

## **Tres grandes relatos, tres experiencias y varias reflexiones**

**Victoria Eli Rodríguez**

*Revista Argentina de Musicología* 18 (2017), 53-64.  
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

### **Tres grandes relatos, tres experiencias y varias reflexiones**

Este artículo centra su atención en tres libros publicados por la autora de este texto entre 1995 y 2015: *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana, 1995), en coautoría con Zoila Gómez García e *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, XIX (2010) y vol. 8, XX (2015), junto a Consuelo Carredano ambos editados en Madrid. Una vez enumerados los objetivos que guiaron estos trabajos y sus principales resultados se destacan entre sus reflexiones: la disponibilidad desigual de fuentes en diferentes países o áreas; el conocimiento historiográfico fragmentado sobre las comunidades de pueblos originarios y afrodescendientes; la falta de articulación e insuficiente transversalidad entre ámbitos aún compartimentados —musicología histórica, etnomusicología y musicología popular— y la necesidad de la conjunción de estrategias y presupuestos teórico-metodológicos diferentes, en equipos de trabajo que permitan la transversalidad, la articulación y el análisis de realidades interrelacionadas o yuxtapuestas en lo académico y lo popular en espacios territoriales extensos y lejanos. A pesar de estas y otras limitaciones es importante contar con publicaciones de este tipo para la docencia en la música y las humanidades y para la divulgación del conocimiento en general, así como para incentivar estudios particulares.

**Palabras clave:** Música latinoamericana, Historia

### **Three Great Stories, Three Experiences and Several Reflections**

This article focuses on three books published by the author of this text between 1995 and 2015: *Música latinoamericana y caribeña* (Havana, 1995), co-authored with Zoila Gómez García and *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, XIX (2010) and vol. 8, XX (2015), together with Consuelo Carredano, both edited in Madrid. It lists the objectives that guided these works and their main results, proceeding with some reflections about the unequal availability of sources in different countries or areas; the fragmented historiographical knowledge about the communities of indigenous and Afro-descendant peoples; the lack of articulation and insufficient transversality between areas that are still compartmentalized —historical music, ethnomusicology and popular musicology— and the need for the combination of different strategies and theoretical-methodological assumptions, in work teams that allow transversality, articulation and analysis of realities interrelated or juxtaposed in the academic and the popular in extensive and distant territorial spaces. Despite these and other limitations, it is important to have publications of this type for teaching in music and the humanities and for the dissemination of knowledge in general, as well as to encourage specialized studies.

**Keywords:** Latin American Music, History

## Introducción

Un texto con fines pedagógicos y dos volúmenes que se integraron a una colección de ocho me hicieron partícipe de tres experiencias que, con sus particularidades, pueden adscribirse a un objetivo común y muy ambicioso: relatar con criterios abarcadores la historia de la música de América Latina y el Caribe.

Es mi intención conducir al lector de este artículo por los presupuestos que dieron como resultado la publicación de tres libros en el lapso transcurrido entre 1995 y 2015 y las consiguientes reflexiones durante estas experiencias profesionales. Se trata de *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y Educación, 1995), en coautoría con la musicóloga Zoila Gómez García (La Habana, 1948 – México, 1998), y la serie *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, cuyos volúmenes 6 (2010) y 8 (2015) fueron dirigidos a la música en Hispanoamérica en los siglos XIX y XX, respectivamente, ambos publicados en Madrid por la editorial Fondo de Cultura Económica. En estos últimos, colaboré como editora y autora con la musicóloga mexicana Consuelo Carredano.

Las ediciones de *Music of Latin America* de Nicolas Slonimsky (1945) y *Music in Latin America: An Introduction* de Gerard Béhague (1979), con sus correspondientes traducciones al español —Buenos Aires, 1947 y Venezuela, 1983—, se hallan entre las muy escasas propuestas de abordaje en un relato global de la historiografía musical latinoamericana, en los dos casos con una marcada inclinación hacia la música académica.

*Music of Latin America* fue el resultado de un viaje emprendido en 1941 por el compositor, director y musicólogo de origen ruso, nacionalizado norteamericano Nicolas Slonimsky en búsqueda de partituras orquestales de compositores latinoamericanos que engrosaran el catálogo de la Edwin A. Fleisher Collection de la Free Library de Filadelfia. Slonimsky deja manifiesto en la sección inicial de su texto bajo el título “A Pan American Fishing Trip”, la existencia de muchos y gruesos volúmenes sobre la geografía, la política y la economía de América del Sur, Central y las Indias Occidentales —publicados desde el siglo XIX e impulsados por la Doctrina Monroe del gobierno de Estados Unidos—, pero en lo concerniente a las artes y particularmente a la música, América Latina permanece como una *terra incognita*.<sup>1</sup> El deseo de acopiar información, en ocasiones

---

1. “Since Brackenridge’s time, many a weighty volume has been published dealing with geography, politics, and economics of South America, Central America, and the West Indies, the parts of the world which are commonly referred to under the collective name of Latin America. But in the domain of the arts, and more particularly of music, Latin America remains largely a *terra incognita*”. Nicolas Slonimsky: *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas y Crowell, 1945), 1.

guiado por las posibilidades y otras por las oportunidades que tuvo ante sí y el desconocimiento de qué es qué y quién es quién en la música de Latinoamérica, le hizo señalar metafóricamente, pocas líneas después de las anteriores, que había encontrado un verdadero *El Dorado* en la música y que en su libro incorporaba sus hallazgos.<sup>2</sup>

Tal valor precursor fue recogido en el Prefacio de las ediciones en inglés y español de Gerard Béhague, en la última de las cuales puede leerse:

Desde la publicación en 1945 del libro *Music of Latin America* por Nicolas Slonimsky (el resultado de lo que él mismo llamó “un viaje de exploración panamericano”), informaciones de toda índole respecto a todos los aspectos de la llamada tradición de música culta en Latinoamérica han sido acumuladas y han proporcionado la base necesaria para la interpretación cualitativa y cuantitativa de los hechos musicales del continente. El presente volumen pretende presentar estas informaciones en una perspectiva amplia y contribuir con otros datos. Puesto que no ha sido propuesto hasta ahora un panorama extenso de la historia de la música en Latinoamérica, la justificación del presente volumen parece innecesaria. Sin embargo, tenemos todavía tantas lagunas en la reconstrucción de la historia musical latinoamericana que el emprender una introducción histórica como ésta puede parecer prematuro o hasta presuntuoso. Con todo, gracias a los esfuerzos de varios estudiosos latinoamericanos, norteamericanos y europeos, el perfil general de esta historia puede ser trazado ahora con bastante exactitud y coherencia.<sup>3</sup>

El libro de Béhague es un referente en los intentos de estructurar e incorporar contenidos a lo que el propio autor señalaba como “la reconstrucción de la historia musical latinoamericana”.<sup>4</sup> El autor expresa aquello que desea superar en su texto: la descripción de los hechos musicales de un periodo histórico o país determinado, evitar la estadística o la presentación de información detallada acerca de la vida de compositores, la historia de las instituciones musicales, llevar al mínimo la reseña de las actividades de asociaciones musicales; todo con el fin de favorecer un examen de las obras de los compositores más representativos de las varias épocas, corrientes o países.<sup>5</sup>

---

2. “To find out what is what and who is who in the music of Latin America . . . I discovered a veritable *El Dorado* of music and this book embodies my findings”. Ibid.

3. Gerard Béhague. *La música en América Latina. Una introducción* (Caracas: Monte Ávila, 1983), 13.

4. Ibid.

5. Ibid., 13-14.

No es el fin de este artículo contraponer y valorar los alcances de Slonimsky y Béhague en sus respectivos libros, sino considerarlos entre los muy escasos antecedentes de un relato de conjunto en torno a la historia de la música en América Latina.

## De las tres experiencias

### **I. Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: Música latinoamericana y caribeña (La Habana: Pueblo y educación, 1995).**

La necesidad de proporcionar un manual para el programa de estudios de la Facultades de Enseñanza Artística del Sistema de Educación General de Cuba se encuentra en la génesis de este libro. Estas entidades universitarias tienen a su cargo la formación de los futuros profesores de música en las escuelas secundarias y en los institutos de segunda enseñanza (estudios de Bachillerato) del país. El “manual” una vez publicado no sólo se incorporó a los estudios en las Facultades citadas, sino también devino un texto útil en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes de Cuba.

Retornando a los preliminares, ambas autoras trazamos como objetivos generales en este libro puesto a disposición de los profesores y estudiantes de la Licenciatura en Educación Artística: “lograr una organicidad en la madeja de las historias de la música latinoamericanas; no hacer una sucesión de escenas de lo acontecido en cada uno de nuestros países o un inventario de géneros y compositores”.<sup>6</sup>

Para alcanzar los objetivos señalados se acudió a las fuentes bibliográficas disponibles en Cuba en instituciones como la Biblioteca Nacional “José Martí”, las bibliotecas de las Escuelas de Arte, y se contó con la colaboración de varios músicos cubanos residentes en la Isla y sus bibliotecas particulares. Destacan las consultas y referencias a los textos de figuras indispensables de la historiografía y la musicología del continente como: Vega, Slonimsky, Ayesterán, Campo, Mendoza, Mayer-Serra, Lange, Stevenson, Carpentier, Aretz, Ramón y Rivera, León, Béhague y Acosta, entre otros muchos. En lo concerniente al abordaje de la cultura musical de Cuba se incorporaron resultados recientes de las investigaciones en la música académica y la música popular cubana en la década de 1980, debido a las aportaciones de los musicólogos que trabajaban

---

6. Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y educación, 1995), V.

entonces en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), fundado en 1978.

En el transcurso de la introducción se hallan las propuestas que servían de hilo conductor al libro, donde el devenir cronológico —desde los antecedentes prehispánicos hasta la música en los finales del siglo XX— guió los contenidos adoptándose una estructura determinada por la proyección pedagógica del texto.

También se pusieron en evidencia otros objetivos y propuestas que pueden resumirse en los siguientes aspectos:

- a) Analizar y reinterpretar la bibliografía disponible.
- b) Interrelacionar los procesos que condicionaron el relato historiográfico y la cultura musical latinoamericana.
- c) Eludir las comparaciones entre las culturas americanas y las antiguas culturas asiáticas y greco-latinas, así como los criterios eurocentristas.
- d) Destacar las tradiciones musicales propias como formantes esenciales y gestores para el desarrollo futuro de la música.
- e) Abordar la música como cultura y parte de la sociedad.
- f) Interrelacionar las esferas de lo popular y lo académico.
- g) Revisitar las propuestas de áreas culturales americanas. Destacar, más allá de las fronteras políticas, las relaciones culturales.
- h) Explorar e incorporar otro agrupamiento para los “cancioneros” de América Latina y el Caribe e introducir el uso de la categoría *folklórico-popular*. Esta última a nuestro juicio, menos rígida que la partición entre folklórico y popular empleada en aquel momento.

Con esta propuesta muy arriesgada en aquel entonces —y también hoy— por su dimensión continental, se pretendía sistematizar el variado universo de las músicas populares de América Latina que “con su presencia e interacción cubren el más amplio campo del quehacer sonante en nuestros países”.<sup>7</sup> Para ello se tomaron en cuenta las coincidencias entre un grupo de parámetros formales y expresivos de estas músicas, a lo que se añadía una brevísima aproximación contextual. Fueron puntos de partida —junto a un alto número de horas de escucha— las descripciones y análisis de Slonimsky,<sup>8</sup>

---

7. *Ibid.*, 104.

8. Nicolas Slonimsky: *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas y Crowell, 1945); *La música en América Latina* (Buenos Aires: El Ateneo, 1947).

Vega,<sup>9</sup> Ramón Rivera,<sup>10</sup> León<sup>11</sup> y Acosta.<sup>12</sup> A estos se añadieron los pronunciamientos hechos en espacios docentes y conferencias por Odilio Urfé (La Habana 1921-1988) y el texto de Olavo Alén,<sup>13</sup> donde ambos musicólogos cubanos exponían las afinidades y modificaciones de varios géneros y especies de la música de Cuba que se hallaban próximos a un tronco común.

La génesis de la propuesta de agrupamiento publicada en *Música latinoamericana y caribeña* fue extender a nivel latinoamericano una formulación basada en el método sistémico que, como quedó expresado en el texto, “era incompleta y requería de un mayor acabado”<sup>14</sup> y tenía como punto central la comprensión de la complejidad de los fenómenos sonoros enunciados, en sus enlaces, relaciones e interdependencias, “no sólo con el sistema en su conjunto, sino con los demás elementos del propio sistema que ellos constituyen”.<sup>15</sup>

Esta base conceptual encaminada a hallar los procesos de integración y cambios en géneros y especies de la música popular continuó avanzando entre el grupo de investigadores que trabajaban en el CIDMUC, a la que se añadieron otros planteamientos teóricos, esta vez relacionados con los conjuntos instrumentales de la música popular cubana. Aquí se partía del supuesto que: “las tipologías instrumentales no resultan de la suma caprichosa de elementos, sino son el producto de la unidad estructural de *grupos de elementos rectores tímbricos distintivos y de elementos tímbricos rectores comunes*”.<sup>16</sup> Tal idea, primero de forma hipotética y después como tesis o conclusiones, pueden consultarse en la edición de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (1995-1997).<sup>17</sup>

---

9. Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Losada, 1944).

10. Luis Felipe Ramón Rivera: *La música afrovenezolana* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971).

11. Argeliers León: *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe* (La Habana: Universidad de La Habana, 1974).

12. Leonardo Acosta: *Música y descolonización* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982).

13. Olavo Alén: “Los complejos genéricos de la música cubana”, *Revista Universidad de La Habana* 227 (1985).

14. Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, 101-292.

15. Arkadi Ursul y otros: *La dialéctica y los métodos científicos generales de investigación*, 2 vols. (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1982), citado en Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, 290-291.

16. CIDMUC: *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, 2 vols. (La Habana: Ciencias Sociales-Geo, 1995-1997), 555.

17. El concepto de sistema musical de transformaciones propuesto por el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz avanza sustancialmente en la creación de un sistema comunicativo a partir de las relaciones entre las semejanzas y las diferencias de las prácticas musicales de una cultura musical tomando en cuenta los parámetros formales de la música y otras dimensiones sociales. Ver Gonzalo Camacho Díaz: “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca”, en Ana Bella Pérez Castro (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*

Se suma a los propósitos anteriores la aproximación al presente, aunque aún en “un terreno de tanteos e indefiniciones” y la premisa de:

- i) No dejar transcurrir “el tiempo de necesaria decantación histórica”. El hecho de apuntar lo acontecido en la última década (1980) “puede mostrar datos empíricos sin que sea posible penetrar aún en las leyes que rigen los fenómenos descritos.”<sup>18</sup>

## **II. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010).**

Una dimensión temporal por siglos rigió fundamentalmente el orden macro estructural de la colección *La música en España e Hispanoamérica*, publicados en Madrid por el Fondo de Cultura Económica entre 2010 y 2018. Tras el volumen 1 titulado *De los orígenes hasta c. 1470*, en los siguientes tomos correspondientes a España –*De los Reyes Católicos a Felipe*, vol. 2; *La música en el siglo XVII*, vol. 3 y *La música en el siglo XVIII*, vol. 4–, el mundo colonial americano fue incluido como un capítulo más en los referidos volúmenes y estos se debieron a la autoría de: Cristina Urchueguía, “La colonización en Hispanoamérica” (2012); Alejandro Vera “Música en Hispanoamérica en el siglo XVII” (2016) y Leonardo Waisman “La música en la América española” (2014). Los volúmenes 6 y 8 fueron dedicados en exclusiva a Hispanoamérica durante los siglos XIX y XX, respectivamente.

En el párrafo inicial de la introducción al volumen 6, las editoras señalábamos que:

Esta Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX ha encontrado muchos obstáculos en el camino; el más importante la escasa bibliografía, sobre todo de estudios globales sobre la música continental. El otro gran problema ha sido la ausencia de interpretaciones analíticas en las tan espaciadas y dispersas historias

---

(Xalapa-Enríquez: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007), 166-180. El Dr. José Miguel Hernández Jaramillo en su tesis doctoral *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)* (México: UNAM, 2017), utiliza este planteamiento como uno de los pilares centrales en su investigación. La tesis doctoral tuvo como tutor principal a Camacho Díaz y en ella participé como miembro del Comité Tutor junto a los Drs. Lizette Alegre y Antonio García de León.

18. Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, VII.

monográficas de la música de los diferentes países de nuestra América, a pesar de la abundancia de los datos que en ellas se consignan.<sup>19</sup>

Las consideraciones sobre dispersión, fragmentación y poca actualidad de los datos disponibles incluidas en esa introducción publicada en 2010 continúan reiterándose en los espacios de debate científico donde se propone o aborda el tema de los grandes relatos en la música latinoamericana.

En el volumen sobre el siglo XIX en Hispanoamérica de la citada colección se incluyeron diferentes contextos en los países que durante el periodo decimonónico alcanzaron la independencia de España y en aquellos que, como Cuba y Puerto Rico, aún no la habían conseguido. También quedó explícita en la sección introductoria nuestra intención como editoras de eludir los inventarios de géneros y de compositores y construir un discurso capaz de abordar diversas realidades que no transcurren en un solo territorio o nación. Se aclara además que es la música académica la que centra el discurso, según las directrices generales de la colección. Sin embargo, pueden hallarse en el libro las alusiones a la música popular, indisolublemente ligada a los distintos contextos y su importancia en la construcción de las identidades latinoamericanas.

Los ejes articuladores de los ocho capítulos de este volumen fueron los espacios de socialización de las variadas formas en que se manifiestan las prácticas musicales en los entornos públicos y privados, religiosos y laicos, institucionales y domésticos, entre otros. Estos espacios establecen relaciones donde, independientemente de que los productos musicales se muestren de forma diferenciada, los encuentros e intercambios en tales espacios generan redes complejas de conexión entre la creación, la interpretación, la difusión y recepción de la música, las instituciones, el salón y el teatro musical.

El encuentro o reencuentro con figuras y grupos sociales citados en diferentes capítulos no fue soslayado, sino dejado ver con el propósito de destacar su actuación en papeles protagonistas como impulsores de la actividad intelectual y artística. A lo que ha de añadirse el rol que desempeñaron como conformadores del gusto y la validación estética en espacios urbanos, sobre todo en las ciudades desde donde se ejerció la hegemonía política, económica y también cultural.

Aquí otro argumento a tener en cuenta al abordar una historiografía con intenciones abarcadoras: la ausencia o escasez de investigaciones regionales y locales que

---

19. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 19.

permitan añadir conocimientos que vayan más allá de las capitales de los diferentes países.<sup>20</sup>

### **III. Consuelo Carredano y Victoria Eli: La música en Hispanoamérica en el siglo XX, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015).**

El volumen 8, publicado cinco años después,<sup>21</sup> reafirma el presupuesto indicado en el volumen 6:

el lector se enfrenta a una serie de acontecimientos que transcurren en muchas naciones y ratifican la pluralidad de realidades que pueblan las repúblicas hispanohablantes del continente americano. El trabajo intenta articular una visión de la música académica con referencias o alusiones insoslayables a la música popular en un universo tan amplio e inabarcable como el de Hispanoamérica en el siglo XX, aunque con alusiones al siglo XXI.<sup>22</sup>

Este volumen no eludió la narración de un relato mayor, pero se optó por la elección de múltiples fragmentos o micro relatos en diferentes países y contextos durante el siglo XX. Consideramos que así fue posible hallar significados que estructuraran las músicas de los países hispanohablantes situados al otro lado del Atlántico. La narración historiográfica y musicológica transcurre en el entramado de procesos culturales, políticos, económicos y sociales del continente y sus nexos con Europa dispares entre sí, pero no obedece a una cronología inflexible. Las decisiones responden a la heterogeneidad de las realidades latinoamericanas.

El libro en su conjunto estuvo precedido de un texto, a manera de pórtico, bajo el título “Una reflexión preliminar: el cambio de siglo y *el problema del compositor latinoamericano*” donde consideramos oportuno reflexionar sobre un tema que sigue en el centro de atención de foros científicos y publicaciones: la discusión sobre la identidad latinoamericana, en particular en la creación musical calificada como académica. Ya desde este pórtico queda manifiesto el eje sobre el cual está concebido el libro:

---

20. Colaboraron en este libro los musicólogos Aurelio Tello y Clara Meierovich en sendos capítulos. Se contó con los aportes de la también musicóloga Áurea Maya.

21. Colaboraron en el volumen 8 los musicólogos: Aurelio Tello, Cecilia Piñeiro, Marta Rodríguez Cuervo y María de los Ángeles Chapa.

22. Consuelo Carredano y Victoria Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015), 17.

“Latinoamérica no es en forma alguna un todo sociocultural continuo, sino una tierra compartida en la cual se expresa la diversidad”.<sup>23</sup>

En lo concerniente a los discursos y las prácticas musicales destaca el interés por el análisis de diferentes posturas en ocasiones armónicas y en otras contradictorias en lo estético y en lo político-ideológico. Varios compositores y obras fueron tratados como clásicos o canónicos, pero también se pretendió dar respuesta a interrogantes o situaciones menos conocidas —por ejemplo algunos territorios centroamericanos— sobre los cuales las fuentes son aún muy escasas.

Las interrelaciones entre lo académico y lo popular, la difusión y la circulación de la música impuestas por el desarrollo creciente de industria y los medios de comunicación, las mujeres compositoras y las instituciones educativas fueron contenidos que ampliaron el discurso dirigido hacia un acercamiento al presente.

En este volumen se contó con una mayor disponibilidad bibliográfica no sólo asequible en los repositorios de las bibliotecas a las que tuvimos acceso personalmente, sino también en fondos digitalizados puestos al alcance a través de Internet, e incluso al diálogo personal con algunos protagonistas de “estas historias”. No obstante fue posible

constatar la disparidad de fuentes relacionadas con la cultura musical de los diferentes países, lo cual puede considerarse por un lado como una desigual producción musicológica y etnomusicológica, y por otro como consecuencia del desconocimiento de los proyectos y resultados alcanzados en algunas naciones.<sup>24</sup>

A la vez, se corroboró la condición de dispersión y fragmentariedad de la bibliografía que sin dudas resulta un *leitmotiv* en este artículo.

## Para concluir

Una narrativa historiográfica imbricada en los grandes relatos fue asumida por los autores y editores de las tres experiencias aludidas, teniendo presentes los riesgos que esta empresa conllevaba. Dar a la luz textos con el calificativo de gran relato se sometía a los juicios negativos de desconfianza y cuestionamientos hacia la utilidad de narrativas de amplias dimensiones que pretendían abarcar vastos periodos de la historia no sólo en un

---

23. Ibid., 27.

24. Ibid., 18. En el volumen 8 se añadió un anexo donde se reúnen otros textos no citados en las referencias bibliográficas, que son el resultado de las búsquedas realizadas y que consideramos útil para futuras investigaciones.

país sino en un territorio continental e insular como en el que nos ocupa. Sin embargo, por otro lado sobresalen criterios positivos y válidos en los que suele argumentarse que contribuyen a una visión de conjunto sin desconocer la diversidad de las culturas musicales latinoamericanas en el ámbito académico.

Tras las experiencias acumuladas al haber participado en tres libros de historias de la música, quedó aún más en evidencia la disponibilidad desigual de fuentes y la existencia de áreas donde la información es más amplia y accesible, frente a otra donde aún queda mucho por indagar, incluso teniendo a nuestro favor la herramienta de Internet.

Pueden sumarse a lo anterior el también fragmentado conocimiento historiográfico sobre las comunidades de pueblos originarios y afrodescendientes; la falta de articulación en estos estudios y la compartimentación generada por la insuficiente transversalidad entre ámbitos aún compartimentados bajo los rubros de musicología histórica, etnomusicología y la pujante musicología popular.

Los grandes relatos requieren además de la disponibilidad de fuentes, de la conjunción de estrategias y presupuestos teórico-metodológicos diferentes, del trabajo en equipos de especialistas que permitan la transversalidad, la articulación y el análisis de realidades interrelacionadas o yuxtapuestas en lo académico y lo popular en espacios territoriales extensos y lejanos.

En una realidad tan amplia y diversa como América Latina, ¿los grandes relatos resultan improcedentes? O como señalaba la musicóloga argentina Silvina Mansilla en su reseña sobre el volumen 8, *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* ¿es posible tomar en cuenta las pequeñas historias, lidiar con la fragmentación, y sin embargo apuntar a una comprensión integral y totalizadora de los hechos?<sup>25</sup>

Los objetivos son difíciles de alcanzar. Aún más, sería pretencioso considerar que, por puro voluntarismo, los resultados serán completos. Sin embargo son útiles y necesarios en varias direcciones: para la docencia en la música y en el conjunto de las humanidades; para la divulgación del conocimiento en general, y para incentivar la investigación y sumar nuevos saberes hacia el análisis e interpretación de las culturas latinoamericanas desde nuestro ámbito profesional.

---

25. Silvina Luz Mansilla: "Narrativas grandes y pequeñas sobre la música en Hispanoamérica durante el siglo XX. Reseña de: Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*", *Revista de Musicología* 40/1 (enero-junio 2017): 251.