

Pablo Palomino,  
*La invención de la música latinoamericana*,  
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, 288 páginas

La pregunta por Latinoamérica y variantes como “Nuestra América”, Hispano o Iberoamérica forma parte de una historia recurrente que, con vaivenes, atraviesa ya tres siglos. En estos tiempos pandémicos se publicaron nuevos textos, tanto del campo periodístico como académico.<sup>1</sup> Entre estos últimos, *La invención de la música latinoamericana*, de Pablo Palomino, tiene como primer mérito ocuparse de un tema de vacancia dentro de esta extensa saga.

El autor asumió de forma consistente una tarea compleja y paradójica: dar cuenta de cómo fue el proceso que llevó a la atribución de una única caracterización a una muy diversa y heterogénea cantidad de músicas rurales y urbanas, populares y eruditas, de comunidades originarias y criollas, provenientes de la migración europea y la esclavitud africana, etc. En efecto, Palomino nos recuerda en la introducción a la versión inglesa que no existe una tal “música latinoamericana” (p. 4). Sin embargo, postula que su establecimiento contribuyó no solo a su diferenciación interna dentro del mundo de la música, sino en buena medida a

determinar la idea misma de lo Latinoamericano.

“Música latinoamericana” tiene, según Palomino, dos acepciones principales: como categoría estética y como marco de referencia geográfico. Su establecimiento es el resultado de una sucesión de acciones que fueron sedimentando a lo largo del siglo pasado, a partir de una serie de proyectos de órdenes diversos, ya sea diplomáticos, estéticos o políticos. El autor denomina “invención” a esta historia en la que la conceptualización compitió con otros tipos de recortes y denominaciones en un contexto regional en el que los Estados desarrollaron —exitosamente— sus respectivos procesos de identificación nacional. Como señala Palomino “en la región son muchos quienes no se identifican o se identifican secundariamente como latinoamericanos” (p. 11). En cambio, tanto en la región como en otros lugares del planeta se escuchan buena parte de estos repertorios musicales identificándolos como “latinoamericanos” más allá de las naciones de origen de sus creadores o intérpretes.

El subtítulo del libro “Una historia transnacional” es ilustrativo de una particularidad que también podemos encontrar en las trayectorias de investigadores, sus trabajos y sus espacios de discusión.

Pablo Palomino nació en Buenos Aires, en 1975. En la Universidad de Buenos Aires obtuvo su licenciatura en Historia y se doctoró en la Universidad de California Berkeley. Palomino es en la actualidad profesor de estudios latinoamericanos y del Caribe en la Oxford College de la Universidad de Emory. El libro fue primero publicado en inglés, en la colección “Currents in Latin American Music & Iberian Music”, cuyo editor es el mexicano Alejandro L. Madrid y luego, en español, por el Fondo de Cultura Económica.<sup>2</sup>

Según informa Palomino en la introducción, el libro tuvo su origen en su tesis doctoral, que elaboró en la primera década de este siglo. Es decir, se trata del producto de un trabajo de largo aliento. La posibilidad de contar con financiamiento para hacer viajes para el trabajo con archivos en Buenos Aires, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Ciudad de México, Washington, Berlín y Berkeley le permitieron manejar y macerar con gran solvencia un volumen de información impactante.

<sup>2</sup> *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*, Oxford, Oxford University Press, 2020. Completando el círculo, esta reseña se escribe en una revista del Centro de Historia Intelectual de una universidad argentina de amplia circulación en la región.

<sup>1</sup> Martín Caparrós, *Ñamérica*, Buenos Aires, Planeta, 2021; Carlos Altamirano, *La invención de Nuestra América*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2021.

Palomino enfoca su estudio entre 1920 y 1960, aunque el libro incluye indagaciones anteriores y posteriores a dicho recorte. En su versión española está organizado en una introducción, cinco capítulos y conclusiones, los que, sosteniendo un cierto orden cronológico, muestran una casuística que varía en tipo y extensión.

Los títulos de cada capítulo ya dan cuenta de cómo la invención de esta “música latinoamericana” fue un proceso extendido en el tiempo, que distó de ser lineal y acumulativo. Palomino comienza analizando lo que llama un “mosaico” de casos y luego pasa al estudio de las primeras “redes transnacionales”. El capítulo siguiente dirige su foco a la función que los Estados nacionales de corte populista y nacionalista tuvieron en la conformación de una categoría supranacional. Los capítulos restantes ocurren luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, es decir, en el contexto de la Guerra Fría, hasta adentrarse en el final del siglo, en donde se da cuenta de procesos coordinados entre el ámbito político y cultural, tanto estatal como privado.

Un mosaico continental es el primer capítulo en el que Palomino encuentra aislados intentos de propuesta y delimitación de una música latinoamericana en el paso del siglo XIX al XX.

El segundo capítulo es el de mayor extensión y muestra cuatro tipos de redes y escenas internacionales relacionadas con la música latinoamericana. Primero se dirige hacia Manila, la capital de Filipinas y

excolonia española en los años 20, ya que dicha escena le permite trazar un primer acercamiento a la capacidad “exportadora” de las diversas músicas producidas en la región latinoamericana.

El siguiente apartado se enfoca en la trayectoria de la cantante Isabelle “Isa” Kremer. La carrera de la cantante de origen judío nacida en Rusia es también la crónica de una vida nomádica de extensas giras que la llevaría por el mundo entero hasta terminar radicada en la provincia de Córdoba. El ecléctico repertorio de Kremer que analiza Palomino da cuenta también de cómo, a contrapelo de una idea instalada de fidelidad o especialización respecto de un determinado género musical, el repertorio de un cantante también podría estar integrado por múltiples géneros.

El tercer apartado muestra cómo los compositores argentinos desarrollaron estrategias diversas de contacto y cooperación a escala internacional. Si bien estas acciones de tipo corporativas y profesionales no apuntaban a configurar una escena latinoamericana, sí permitieron poner en contacto a músicos de diferentes países y espacios de menor escala en el continente y Europa y, con ello, una toma de conciencia de problemáticas compartidas.

Por último, el cuarto apartado estudia el caso notable del sistema de radiodifusión mexicano, que es particularmente iluminador de las tensiones que para la década del 30 se encontraban entre la circulación transnacional de músicas y músicos de la región y sus procesos de

determinación como músicas nacionales. Aquí, la industria musical mexicana lidia a la vez con lo que pasaba en Norteamérica y las novedades que venían desde Cuba y Argentina principalmente.

El tercer capítulo sostiene que la emergencia de una conciencia latinoamericana musical también tuvo lugar durante los diversos gobiernos de cuño populista surgidos en varios países de la región en un arco que va de 1910 a 1950. Del trabajo con bibliografía y archivos de Brasil, México y Argentina, Palomino se centra en la articulación entre políticas de Estado vinculadas principalmente al campo de la formación de músicos profesionales y sobre todo a la educación musical de nivel primario. La actividad coral es un denominador común en las prácticas estatales de los diferentes países en el período. Con la intervención de artistas de renombre en el marco de instituciones con cuadros burocráticos vinculados con el área pedagógica, ya la definición del repertorio que cantaron los coros escolares durante esos años es reveladora de cómo se articularon la música “erudita” o culta, tanto europea como la de las corrientes nacionalistas, las músicas populares locales y las regionales. Según el modo en que se configuraron los mitos de origen nacionales, se fueron articulando repertorios en los que jugaron papeles relevantes el folclore (y el tango en la Argentina), la música de comunidades originarias y criollas. Esta trama contó además con personajes claves para su accionar, como fueron los casos de Carlos Chávez en

México y Heitor Villa-Lobos en Brasil. Palomino se ocupa de recordar que, más allá de los esfuerzos del aparato estatal y las élites, la música popular en Latinoamérica durante el siglo xx tuvo una circulación por fuera de su control y con el apoyo de la floreciente industria discográfica (p. 146).

El cuarto capítulo se titula “La formación transnacional de la musicología latinoamericana”. Palomino recupera la particular evolución de la disciplina en nuestra región, de la que participaron migrantes de Europa que muy tempranamente se ocuparon a la vez de hacer tareas en sus respectivos espacios de trabajo y conformar redes para compartir y comparar los resultados obtenidos. Es ejemplar la historia de Francisco Curt Lange, nacido en el seno de una familia de origen judío en Sajonia, que terminaría siendo uno de los impulsores de la musicología desde Montevideo, entre las décadas de 1920 y finales de los años 50. Palomino se detiene en un texto clave, “Americanismo Musical”, de 1934, que muestra cómo desde el sur del continente Lange se hacía las mismas preguntas en simultáneo con el interés generado en las academias de Alemania y los Estados Unidos por las músicas de nuestra región (pp. 158-160).

El quinto capítulo, un poco como contrapunto del cuarto, se inicia en la trayectoria de Charles Seeger para analizar cómo, en el marco de la Guerra Fría, los Estados Unidos desarrollaron espacios institucionales que posibilitaron

la conformación de un campo de estudio de las diversas músicas latinoamericanas tanto asociadas a la etnomusicología como al folclore.

Finalmente, Palomino avanza hacia el presente aportando ejemplos que muestran el éxito de la invención de esta “música latinoamericana”, permeando en todo tipo de aproximaciones y perspectivas. Según el autor: “La música latinoamericana se convirtió en un símbolo estético regional, adoptado por todo tipo de proyectos: antiimperialistas desde los 60, integracionistas en los 90 y 2000, como así también por un sinnúmero de organizaciones que la naturalizaron, al igual que lo hizo el público musical” (p. 20).

Llegados a este punto, me gustaría detenerme en una aclaración que Palomino hace en la edición inglesa. Desde su condición de historiador cultural plantea que buscó en los archivos “menos la música en sí misma, que los rastros de esas fuerzas intelectuales, económicas, políticas, expertas y sociales que dan forma al trabajo musical en América Latina” (p. 3).

Esta decisión metodológica nos lleva a recuperar los debates que vienen atravesando los “estudios sobre música”, una denominación que permite reunir lo que durante el siglo pasado estuvo separado, es decir, abordajes que provienen tanto del campo estético (con la etno/musicología en primer plano) como de la sociología y las humanidades (incluyendo aquí la historia cultural).

Tal vez por una regla de prevención y mesura se prefiere en este caso no tomar como

parte del archivo a la música. Esto puede deberse a la persistencia de la música pensada como un objeto hermético, sobre todo por la hegemonía del paradigma de la música autónoma o absoluta. Así, se renuncia a utilizar el principal y más grande archivo disponible, para estudiar el tema de este libro que son las canciones, las óperas, las payadas, las músicas bailables, las instrumentales. Un modo parcial de saldarlo es apelar a las letras de las canciones, como indicio de un sentido social.

Si bien puede entenderse que en el caso de la música académica las fuentes que ofrecen las partituras requieren un conocimiento muy específico del código, una particularidad del período histórico aquí estudiado es que existen documentos fonográficos y audiovisuales. Siguiendo propuestas ya clásicas como las de Simon Frith y Tia DeNora, entre otros, es en la performance donde la música ofrece una cantidad de información y emoción sensibles que están disponibles para el análisis tanto de músicas populares como académicas.

Claro está que se trata de un archivo inmenso, pero lo mismo puede decirse de todos los archivos indagados por Palomino. En ese sentido, se echa de menos que la trama de esta historia de la música latinoamericana no lo incluya, aunque puede comprenderse como parte del modo en que diferentes investigadores que abordan el fenómeno musical prefieren recortar alguno de sus aspectos fundamentales, dejándolos, tal vez, como una

invitación para que otros realicen esa indagación.

Más allá de esta observación metodológica, el trabajo de Palomino es un valioso aporte a los estudios sobre Latinoamérica, que muestra que la “invención” de una “música

latinoamericana” ha resultado una herramienta poderosa para contribuir a las construcciones de identidad e identificación. Y que ese éxito, si se quiere paradójico, también resultó útil para el etiquetado y la exotización de una parte

significativa de nuestra producción cultural.

*Martín Liut*  
Universidad Nacional  
de Quilmes