construido para no permitir siquiera la permeabilidad de otros repertorios musicales que no sean los de la Europa occidental en su versión “cultura”. Ahora podemos comprender que lo señalado en la introducción acerca de la ausencia de una historiografía que se defina específica para el estudio de Latinoamérica obedece en gran medida a esta dificultad epistemológica, situación que también se puede observar en la historiografía general sobre nuestra región²⁶, la cual sin

²³ Esto no es un fenómeno exclusivamente argentino, sino común a todos los territorios y culturas que han terminado siendo periféricos frente a la cultura musical occidental, ya que en cualquiera de ellos se da esta incompatibilidad epistemológica. En China, por ejemplo, la música china se estudia en el departamento de etnomusicología. Véase Treitler L. (1996). “Towards a desegregated music historiography” en *Black Music Research Journal*, 16, (1).

²⁴ Grimson, A. (2012). “Mitomanías Argentinas”. Buenos Aires: Siglo XXI.

²⁵ Carpentier, A. *Op. Cit.*

²⁶ A propósito dice Julianna Pérez González “Puede considerarse apresurado hablar de una historiografía musical hispanoamericana cuando ni siquiera se puede estar muy seguro de que exista una tradición historiográfica sobre la producción histórica general. No se ha trabajado en una historia intelectual actualizada de Latinoamérica que dibuje las corrientes de pensamiento comunes al continente, ni se han enunciado con seguridad los cambios y permanencias que han sustentado en la mediana duración la producción intelectual de las personas relacionadas con el continente americano”. *Op. Cit.*, p. 27.

embargo ha dado pasos notables a partir de los procesos políticos y sociales de la última década²⁷.

El entender lo “propiamente latinoamericano” y la “especificidad de Latinoamérica” como resultado de su condición periférica y colonial, de la diversidad étnica, de su heterogeneidad cultural, puede transformarse en una respuesta superadora de la tradición hegemónica. Pero esto nos arroja al problema de definir esa “especificidad” de la que estamos hablando, ya que, como vimos, para lograrlo es necesario construir conceptos y modos de “hacer” historia que escapen a un trasplante del centro en la periferia o peor aún, a una lectura de los mismos en la periferia con ojos del centro.

Una de las discusiones más trabajosas y extensas sobre esta “especificidad” latinoamericana la constituyen los sucesivos intentos por definir una “identidad” como hecho fundamental en la cultura latinoamericana²⁸. Pero al intentar estabilizar una noción inequívoca de identidad, de aquello “característico” o “típico”, apelando una vez más a los esencialismos, los resultados nos devuelven una identidad escurridiza, amorfa, inestable, que reacciona de diferentes formas a las conceptualizaciones, modificando sus rasgos y reconfigurándose en cada intento por definirla.

Vemos entonces que aquí se evidencia nuevamente la incompatibilidad de algunos conceptos-centro a la hora de dar cuenta de los fenómenos-descentrados. Tal vez sea aquí donde la (re)introducción y redefinición de algunos conceptos que habían sido virtualmente descartados permita articular nuevos impulsos en esta vía por encontrar términos significativos en lo que es permanentemente diverso y dinámico. Nos referimos específicamente al concepto de *mestizaje* y a su complementario, la *transculturación*.

4. El Mestizaje...

Desprestigiado por sus antecedentes que lo vincularan a un pensamiento racial (o racista), el mestizaje fue puesto en cuestión por numerosos campos de conocimiento, principalmente por la sociología y la antropología. En este proceso de negación de lo mestizo, sin embargo, puede advertirse un contragolpe para la estabilización de nociones explicativas o preceptos²⁹. Los sucesivos términos acuñados para superarlo como categoría buscaron la definición clara, la estabilización³⁰, la univocidad. Características justamente opuestas a lo que reside en la misma idea de lo mestizo: lo heterogéneo, heteróclito, inestable, impreciso, lo conflictivo, el nomadismo. Una identidad movible, que se demora en los pasajes, en las preposiciones y conjunciones, en un carácter permanentemente transicional. El mestizaje es así lo contrario a la idea de mezcla o más aún, de fusión, tentación pseudouniversalista que intenta reparar las fallas, las fisuras y rajaduras, resolviéndolas en la integración, en la reabsorción de lo múltiple en lo Uno.

²⁷ Esto es evidente no solo en la bibliografía específica (por ejemplo Oporto, M. “De Moreno A Perón” Planeta, 2011) sino incluso en los dibujos animados como “La asombrosa excursión de Zamba” emitido por el canal Paka-Paka del Ministerio de Educación de la Nación.

²⁸ Pueden consultarse al respecto, entre muchos otros, los numerosos trabajos contenidos en Gómez García, Z. (1984). (comp.) *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, Aharonián, C. (2000). *Conversaciones sobre música Cultura e Identidad*. Montevideo: Tacuabé; Aretz, I. (2007) (comp.). *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI.

²⁹ Aludimos aquí a la imagen de Deleuze y Guatari quienes entienden la fijación de las vibraciones de la realidad como función de la ciencia codificada en su producción, los preceptos. Ver Deleuze, G. y Guatari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.

³⁰ Tal vez un buen ejemplo sea la “hibridación”, acuñada por García Canclini. Más allá del debate sobre sus connotaciones biologicistas, o acerca de su capacidad para dar cuenta de los procesos de modernidad, lo híbrido intenta dar cuenta de la condensación y el detenimiento de los procesos de construcción cultural latinoamericana. En ese sentido es el perfecto opuesto al mestizaje. Véase García Canclini, N. (1997). “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México, año III (5).

El mestizaje a su vez permite expresar con crudeza y sin eufemismos la raíz del proceso histórico de gestación de la cultura latinoamericana: el conflicto y posterior genocidio, enfrentamiento asimétrico y compulsivo desplegado en la conquista de América. El mestizaje no otorga ningún lugar a las ideas de reunión, consenso, reconciliación, con toda la carga ideológica que arrastran. Es significativo el contraste entre el mestizaje y otros términos contruidos a partir de estas nociones, como las ideas de *crisol de razas* o *melting-pot*. Este último contiene el antecedente de *smelting-pot*, utilizado por Emerson y que es una traducción cuasi literal de “crisol”. La anécdota de su formulación es significativa, ya que fue acuñado por el estadounidense Israel Zangwill para una obra teatral homónima de 1908 estrenada en Washington ante Theodore Roosevelt. En la obra, las diferencias –protagonizadas por individuos de diversas razas y nacionalidades– se mezclan hasta fusionarse y todos los pueblos de la tierra se reconcilian para formar una sola nación, los Estados Unidos de América. Un perfecto antónimo del concepto de Mestizaje, que no contiene “nada de lo que podría emparentarse con cualquier lirismo redentor que exaltaría la reconciliación de los contrarios en una totalidad finalmente estabilizada”³¹

Pensar desde el mestizaje es pensar desde lo impuro, lo no-esencial, casi forzando la misma idea de identidad hacia su límite. De este modo, lo múltiple-diverso se sintetiza con lo singular-particular para adelantar una identificación regional común, rehuyendo de la fragmentación diferencialista que haría imposible la reunión de lo diferente.

En general solemos entender que lo latinoamericano proviene del resultado de la convergencia de tres vertientes culturales: la europea occidental, la indígena y la africana. Pero como dice Coriún Aharonián “la problemática empieza cuando observamos que en América Latina la cuotificación de uno u otro factor es diferente en cada lugar geográfico y en cada momento histórico”³². Más complejo resulta todavía si consideramos la heterogeneidad presente en cada una de esas vertientes.

América no estaba poblada por una cultura única en 1492, y entre esa diversidad existían numerosos pueblos nómadas o seminómadas, con todo el dinamismo, variabilidad y transformación que esto acarrea. Y cada pueblo concibe su realidad sonora y musical con idéntica variabilidad en cuanto a las funciones sociales, el instrumentario, los roles específicos –en caso de haberlos–, las formas de emisión vocal, etc. Mucho menos África, o más precisamente el área subsahariana, es un territorio cultural y étnicamente coherente. Por un lado el terrible comercio esclavista selecciona sus víctimas en función de la naturaleza de los trabajos a desempeñar por los esclavos luego del trasplante al nuevo continente. Por lo tanto existe un desinterés y desprecio absoluto por respetar –e incluso entender– las filiaciones culturales y las tradiciones que corresponden a cada pueblo sometido. Pero además, en América la relocalización y reagrupamiento de los esclavos no obedece a pautas de origen. Incluso las categorías “guineo” o “congoleño”, presentes en el cono sur para clasificar y diferenciar a los africanos, responden a categorías generadas por los colonizadores. Dentro de cada una de ellas podían habitar múltiples tradiciones culturales correspondientes a otras tantas tradiciones diferenciadas presentes al otro lado del atlántico.

Pero algo que suele pasarse por alto, sobre todo en las concepciones más generalizadas, es la fuerte heterogeneidad de los mismos conquistadores europeos. España misma es en el inicio de la conquista un territorio apenas organizado sobre las más diversas tradiciones étnicas, religiosas, lingüísticas, y claro está, musicales. Entre el siglo XV al XVI resuenan en la península las tradiciones castellanas junto a las napolitano-aragonesas,

³¹ Laplantine, F. y Nouss A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

³² Citado por Torres, R. (1988). Foro de Compositores del Cono Sur “Creación musical e identidad en América Latina”, *Revista Musical Chilena*.

mezcladas con la música sefaradí de los judíos hispano-portugueses desterrados, las tradiciones sonoras de los gitanos igualmente expulsados y el enorme corpus musical del Al-andaluz, derrotado militarmente, pero cuya presencia cultural perduraría durante siglos. Por otro lado, la península ibérica bien puede concebirse como un territorio en el cual, durante los quinientos años anteriores a la conquista, es el escenario de la disputa entre dos concepciones musicales que lucharán por imponerse como rasgo identitario del occidente europeo –esta vez sí, concebido como esencia. Una larga batalla entre la tradición mediterránea, propensa a la improvisación, la ornamentación profusa, la indeterminación tonal y el rechazo a encerrarse en un pulsar mecánico; frente a la cual se impone implacable la cultura musical norteña, germano franca, plantada en sus ideales inmovibles de la claridad formal, la precisión de la entonación y la altura, concibiendo como valor estético la austeridad expresiva en beneficio de la estructura y generando la tecnología para impedir el desvío y la imprecisión: la notación musical.³³

Pero todavía hay que añadir aquí un análisis social de la música de los invasores, porque “¿de qué música es portadora la tripulación de un barco lanzado al océano? ¿De música culta de vanguardia?”³⁴. Claramente ni la soldadesca española, ni los adelantados, y ni siquiera los monjes y sacerdotes evangelizadores serán representantes aquí de esos estilos ultramarinos “lógicos y continuados” de los que hablaba Carpentier.

Es realmente infrecuente, e incluso podría parecer contradictorio, el considerar esta enorme inestabilidad y variabilidad diversa presente en el mestizaje como factor de identidad. Mucho menos considerar que es aquello mismo “que produce la enorme diversidad latinoamericana” lo que a la vez es el factor que determina “una coherencia latinoamericana”³⁵. El mestizaje permite expresar justamente esa “unidad en la diversidad”³⁶ porque es un “pensamiento de la relación –de la multiplicidad en la singularidad- y del movimiento [...] un recorrido nómada, no lineal, que avanza girando, envolviendo, desplegando y desplazando las [...] músicas, las lenguas... de una espacio a otro”³⁷. En el mestizaje, la subjetividad es posible en la medida de la apertura al otro, junto al otro. Es una intersubjetividad que se convierte en transubjetividad. Esa diversidad estaría poblada de una otredad que no se construye como oposición, sino que ese otro está incluido en la identidad y definición del sujeto. Es el pasaje de lo “monádico” a lo “nomádico”³⁸, de la autonomía y la autosuficiencia a la apertura relacional del devenir. Es más, no habría *un* mestizaje, sino en todo caso, *mestizajes* en tanto series de precarias e inestables relaciones históricas, en un constante juego disonante de descentración y relocalización. Buscar los “principios”, los “orígenes”, lo primigenio es “perder toda posibilidad de percibir los procesos de transmutación mestiza”.³⁹

Si repensar las vertientes que confluyen con violencia en la historia de la música mestiza latinoamericana nos revela cuán heterogéneas han sido las músicas provenientes de Europa, en grado similar a las amerindias o las africanas⁴⁰, el mestizaje puede ser entonces una característica que se integre a la misma idea de historia de la música, reemplazando los esencialismos y los orígenes. El mestizaje puede aportar aquí ya que “en su capacidad de reconocer la alteridad y transigir con ella [...] participa en un juego

³³ Treitler, L. (1991). “The politics of reception” in *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (2).

³⁴ Aharonián, C. (1993) *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.

³⁵ Aharonián, C. “Creación musical...”

³⁶ Aharonián, C. “Factores...”

³⁷ Laplantine, F. y Nouss A. *Op. Cit.*

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Aharonián, C. (1993). *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.

infinito de transformaciones que amenazan toda pretensión esencializante”⁴¹. Concepto que puede convertirse en boomerang historiográfico: “sin purezas y con mezclas”⁴² son claramente conceptos que explican la conformación histórica de la música afrodescendiente de Bolivia. Pero ¿qué sucede si los tenemos presentes al estudiar las raíces griegas y germanas, mediterráneas y bárbaras, del canto romano-franco (gregoriano) medieval, es decir, la piedra fundamental de la cultura musical occidental?

... y la Transculturación como posibilidad historiográfica

Otro concepto que tiene en común con el de mestizaje el poner en foco los procesos formativos e históricos de la sociedad latinoamericana, es el de “transculturación”, propuesto por Fernando Ortiz, que al detenerse a reflexionar sobre la naturaleza social y cultural de América Latina, aporta un elemento que podría resultar complementario. En palabras del mismo autor

“expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura [aculturación] sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales [...] una transición [hacia] una nueva realidad de civilización.”⁴³

Mediante la apelación a estos *nuevos fenómenos culturales* o esa *nueva realidad de civilización*, la transculturación supera la concepción del mestizaje como ensamble o articulación de partes que además de permanecer reconocibles, podrían descomponerse para recomponer el estado primigenio, “puro”. Al mismo tiempo, que las músicas latinoamericanas aparezcan como entidades nuevas, en donde “todo suena diferente”⁴⁴ potencia el sentido historiográfico de este término, ya que lo convierte en un útil de conocimiento para comprender las realizaciones musicales latinoamericanas como entidades independientes, como “una manera de ser sonora, cultural, política, económica y social que resulta propia”⁴⁵.

Adviértase además la similitud con el mestizaje al subrayar lo que aparece como transicional. La transculturación no se centra solo en la propia identidad, porque como vimos, esa identidad misma está cuestionada. Por definición es una identidad en crisis permanente que se realiza gracias a la misma polaridad identidad-alteridad. Entonces “la transculturación significa asumir la condición transitoria de la mezcla [...] una de las características de este pensamiento es la consciencia de la insuficiencia. Por lo tanto, lo

⁴¹ Nouss, A. (2007). “Alteridad” en Laplantine, F. y Nouss A. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁴² Sánchez Canedo, W. (2010) “Sin purezas y con Mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negroafricanas de Bolivia”, in Recasens Barberà, A. (comp.) *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Akal.

⁴³ Ortiz, F. (2004). “Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)” citado en Podetti, J. R. “Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización”, en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, Montevideo: Universidad de Montevideo.

⁴⁴ Acosta, L. (1984). “El acervo popular latinoamericano”, en Gómez García, Z. “Musicología en Latinoamérica”. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

⁴⁵ Larrégle M. E., Eckmeyer M. y Cannova M. P. (2015). “Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno”, revista *Arte e Investigación*. La Plata: FBA. UNLP.

que caracteriza a este proceso, más que un afán de completarse en sí mismo, es una permanente apertura.⁴⁶

Desde ese punto de vista, tanto el mestizaje como la transculturación, aparecen como la contracara de las hegemonías raciales y culturales que encierran un designio universalista. Aparecen como una respuesta frente a un debate intercultural que les connota aspectos negativos y resultan herramientas epistemológicas e historiográficas significativas para comprender la especificidad de la música Latinoamérica. Incluso, tal vez, estas categorías no solo sean importantes para explicar las músicas locales, sino que pueden transformarse en útiles de conocimiento general de la música como alternativa al universalismo de la globalización.

5. Aperturas e in-conclusiones

El desarrollo epistémico de la historia musical del continente necesita consolidar categorías conceptuales propias e independientes de los modelos europeos o norteamericanos, favoreciendo el ingreso de las tradiciones propias a su corpus de conocimiento. Un pensamiento latinoamericano en historia de la música supone estudiar la música de otra manera, reconsiderando nuestro lugar en el campo de estudios. El carácter transcultural supone esa identidad; en el mestizaje es la violencia cultural de la conquista europea la que relaciona a la fuerza las vertientes musicales en formas diferenciadas según ocurran las variadas formas de colonialismo en el continente. Es un proceso irreversible que nos ubicó para siempre dentro de occidente. Toda pretensión americanista en términos de retorno a esencias precolombinas idealizadas no hace otra cosa que negar las características fundamentales de nuestra condición mestiza y arrojarnos a la periferia de la globalización como producto exótico. La conciencia de transculturación nos coloca en cambio en una posición desde la cual, como región, tenemos algo para decir y aportar a la historia de la música. Y no solo para incluir nuestras músicas en su corpus, sino fundamentalmente para aportar alternativas epistemológicas que nos permitan una “escucha” propia de toda la historia de la música. La música latinoamericana, por su sola presencia, horada el fundamento de los principales conceptos de la historiografía musical tradicional: la transculturación mestiza transforma los esencialismos, la autonomía musical y el foco individualista en excentricidades, aún para el estudio del canon musical. Si, como vimos, lo latinoamericano desaparece cuando no consideramos los procesos históricos, la función social, los colectivos y la significación de cada música en contexto, podemos invertir la ecuación y repensar toda la historia musical desde esos indicadores. Al menos para nosotros, los mestizos, debiera ser más habitual pensar la música así.

Los conceptos de Mestizaje y Transculturación, por su propia carga terminológica, pueden dar cuenta de aquello que se entiende como identitario o particular –fundamentalmente frente a la pretendida “cultura universal”- y al mismo tiempo otorgar rasgos comunes para la construcción de generalizaciones. La potencia que habita en ellos es irrefrenable: la conciencia en una condición latinoamericana compuesta, impura, mezclada violentamente, a las apuradas, desarticula por completo el paradigma musical universalista y esencialista basado en la obra-objeto que manifiesta la originalidad y autenticidad de un compositor-genio individual.

Los bastardos no pueden ambicionar una posición amparándose en la pureza de la herencia; pero en cambio pueden señalar la quimera de lo puro y la falsedad de lo auténtico, reconociendo la condición mestiza de las mayorías y convirtiéndola en patrón compartido o sentido común. Hacer del problema, tal vez, la solución, siempre y cuando

⁴⁶ Podetti, J. R. *Op. Cit.*

se dé la rebelión al interior del pensamiento colonizado. Así lo veía Bolívar: “Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo... que más bien es un compuesto de África y América que una emanación de Europa; pues que hasta España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos...Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres difieren en origen y en sangre”.

Referencias bibliográficas

- Acosta, L. (1984). “El acervo popular latinoamericano”, en Gómez García, Z. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Aharonián, C. (1993). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.
- Aharonián, C. (2000a). “El largo silenciamiento de Carlos Vega y Lauro Ayestarán” en *Conversaciones sobre música Cultura e Identidad*. Montevideo: Tacuabé;
- Aharonián, C. (2000b). *Conversaciones sobre música Cultura e Identidad*. Montevideo: Tacuabé; Aretz, I. (2007) (comp.). *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI.
- Cannova, M. P. y Eckmeyer, M. (2012). “Prácticos, Díscolas y Regionales” *Actas de las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: FBA-UNLP.
- Carpentier, A. (1984). *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, en Gómez García, Z. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Carabetta S. (2008). en *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*, Maipue.
- Dahlhaus, C. (1997). “Fundamentos de historia de la música”. Barcelona: Gedisa
- Deleuze, G. y Guatari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.
- Eckmeyer, M. y Cannova M. P. (2013). “Historia de la Música y Morfología Musical. Algo más que una cuestión de formas”, *actas del II Congreso Virtual La Forma*, UNT.
- 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”, *Actas de las 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: FBA-UNLP.
- Escobar, T. (2004). “El mito del arte y el mito del pueblo”, en Acha J., Colombres A. y Escobar T. *Hacia un teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Escobar, R. y Chase, G. (1972). “Hacia un enfoque general de la Música en América Latina”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical* (8), 105-119
- García Canclini, N. (1997). “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México, año III (5).
- Goehr, L. (1992a). “The Imaginary Museum of Musical Works”, Clarendon Press, Oxford.
- Goehr, L. (1992b). “Writing Music History”, in *History and Theory*, 31 (2).
- Gómez García, Z. (1984) (comp.). *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- González, J. P.(2014). “Pensar la música desde América Latina” en *Gourmet Musical*. Buenos Aires.
- Grimson, A. (2012). “Mitomanías Argentinas”. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guido, W. (2007). “Interignorancia musical en América Latina” en Aretz, I. (comp.) *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music: challenges to musicology*, Harvard University Press.

- Laplantine, F. y Nouss A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Larrégle M. E., Eckmeyer M. y Cannova M. P. (2015). "Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno", revista *Arte e Investigación*. La Plata: FBA. UNLP.
- Lengwinatt, K (2006). "El pueblo no inventa nada en sus canciones... Procesos de apropiación intersocial" en *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM)*, Año VI, , N° 11..
- Nouss, A. (2007). "Alteridad" en Laplantine, F. y Nouss A. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, F. (2004). "Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)" citado en Podetti, J. R. "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización", en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Samson, J. (2009). "Historia de la Música", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. *An introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.
- Small C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press.
- Sánchez Canedo, W. (2010). "Sin purezas y con Mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas de Bolivia", in Recasens Barberà, A. (comp.) *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Akal.
- Treitler, L. (1991). "The politics of reception" in *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (2).
- Treitler L. (1996). "Towards a desegregated music historiography" en *Black Music Research Journal*, 16, (1).
- Torres, R. (1988). Foro de Compositores del Cono Sur "Creación musical e identidad en América Latina", *Revista Musical Chilena*.