

**1° JORNADAS DE ESTUDIOS SOCIALES DE LA MÚSICA**  
Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de La Plata  
19 de Agosto de 2016

**¿CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA  
EN TU INVESTIGACIÓN/PRÁCTICA DE INTERVENCIÓN?**

*“Compartiendo experiencias, desafíos metodológicos, intervenciones sociopolíticas  
y abordajes sociales de la música”*

**Los sonidos de Calibán: una historia latinoamericana a través de la música**

**Autoras:**

Cecilia Maas (UBA). [ceci.maas@gmail.com](mailto:ceci.maas@gmail.com)

Mariana Katz (UBA). [marianakatz@gmail.com](mailto:marianakatz@gmail.com)

En el marco de las 1° Jornadas de Estudios Sociales de la Música queremos presentar un proyecto de divulgación que propone acercarse a la historia latinoamericana a través de la música.

Se trata del sitio web [www.sonidosdecaliban.com](http://www.sonidosdecaliban.com), proyecto que desarrollamos entre noviembre de 2015 y agosto de 2016. En este momento hemos terminado una primera versión del sitio y quisiéramos presentar en esta ponencia las características centrales de este proyecto, algunas reflexiones en torno al rol de la música en la divulgación histórica a partir de nuestra experiencia.

Respecto de las autoras, Cecilia Maas es Licenciada en Historia de la Universidad de Buenos Aires y Mariana Katz es estudiante de la misma carrera.

En el desarrollo del sitio trabajamos en conjunto con dos diseñadoras web y dos ilustradores que desarrollaron la interfaz visual.

Vamos a contar primero de qué se trata la propuesta y qué hicimos hasta ahora. En segundo lugar, vamos a hablar de cómo funciona la música en nuestro proyecto. En tercer lugar, vamos a hacer una breve reflexión sobre la música latinoamericana que surge de los trabajos que realizamos hasta ahora. Por último,

nos vamos a referir a una dificultad que tuvimos en relación a cómo plantear la relación entre la música y las fronteras nacionales.

I. *Los sonidos de Calibán* es un portal de divulgación histórica: es decir, está dirigido a un público no académico al que le interese conocer la historia latinoamericana y su música. Además de personas interesadas en estos temas, nos interesa desarrollar un sitio que sirva para dar clases en la escuela: por eso, el proyecto prevé una segunda etapa donde se desarrollarán secuencias didácticas para utilizar el sitio en el aula. El enfoque de este sitio de divulgación histórica es el de un acercamiento a la historia del continente a partir de su música. Con este objetivo, seleccionamos expresiones musicales de distintos lugares e indagamos acerca de sus orígenes, de su circulación y de su vinculación con diversos procesos históricos. Además, nos propusimos curar contenidos de diversa naturaleza que se encuentran disponibles en internet o en bibliotecas. Con estos dos objetivos en mente, realizamos fundamentalmente dos operaciones. Por un lado, seleccionamos material sonoro y audiovisual que permite apreciar músicas y danzas de las sociedades latinoamericanas. Por otro lado, elaboramos síntesis de las investigaciones que existen sobre estas expresiones culturales y la historia de estos pueblos, combinando trabajos provenientes de distintas disciplinas, como la historia, la antropología y la musicología.

*Los sonidos de Calibán* busca también ser una propuesta metodológica: queremos proponer una mirada distinta de la historia, que pueda empezar por una fuente que no suele ser considerada como tal, la música. Como afirma Alexandre Felipe Fiuza (2011), “es posible conocer significativamente la historia de un país desde el análisis de sus músicas. Las canciones, y en algunos momentos la música instrumental y orquestada, son esclarecedoras de los temas, embates, discursos (aun los contrahegemónicos), hechos y polémicas que más resonancia produjeron en determinadas sociedades”.

II. En nuestro proyecto, la música funciona como puerta de entrada: elegimos acercarnos a la historia de América Latina a partir y a través de su música. ¿Por qué? Porque la música da cuenta de formas de vida y de formas de pensar, porque como fuente histórica ha sido dejada en gran medida de lado por la

investigación académica, y también porque la música nos permite vincularnos con lo que estamos analizando de una forma corporal. Como afirma Mercedes Liska, “donde las construcciones discursivas se tornan inasibles, la música nos permite vivenciar a los 'otros' cercanos, habitar esos cuerpos. Vibrar con la quena y los sikus del altiplano aymara; bailar cumbia, merengue o reaggeton; improvisar con el rap o cantar un son, son experiencias que nos hacen jugar a ser ‘otros’, fundirnos en ellos, ofreciéndonos formas de relacionarnos con diferentes saberes, maneras de vivir o formas de crear” (Liska, 2014).

Lo musical constituye un universo sumamente heterogéneo. Ante todo, como práctica social puede tener distintas funciones: estéticas, rituales, políticas. Además, una expresión musical, por ejemplo una canción, puede ser analizada en distintos niveles: letra, recursos armónicos y rítmicos, melodía, arreglos, interpretación. También puede ser analizada a partir de los instrumentos, que constituyen un bien cultural que permite apreciar las influencias extramusicales de una época sobre la música, según la tecnología y las condiciones sociales para las cuales fue diseñado (Recasens Barbera, 2010:18). La música contiene a su vez una condensación de distintas temporalidades: el tiempo de la composición, el de la interpretación, el de la grabación y el de la escucha. Por este motivo, Juan Pablo González (2013:108-110) considera que la canción no debe considerarse como un objeto, sino como un proceso. Esta pluralidad de elementos y de temporalidades hace a la música una fuente particularmente rica para el trabajo que hacemos en este sitio. Al establecer la vinculación entre una expresión musical y su historia, no excluimos a priori ninguna de sus dimensiones: según los casos, abordamos su contexto de producción o circulación, su instrumentación, su letra o en el uso de determinados patrones rítmicos o motivos melódicos, entre otros aspectos.

Tampoco distinguimos tajantemente entre música popular, erudita o comercial ni excluimos las expresiones musicales que podrían englobarse en alguna de estas esferas. En verdad, la investigación que realizamos nos demostró que en la mayoría de los casos no era ni siquiera posible adscribir a las expresiones a una u otra categoría en un sentido estricto. Como señala González, en el desarrollo de

la música latinoamericana se evidencia una considerable fluidez de las fronteras entre lo erudito y lo popular (González, 2013:15). Los estudios académicos recientes han cuestionado la dicotomía tradicional instalada entre alta y baja cultura, señalando el interés por las intersecciones entre una y otra y por la complejidad de los procesos de producción cultural. En nuestro caso, no circunscribimos a la esfera de lo erudito o a la de lo popular y atender a la fluidez entre ambas nos permitió acercarnos a las mezclas de elementos de distintas culturas que confluyeron en un contexto común; a la relación entre los sectores populares y el Estado y la forma en que éste influyó sobre la cultura musical; a la acción del mercado sobre la música, entre otros procesos.

Por último, al seleccionar los ejemplos con los que trabajamos, no nos centramos exclusivamente en las músicas que hoy en día se consideran “músicas nacionales”. Al contrario, reconociendo el carácter histórico del proceso de construcción de un canon nacional (que entronizó durante el siglo XX al samba en Brasil, al merengue en República Dominicana, entre otros), las consideramos como un ejemplo entre varios y trabajamos también con las expresiones musicales ajenas a la tradición nacionalista.

III. Estos meses de trabajo nos llevaron a reflexionar sobre la música latinoamericana como problema. El nombre de nuestro sitio proviene de Calibán, que es un personaje de la obra *La tempestad* de Shakespeare. Caracterizado como un ser salvaje y deforme, Calibán vive en una isla a la que llega Próspero, antiguo duque de Milán. Próspero esclaviza tanto a Calibán como a otro personaje de la isla, Ariel. Pero las reacciones de ambos son diferentes: Ariel obedece fielmente a

Próspero y absorbe sus valores y cultura; Calibán, en cambio, utiliza la lengua de su amo para insultarlo, se rebela, representa una amenaza. El término *Calibán* es un anagrama de la palabra *caníbal*; ésta, a su vez, se cree que proviene del término *caribe* con el que Colón designó a los rebeldes indios de las islas.

Si bien *La tempestad* no transcurre explícitamente en América, durante el siglo XX numerosos intelectuales latinoamericanos han retornado a Ariel y a Calibán en búsqueda de una síntesis de la identidad latinoamericana. En 1900, el

uruguayo José Enrique Rodó publicó un ensayo titulado *Ariel*, en el que reivindicaba a este personaje como símbolo de lo latinoamericano, porque Ariel era “la parte noble y alada del espíritu [...] el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad” (Rodó, s.f.:15). Para Rodó, Ariel era lo elevado y lo intelectual, frente a Calibán, que representaba la materialidad que el uruguayo asociaba a Estados Unidos.

Posteriormente, distintos intelectuales discutieron la elección de Rodó. En uno de los ensayos más conocidos, el cubano Roberto Fernández Retamar sentenció: “Nuestro símbolo no es pues Ariel, como lo pensó Rodó, sino Calibán”; Calibán representa aquí el “rudo e inconquistable dueño de la isla” (Retamar, 2005:33-37). Para Fernández Retamar, como anteriormente para el argentino Aníbal Ponce, el barbadiense George Lamming y el martiniqueño Aimé Césaire, Calibán es un símbolo de la dominación colonial en América Latina.

Ariel y Calibán son respuestas a una pregunta recurrente en la historia latinoamericana: ¿se puede pensar en esta región como una unidad? ¿Existe una cultura latinoamericana? En el proyecto *Los sonidos de Calibán* nos preguntamos por lo latinoamericano, no buscando la esencia de la región, sino indagando en su historia. A primera vista, podríamos considerar que la idea de América Latina es arbitraria y convencional, que es una denominación que esconde realidades múltiples. Sin embargo, al investigar acerca de la historia y de la música del continente, encontramos patrones comunes, similitudes, unidad en la diversidad.

Varios estudios han señalado la existencia de “tres raíces” de la música latinoamericana: la indígena, la africana y la europea. Según María Teresa Linares (1977), son estas tres raíces las que proveen a la música latinoamericana de su materia prima: escalas, giros melódicos, figuras rítmicas, timbres, instrumentos musicales, lenguaje verbal<sup>1</sup>. Daniel Devoto formula un planteo similar al hablar de las “cuatro capas” que forman la música latinoamericana -el cuarto de estos aportes sería el de los inmigrantes europeos que llegaron durante el período independiente (Devoto, 1977:20-34).

El modelo de las tres raíces es atractivo por su claridad y porque permite explicar algunas combinaciones que sólo se dieron en América. En nuestra investigación,

hemos encontrado algunos casos que encajan bien en el modelo, como la música de la nación garífuna, que combina letras indígenas con elementos rítmicos africanos, o el vals peruano, donde la presencia europea se hace escuchar.

Sin embargo, el modelo de las tres raíces es insuficiente para explicar la diversidad de la música latinoamericana. En primer lugar, porque estas raíces son heterogéneas: no existe un aporte indígena, africano ni europeo homogéneo, sino que estas categorías ocultan una gran diversidad cultural.

En segundo lugar, porque las raíces son muchas más que tres: la música chutney de Trinidad, por ejemplo, da cuenta de aportes asiáticos a la sonoridad latinoamericana. Además, desde la emergencia de la industria discográfica, las influencias musicales han ampliado sus horizontes: los músicos no cuentan sólo con la materia prima del lugar geográfico del que provienen, sino que escuchan música que les llega de muy lejos.

Pero, fundamentalmente, el modelo de las tres raíces es insuficiente porque no tienen en cuenta el contexto de histórico, de poder, en el que se produce el encuentro de estas tres culturas.

“Lo africano” llega a América mediado por una institución que disloca profundamente las culturas: la esclavitud. “Lo indígena” existe luego del siglo XV mediado por la conquista. Las migraciones y la formación de una sociedad colonial hacen que “lo criollo” sea algo bien distinto a “lo europeo”.

1La idea de las tres raíces también aparece en Ana María Locatelli de Pέργamo, “Raíces musicales”, en Isabel Aretz (comp.) *América Latina en su música*, pp. 35-52. Más recientemente, la muestra *A tres bandas* ha retomado la idea de las tres raíces para presentar el desarrollo de la música latinoamericana.

Como ha señalado Mercedes Liska, la idea de tres raíces que se encuentran no muestra que detrás del mestizaje hay relaciones de dominación y resistencia: en América Latina, “lo sonoro ha servido como estrategia de disciplinamiento social al mismo tiempo que se constituyó como el espacio para las efervescencias colectivas y la construcción de subjetividad” (Liska, 2014).

IV. Por último, nos queremos referir a una dificultad que tuvimos en nuestro proyecto respecto a cómo ubicar a la música en relación con las fronteras nacionales. La interfaz de *Los sonidos de*

*Calibán* es un mapa: los casos que abordamos se encuentran anclados en el espacio, asociados a un lugar geográfico determinado. Esto se debe a que, efectivamente, muchos de estos ejemplos musicales y procesos históricos pueden asociarse con una región particular dentro del universo latinoamericano. Además, esto responde a una característica de las investigaciones en las que nos basamos: pese a que hay muchos procesos que son comunes a la región, los trabajos de musicología latinoamericana se circunscriben en general al espacio nacional de donde provienen sus autores (González, 2013:46).

A pesar de que decidimos anclar los ejemplos a espacios geográficos específicos, en muchos casos nos encontramos con problemas históricos que excedían un espacio determinado y con músicas que circulaban más allá de las fronteras. También nos encontramos con una serie de patrones comunes, de procesos musicales e históricos que se asemejan entre sí pese a las distancias geográficas que los separan. Por este motivo, proyectamos elaborar en una próxima etapa del proyecto una serie de recorridos que permitan agrupar procesos similares que se dan en distintos espacios. Un ejemplo es el proceso por el cual, durante el siglo XX, distintos géneros musicales pasaron de ser expresiones vinculadas a los sectores populares –en particular a los afrodescendientes o a las poblaciones indígenas- para transformarse y convertirse en música nacional. En los recorridos que proyectamos en el futuro del sitio, también deberíamos considerar espacios de producción fuera de los límites de la región latinoamericana, en tanto experiencias como los exilios dieron lugar a experiencias de producción de músicas que sin dejar de ser latinoamericanas fueron compuestas en otros continentes.

En resumen, la música funciona en el marco de nuestro proyecto como puerta de entrada para acercarnos a la historia de la región de una forma particular, que permite reflexionar en torno a ciertos aspectos de la experiencia de las sociedades latinoamericanas que pueden quedar relegados a un segundo plano cuando el

acercamiento es a partir de fuentes tradicionales. Por otro lado, el ejercicio de historizar las expresiones musicales e identificar sus vinculaciones con procesos de mediano y largo plazo también permite observar características de la música de la región que no se ponen de relieve claramente cuando se analizan de forma individual y separada.

## **Bibliografía**

Devoto, Daniel (1977) “Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales”. En Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México-París: Siglo XXI – UNESCO.

Fernández Retamar, Roberto (2005) “Calibán”. En *Todo Calibán*, Buenos Aires: CLACSO. Disponible en <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-robertofernandez-retamar.pdf>, consultada el 6 de abril de 2016.

Fiuza, Alexandre Felipe (2011) “Las fuentes musicales y la enseñanza de la historia desde una mirada comparativa”. En Bohoslavsky, Ernesto, Geoghegan, Emilce y González, María Paula (coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina. Actas del taller de reflexión TRAMA*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011, en [http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded\\_files/file/publicaciones/trama/fiuza.html](http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/fiuza.html), consultada el 7 de abril de 2016.

González, Juan Pablo (2013) *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Linares, María Teresa (1977) “La materia prima de la creación musical”, en Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México-París: Siglo XXI – UNESCO.

Liska, María Mercedes (2014) “La música de Nuestra América y sus notas disonantes en las relaciones de poder”, en *La revista del CCC* [en línea], n° 21. Disponible en <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/497>, consultada el 6 de abril de 2016.

Locatelli de Pèrgamo, Ana María (1977) “Raíces musicales”. En Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México-París: Siglo XXI – UNESCO.

Recasens Barberà, Albert (dir.) (2010) *A tres bandes. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España. Rodó, José Enrique (s.f), *Ariel*, Valencia: Prometeo. Diponible en <https://archive.org/details/arielrodo00roduoft>, consultada el 6 de abril de 2016.