



Pablo Palomino

La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional

Buenos Aires

Fondo de Cultura Económica

2021

287 páginas

PALABRAS CLAVE: MÚSICA - LATINOAMÉRICA – CULTURA

KEYWORDS: MUSIC– LATIN AMERICA – LITERATURE – CULTURE

Latinoamérica: la música y las ideas

Inés Pérez ¹

En diciembre de 2020, Netflix estrenó *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*. Este documental de 6 episodios generó una serie de debates sobre distintos tópicos: el lugar que asignaba a figuras como Charly García o Soda Stéreo, la relevancia de Gustavo Santaolalla –para muchos sobredimensionada– como músico y productor, la minimización de las contribuciones femeninas al rock en español, el papel de MTVLatino en la construcción de un mercado y un público de alcance regional, entre muchos otros. La categoría “América Latina” que aparecía en el título mismo del documental y que no solo situaba geográficamente la historia que contaba, sino que era el eje que estructuraba su narrativa, subrayando el carácter latinoamericano de ese rock, recibió, sin embargo, menos atención. ¿Qué implica pensar el rock, y en términos más generales, la música *en América Latina*? ¿Cómo se volvió “latinoamericana” la música?

El libro de Pablo Palomino se inicia con esa pregunta y afirma que, para los años cincuenta, la categoría “música latinoamericana” ya estaba naturalizada,

¹ Docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Mail de contacto: inesp18@yahoo.com.

después de más de un siglo de haber convergido y competido con otras como música “panamericana”, “iberoamericana”, “nacional” y “*world music*”. *La invención de la música latinoamericana...* parte de la hipótesis de que “en un simple término clasificatorio musical hay visiones de la cultura y del mundo” (Palomino 2021: 11), en una línea que contribuye a un vibrante campo de estudios históricos sobre la música que recientemente se ha renovado gracias a investigaciones como las de Lara Putnam (2013) y Matthew Karush (2019). De acuerdo con Palomino, rastrear esta categoría conduce “a la historia más amplia de la conceptualización de América Latina” (2021: 11), a la que entiende como una categoría proyectual, definida en el ámbito de una conversación cultural. Ahora bien, si décadas después de la publicación de *La invención de la tradición* de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2002) y *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1993), no llama la atención la hipótesis de que las tradiciones culturales que acompañan la creación de un proyecto político sean “invenciones”; lo singular del caso que analiza Palomino es que, a diferencia de lo que ocurre con las identidades nacionales o incluso otras de carácter supranacional, detrás de lo “latinoamericano” no hubo una institución unificadora, sino empresarios radiales, directores de orquesta, musicólogos, que actuaron desde una postura programática sobre la música.

Lo que es más, de acuerdo a Palomino, en la mirada de la música como expresión del pueblo que se extendió a partir de los años treinta, las identidades nacionales y latinoamericana no se opusieron, sino que crecieron juntas: en palabras del autor, el “pueblo se identificó [...] con cada nación específica y, al mismo tiempo, con *una fuente cultural más amplia que la nación* –un *Volk* regional, transnacional, más amplio, pero no organizado en términos políticos–” (2021: 25 –resaltado en el original). Esta idea discute con la interpretación desarrollada por el antropólogo Néstor García Canclini (2000) respecto de la emergencia de “culturas híbridas” en la región a partir de la década del 70, en el marco de una globalización neoliberal y corporativa, y retoma, en cambio, la lectura de Carlos Monsiváis (2000) respecto del carácter transnacional de las culturas nacionales.

El libro de Palomino está organizado en cinco capítulos. El primero presenta un panorama de los circuitos musicales que se desarrollaron en la región entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Una de las ideas centrales que allí se expresa es que, hasta los años treinta, esos circuitos no tenían una identidad ni una escala regional que permitan hablar de una “música latinoamericana”, sino que, aunque había conexiones entre regiones y actores, en América Latina había un mosaico de sistemas dispersos, locales, subnacionales y transnacionales, dominado por una ideología europeísta. La emergencia de la “música latinoamericana” fue de la mano de un ideario romántico y racializado del arte como representación estética

de un “pueblo”, definido en términos biológicos, que dio lugar a una idea ambigua de América Latina como región cultural.

El capítulo siguiente relativiza el lugar de los intelectuales en la consolidación de América Latina como unidad musical, para destacar, en cambio, el de las redes comerciales transnacionales. Mirando distintos puntos en la región, el texto muestra que, en la década del 30, la identidad nacional o étnica y las preocupaciones vinculadas al nacionalismo cultural no eran propias de los músicos, sino de burócratas y políticos conservadores que reaccionaban al carácter transnacional del mercado de la música. A partir del análisis del caso de la radiodifusión mexicana, al que toma como un parteaguas, indica que “no fueron los músicos, sino los empresarios de radio, los que produjeron un discurso explícitamente latinoamericano” (Palomino 2021: 88), que respondía a la “necesidad de organizar estilos musicales más que a la de proyectar una identidad o una ideología” (Palomino 2021: 98) en la búsqueda de seducir a la audiencia a partir de la mezcla de estilos nacionales e internacionales. De acuerdo a Palomino, los mercados nacionales se desarrollaron más tarde y de manera imperfecta. En este sentido, los circuitos transnacionales resultaban más atractivos tanto para los músicos como para los productores que buscaban en ellos oportunidades estéticas y laborales, y que fueron quienes crearon plataformas para la producción musical y de negocios expansivas en términos geográficos.

Palomino sostiene que esos proyectos comerciales no se opusieron a las retóricas nacionalistas, sino que las nutrieron. En el capítulo tres, aborda la presencia de los discursos latinoamericanistas en las políticas musicales desarrolladas por Argentina, Brasil y México, en la construcción de lo que el autor identifica como un “populismo musical estatal”. En particular, se detiene en la práctica del canto colectivo como hilo conductor para explorar las diferencias en las políticas llevadas adelante en esos tres países entre los años treinta y cincuenta, y en la valoración asignada a las tradiciones folclóricas, y a los estilos populares modernos y urbanos. En los tres casos, observa que

el nacionalismo que animaba estas políticas incluía, implícita o explícitamente, marcos estéticos regionales e internacionales, informados por ideas acerca de lo popular como legítimo, el folclore, las políticas públicas y la interacción entre regiones sub- y supranacionales (2021: 149).

Luego, el libro se detiene en el primer programa sistemático que hizo de la “música latinoamericana” una categoría estética, y en el que América Latina era un espacio geográfico donde articular prácticas musicales alrededor de la idea de región. Su principal promotor fue Francisco Curt Lange, representante de la musicología

latinoamericana, construida “por expertos nacionalistas necesitados de un campo de recursos más amplios de que el de sus respectivos campos nacionales” (Palomino 2021: 154). En una de sus apuestas más fuertes, Lange creó el *Boletín Latino–Americano de Música*, que se publicó entre 1935 y 1946 y que, aunque tuvo una difusión desigual en distintos países de la región, “fundó un campo intelectual y le permitió a Lange [...] persuadir a los representantes de la Conferencia Panamericana de Lima, Perú, para que votaran a favor de la creación de un instituto interamericano de musicología” (Palomino 2021: 160).

El *Boletín* concebía la cultura de un modo elitista, y le asignaba una misión civilizatoria. Allí se sustentaba una idea de raza como “síntesis de biología, historia y destino colectivo” (Palomino 2021: 161) que sostenía la identidad latinoamericana, respecto de las que las nacionales eran presentadas como variaciones particulares. Estados Unidos ocupaba allí el lugar de espejo que mostraba la necesidad de organizar institucionalmente “las fuerzas musicales dispersas de América Latina” (Palomino 2021: 166). En efecto, Lange impulsó la colaboración con los Estados Unidos, que se fortaleció a partir de inicios de los años cuarenta, con la creación del mencionado instituto en Montevideo, la división de música de la *Pan American Union* en Washington DC, y el Círculo Panamericano de Folclore en Natal, y la emergencia de un “folclore hemisférico”.

El último capítulo del libro analiza los cambios de la diplomacia cultural de los Estados Unidos desde el New Deal hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Palomino se detiene en los proyectos de la división de música de la *Pan American Union*, y en particular en los desarrollados bajo la dirección de Peter Seeger, a los que identifica como una “articulación imperial de discursos sobre folclore, composiciones artísticas y pedagogía musical” que “legitimó a los expertos latinoamericanos y [...] alimentó una ideología estadounidense de la música y la cultura latinas que hoy continúa desarrollándose, como parte de un patrimonio musical global, no centrado en Europa” (2021: 213). El fin de la guerra, de acuerdo a Palomino, fue el inicio de una nueva era de globalización musical, en la que las iniciativas de la UNESCO desplazaron la mirada panamericanista en favor de un programa intercultural y hacia la promoción de intercambios globales.

El libro se cierra con una serie de reflexiones sobre la etapa abierta en los cincuenta, tiempo para el que el período de “invención de la música latinoamericana” ya había terminado, y en el que “se convirtió en un símbolo estético regional, adoptado por todo tipo de proyectos” (Palomino 2021: 215) tanto políticos como comerciales. Fue un elemento central en la experiencia de los jóvenes de los años cincuenta y sesenta y en la estética de la Nueva Ola, así como de la retórica política sobre la cultura latinoamericana desplegada por la Revolución Cubana, y también objeto de estudios sostenidos por el financiamiento del gobierno

federal de los Estados Unidos y elemento clave de perspectivas culturales nacionalistas y cristiano-occidentales. Como señala Palomino, la “categoría América Latina aparece en el registro histórico [...] cumpliendo siempre algún tipo de necesidad geocultural por parte de actores envueltos en alguna clase de producción transnacional” (2021: 226).

La invención de la música latinoamericana... no solo le da historicidad a esta categoría, sino que advierte sobre los sentidos que adquirió en distintos tiempos y las disputas políticas por su significación y apropiación. Su lectura es una invitación a desandar el camino de lo dado, a pensar menos ingenuamente y de manera no esencialista el adjetivo “latinoamericano” que productos como *Rompan todo* asignan al rock o a cualquier otro género musical.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Karush, Matthew (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Putnam, Lara (2013). *Radical Moves. Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.