



Pablo Palomino. 2020. *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Oxford: Oxford University Press, 272 páginas, ISBN 978-019-068740-3 (impreso); 978-019-751048-3 (digital)

Pablo Palomino. 2021. *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional*, traducido por Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 288 páginas, ISBN 978-987-719288-9

La categoría de música latinoamericana es ubicua y se encuentra naturalizada. El historiador Pablo Palomino se propone rastrear la emergencia de la categoría de música latinoamericana como parte de un proceso más amplio de conceptualización de América Latina. Para ello, escudriña en diversos archivos localizados principalmente en Estados Unidos, México, Alemania y Argentina, con el fin de hilvanar un relato a partir de retazos de escenas dispersas en el globo. Así, desde una patente fragmentariedad busca construir una narrativa general de alcance continental. América Latina –sostiene Palomino– “ha terminado siendo aceptada como fruto de la sedimentación de proyectos que la inventaron como región” (p. 10).

El libro se concentra entre las décadas de 1920 y 1960, aunque comparte antecedentes más tempranos y también añade un epílogo que aborda las décadas posteriores hasta nuestros días. Publicado originalmente en inglés, su traducción al castellano es mayormente funcional, salvo en lo que concierne a algunos detalles de léxico musical, como al errar en el género del término *nocturno* (a partir de *nocturne*) o al equivocar la desambiguación de la palabra *label*, que bien puede traducirse como sello o como etiqueta, pero cuyas diferencias en el significado son notables.

Procurando alumbrar el surgimiento del concepto de música latinoamericana, o “la invención” del mismo, como el título versa, Palomino debe confrontarse a la convención nacionalista que rige tanto las empresas de desarrollo cultural en el continente, como los discursos historiográficos y musicológicos que han replicado la lectura “nacional” de los fenómenos culturales. A pesar de su intención de distanciarse de los amarres del nacionalismo historiográfico, el autor no renuncia a una especie de homologismo ya que, para hallar los orígenes de las músicas latinoamericanas, se pregunta por la representación de las culturas en un “mapamundi musical”. Allí, lo “latino” se perpetuaría hasta hoy, como un “lenguaje racializante” (p. 15), sin que haya existido la inquietud de verificar alguna consanguinidad fundante. Esta búsqueda

de correspondencia entre territorio, población y expresión cultural se matiza gracias a una concepción de América Latina como un espacio real e imaginario, en movimiento y plural.

Como punto de partida, resulta útil para esta reseña compilar algunos de los hitos que anteceden a la circulación de música latinoamericana en tanto tal, describiendo un campo que progresivamente se desplaza desde una concepción del continente como unidad diplomática hacia otra de una unidad cultural. Un ejemplo de la primera idea sería la *Revista Latino-Americana* francesa de 1874, la que no identificaba una cultura singular, sino que presentaba una mirada eminentemente política del territorio. El momento crítico para el cambio hacia la búsqueda de una cultura se daría durante la conmemoración de los centenarios de las repúblicas sudamericanas, relativamente sincrónica con la revolución mexicana, cuando se activa la necesidad simultánea de afirmar las identidades nacionales y fortalecer un espacio político-cultural transnacional.

Palomino entrega antecedentes históricos para la definición de un arte latinoamericano (como la exposición en el museo Galliera en París en 1924) y de un campo cultural distintivo, con la fundación del Instituto Iberoamericano en 1930, y del Instituto de Cultura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1931, sobresaliendo hacia fines de la década de 1930 un enfoque latinoamericanista en los estudios literarios. Desde entonces, se consolidaría como un campo de conocimiento, destacando la contribución de figuras como Joaquín Edwards Bello, desde Chile, y José Vasconcelo, desde México. Durante todo el siglo XX coexisten nomenclaturas que ofrecen énfasis diferenciados para entender la configuración de tal espacio cultural: americano, iberoamericano, latinoamericano. La música de América Latina aparecería oficialmente inscrita en la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz de 1936 en Buenos Aires, y luego, como parte de la pedagogía, en un texto de historia de la música publicado en 1938 por Manuel Salas para su uso en las escuelas secundarias de Argentina.

Aunque el libro se organiza de manera diacrónica, es decir, que los capítulos avanzan según periodos consecutivos, propongo revisar mediante esta reseña cuatro problemáticas principales que atraviesan la obra, a saber: la convergencia entre los proyectos nacionales y el desarrollo de una conciencia continental; las permanentes pero cambiantes relaciones coloniales entre la región y sus contrapartes imperiales y sus efectos sobre el concepto de música latinoamericana; la concurrencia entre las configuraciones de “lo popular” y “lo latinoamericano”, y la participación de la disciplina musicológica en sus debates y definiciones.

## Nacionalismos y latinoamericanismo

Ya que los archivos institucionales suelen estructurarse siguiendo una lógica nacional, lo mismo que buena parte de la musicografía, resulta evidente la necesidad de ingresar al terreno de la música latinoamericana a través de una serie de corpus bibliográficos, hemerográficos y documentales que han sido hasta ahora leídos como parte de las historias nacionales de Argentina, Brasil y México, principalmente. Pero lo que Palomino intenta mostrar es cómo se articulan los nacionalismos culturales con la emergencia de la categoría de música latinoamericana. Uno de los logros de este libro es demostrar en términos muy concretos la participación de asociaciones gremiales, empresarios radiofónicos e instituciones académicas en la circulación de ideas de América Latina y su relación con la música.

En vez de considerar las agendas nacionalistas y latinoamericanistas como antagónicas o incluso divergentes, se vuelve evidente que la construcción de relatos de argentinidad, por ejemplo, se encuentran imbuidos de ideas acerca de lo americano, entendiendo la pertenencia a un territorio compartido con las repúblicas “hermanas” como una virtud de la civilidad local, como lo ilustra con un texto del nacionalista argentino Ricardo Rojas, publicado en *La Revista de América* de 1920. En él, Rojas vinculaba el surgimiento de una música nacional con una música “americana” más amplia, compuesta e interpretada por músicos que formarían una “hermandad de espíritus iniciados en el misterio de América” (p. 65). Se destaca así la posibilidad de crear una música de América, atendiendo, eso sí, a una imaginación espiritual, pero no concreta, de lo que sería música latinoamericana.

Más allá de las fronteras nacionales, Palomino subraya la circulación de géneros transnacionales, como la zamacueca, la murga, el danzón, el son y la rumba. Interconectando aportes de investigaciones previas, el autor comenta que dichos circuitos no eran, pues, ni latinoamericanos ni nacionales, sino más bien nordestinos, rioplatenses, andinos o caribeños. O simplemente internacionales. En ese sentido, a la par que se elaborarían planes institucionales para la enseñanza pública, serían los circuitos subregionales los que irían tomando forma y organizando la vida local y sus correspondientes mercados musicales. Esto lo muestra con el caso de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), cuyos miembros apuntaban no tanto a un mercado nacional (“argentino”) o latinoamericano, sino a uno metropolitano y transnacional (p. 102).

En cuanto a las iniciativas proteccionistas de la cultura local, como el establecimiento de estrategias de control de la emisión radial o de gravámenes diferenciados según repertorios musicales (iniciativas que habitualmente han sido leídas dentro del marco de los nacionalismos), Palomino subraya su

carácter fundamentalmente práctico, con una orientación en la mejoría de condiciones laborales, fortalecimiento de organizaciones políticas y difusión de determinadas estéticas, antes que en la promoción de cierta identidad. El autor pone énfasis en esta idea, puesto que desestabiliza los discursos nacionalistas que han tendido a invisibilizar la porosidad de las escenas culturales. Por ejemplo, comenta cómo la SADAIC gestionó las restricciones impuestas en la radio para la programación de músicas extranjeras, señalando que:

En primer lugar, la identidad y la ideología eran aspectos secundarios para estos músicos preocupados sobre todo por brindar buena música a su público, mejorar sus condiciones de trabajo y sus ingresos y promover su prestigio en casa y en el extranjero. La identidad nacional o étnica no era relevante. En segundo lugar, el nacionalismo cultural surgía menos del público o de los artistas que de las guerras burocráticas de los políticos conservadores, y como respuesta a la naturaleza transnacional del mercado de la música (p. 120).

Ahora bien, ninguna de las acepciones de la música propia nacional tenía todavía que ver explícitamente con Latinoamérica, sino que las distintas expresiones del nacionalismo aún remitían a ideas de lo hispano, lo tradicional o lo moderno. No obstante, es factible proyectar este énfasis laboral, político y estético también a las prácticas que más tarde involucrarán “músicas latinoamericanas”, permitiéndonos imaginar que no siempre se trató de configurar una identidad propia.

## Colonialidad

Sucesivas veces a lo largo del libro se pone en evidencia la posición colonial que América Latina y, más notoriamente, los países cuyas escenas culturales son aquí investigadas, guardan con potencias occidentales. En particular, se subrayan las estrategias, ora de aproximación, ora de distanciamiento, respecto de la Península Ibérica, muy claramente mediante el uso y desuso de la categoría “iberoamericana”, pero también al hacer notar la consideración de una “cultura europea” francesa como punto de referencia que permite al mismo tiempo diferenciarse de la España y el Portugal imperiales y reafirmar un origen occidental ilustrado. Es crucial entonces destacar las tensiones internas —entre élites y pueblos subalternizados— al mediar programas de desarrollo cultural orientados a civilizar a las poblaciones, a través de acciones de blanqueamiento y depuración. Un ejemplo elocuente es el de la difusión del canto escolar en Argentina y más particularmente del canto orfeónico en Brasil.

Asimismo, Palomino describe cómo músicos inmigrantes —ya fueran judíos alemanes, italianos, portugueses o inmigrantes de otros lugares que trabajaron como profesores de música, comerciantes de partituras o artesanos y reparadores de instrumentos musicales— continuaban impartiendo

tradiciones musicales europeas, entendiendo la música escrita europea como “música universal”. En efecto, una imaginada pertenencia a dicha universalidad es la que se expresa en el “primer” libro de historia musical latinoamericana escrito por Lucas Cortijo Alahija en 1919.

Dando lugar a una interrogación geopolítica que toma en cuenta la historia colonial, la dominación cultural europea a través de España y Portugal, y también su continuación como canon de cultura occidental, el libro sirve para pensar los matices entre lo cosmopolita y lo universal, espejando a América Latina con sus contrapartes imperiales. Como continuación, cobra especial relevancia la relación con Estados Unidos en el marco del panamericanismo. Ahora, la audición de músicas latinoamericanas expresaba centurias de continuidad cultural según una fantasía imperial que emparentaba a la “madre patria” ibérica con la posterior dominación estadounidense. Hasta hoy, creo yo, la persistencia de dicha fantasía nos empuja a pensar en la oposición entre latinoamericanismo e hispanismo, que estuvo latente también durante las dictaduras contrarrevolucionarias y que participó de la politización de las músicas latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XX.

### **Lo popular y lo latinoamericano**

Otra de las articulaciones centrales es la de lo latinoamericano con lo popular, según se expresa en los populismos políticos, pero también en las agendas de la investigación musical. ¿Es posible hacer converger en el mismo concepto los repertorios transnacionales comercializados por el disco y la radio; los desarrollos compositivos ligados a los conservatorios con sus disputados vanguardistas mediante, y la configuración de repertorios nacionales / regionales portadores de identidad y —especialmente— de potencialidad política—revolucionaria?

De hecho, resulta muy sugerente la contextualización que contempla las ideas en torno a las culturas populares que circulaban durante las décadas de este estudio. Si, por un lado, ya se había formulado la crítica a la “industria cultural” y su cultura de masas por parte de T. W. Adorno y M. Horkheimer, por el otro, se difundía con plena vigencia un pensamiento folclórico que identificaba a una nación y un *volk* determinado, entendiendo que ellos tendrían sus manifestaciones culturales distintivas. Lo más fascinante de esta historia de la música latinoamericana es su localización en tal encrucijada, cuando una emergente musicología continental buscaba dotar de contenidos propios a las naciones en que se inscribían, laborando arduamente para consolidar un corpus legítimo que les permitiera afirmarse como pertenecientes a “extremo occidente” (un concepto que el autor toma prestado de Alain Rouquié). Así, Palomino describe la tarea de este

emergente campo musicológico como una búsqueda obsesiva de la música del pueblo latinoamericano, basándose en una definición condescendiente de arte popular. En México, por ejemplo, la discusión en torno a las definiciones de la música popular fue fundamental para el establecimiento del currículo del Conservatorio Nacional y para la legitimidad de la “música típica mexicana” en la radio comercial, cuyo comportamiento era francamente omnívoro.

Una de las instituciones que protagonizan el libro es la Pan American Union (PAU), junto con su asociada Pan American Association of Composers (PAAC), que desde 1924 había hecho esfuerzos por incluir a compositores de todo el continente americano en sus conciertos, salvo que su inclusión apuntaba a obras escritas en un lenguaje europeísta que seguía la tradición clásica, sin perjuicio de que integrara elementos indigenistas o localistas. Un cambio notable habría ocurrido entre 1939 y 1947 cuando la PAU decidió promover el folclore y pedagogía musicales latinoamericanos para “las masas” (p. 34).

Si hasta la década de 1930 la etiqueta “latinoamericana” del discurso panamericanista se aplicaba solo a los repertorios clásicos (europeístas) de compositores latinoamericanos, o para referirse a un espacio geográfico para giras musicales, la inclusión de músicas populares se percibió como una oportunidad por parte de intelectuales latinoamericanistas. Así, por ejemplo, el intelectual y político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre argumentaba en 1929 que las “canciones típicas” de “nuestros países” ahora se situaban a la par de la música popular de Estados Unidos y podían representarse junto a la “música seria” de Europa (p. 71).

## Musicología

Los argumentos más sólidos del texto, desde mi punto de vista, son aquellos que revisan el desarrollo de la musicología, identificando la concurrencia de categorías disímiles: iberoamericano, latinoamericano, panamericano. Como señalaba, Palomino comenta la participación de musicólogos en los debates por la definición de músicas adecuadas para los proyectos de modernización con énfasis civilizatorio. Allí destaca el trabajo de institucionalización de la musicología a través de Francisco Curt Lange, musicólogo alemán instalado durante gran parte de su etapa laboral en Uruguay. Entre todas sus iniciativas, Palomino decide acertadamente analizar la publicación de los cuatro volúmenes del *Boletín Latino-Americano de Música*, que produjo con apoyos institucionales variables e inestables, pero con una gran habilidad diplomática para conseguir colaboraciones a lo largo del continente. En dicha publicación, va fraguándose un debate crucial para la difusión de las composiciones e investigaciones que adoptan la

etiqueta “latinoamericana”. En ese contexto de discusión disciplinar es donde se instala el antecedente de “primera” música original de las Américas entendida como la música barroca compuesta por músicos africanos y mestizos (p. 189). Este estatuto, tal vez paradójico por su relación colonial, lo compartiría con las músicas populares folclorizadas que poco a poco se posicionarían identitariamente.

Como contraparte de Lange, Palomino aborda la figura del español Otto Mayer-Serra, quien desde México desarrollaría importantes esfuerzos tanto para la musicología (mediante la traducción de enciclopedias y la redacción de entradas locales) como, más específicamente, para la promoción de ciertas músicas latinoamericanas (a través de colaboraciones discográficas o publicaciones temáticas). También, se aborda la labor de la ya mencionada Pan American Union en el establecimiento de lazos vinculantes entre Estados Unidos y Latinoamérica, describiendo los principales objetivos diplomáticos y de control político que se desplegaron gracias a las actividades de la División Musical, a cargo de Charles Seeger. Si bien parte de esta historia es ya conocida dentro del campo musicológico latinoamericano, por corresponder a su canon disciplinar, este libro consigue conectarla con una historia más amplia de intercambios culturales, comerciales, políticos y educativos en el continente.

### **Acerca de la “invención de la música latinoamericana”**

Uno de los argumentos que se presenta desde los primeros capítulos del libro es que la categoría de música latinoamericana aparece al servicio de una plataforma comercial, aunque de manera tardía. En el segundo capítulo compara tres escenas distintas —una de músicas internacionales en Filipinas; la trayectoria nómada de Isa Kremer, una música judía nacida en Besarabia (actual Ucrania) que termina instalándose en Argentina, y el desarrollo de una organización, la mencionada SADAIC—. A ratos, resulta algo forzado el intento del autor de demostrar que el concepto de música latinoamericana no existía por no encontrarse rastros de él en dichas tres escenas, ya que metodológicamente parece una generalización difícil de sostener fuera de la extrapolación de los casos estudiados. Así, por ejemplo, comenta uno de los conciertos de Kremer en el que se incluye un repertorio diverso, pero sin presentar las canciones del continente como “música latinoamericana”:

La trayectoria de Kremer señala una época, entre la Gran Guerra y la segunda posguerra, de cartografías e ideologías musicales fluidas y superpuestas. Pero como vemos, la voluntad de cantar las canciones de todos los pueblos, atravesando fronteras lingüísticas y geográficas, podía prescindir perfectamente de una categoría “latinoamericana” que englobase algunas de esas categorías —cubana, argentina, tangos, vidalitas— que hoy llamaríamos latinoamericanas (p. 93).

Sí resulta más fructífera la argumentación de Palomino en torno al carácter cosmopolita de varios de los circuitos por donde efectivamente circulaban canciones en español, provenientes de España y México. Por ejemplo, esto se ve en el caso de la escena de Manila, pero también en la recepción de Kremer en Argentina, cuyas performances se percibieron como expresiones de un “populismo transnacional” (p. 93). En concreto, parece convincente considerar el cosmopolitismo popular intrínseco a la música de las primeras décadas del siglo XX en todo el mundo como un rasgo transversal a varios espacios y mercados musicales (p. 82).

Si bien el libro logra describir usos específicos de la noción de música latinoamericana o, en su defecto, prácticas que sin ser nombradas como tales pudieran caber en el concepto actual que las clasifica de esa manera, no es propiamente la invención de la categoría la que se desarrolla a lo largo del libro, sino que este arroja luz sobre prácticas disímiles y distantes que, de manera simultánea, van consolidando intercambios continentales que serán probablemente cruciales para el latinoamericanismo de la segunda mitad del siglo XX. Dicho de otro modo, este estudio se perfila como una contraparte clave para repensar los hilos conductores de las vanguardias y proyectos progresistas, tanto como los populistas de vocación continental, que se desarrollaron en América Latina con fuerza en la década de 1960.

**Laura Jordán González**

*laura.jordan@pucv.cl*

<https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*