

Pablo Palomino (2021).
La invención de la música latinoamericana.
Una historia transnacional.
Fondo de Cultura Económica

Mariantonia Palacios
Universidad Central de Venezuela

Caracas, Venezuela

mariantonia.palacios@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0618-1178>



¿Cómo se volvió “Latinoamericana” la música?” (Palomino, 2021, p. 11).

Con esta sugestiva pregunta encabeza Pablo Palomino un libro en el cual trata de desentrañar el origen y las diferentes acepciones de un concepto que reúne manifestaciones culturales muy diversas y heterogéneas, y lo hace a partir de la revisión del uso de éste y de otros conceptos similares (Panamericana, América Latina, Nuestra América, Hispanoamérica, Iberoamérica, etc.). Llega a la conclusión de que *Latinoamérica* es un constructo cultural “fruto de la sedimentación de proyectos” (Palomino, 2021, p. 12) en el cual la música juega un papel fundamental, pues, aunque “los orígenes fueron diplomáticos y políticos, ... fue la música el escenario en el que la educación, el comercio y la cultura popular la difundieron como entidad regional en el mundo” (Palomino, 2021, p. 237).

Sin embargo, a pesar de esta aseveración sobre la importancia de la música en la caracterización del concepto de lo *latinoamericano*, Palomino llama la atención sobre el hecho de que “el rol de las prácticas musicales en la creación misma de América Latina ha estado sorprendentemente ausente de la reflexión académica” musicológica (Palomino, 2021, p. 238). Es por esto que su texto se convierte en una referencia fundamental y obligada para todos quienes hacemos musicología en la región.

A lo largo de los cinco capítulos, una introducción y las conclusiones que componen su libro, Palomino pasa revista a los proyectos que dieron origen a la categoría *música latinoamericana* y a la idea misma de América Latina como región. De acuerdo con su planteamiento, este concepto comienza a tomar forma en el siglo XIX, momento en el cual lo *latino* hacía referencia a los pueblos que compartían un pasado colonial, aunque no fuera posible una definición más allá de esa circunstancia. Era por lo tanto un concepto espiritual surgido como reacción frente a la cultura imperialista. No es sino en 1924 en París con la Exposition d'Art Américain–Latin y en 1930 en Berlín con la fundación del Ibero–Amerikanisches Institut que lo *latinoamericano* empieza a vislumbrarse como un concepto cultural, aunque siga siendo una “categoría proyectual” más que



algo concreto, susceptible de ser definido (Palomino, 2021, p. 23). Para ese momento, la música, con sus prácticas locales, regionales, nacionales, translocales, etc., no respondía a una categoría que permitiese englobar la gran diversidad que comprendía dentro del marco de lo latinoamericano, pues “...los circuitos de música de lo que hoy llamamos América Latina componían un mosaico de elementos dispersos coexistiendo sin orden común” (Palomino, 2021, p. 33). El análisis de las causales de la conformación de los nodos y redes de producción y circulación de la música en Estados Unidos en contraste con lo ocurrido en países como Argentina, Colombia, Brasil, Uruguay y México, es uno de los puntos desarrollados en el primer capítulo del libro.

Palomino afirma que la primera vez que se registra en un documento el concepto de música latinoamericana es en 1919, fecha de publicación en Barcelona de un compendio de compositores y educadores de la región escrito por el pianista argentino Lucas Cortijo Alahija.¹ En una época donde la musicología se centraba en la música europea, este libro buscó destacar y documentar la riqueza y diversidad de las expresiones musicales del continente americano. En el libro de Cortijo se afirma que el futuro musical de la región descansa en la “raza indígena”, que es lo que definiría y diferenciaría biológicamente la región. Por su lado, Alejo Carpentier (1904–1980) afirma que es lo africano el rasgo distintivo de la música cubana y que los atributos de esa música son comunes a una tradición latinoamericana caribeña.² En ambos casos, se trata de llegar a una caracterización regional más amplia a partir de rasgos nacionales. Sin embargo, la documentación de las raíces musicales indígenas y africanas, así como las investigaciones en torno al folklore musical, no fueron suficientes para lograr una identidad común como discurso estético. América Latina no consiguió integrarse ni geográficamente ni demográficamente, contrariamente a lo que ocurrió en Estados Unidos, Francia o Inglaterra, a pesar de los esfuerzos de los nacionalistas por convertir “fragmentos de esta heterogeneidad musical en símbolos nacionales” (Palomino, 2021, p. 40).

Por otro lado, la etiqueta de música panamericana utilizada por Estados Unidos y Europa para englobar la música de los compositores académicos del continente se vio enfrentada a los planteamientos del escritor y crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884–1946), quien habla de tradiciones musicales de “las Antillas” concentrándose en las prácticas musicales populares, lo que sacó el debate sobre lo latinoamericano del ámbito de la música académica.³ En consecuencia, América Latina es percibida como un “mosaico continental” de tradiciones musicales diversas y complejas, moldeadas por historias, culturas y geografías particulares, y no como una entidad musical homogénea, deconstruyendo la noción simplista de una única música *latinoamericana*.

En el segundo capítulo, el más extenso del libro, Palomino muestra cómo el concepto de América Latina como una unidad musical comienza a materializarse en el mercado y los circuitos comerciales transnacionales, fundamentalmente en la industria discográfica y en la radio. Profundiza en la génesis de la idea de una “música latinoamericana” como una categoría unificada,

1. Cortijo Alahija, Lucas. *Musicología latino-americana. La música popular y los músicos célebres de la América Latina*, Barcelona, Maucci, 1919. Este texto aborda una amplia variedad de géneros musicales latinoamericanos, desde la música folclórica hasta la música popular urbana, y presenta biografías y descripciones de músicos importantes de la época como Carlos Gardel y Agustín Lara.

2. Su estudio sobre la influencia africana en la música cubana se encuentra plasmado principalmente en su importante ensayo *La música en Cuba*, publicado por primera vez en 1946. Sin embargo, ya desde principios de siglo Carpentier estuvo involucrado en la vida cultural cubana y colaboró con compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes exploraron las raíces africanas en la música cubana.

3. *Música popular de América*, ensayo escrito en 1929 y leído como conferencia. Ha sido publicado muchas veces, entre ellas en la serie *Conferencias*, 1929, Vol. 1, Biblioteca del Colegio Nacional de La Plata, 1930, pp. 177–236; en su *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 627–658; y en el *Boletín de Antropología Americana*, 1984, 9, Pan American Institute of Geography and History, pp. 137–157.

desvelando los mecanismos y actores clave que contribuyeron a su formación durante las primeras décadas del siglo XX. El desarrollo de la industria de la radiodifusión y la grabación de discos creó circuitos comerciales que trascendieron las fronteras nacionales y se convirtieron en plataformas cruciales para la difusión de géneros y artistas. La lógica comercial, orientada a la expansión de mercados y la identificación de audiencias amplias, comenzó a moldear la percepción de cierta música con un atractivo regional.

Palomino se detiene en cuatro casos particulares. En primera instancia, la “ausencia de cualquier referencia latinoamericana” (Palomino, 2021, p.55) en el heterogéneo mercado musical de Filipinas, a pesar del consumo de música mexicana en la década de 1930. América Latina no era una etiqueta comercial diferenciada. En segundo lugar, el caso de la soprano rusa de ascendencia judía Isa Kremer (1887–1956), quien no sólo se especializó en la ópera, sino que cultivó un ecléctico repertorio de canciones populares y folklóricas de diversos países y en varios idiomas. A pesar de su amplio y heterogéneo repertorio, que incluía canciones que hoy calificaríamos sin duda como latinoamericanas, nunca utilizó esa etiqueta.

El tercer caso es el de los compositores de tango argentinos, cultores de un género que se volvió transnacional gracias a la radio, las discográficas y el cine en la primera mitad del siglo XX. La estrategia corporativa–comercial de estos músicos se enfocaba en lograr el cobro de sus derechos de autor en los grandes mercados de Estados Unidos y Europa, para lo cual no necesitaron identificarse como “latinoamericanos”, ya que “las preocupaciones *estéticas* y *laborales* eran más relevantes que la identidad, fuera nacional o étnica” (Palomino, 2021, p. 104).

El cuarto y último caso expuesto en este segundo capítulo es el de la radiodifusora mexicano–estadounidense “La Voz de América Latina”, que es tomada como un ejemplo paradigmático para mostrar cómo una empresa comercial contribuyó a la creación del discurso y la categoría de “música latinoamericana”, que emergió, en parte, como una herramienta práctica para ordenar y comercializar la diversidad musical del continente dentro de los nuevos mercados. La emisora no sólo transmitía música mexicana, sino que proyectaba esa música como representativa de una sensibilidad “latinoamericana” más amplia, contribuyendo a la construcción de un imaginario colectivo en torno a una música regional.

Paralelamente a esto, la idea de una “música latinoamericana” coexistió y a menudo compitió con los proyectos de construcción de músicas “nacionales” impulsados por intelectuales, artistas y algunos proyectos estatales con la finalidad de articular una identidad musical regional compartida basada en elementos comunes, distintivos y diferenciadores frente a las corrientes europeas y estadounidenses. “La retórica nacionalista no se oponía a la transnacionalización del paisaje sonoro, sino que se nutría de ella y contribuía a su desarrollo, recreando influencias extranjeras en el mercado nacional y alimentando mercados extranjeros con productos propios” (Palomino, 2021, p. 104).

En el capítulo tres, Palomino se enfoca en el periodo entre 1920 y principios de 1950, una etapa crucial donde la noción incipiente de “música latinoamericana” comenzó a consolidarse dentro de un marco pedagógico transnacional. “Los tres niveles –raíces musicales subnacionales, nacionales y supranacionales– proveyeron material para el mismo desafío pedagógico modernizador, que contribuyó a producir a América Latina como una región musical” (Palomino, 2021, p. 107). El autor examina las políticas de estado referidas a la música en Brasil, México y Argentina, entendiendo que para estas naciones la música fue vista como una herramienta para la reforma social aplicada a través del canto colectivo. Aunado a esto, se planteó la necesidad de contrarrestar la influencia de los repertorios populares difundidos por los medios de comunicación masivos dando preeminencia

a la educación musical clásica basada fundamentalmente en el repertorio folklórico. En esta cruzada fueron fundamentales personajes como Heitor Villa-Lobos (1887–1959) en Brasil, Carlos Chávez (1899–1978) y Jesús Reynoso Aráoz en México, Clemente Greppi (1858–1938) y Ricardo Rojas (1882–1957) en Argentina. “Esta generación intelectual se comprometió explícitamente a conectar el gusto popular con el “arte elevado”, argumentando no solo que los artistas cultos siempre habían abrevado de las fuentes populares, sino también que habían influido en el repertorio popular...” (Palomino, 2021, p. 119).

Palomino también revisa la obra de otra figura fundamental en la institucionalización de la musicología latinoamericana y en la promoción de la idea de una música regional en el cuarto capítulo: el musicólogo sajón de origen judío Francisco Curt Lange (1903–1997). Para Lange, América Latina debía ser comprendida como una entidad histórica, racial y cultural, y así lo dejó asentado en su texto *Americanismo Musical*, publicado en 1934 en Montevideo, Uruguay, por la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores.⁴ Esta concepción de América Latina como una región cultural diferenciada estaba inspirada en la escuela alemana de musicología comparada, tendencia dentro de la cual se formó Lange. También estaba en consonancia con la creación de instituciones musicales internacionales durante el periodo de postguerra tales como el International Composers' Guild, la Pan American Association of Composers, la Pan American Union, y la International Musicological Society, entre otras. Lange argumentaba que la música en América Latina había estado históricamente subordinada a los modelos y gustos europeos, y abogaba por la necesidad de buscar fuentes de inspiración propias. Para ello debían reivindicarse las músicas populares y folclóricas, por ser la verdadera esencia de la expresión musical americana y la base para una creación artística auténticamente latinoamericana. El objetivo era crear un arte con características distintivas que lo hicieran reconocible a nivel universal por su conexión con la realidad cultural del continente. Uno de los mayores obstáculos para lograrlo era “la ignorancia casi total de la producción musical entre los países vecinos y la falta de intervención estatal en sus sistemas de radiodifusión emergentes” (Palomino, 2021, p. 160). Para remediarlo, Lange sugería la creación de instituciones musicales continentales. Una de las iniciativas más importantes de Lange en esta dirección, y que Palomino analiza en detalle, fue la creación del *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM), publicado entre 1935 y 1946. Aunque tuvo una distribución desigual, este boletín se convirtió en un espacio crucial para el debate y la articulación de ideas sobre la música de la región, permitiendo a Lange establecer redes y colaboraciones con músicos, pedagogos e intelectuales a lo largo del continente, sentando las bases para un diálogo regional y transnacional sobre la música, y contribuyendo a la articulación de prácticas musicales en función de la idea de una región integrada. “El BLAM combinó tres discursos distintos: una idea civilizadora de la educación, entendida como un medio de *eleva*r a la población; una idea de *raza* como síntesis de biología, historia y destino colectivo, y una noción elitista de *cultura*, ...” (Palomino, 2021, p. 161).

Las iniciativas de Lange se vieron acrecentadas por otros circuitos que promovían la interacción continental en torno a la identidad musical latinoamericana, como es el caso de los

4. Su planteamiento sobre el *americanismo musical* se plasmó en artículos publicados “en diversos medios informativos de Nueva York, Tlaxcala (México), Ciudad de México, Santo Domingo (República Dominicana), La Habana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Río de Janeiro, en los que formuló un llamado amplio en pro de la integración musical continental, que abarcaba América del Sur, América Central y América del Norte, incluyendo en esta última a los Estados Unidos.” Merino Montero, Luis. (1998). “Francisco Curt Lange (1903–1997): tributo a un americanista de excepción”. Revista musical chilena, 52(189), 9–36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998018900002>

folcloristas reunidos alrededor de la revista *Folklore Americas*,⁵ los estudiosos de la diáspora africana en América, y los investigadores del campo indigenista. El objetivo fundamental de estos circuitos era conectar musicalmente el hemisferio a través de instituciones, publicaciones musicales e intercambios pedagógicos. Estas conexiones son precisamente las que Palomino analiza en el capítulo quinto de su libro.

Este último capítulo está dedicado a las instituciones y políticas que, desde el Departamento de Estado de los Estados Unidos, impulsaron el desarrollo de la música latinoamericana durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Es el caso de la División de Música (DM) de la Pan American Union (PAU), desde donde promovieron su difusión y estudio a través de la elaboración de catálogos, la publicación de cancioneros distribuidos a lo largo y ancho del continente, del intercambio entre compositores y pedagogos, y de la interpretación del repertorio latinoamericano por las orquestas estadounidenses. Palomino analiza las posibles causas políticas y culturales que impulsaron al gobierno de Estados Unidos a centrar su interés en el desarrollo de la música de la región para “fortalecer tanto la imagen de Estados Unidos entre los latinoamericanos como la de América Latina en la opinión pública estadounidense” (Palomino, 2021, p.191). Figuras centrales en este objetivo fueron Carleton Sprague Smith (1905–1994), encargado de recorrer América del Sur para establecer contactos “e incorporar perspectivas útiles para la diplomacia estadounidense” (Palomino, 2021, p.192); Charles Seeger (1886–1979), quien reunió una enorme cantidad de volúmenes de obras “iberoamericanas” con la intención de desarrollar un proyecto de catalogación de este repertorio y la publicación de algunas de las composiciones; Brunilda Cartes Morales (1909–2001), quien se unió a la DM para organizar el plan hemisférico para la educación musical que se fundamentó en la práctica colectiva del canto coral; y Vanett Lawler (1902–1972), creadora del programa para las escuelas “Música para unificar las Américas”. En palabras de Palomino: “... la diplomacia musical hemisférica de la Segunda Guerra Mundial valorizaba de manera explícita las prácticas musicales, el conocimiento y los actores de América Latina, incorporando a los latinoamericanos *institucionalmente* en organizaciones culturales hemisféricas bajo la hegemonía de Estados Unidos” (Palomino, 2021, pp. 212–213).

A lo largo del libro, y después de una exhaustiva revisión documental en archivos de Argentina, Brasil, México, Estados Unidos y Alemania, Palomino demuestra que la idea de una “música latinoamericana” no era una categoría preexistente, sino que es una construcción histórica y cultural que ha evolucionado a lo largo del tiempo como resultado de proyectos y convicciones personales de distintos actores, movimientos de mercado y políticas estatales que comenzaron a promover la idea a principios del siglo XX. La invención de esta categoría fue exitosa. Su aceptación y naturalización a partir de 1960 así lo demuestra. “El invento tuvo tanto éxito que nadie cuestionó la realidad de esta región musical” (Palomino, 2021, p. 238). América Latina es, hoy por hoy, un área geocultural diferenciada y específica que ha llegado a convertirse en un campo de estudio académico y de comercio transnacional. Y ha sido la música uno de los escenarios donde se reflejó y fraguó la búsqueda de esta identidad colectiva. Fue la música “el escenario en el que las tradiciones eruditas, la cultura popular, el populismo estatal y el transnacionalismo comercial convergieron de manera más natural, en la década de 1930, para crear imágenes compartidas en la región” (Palomino, 2021, p. 238).

5. Fundada por Ralph Steele Boggs (1901–1994) en 1941, enfocada en el estudio del folklore hispano y latinoamericano.

