

Pablo Palomino

La invención de la música latinoamericana

Una historia transnacional



LA INVENCIÓN DE LA MÚSICA
LATINOAMERICANA

Arte Universal

Traducción de
LAURA PALOMINO e IGNACIO DE COUSANDIER

PABLO PALOMINO

La invención de la música latinoamericana

UNA HISTORIA TRANSNACIONAL



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ECUADOR - ESPAÑA

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2021

Palomino, Pablo

La invención de la música latinoamericana : una historia transnacional / Pablo Palomino. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2021.

287 p. ; 23 × 17 cm. - (Arte Universal)

Traducido por: Laura Palomino e Ignacio de Cousandier

ISBN 978-987-719-288-9

1. Historia de la Música. 2. América Latina. I. Palomino, Laura, trad. II. De Cousandier, Ignacio, trad. III. Título.
CDD 780.98

Distribución mundial

D.R. © 2021, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.

Humboldt 2355, 2° piso; C1425FUE Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

www.fondodeculturaeconomica.com

Imagen de tapa: Carmen Miranda y Andy Russell,
imagen promocional del filme *Copacabana* (1947).

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández

Diagramación de interior: Hernán Morfese

Corrección: Federico Juega Sicardi y Julia Taboada

Edición al cuidado de Fabiana Blanco y Mariana Rey

ISBN 978-987-719-288-9

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2021

en los Talleres Gráficos Elías Porter, Plaza 2021,

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

La tirada fue de 3.000 ejemplares.

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Agradecimientos</i>	9
<i>Introducción. La música es historia latinoamericana</i>	II
I. <i>Un mosaico continental</i>	33
II. <i>Redes transnacionales</i>	53
III. <i>Populismo musical estatal</i>	105
IV. <i>La formación transnacional de la musicología latinoamericana</i>	151
V. <i>Música latinoamericana y panamericana</i>	189
<i>Conclusión. Música, regionalismo y globalización desde la década de 1950</i>	215
<i>Bibliografía</i>	239
<i>Índice de nombres</i>	281

Agradecimientos

ESTE LIBRO comenzó como un proyecto de doctorado bajo la guía de Mark Healey y Margaret Chowning y el diálogo con mentores, colegas y amigos en la University of California en Berkeley. El proyecto creció en el Center for Latin American Studies y el Department of History de la University of Chicago, especialmente gracias al diálogo con Mauricio Tenorio Trillo. Terminé el manuscrito gracias al interés de Alejandro Madrid en Oxford University Press y al apoyo institucional y la amistad de mis colegas del Oxford College y la Emory University en Atlanta. La investigación fue financiada por becas de Berkeley, Emory, el Council on Library and Information Resources (CLIR) y el Social Science Research Council (SSRC). Las preguntas que la originaron surgieron en la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Esta versión castellana, para la cual conté con la traducción de mi hermana Laura Palomino y mi cuñado Kuri de Cousandier, es fruto de un proceso de reescritura bajo la sabia guía de Mariana Rey en el Fondo de Cultura Económica.

Agradezco a mis maestras y maestros Dora Barrancos, Alberto Ferrari Etcheberry, Daniel James, Fernando Devoto y la cátedra de Teoría e historia de la historiografía, Patricia Funes, Fernando Rocchi, Los Verdaderos Niveladores, Memoria Abierta y Silvia Rebecchi. Muchos colegas y amigos leyeron partes del libro, discutieron ideas o me ayudaron de mil maneras. Son numerosos, pero quiero mencionar especialmente a Martín Bergel, Adriana Brodsky, Esteban Buch, Alejandro Dujovne, Anaïs Fléchet, Matthew Karush, Jeffrey Lesser, Lena Suk y Hernán Vázquez, así como a Ezequiel Adamovsky, Valeria Arza, el recordado Gastón Beltrán, Claudio Benzecry, Tania Carol Lugones, Leandro Castagnari, Celso Castilho, Verónica Chapperon, Natalia Cosacov, Alejandro Costábile, Pablo Dalle, Gabriel Di Meglio, Yamil Distilo, Brenda Elsey, Ximena Espeche, Laura Goldberg, Bridgette Gunnels, José González Ríos, Kathleen Grady, Nicolás Kwiatkowski, Hernán Lucas, Paula

Mandel, Greta Marchesi, Eli Monteagudo, Josh Mousie, Pablo Ortemberg, Julio Postigo, Mónica Ranero, Mariano Salzman, Daniel Szabón, Sarah Selvidge, Pablo Spiller, David Tamayo, Erin Tarver, Germán Vergara y Alejandra Zina.

Gracias también a Mariana Palomino, Mirta Libchaber y Héctor Palomino, Pupi, los Fluk y los recordados Rita Libchaber, Marcos Fluk y Pedro Arriague. Y a mis extrañados abuelos, cuyas vidas inspiraron este libro: Ofelia Andón, Francisco “Pancho” Palomino, Juanita “Memé” Silberberg y Jacobo “Jack” Libchaber. Pancho me regaló una guitarra cuando era chico y reapareció en mis sueños mientras terminaba de escribir esta obra. Oskar ronroneó cada pensamiento de estas páginas, y no las habría podido escribir sin contar —en la bahía de San Francisco, Buenos Aires, la gran Tenochtitlán, Chicago y Atlanta— con el amor, el humor y la sabiduría de la inigualable Xochitl Marsilli-Vargas.

Introducción.

La música es historia latinoamericana

¿CÓMO SE VOLVIÓ “LATINOAMERICANA” la música? La heterogeneidad —lingüística, étnica, geográfica— de esta región también es musical: ¿cómo podría un mismo término clasificatorio abarcar corrientes sonoras y poéticas de tantas tradiciones —nativas y migrantes, afroatlánticas, andinas, urbanas, rurales, comerciales, vanguardistas, religiosas y nacionales—?

Y aun así, la categoría “música latinoamericana” está en todas partes, naturalizada por oyentes y lectores alrededor del mundo. Es más que simplemente “música”: como las canciones recopiladas por los folcloristas desde el siglo XVIII, la música latinoamericana simboliza algo mayor, un espacio cultural. De hecho, convergió y compitió durante aproximadamente un siglo con otros intentos de nombrar la música basados en otros mapas culturales: música “panamericana” (es decir que incluye Estados Unidos y Canadá), “iberoamericana” (que subraya la continuidad con España y Portugal), “nacional” (que enfatiza lo específico de cada nación) y “*world music*” (música *no* europea ni estadounidense). Como vemos, en un simple término clasificatorio musical hay visiones de la cultura y del mundo. La categoría “música latinoamericana” fue parte también de intentos de conceptualizar a América Latina en otros campos, como las relaciones internacionales, la industria del entretenimiento y las disciplinas académicas (por ejemplo, los “estudios latinoamericanos”). Rastrear la categoría de música latinoamericana nos conduce pues a la historia más amplia de la conceptualización de América Latina.

En la región, son muchos quienes no se identifican, o se identifican secundariamente, como latinoamericanos, porque se sienten convocados por otras historias, otras geografías y otras identidades que no encajan o no se agotan en la latinoamericana. Al fin y al cabo, América Latina no tiene moneda, mercado común, ni bandera. Es más: hubo guerras entre varios de estos países, y el prejuicio etnocéntrico y nacionalista sigue vigente entre naciones vecinas y lejanas contra migrantes y refu-

giados. Pero a la hora de ordenar el mundo en los catálogos, en las relaciones internacionales y en los símbolos de quiénes somos y cómo nos vemos, América Latina, a pesar de sus bordes difusos, es aceptada como marco dentro y fuera de sus fronteras. “América Latina” ha terminado siendo aceptada como fruto de la *sedimentación de proyectos* que la inventaron como región.

Este libro ilumina el rol crucial de uno de esos proyectos en particular. Me refiero a una serie de retóricas y políticas, o mejor dicho *prácticas musicales*, especialmente entre las décadas de 1920 y 1960, que postularon la existencia de una corriente musical particular, distinguible dentro de la polifonía del mundo, llamada *música latinoamericana*. Las prácticas musicales fueron variadas, como la educación musical, los rituales estatales, los mercados, las migraciones, los gremios, la industria del entretenimiento, la musicología, los escritos de los intelectuales y la diplomacia cultural. Estas prácticas elaboraron la categoría “música latinoamericana” e hicieron que fuese aceptada y naturalizada por audiencias, artistas y agentes culturales en la región y el mundo. Sus rastros están dispersos, pues, en toda clase archivos. Aquí trabajo con documentos que encontré en instituciones específicas de México, Brasil, Argentina, Estados Unidos y Alemania, pero el foco está en la región entera y en el desafío de definirla.

La historia de la “música latinoamericana” sirve para entender cómo nos representamos el mundo como compuesto por regiones geoculturales distintas, ese mapeamiento en el que a cada espacio le corresponde una cultura y una música. Esa representación informa ciertos esencialismos (por ejemplo, la “latinidad”), así como la idea misma de globalización, cuando es presentada como la interacción entre regiones cuya cultura y música habrían estado tradicionalmente aisladas (“Asia”, “África”, “Europa”, etc.). Contra esta visión, este esencialismo y esta idea de la globalización es que muchos planteamos, para decirlo con rapidez, que la cultura es y siempre ha sido, *por definición*, el producto del movimiento entre espacios. Movimiento material, simbólico y demográfico, en diversas escalas y velocidades, producto de la fuerza, la estrategia o el azar, que moldeó al mundo y a América Latina, incluidas las migraciones y circulaciones musicales, hasta en sus espacios más recónditos.

Las prácticas musicales son parte de las relaciones de poder entre actores sociales, que las movilizan a través del espacio para articular, imponer, jerarquizar o resistir sus posibilidades culturales, políticas o económicas. La estética musical es, pues, importante para la vida social. Las canciones impuestas por regímenes civiles o militares; las que viajan inesperadamente, por ejemplo, del carnaval de Río de Janeiro a las canchas de fútbol argentinas; las que circulan en compilaciones piratas en el metro de la Ciudad de México; las que se enseñan en los conservatorios; las

músicas indígenas, inmigrantes y contraculturales; los cantos litúrgicos, de cautiverio, resistencia, celebración o rememoración: el modo en que viajan atravesando clasificaciones sugiere que no hay bordes nítidos o fijos entre las culturas. Por eso, en este libro “América Latina” es entendida como un espacio tanto real como imaginado de movimiento y pluralidad cultural, que incluye y atraviesa las naciones y sus particularismos.

La idea misma de América Latina tiene un pasado y un presente complejos. Apareció en el siglo XIX, cuando las antiguas colonias ibéricas en América se organizaban en una multitud de proyectos nacionales. Continúa siendo debatida, doscientos años después, en nuestro propio tiempo turbulento, cuando nuevas preguntas se suman a las viejas: ¿es el Caribe de múltiples lenguas y soberanías parte de América Latina? ¿Lo son las regiones atlánticas y pacíficas de “Afroamérica”, con su legado esclavista y sus proyectos antirracistas? ¿Lo es México, un país norteamericano más integrado económica y demográficamente a Estados Unidos que a sus vecinos del sur? ¿Son “latinos” los pueblos indígenas, los migrantes de lengua zapoteca en Carolina del Sur, los inmigrantes asiáticos en Perú o los ucranianos de Buenos Aires? ¿Es Uruguay latinoamericano, un país cuyos intelectuales lo pensaron como una excepción? ¿Lo es Brasil, un país-continente culturalmente tanto o más conectado a las redes de la lusofonía global que a las de América Latina? ¿Lo es la Argentina de quienes la sueñan como una extensión de Europa o la quieren integrada a Estados Unidos? ¿No lo es acaso Estados Unidos, el segundo país de habla castellana en el mundo? Hay quienes diluyen a América Latina en un amplio “Sur Global” —término heredero del antiimperialista “Tercer Mundo”, pero cuya historia revela una mirada etnocéntrica desde el “norte”— o la lamentan por “atrasada” o “populista”, juzgándola con una mirada normativa “anglosajona” o “europea” que escamotea las conexiones y los rasgos comunes entre estas historias. La región, pues, no es obvia.

Su aparente unidad fue producto tanto de miradas externas e imperiales (las Indias Occidentales de la monarquía en Madrid, las *sister republics* del gobierno en Washington DC, la *Amérique latine* de los franceses) como internas, las que impulsaron su unificación desde los tiempos de Simón Bolívar. Ambas perspectivas la nombraron en ocasiones como “nuestra América”. Las dos hablan tanto de lo observado como del observador. Menos sabido es, sin embargo, que la idea regional se vio decisivamente fortalecida en la primera mitad del siglo XX por una serie de prácticas y una retórica sobre *la música*.

Las infinitas prácticas sociales que englobamos con el concepto de “música” involucran múltiples ocupaciones. Entre las que descubrí primero, como oyente, está la del compositor popular: el trabajo descrito por Caetano Veloso como el de

articular el corazón y sus razones con rimas para llegar a las notas de la canción.¹ Luego aprendí de historiadores, etnomusicólogos, musicólogos, antropólogos y sociólogos de la cultura que estudian cómo se relacionan esa y otras ocupaciones musicales con la vida social. Como historiador de la cultura, mi objetivo inicial en este libro fue rastrear en los archivos una serie de ocupaciones musicales a través del tiempo y luego narrarlas conceptualmente, orientado por una pregunta ya clásica: ¿qué es América Latina? Aquí recorto, del conjunto inabarcable de la historia musical latinoamericana, una pequeña serie de prácticas, contextos y biografías que aparecieron en mi camino, dejando de lado países enteros, épocas y géneros. Y me enfoco en la dimensión ideológica y social de los fenómenos musicales, sin considerar aspectos técnicos, organológicos, estilísticos y muchos otros habituales en otras disciplinas. Aun así, el recorte apunta a señalar algunos rasgos históricos centrales de la región y de sus músicas. Esta es una historia de ciertas prácticas de compositores populares y eruditos, intérpretes, productores, pedagogos, intelectuales, musicólogos, diplomáticos y audiencias, cuyo rastro documental me permitió identificar lo que comenzó a llamarse “música latinoamericana” alrededor de la década de 1920, cuando la idea de América Latina empezó a desbordar los ámbitos intelectuales y diplomáticos para incluir a la cultura y la música. Pero primero necesitamos entender qué era “América Latina” *antes* de ser música.

LA REGIÓN IMAGINADA

La idea de que América Latina es una región se elaboró durante más de doscientos años de guerras, ideologías raciales y proyectos regionalistas.

Las autoridades españolas se referían a sus Indias Occidentales como un todo: “Nuestra América” (“la habilidad que tienen en *nuestra América* los naturales, en quienes la destreza suple las fuerzas, y cazan tigres, con la seguridad que en nuestra España se juega con los toros”).² Luego los criollos se vieron a sí mismos, en palabras de Simón Bolívar, como un “*nosotros*, que [...] no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país [los indígenas] y

¹ Caetano Veloso, “Festa inmodesta”, en Chico Buarque de Hollanda, *Sinal fechado*, LP, vol. 6349 122, Brasil, Phillips, 1974.

² Joseph Cassani, “Padre Roberto de Nobilis” [1656], en *Glorias del segundo siglo de la compañía de Jesús, dibujadas en las vidas y elogios de algunos de sus varones ilustres en virtud, letras y zelo de los almas que han florecido desde el año de 1640, primero del segundo siglo desde la aprobación de la Religión*, Madrid, Manuel Fernández Impresor, 1734, p. 535.

los usurpadores españoles”.³ Durante las guerras de independencia, la identidad de *americanos* involucró políticamente a una población más extensa y de orígenes étnicos múltiples. En el Río de la Plata, por ejemplo, algunos revolucionarios incluyeron en esta identidad a los indígenas “descendientes de los desposeídos” y a sus “hermanos” criollos, “blancos” que también tenían “sangre Indiana” (llegando a proponer la entronización de un “rey-Inca” que representase “la voluntad general de los pueblos”).⁴ En 1828, Simón Rodríguez pensó la región como un conjunto de *sociedades americanas*. Así, en los orígenes mismos de nuestra modernidad política, había una idea de unidad regional asociada a “pueblos” de orígenes diversos, pero de alguna manera hermanados.

En el siglo XIX, los pueblos eran agrupados también como “razas”. En 1836, un diplomático francés hizo explícita la división del Nuevo Mundo entre dos razas europeas: la “latina” y la “germánica”, que dominaban a las razas vencidas del continente. Para Michel Chevalier, la división entre las dos Américas (la del sur “católica y latina” y la del norte “protestante y anglosajona”) representaba en realidad una estación en la historia más larga de la vasta empresa de acercamiento de las dos grandes civilizaciones de Europa y Asia.⁵ Así, lo “latino” surgió, y se perpetúa hasta hoy, como un lenguaje *racionalizante* que apunta a definir a una serie de *pueblos* en un marco histórico *global*.

Las ideas unificadoras de región, raza y federación de pueblos se mantuvieron vivas a lo largo del siglo XIX. En buena medida, por necesidad, frente a la expansión militar de Estados Unidos sobre las nuevas repúblicas: la apropiación de vastos territorios mexicanos e indígenas en 1846-1848, la invasión a Nicaragua en 1856 y, más tarde, la apropiación de hecho o de derecho de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, tras las luchas anticoloniales de esos países contra España. Ante esto, y en el marco de la “primavera de los pueblos” europeos contra los imperios, políticos como el socialista liberal chileno Francisco Bilbao empezaron a promover una diplomacia “latinoamericana”. En 1857, el ensayista colombiano José María Torres Caicedo explicitó la necesidad de unir los fragmentos que componían “la raza de la América latina”.⁶ El historiador y jurista argentino Carlos Calvo, en su influyente obra publicada en 1863 (leída, como orgullosamente señaló, por Napoleón III), se

³ Tulio Halperin Donghi, “Dos siglos de reflexiones sudamericanas sobre la brecha entre América Latina y Estados Unidos”, en Francis Fukuyama (comp.), *La brecha entre América Latina y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 34 (el énfasis me pertenece).

⁴ Gabriel Di Meglio, *1816. La trama de la independencia*, Buenos Aires, Planeta, 2016, pp. 205 y 206.

⁵ Michel Chevalier, “Introduction”, en *Lettres sur l’Amérique du Nord*, París, Gosselin, 1836, p. x.

⁶ José María Torres Caicedo, “Las dos Américas”, en *El Correo de Ultramar*, París, 15 de febrero de 1857.

refirió de nuevo, en nombre de sus élites criollas civilizadoras, a “nuestra América” y propuso que esta tenía una historia legal propia.⁷

La “raza” de los latinoamericanos era laxa. No se trataba de la definición fuerte de raza como herencia biológica transmitida de padres a hijos, propia de los estatutos ibéricos de la “limpieza de sangre” contra judíos y musulmanes del siglo xv o, en el xx, del segregacionismo estadounidense o del nazismo. La “raza latina” fue una idea *espiritual*, invocada para referirse a “pueblos” que compartían una historia de colonización europea en América. El racismo tuvo efectos legales, concretos y brutales contra poblaciones estigmatizadas como salvajes, pero la “sangre” era metafórica y política, no científica.

Ahora bien, curiosamente, hasta avanzado el siglo xx, “los pueblos de América Latina”⁸ no eran vistos como poseedores de una *cultura* o identidad *estética* particulares. Por ejemplo, la *Revista Latino-Americana*, fundada e impresa en París en 1874 para promover “la patriótica tarea de sostener en Francia, Inglaterra y España los intereses del pueblo de Colón”, se proponía ser “liberal y republicana en política [pero] *ecléctica* en materias científicas y literarias”.⁹ La identidad latinoamericana era, pues, un proyecto diplomático y una retórica espiritual, un modo en que algunos miembros de las élites se presentaban a sí mismos como parte de una región o de una “raza” a veces americana y europea, a veces exclusivamente americana, pero no una cultura distinta a las otras. Cuando en 1887 el ministro de Relaciones Exteriores de Colombia y el embajador francés de Venezuela cofundaron en París una “asociación latino-americana universal”, buscaban fomentar las relaciones entre “los pueblos de origen latino de *ambos hemisferios*”.¹⁰ En tensión con esa latinidad compartida a ambos lados del Atlántico, se mantuvo viva la idea regionalista de “nuestra América”, cuyo progreso celebró en el discurso de apertura de un congreso de “los gobiernos Sud-Americanos” en 1888 el ministro de Asuntos Exteriores de Uruguay.¹¹ Pero fuera “latina” o fuera “nuestra”, la región era planteada como una unidad

⁷ Carlos Calvo, *Anales históricos de la revolución de la América Latina, acompañados de los documentos en su apoyo. Desde el año 1808 hasta el reconocimiento de la independencia de ese extenso continente*, París, A. Durand, 1865, p. vi.

⁸ *El Comercio*, Lima, 26 de septiembre de 1858, p. 1.

⁹ *Revista Latino-Americana*, año 1, t. 1, París, Librería Española de E. Denné Schmitz, 1874, pp. 4 y 5 (el énfasis me pertenece).

¹⁰ *La Época*, Madrid, 7 de septiembre de 1887 (el énfasis me pertenece).

¹¹ Ernesto Restelli (ed.), *Actas y tratados del Congreso sud-americano de derecho internacional privado (Montevideo 1888-1889)*, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la Cámara de Diputados, 1928, p. 52. Este congreso tenía como objetivo regular también la propiedad intelectual de publicaciones musicales (“las obras dramáticas, óperas, zarzuelas, cánticos en sus dos formas, la de impresión y representación escénica”, p. 760).

política y diplomática sostenida en una retórica espiritual y metafóricamente racial, no en una identidad cultural o estética.

En el cambio de siglo, asomó con sutileza una definición implícitamente cultural en la idea antiimperialista de la región. Durante la lucha anticolonial contra España, el líder cubano José Martí criticó las “antiparras yanquis o francesas” de las élites y asoció “nuestra América” a “los elementos peculiares de los pueblos de América”¹² en clave antiimperialista y popular. En 1900, el académico argentino Ernesto Quesada opuso el “nosotros, los latinoamericanos”, a los “yanquis”, en términos de lenguaje y actitud filosófica general hacia el mundo.¹³ Pero seguían dominando las definiciones espirituales y raciales. En 1906, el poeta nicaragüense Rubén Darío anunció en París una revista llamada *El Latinoamericano*, dedicada a “la política y la sociedad latinoamericana en la capital francesa”.¹⁴ La “raza latinoamericana” fue invocada de nuevo en 1912 en la Ciudad de México por estudiantes universitarios que asistían a las conferencias del escritor argentino Manuel Ugarte, cuyo objetivo era, de acuerdo con el corresponsal de *El Heraldo de Madrid*,

despertar en los pueblos de América —de *habla íbera*— el sentimiento de solidaridad y fortificar una corriente de opinión de *mancomunidad espiritual* en el alma de estos países, que dé por resultado la formación del bloque latinoamericano tan robusto y fuerte como es necesario para contrarrestar la influencia de la gran República anglosajona del Norte, cuyas ansias de absorción e imperialismo ya nadie pone en duda.¹⁵

El *otro* fundamental de los “latinos” era Estados Unidos. Incluso para los fundadores, en 1918, de la Federación de Estudiantes Latino-Americanos en ese país, una “juventud latinoamericana” que había abandonado la comodidad de sus familias ricas porque sentía una “necesidad espiritual” de seguir estudios rigurosos y austeros allí.¹⁶

¹² José Martí y Pedro Henríquez Ureña, *Nuestra América*, Santo Domingo, Cielonaranja, 2016.

¹³ Ernesto Quesada, *El problema del idioma nacional*, Buenos Aires, Revista Nacional Casa Editora, 1900, p. 10. El epígrafe en la portada del libro refiere, por el contrario, a “Hispanoamérica”, lo cual sugiere el solapamiento entre “hispano” y “latino” en las élites de la época (de las cuales Quesada era uno de sus miembros más eruditos).

¹⁴ *La Nación*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1906, p. 9.

¹⁵ “Desde Méjico - Por la raza latinoamericana”, en *El Heraldo de Madrid*, 18 de febrero de 1912, p. 4 (el énfasis me pertenece).

¹⁶ Federación de Estudiantes Latino-Americanos, “Un nuevo lazo entre las dos Américas”, en *El Estudiante Latino-Americano*, vol. 1, núm. 1, 1918, p. 2. Una organización similar funcionó en París entre 1924 y 1928, la Asociación General de Estudiantes Latinoamericanos.

En las numerosas conmemoraciones del Centenario de la Independencia, entre 1910 y 1925, diplomáticos e intelectuales retrataron la región como civilizada y pacífica, en contraste con las masacres de la Gran Guerra europea. Brasil, tradicionalmente aislado, estrechó los vínculos con sus vecinos, incluida Argentina, su antiguo enemigo de 1825-1828.¹⁷ En 1922, los académicos del Instituto Brasileño de Geografía e Historia invitaron al líder de sus pares argentinos, Ricardo Levene, a participar en el Primer Congreso Internacional para la Historia de América, como parte de los eventos del Centenario de la Independencia de Brasil. En su conjunto, la reforma universitaria comenzada en 1918 en Córdoba y extendida a Lima, La Habana y otras capitales universitarias; las asociaciones de estudiantes latinoamericanos en París y Estados Unidos; el movimiento político latinoamericanista peruano Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), y el panamericanismo de Estados Unidos, que pretendía hegemonizar las relaciones hemisféricas, todos ellos consolidaron la idea de “América Latina” como entidad geopolítica. Al mismo tiempo, la idea se aplicaba de a poco a nuevas áreas: en 1928, la Primera Conferencia Latinoamericana de Medicina Legal reunió en Buenos Aires a médicos interesados en promover normas modernas para toda la región.¹⁸ Y el movimiento obrero produjo asociaciones regionales, como la Central Obrera Panamericana (1918-1930), la anarco-sindicalista Asociación Continental Americana de Trabajadores y la Confederación Sindical Latinoamericana, las dos últimas creadas en 1929.

Pero nadie hablaba todavía de una *cultura* latinoamericana. Cuando el escritor nacionalista chileno Joaquín Edwards Bello habló en 1925 (desde Madrid) de una “nación latinoamericana” unida, lamentó que en el plano cultural esta hubiera aplicado, hasta ese entonces, solamente “el papel de calco a Europa”.¹⁹ Ese mismo año y también en Madrid, el mexicano José Vasconcelos publicó su influyente definición del *mestizaje* como un proceso que producía la primera “síntesis de raza [...] que habita el continente iberoamericano”, “la primera *cultura* verdaderamente universal, verdaderamente cósmica”.²⁰ Pero en este texto la palabra “cultura” era postu-

¹⁷ En palabras de Ruy Barbosa, lo que unía ambos países era “la emoción de la verdadera fraternidad, con la que mi patria abraza a su gloriosa hermana”. Pablo Ortemberg, “Ruy Barbosa en el Centenario de 1916: apogeo de la confraternidad entre Brasil y Argentina”, en *Revista de Historia de América*, núm. 154, enero-junio de 2018, p. 118.

¹⁸ “Primera Conferencia Latinoamericana de Medicina Legal”, en *Caras y Caretas*, núm. 1537, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1928, p. 25.

¹⁹ Joaquín Edwards Bello, *El nacionalismo continental. Crónicas chilenas*, Madrid, Impr. G. Hernández y Galo Sáez, 1925, p. 17.

²⁰ José Vasconcelos, “Prólogo”, en *Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925 (el énfasis me pertenece).

lada como algo que sucedería en el *futuro*, cuando se produciría la combinación de las “razas” antiguas (helénica, sajona, ibérica, occidental, indostánica y de la mítica Atlantis) en la iberoamericana o “cósmica”.²¹ Del mismo modo, la Pan American Union (PAU), fundada en 1890 en Washington, buscaba que América Latina se integrase en el futuro bajo la dirección legal y económica de Estados Unidos.²² En 1926, muchos países latinoamericanos que se unieron, a través de la Sociedad de las Naciones, en una organización de cooperación intelectual patrocinada por Francia, también depositaron sus esperanzas en el futuro. Ninguna de estas organizaciones produjo una cultura regional latinoamericana, aunque una serie de visitas, traducciones y artistas latinoamericanos promovidos por la PAU generó interés por la región en Estados Unidos.

La “literatura latinoamericana”, por su parte, tampoco ofrecía una base para el latinoamericanismo: aparecía en algunas enciclopedias para referirse en general fuera a obras escritas al sur del río Grande, fuera a literaturas nacionales separadas, prolongación de sus orígenes españoles, portugueses o franceses. Recién a finales de los años treinta, floreció en Estados Unidos un enfoque latinoamericanista de los estudios literarios, hasta entonces dominados por corrientes panamericanistas e hispanistas. *Cervantes. Revista Hispano-Americana* de la casa editorial Mundo Latino (expresiva combinación de lo hispanoamericano y lo latino), publicada cuando la Gran Guerra desplazó de París a Madrid la producción de libros para América Latina, reforzaba la idea de que la literatura latinoamericana era una extensión de la hispana o latina europea.

Dos episodios aislados hicieron entrar a la música en esta historia. Un boletín musical publicado brevemente en París en 1918, el *Bulletin Musical. Revue Mensuelle Franco-Latino-Américaine* tomaba a América Latina como un mercado regional, pero apuntaba a promover allí la música *francesa*. Al año siguiente, en Barcelona, tras esperar en vano a que numerosos músicos le respondiesen por carta a su encuesta para una enciclopedia musical, Lucas Cortijo Alahija escribió una historia, la primera, de la música latinoamericana. Cortijo había nacido en Mendoza, Argentina, hijo de un compositor e inmigrante español.²³ Este solitario e improvisado libro (al cual retornaremos) enumeraba creadores, intérpretes y tradiciones musica-

²¹ No se habla de música en este texto. Recién en el prólogo de la edición de 1948 se menciona la influencia “espiritual” de los africanos en Estados Unidos a través de la música.

²² Véase, por ejemplo, International Bureau of American Republics, *Bulletin of the International Bureau of the American Republics*, Washington, US Government Printing Office, 1910.

²³ Lucas Cortijo Alahija, *Musicología latino-americana. La música popular y los músicos célebres de la América latina*, Barcelona, Maucci, 1919.

les de América Latina, pero no tuvo mucha influencia. No había todavía ni una red ni una conciencia regional musicales. Como dijo en 1920 el campeón de la educación nacional argentina, Ricardo Rojas, los vínculos entre “nuestros músicos” y un “arte americano continental” se desarrollarían en el futuro.²⁴

En 1924, la música estuvo presente cuando fue acuñada en París la idea de “arte latinoamericano”. Una red de artistas, estudiantes, curadores, filántropos y burócratas culturales de Francia y muchos países de América Latina promovió una Exposition d’Art Américain-Latin, desde el precolombino hasta el moderno, en el museo Galliera. Esta primera iniciativa cultural en considerar la región en su conjunto buscaba promover a los artistas latinoamericanos en París y el arte francés en América Latina.²⁵ Se inauguró con un concierto en el que el brasileño Heitor Villa-Lobos y otros artistas (tanto franceses como latinoamericanos) ofrecieron un repertorio de obras de jóvenes compositores que más tarde serían titanes latinoamericanos y nacionalistas: el propio Villa-Lobos, el argentino Alberto Williams, el uruguayo Alfonso Broqua, el guatemalteco Alfredo Wyld y el chileno Pedro Allende Sarón. En 1930, el pintor uruguayo Joaquín Torres García organizó también allí una exhibición de obras puramente vanguardistas de un Groupe Latino-Américain. El formato regional de América Latina, que reapareció luego en Nueva York en la Feria Mundial en 1939 y en el Museo de Arte Moderno en 1943, nació como una provincia del mundo del arte parisino, es decir, como una legitimación europea para artistas visuales latinoamericanos que trabajaban en escenas nacionales en construcción. El modernismo latinoamericano, nacido de la circulación de artistas, revistas y técnicas entre La Habana, Ciudad de México, Lima y Buenos Aires, se vio a sí mismo como modernista, nacional o universal, pero no como latinoamericano. No había *un arte latinoamericano*, sino artistas nacionalistas y modernistas en diferentes centros de la región y de Europa.

En 1930, tuvo lugar la primera iniciativa *cultural* latinoamericanista sistemática en otra capital europea: Berlín. Ese año, para fomentar los intereses de Alemania en la región mediante la valorización de la cultura regional, se fundó el Ibero-Amerikanisches Institut, para reunir y valorizar la cultura latinoamericana como parte de una tradición ibérica más amplia. Se construyó sobre la base de una colección de documentos donados por el ya mencionado Quesada, quien fue en ese momento elogiado por Víctor Raúl Haya de la Torre como baluarte contra “la ofensiva cultu-

²⁴ Ricardo Rojas, “El arte americano”, en *Revista de América*, vol. 1, núm. 1, marzo de 1920, pp. 1 y 2.

²⁵ Había sido precedida por una exhibición más pequeña el año anterior y por la creación de un efímero periódico latinoamericanista en esa ciudad. Véase Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the Wars*, New Haven (CT), Yale University Press, 2018, esp. intr. y cap. 3.

ral del imperialismo” y la fascinación por la “American-kultur” (estadounidense) por la que muchos “intelectuales latinoamericanos” caían en la “trampa dorada” tendida desde Washington.²⁶

La idea de una cultura regional se extendía, a la vez *latinoamericana*, *iberoamericana* y simplemente *americana*. En 1932, un grupo multinacional de diplomáticos manifestó su apoyo al mencionado Manuel Ugarte sobre la base del “interés común de la *cultura* latinoamericana”, argumentando que su “influencia espiritual se extiende a la América latina entera, y la raza ha recibido de él doctrina y consejo en asuntos vitales”.²⁷ En diciembre de ese año, el presidente de la American Historical Association, el historiador Herbert Bolton, pronunció un famoso discurso en el que invitó a sus colegas a ampliar su horizonte intelectual hacia “la epopeya de la gran América”—la “historia del hemisferio occidental” como una unidad—, incorporando en su visión de Estados Unidos la experiencia histórica de “los latinos”.²⁸ En 1931, se fundó el Instituto de Cultura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), pensado como “órgano de relaciones intelectuales entre los países iberoamericanos” en torno de sus “problemas culturales”.²⁹ A la coexistencia de las categorías “América Latina” e “Iberoamérica” en este instituto se sumaría el americanismo: en su demorada inauguración en 1934, el discurso principal a cargo del profesor Arturo Giménez Pastor se tituló “El espíritu de América”. Tras tejer redes en Colombia y una transmisión ese mismo año a través del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE), el sistema de radio-difusión estatal uruguayo, gracias al apoyo del gobierno oriental, el instituto encargó al erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña la organización de una “bibliografía *hispanoamericana*”, que comenzó con una importante donación de libros por parte

²⁶ Víctor Raúl Haya de la Torre, “La biblioteca latinoamericana en Berlín”, en *Obras completas*, Lima, J. Mejía Baca, 1977, vol. 2, p. 287. La teoría de “círculos culturales” (*kulturkreise*) estaba “de moda hacia el cambio de siglo en Alemania y Austria”. Jürgen Osterhammel, *The Transformation of the World. A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 86 [trad. esp.: *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2015].

²⁷ Carta firmada, entre otros, por la chilena Gabriela Mistral, el mexicano José Vasconcelos, el peruano Francisco García Calderón, el español-mexicano Enrique Diez Canedo, el venezolano Rufino Blanco Fombona, el colombiano Max Grillo e “hispanistas franceses”, instando al ministro argentino de Instrucción Pública a otorgar a Manuel Ugarte el Premio Nacional de Literatura. “El gran premio de literatura para Manuel Ugarte”, en *Luz*, Madrid, 13 de septiembre de 1932, p. 4 (el énfasis me pertenece).

²⁸ Herbert E. Bolton, “The Epic of Greater America”, en *American Historical Review*, vol. 38, núm. 3, abril de 1933, pp. 448-474.

²⁹ “Órgano de relaciones intelectuales entre los países ibero-americanos”, en *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*, vol. 1, núm. 1, Instituto de Cultura Latino-Americana, Universidad de Buenos Aires, 1937, p. 1.

de la Biblioteca Nacional Argentina. En mayo de 1935, el instituto copatrocinó charlas sobre romanticismo en Brasil con el Instituto Argentino-Brasileño y organizó conferencias con escritores e intelectuales peruanos, como Luis Alberto Sánchez, cuya conferencia tuvo el título programático “Hacia la autonomía cultural de América”. En 1937, Sánchez fue invitado a un nuevo ciclo de conferencias, como parte de la “comunicación intelectual directa entre los pueblos de la América hispana”, que incluyó a colegas de Chile, Brasil, Uruguay y Bolivia, con la intención de extenderse hacia “la totalidad de los pueblos que forman la sociedad continental”.³⁰ El instituto acumuló una importante bibliografía cultural, literaria, arqueológica, folclórica e histórica producida en y sobre América Latina, trajo oradores invitados y promovió cursos en muchas universidades sudamericanas. En 1939, se afilió al nuevo Instituto Internacional de Estudios Iberoamericanos con sede en París, que dirigía el jurista e historiador Rafael Altamira, exiliado de su España natal en 1936 y que había comenzado a impulsar un proyecto de “americanismo liberal” desde la Universidad de Oviedo. En 1940, el instituto promocionó una charla del historiador y sociólogo colombiano, entonces embajador en Argentina, Germán Arciniegas titulada “La historia de América vista desde abajo hacia arriba”, una visión de la conquista ibérica desde la perspectiva de los indígenas y del “nuevo tipo humano” que la sociedad colonial había creado.³¹ Entre las innumerables notas bibliográficas del *Boletín*, hasta el final de la publicación en 1947, la investigación musicológica aparece catalogada como un subtema dentro del folclore, el cual se presenta como una categoría nacional o subnacional (regional).

El sentido *cultural* de América Latina fue convirtiéndose también, como ha mostrado Jorge Myers, en objeto de una generación de antropólogos, historiadores y escritores que valoraron las raíces “transculturales” de la región, con énfasis en tradiciones culturales africanas y mestizas, en contra de las europeístas positivistas, biólogos y también marxistas. Algunos de estos intelectuales propusieron síntesis regionales, como el filósofo peruano Antenor Orrego, quien en 1939 reflexionó sobre América Latina como un “Pueblo-Continente”.³² En 1944, la colección Tierra Firme de la editorial Fondo de Cultura Económica en la Ciudad de México estableció por fin la idea de una tradición cultural y literaria latinoamericana diferenciada.

³⁰ “Voces de América en la cátedra argentina”, en *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*, vol. 1, núm. 4, junio de 1937, pp. 29 y 30.

³¹ “La historia de América vista desde abajo hacia arriba”, en *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*, año IV, núm. 21, mayo-junio de 1940, p. 217.

³² Antenor Orrego, *El pueblo continente. Ensayos para una interpretación de la América latina*, Santiago de Chile, Ercilla, 1939.

Desde la década de 1930, puede decirse, entonces, con las palabras de Mauricio Tenorio Trillo, que “América Latina” se convirtió en “el título de una historia cultural” y de un campo del conocimiento. No un concepto definido, sino “una categoría esencialmente cultural” que moviliza “una amalgama maniobrable, movable, dinámica y casi indefinible de ideas y creencias; una mezcla que adquiere formas según la circunstancia” —en definitiva, “América Latina” es la conversación cultural sobre América Latina—.³³ Es que, a diferencia de los Estados nacionales, que tienen una existencia concreta (documentos, pasaportes, ejércitos, escuelas), “América Latina” es una categoría proyectual. De allí la coexistencia de prefijos (latino-, ibero-, hispano-, pan-). Y por eso la música, dado que en esa época se la pensaba “universal”, es tan importante en la definición estética de esta región. Para el común de la población, “América Latina” no es una realidad, sino un *nombre* invocado con fines específicos. Su sedimentación a lo largo del tiempo fijó esta identidad ambigua en un territorio de límites borrosos y le asignó una “cultura”, que opera como herramienta política y símbolo que da sentido a nuevos proyectos. Tener conciencia de esta historia es importante para evitar tanto el fetichismo de creer que América Latina es una esencia atemporal como pensarla mera ilusión o propaganda.

Y así llegamos, por fin, a nuestro tema: la *música*, primer campo en que se formuló sistemáticamente esa “conversación” cultural sobre América Latina. En el capítulo inicial, analizaremos la aparición de la música en esta historia de la imaginación regionalista. En primer lugar, conviene explicar el contexto histórico y sociológico de lo que significó la “música” en esos años.

LA MÚSICA LATINOAMERICANA COMO RETÓRICA MODERNIZADORA Y POPULAR

La expansión global del capitalismo industrial entre 1870 y la Segunda Guerra Mundial reorganizó las prácticas musicales en todo el mundo. Además de la actividad crecientemente especializada de conservatorios públicos y privados, surgió lo que Theodor Adorno llamó “industria cultural” o mercados estandarizados de música comercializada por corporaciones, junto a circuitos de ópera, mercados informales y tradicionales. Proliferaron organizaciones estatales, religiosas y de clase (burguesas, trabajadoras y mixtas) que mantuvieron o crearon instituciones musicales, desde

³³ Mauricio Tenorio Trillo, *Argucias de la historia. Siglo XIX, cultura y “América Latina”*, México, Paidós, 1999, pp. 171 y 172.

coros obreros hasta lecciones privadas de piano, desde manuales de música escolares a orquestas militares. Migraciones cercanas y lejanas diseminaron repertorios tradicionales en nuevos circuitos, en los bordes de las ciudades en crecimiento, en las nuevas áreas de explotación económica, en trincheras, barcos, teatros y burdeles. Y en cilindros, ondas de radio, salas de cine y partituras, así como en la oralidad y en una nueva disciplina, la musicología. Es imposible resumir los efectos de semejante transformación musical que tuvo lugar en apenas lo que dura una vida humana.

Al calor de esa transformación, las fuentes musicales de las sociedades que comenzaban a ser llamadas “latinoamericanas” eran marcadamente heterogéneas. Por ejemplo, ¿cuál era la música del Brasil: el lundú de origen angoleño de los exesclavos bahianos que migraban a Río y grabado allí en cilindros por la Casa Edison en 1902, las polcas de los inmigrantes europeos en San Pablo, las canciones de la era Meiji traídas por los japoneses al estado de Paraná, los cantos de los yanomamis en el Amazonas o las obras de los estudiantes del conservatorio? Solo hacia la segunda mitad del siglo xx se puede comenzar a hablar en esta región de *sistemas nacionales* de producción y gusto musical establecidos organizando (parcialmente) esa heterogeneidad. A nivel de la región entera, no había, ni la hay hoy, una institución unificadora de esos sistemas emergentes. Ni un ministerio latinoamericano de cultura, ni un conservatorio latinoamericano, ni un *tin pan alley* latinoamericano de música comercial compartida (excepto, quizás, hoy, la *Latin music* industrializada en Los Ángeles y Miami), ni un Hollywood latinoamericano, capaces de dictar legitimidades, forjar públicos y generar mercados laborales para músicos y productores.

El archivo muestra un contraste entre ambiciones y realidades. Por un lado, los Estados modernizadores difundieron la educación musical para moldear a sus poblaciones: la música era una herramienta organizadora en un contexto de industrialización, secularización, migraciones, mestizaje, alfabetización, urbanización y consumismo. Pero en comparación con el puñado de sociedades industriales poderosas e imperiales en el Atlántico Norte, aquí las instituciones musicales eran débiles y los mercados, más pequeños e inestables (aunque había diferencias entre las prósperas áreas metropolitanas y las menos afectadas por las inversiones, la infraestructura estatal y las migraciones). Más allá de círculos sociales privilegiados, todos los actores —el musicólogo en apuros, el artista de la radio, el folclorista tradicional y el estudiante de clase trabajadora en la escuela nocturna de música— se quejaban de la falta de recursos.

En ese contexto de transformaciones sociales, heterogeneidad cultural e instituciones musicales emergentes, la musicología latinoamericanista que nació en la

década de 1930 proveyó algo esencial: una retórica y herramientas prácticas para la creación de organizaciones y públicos musicales tanto nacionales como regionales.

La piedra angular de la musicología era la idea de la música como expresión del *pueblo*. A mediados del siglo XIX, en Europa, los *orígenes* musicales distinguían la “música artística”, producida por “genios” individuales, y el anónimo “folclore”. Ambos sirvieron para construir cánones nacionales de música. Con la expansión de la música comercial, surgió una tercera categoría: la música “popular”. Pero en América Latina las tres categorías —música artística nacionalista, estudios folclóricos y música comercial urbana— se desarrollaron de manera simultánea y se consolidaron en la década de 1930. Los medios de comunicación masiva y el diálogo con modernismos propios y ajenos convirtieron a varios géneros comerciales populares en símbolos nacionales. De las múltiples músicas de Brasil, una de ellas, el samba, se volvió oficial. Pero esta legitimidad popular de la música nacional —*música del pueblo, do povo, popular*— se estableció precisamente mientras la idea de música latinoamericana estaba cobrando forma. El “pueblo” se identificó así 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—.

Distinguir la música legítima de la ilegítima fue la misión de los primeros musicólogos e intelectuales interesados por la cultura musical. En 1929, el erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña usó el término “popular” para referirse al arte espontáneo y “verdadero” del pueblo, en contraste, por un lado, con la música artística “cultivada” y, por el otro, con la música “vulgar” y falsa del mercado que, según él, distorsionaba la realidad del “pueblo”. En 1930, en la misma línea interpretativa, el compositor mexicano Carlos Chávez explicó que el arte popular es esencialmente “inocente” y no reflexivo: el arte popular “no sabe en sí mismo si es popular o no”; “los cantos populares de los pueblos indígenas, por así decirlo, nunca buscaron un objetivo artístico” y los “‘spirituals’ de la gente negra tienen una intención puramente religiosa”.³⁴ El artista popular es consciente de la expresividad de los materiales que utiliza, pero él y su público experimentan la obra de arte como “un misterio sorprendente”. Los “indios de Guadalajara”, según Chávez, creaban arte, como los antiguos griegos, de manera inocente, verdadera, popular, ajena a las conveniencias o vanidades del mercado, arribando, en definitiva, al “arte por el arte” —la ambición vanguardista por excelencia—.³⁵ La condescendencia de esta definición de lo popular, surgida

³⁴ Carlos Chávez, “Nacionalismo musical - II - El arte popular y el no popular”, en *Música. Revista Mexicana*, vol. 1, núm. 4, 15 de julio de 1930, pp. 18-22.

³⁵ *Ibid.*

de la idea europeísta del compositor como un “genio”, permeó las pretensiones científicas de los musicólogos. El fundador de la musicología argentina, Carlos Vega, llamó en 1950 *mesomúsica* (“música del medio” o “música de todos”) a la cultura musical urbana, que era distinta de la música artística y del folclore rural, pero compartía elementos con ambos.³⁶ La búsqueda de la música “verdadera” permaneció en la base de la epistemología de los musicólogos. Le llevó un largo tiempo a la música comercial y mediatizada por la industria ser aceptada por los musicólogos como legítima y orgullosamente latinoamericana. La filial latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular se creó recién en 1997, esfuerzo de musicólogos y músicos formados entre las décadas de 1960 y 1980, quienes elaboraron una crítica de las jerarquías musicales de la generación anterior.³⁷ Pero la idea de *legitimidad popular* de la música ya estaba presente en los años treinta.

El esfuerzo por definir al “pueblo” no era solo latinoamericano: se dio en las políticas de los oficiales culturales soviéticos, los sindicatos británicos, el New Deal de Estados Unidos, los nacionalistas alemanes, los comunistas italianos y los agentes culturales del Frente Popular en Francia. En China, las formas musicales comerciales que moldearon la cultura popular de Shanghái se convirtieron en herramientas para las políticas musicales nacionalistas y comunistas, sucesivamente, en su búsqueda musical del “pueblo”. En todas partes, esta indagación obsesionó a burocracias estatales, movimientos políticos, musicólogos e intelectuales, la expansiva industria cultural de Estados Unidos, empresarios artísticos, artistas, asociaciones gremiales y periodistas. La peculiaridad de América Latina en esta historia es que la centralidad del “pueblo” en la retórica, el conocimiento y el negocio musicales, o *populismo* musical, se orientó a la vez hacia la nación y hacia la región.

Los campos musicales en formación en esta región eran, por cierto, “poscoloniales”, en el sentido de conservar marcas coloniales en su formación independiente. Por ejemplo, los gobiernos patrocinaban a jóvenes talentos para que se entrenaran en conservatorios europeos y al regresar “civilizaran” el gusto musical del pueblo. El europeísmo del *establishment* musical local y de los productores que adaptaban los formatos de la industria discográfica y radial extranjeras en función de estéticas y contenidos locales era poscolonial, así como la valorización de las raíces ibéricas

³⁶ Fue usada por primera vez en 1959 por su discípulo, el uruguayo Lauro Ayestarán, antes de que Vega la elaborara completamente en 1965. Recuerda, tal vez de manera inconsciente, a la “música de masas” de Adorno, la Escuela de Frankfurt y la sociología de Estados Unidos en la década de 1930.

³⁷ Juan Pablo González, protagonista y analista de ese proceso, reflexiona acerca de los cambios y desafíos musicológicos de la mitad del siglo pasado en *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013.

como matriz del folclore de América Latina. Pero también circulaban otras visiones sobre la legitimidad de la música. Músicos criollos, mestizos y de las diásporas africanas aseguraban ser populares. Al igual que los agentes de la industria de entretenimiento extranjera y local, que los indigenistas tanto conservadores como radicales y que los modernistas cosmopolitas o nacionalistas (o ambas cosas a la vez), aquellos también propusieron formas de representar musicalmente lo “popular”, a menudo reinterpretando la herencia “colonial” de forma inclusiva. Por ejemplo, cuando los músicos de tango (afroargentinos, inmigrantes y criollos) se vestían de gauchos para tocar o grabar, en su país o en el exterior, canciones “criollas”, “típicas” o “argentinas”.

Los actores musicales de este libro tuvieron una postura *programática* sobre la música: proyectaron sobre ella un activismo consciente, orientado al crecimiento y la expansión —en términos de educación musical, mercados, calidad o autenticidad—. El empresario radial, el artista callejero, el director de orquesta, el musicólogo y el pedagogo fundamentaron su trabajo en el ideal de creatividad, en la búsqueda de oportunidades económicas y en la expansión de redes profesionales. Algunos músicos organizaron sindicatos y sociedades de compositores, respondiendo a un contexto de posibilidades comerciales y de regulación estatal de las relaciones laborales y la propiedad intelectual. Componer música, enseñarla y valorizarla a través de organizaciones nacionales y regionales resultó en *programas conscientes encauzados a transformar las prácticas musicales existentes*, expandiendo su alcance, su atractivo ideológico, sus beneficios económicos y su impacto político. Lo que hoy consideramos música latinoamericana es fruto de esa tarea modernizadora.

Los manuales escolares fueron herramientas modernizadoras por excelencia, y América Latina era, para sus autores, un espacio a conquistar. En 1937, el chileno Pedro Allende publicó un método de iniciación musical “para liceos y escuelas primarias de la América Latina”.³⁸ La primera *Historia de la música latinoamericana* fue escrita para el sistema de educación primaria nacional y publicada en Buenos Aires en 1938, con la asistencia de varios musicólogos uruguayos. Presentaba una historia de la música de varias naciones latinoamericanas como ejemplos de una misma arena cultural. La música latinoamericana aparece aquí como un abanico de “mestizajes” regionales y nacionales de raíces indígenas e ibéricas —“la conjunción maravillosa de dos razas poderosas”— y, en los casos de Cuba y Brasil, también de raíces africanas.³⁹

³⁸ Pedro Allende, *Método original de iniciación musical para liceos y escuelas primarias de la América Latina*, Santiago de Chile, Imp. y Lit. Casa Amarilla, 1937.

³⁹ Rolando García, Luciano Croatto y Alfredo Martín, *Historia de la música latinoamericana*, Buenos Aires, Librería Perlado, 1938.

Este discurso latinoamericanista, con su visión positiva de una cultura popular diversa y su activismo pedagógico y musicológico, fue estratégicamente utilizado por diplomáticos culturales de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Ese país y América Latina habían intercambiado música popular en términos comerciales desde comienzos del siglo XIX. Entre 1939 y 1947, la PAU, cuyos tradicionales conciertos habían sido el primer intento sistemático de ejecutar música de los países latinoamericanos desde 1924, comenzó a ir más allá del repertorio vanguardista de la Pan American Association of Composers (PAAC), para promover folclore musical y pedagogía musical latinoamericanos para “las masas”. Por ejemplo, un programa de 1940 para mujeres granjeras y clubes de muchachas en el estado de Iowa ofrecía lecciones de música usando canciones “tradicionales” de Perú y Martinica, una “canción vaquera argentina” y otras “españolas-mexicanas” e “italo-brasileñas”. La introducción resaltaba la historia y cultura “mágica” y multirracial de América Latina.⁴⁰

El éxito de esta retórica sobre la diversidad étnica y el folclore que produjo esta búsqueda de la autenticidad musical (la música “verdadera”) fue crucial luego, en los años de posguerra, para la expansión de la idea unificadora de “América Latina” como región hacia terrenos extramusicales. Desde la política y las artes visuales hasta las ciencias económicas y sociales, hacia la década de 1960 se consolidó una noción geocultural regionalista —que continúa hasta hoy, cuando el adjetivo “latinoamericano” se usa como si fuese de suyo—. La música fue decisiva en este proceso y es indivisible de los usos de la categoría “América Latina”.

HACIA UNA HISTORIA CULTURAL Y TRANSNACIONAL DE AMÉRICA LATINA

Las prácticas musicales estudiadas en este libro fueron herramientas usadas por actores musicales para construir nuevos “hogares” musicales, “manteniendo en movimiento incluso culturas enraizadas espacialmente”.⁴¹ La categoría comercial *música*

⁴⁰ Eugenio Pereira Salas, *Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas antes del año 1940*, Washington (DC), Pan American Union, División de Música, 1941; Robert Stevenson, “Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 31, núm. 137, 1977, pp. 5-35; Alejandro García Sudo, “Cuando la Banda de la Marina Estadounidense tocaba al compás panamericano: esbozo de los albores del intercambio musical en el sistema interamericano (1924-1933)”, en *Revista de Historia de América*, núm. 156, 2019, pp. 351-370; Fannie Buchanan, *Musical Moments from Latin America*, Ames, Escuela de Agricultura y Artes Mecánicas del Estado de Iowa, 1940.

⁴¹ Daniel T. Rodgers, Bhavani Raman y Helmut Reimitz, *Cultures in Motion*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 3.

del mundo de la década de 1980, con su convergencia de formas folclóricas supuestamente enraizadas, anticipó nuestro paisaje sonoro global y mediado por Internet. Hoy, a través de algoritmos, tanto el gusto personal como las corporaciones recategorizan constantemente la música, a través de espacios y géneros, para crear mundos a la vez íntimos y compartidos. Pero, ya hace muchas décadas, artistas y públicos también produjeron un nuevo “hogar”: uno regional, con programas musicales desatados por aquella otra ola de la globalización.

Como las raíces de una secuoya, los argumentos de este libro se entrelazan horizontalmente con una extensa bibliografía. Ningún estudio de caso alcanzaría para mostrar el alcance de las articulaciones regionales y transnacionales que crearon la “música latinoamericana”. Los archivos se encuentran en Buenos Aires, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Ciudad de México, Washington, Berlín y Berkeley. La lista de ciudades, países y archivos podría haber sido más larga, pero eso habría convertido este proyecto en una enciclopedia infinita.

La ambición regional de este libro tiene un propósito. Los bloques regionales se forman en general para interactuar con la globalización y no se oponen a las identidades nacionales. Este libro muestra precisamente cómo el nacionalismo cultural y el latinoamericanismo cultural crecieron juntos. En 1940, Carmen Monroy Niecke, secretaria del Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, expresó un argumento típico al relacionar, en apoyo a una unión musical entre los pueblos hispanoamericanos, “el amor patrio, y la culminación de este con el amor a la raza que en la nuestra forma una cadena interminable de naciones, todas ellas en condiciones parecidas”.⁴² Las formaciones regionales —con su ambigua imaginación racial— proveyeron, junto con la globalización, la gramática misma de las naciones. Es por esto que este libro se enfoca en las dinámicas transnacionales del período supuestamente más populista y nacionalista. Es que el transnacionalismo no es solo una relación poscolonial, de periferia-centro (como, por ejemplo, Puerto Rico en relación con Nueva York, o Río de Janeiro con París, o Santiago de Chile con Londres). La transnacionalidad *dentro de* América Latina y *entre* espacios latinoamericanos fue fundamental para los proyectos nacionalistas y para la proyección global de estas culturas locales y nacionales. Un poderoso ejemplo es el de los “diálogos” del danzón hace un siglo, cruzando a la vez fronteras nacionales, sociales y étnicas. Otro, la más reciente e increíble diseminación de la cumbia a lo largo del hemisferio.

⁴² “La música como lazo de unión en Hispano América”, en *Diario Nuevo*, San Salvador, 8 de abril de 1940, Archivo Gerónimo Baqueiro Foster.

Antes de comenzar mis estudios doctorales, leí con fascinación un puñado de textos de antropólogos, músicos, historiadores, críticos culturales y filósofos que me impulsaron a interrogar la música para entender zonas importantes del pasado.⁴³ A medida que avanzaba en la investigación, me enfrenté a tres grandes cuestiones en la historia latinoamericana y cultural: la relación entre pluralismo cultural y populismo cultural, entre nacionalismo y globalización, y entre nacionalismo y latinoamericanismo. Muchas innovaciones culturales en las décadas recientes —el florecimiento del rock en castellano hecho en Buenos Aires, Ciudad de México, Bogotá y Los Ángeles; los *pontos de cultura* del Partido de los Trabajadores bajo la administración de Gilberto Gil; los “mercados paralelos” del interior de Brasil; la diseminación global del sistema venezolano de orquestas juveniles; los encuentros musicales entre Estados Unidos y México; la variedad de tecnocumbias y tango electrónico en la región y más allá— revelan que lo que llamamos “música latinoamericana” es una mediación continua entre formas artísticas populares, urbanas, rurales, locales, nacionales, regionales y globales.⁴⁴ Pero fue bajo los nacionalismos populares que los mercados, plataformas, pedagogías y mitologías musicales posibilitaron el surgimiento de la “música” latinoamericana que sigue floreciendo.

Esta perspectiva cuestiona la ya célebre del antropólogo Néstor García Canclini, para quien la crisis de la modernización nacionalista y del Estado nacional, en las décadas de 1970 y 1980, sometió a la modernidad latinoamericana a la globalización

⁴³ Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Río de Janeiro, Zahar y Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995; Caetano Veloso, *Verdade tropical*, San Pablo, Companhia das Letras, 1997 [trad. esp.: *Verdad tropical*, Buenos Aires, Marea, 2019]; Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999 [trad. esp.: *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001]; Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, y Ricardo Ibarlucía, “La perspectiva del zorzal: Paul Celan y el ‘tango de la muerte’”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. 30, núm. 2, 2004, pp. 287-312.

⁴⁴ Matthew Karush, *Musicians in Transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*, Durham, Duke University Press, 2017 [trad. esp.: *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019]; Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández l’Hoeste y Eric Zolov, *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004; Maria Majno, “From the Model of El Sistema in Venezuela to Current Applications: Learning and Integration through Collective Music Education”, en *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1252, núm. 1, abril de 2012, pp. 56-64; Hermano Vianna, “Technobrega, Forró, Lambadao: The Parallel Music of Brazil”, en Idelber Avelar y Christopher Dunn (eds.), *Brazilian Popular Music and Citizenship*, Durham, Duke University Press, 2011, pp. 240-249; Alejandro Madrid, *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, Oxford, Oxford University Press, 2008; Ketty Wong, *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*, Filadelfia, Temple University Press, 2012 [trad. esp.: *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013].

neoliberal y corporativa, alterando las viejas jerarquías, infraestructuras y legitimación nacionales y produciendo en fin nuestras “culturas híbridas”. Canclini incluso argumentó más tarde que la historia de la globalización “apenas había comenzado”, como si la cultura de la región hubiera sido hasta poco antes principalmente “nacional”. Pero en realidad, tal como poco después lo notó el ensayista Carlos Monsiváis, las viejas culturas nacionales de la región habían sido de entrada *transnacionales*, moldeadas por relaciones panlatinoamericanas, así como por la industria cultural de Estados Unidos, una perspectiva luego confirmada por historiadores de la cultura.⁴⁵ Este libro continúa dicha conversación y sugiere que nuestra cultura latinoamericana actual, la del siglo XXI, no se está construyendo sobre las ruinas de los proyectos nacionales, sino que, por el contrario, continúa esa misma labor de unir hilos culturales diversos y promover, incluso mediante proyectos nacionales, la integración regional.

ORGANIZACIÓN DEL LIBRO

Cada capítulo aborda un aspecto diferente de la categoría estética “música latinoamericana”.

En primer lugar, esta categoría surge en un contexto de heterogeneidad musical. En el capítulo I, esbozo un mapa del *mosaico* continental de circuitos musicales entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, para luego mostrar cómo en diferentes partes del hemisferio y de Europa algunos oídos comenzaron a registrar un género *regional* de “música latinoamericana”.

En segundo lugar, la categoría tiene sentido en *redes y repertorios comerciales y diaspóricos*, dentro y fuera de la región. En el capítulo II, presento tres casos en los que la música latinoamericana, contra lo que supondríamos, *no era* una categoría obvia o evidente: el entretenimiento de Manila, Filipinas, en la década de 1920; la carrera de Isa Kremer, una cantante rusa judía que migró a Argentina en los años treinta, y la estrategia de derechos de autor de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) a finales de los años veinte. Finalmente, muestro

⁴⁵ Néstor García Canclini, “Contradictory Modernities and Globalisation in Latin America”, en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, Londres, Verso, 2000, pp. 37-52, y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990; Carlos Monsiváis, *op. cit.*; Carmen Bernand, “Musiques métisses’, musiques criollas. Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique”, en *L’Homme. Revue Française d’Anthropologie*, núm. 207-208, 2013, pp. 193-214.

la aparición de la categoría con el intento del sistema de radiodifusión mexicano XEW de construir una *plataforma comercial regional* de “música latinoamericana”.

En tercer lugar, la “música latinoamericana” fue y es un elemento esencial, paradójicamente, del *nacionalismo musical* impulsado por cada Estado de la región. El capítulo III muestra la presencia, directa o sutil, de un latinoamericanismo regional en la pedagogía musical de Brasil, México y Argentina, desde la década de 1910 hasta la de 1950, mediante una historia comparativa de los populismos musicales de América Latina.

Luego, la “música latinoamericana” se elaboró conceptualmente como un proyecto *musicológico*. En el capítulo IV, cuento la historia de Francisco Curt Lange y el *Boletín Latino Americano de Música*, un proyecto musicológico fundado en Montevideo y que fue un foro para músicos y personas relacionadas con la música interesados en crear un campo regional. Allí, examino políticas y retóricas musicales regionales, incluido el surgimiento del folclore como disciplina regional y la trayectoria profesional de Lange a través y más allá de la región.

En quinto lugar, la música latinoamericana fue objeto de una política *imperial* estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial. El capítulo V trata sobre la absorción panamericana del latinoamericanismo y los orígenes del discurso de la *world music*. Se centra en el trabajo de Charles Seeger como director de la sección de Música de la PAU durante la Segunda Guerra Mundial, y en su influencia en la consolidación de la música latinoamericana como campo de estudio.

Finalmente, la música latinoamericana se convirtió en una tradición, en diálogo con otros procesos de formación de esta región. En la conclusión, trazo la consolidación de América Latina como región musical desde los años cincuenta, a través de las prácticas comerciales, políticas, diplomáticas y musicológicas que formaron nuestro entendimiento musical actual de la región, pensando cómo la música puede arrojar luz sobre el lugar del regionalismo latinoamericano en la historia global.

¿Cómo se volvió “latinoamericana” la música? La heterogeneidad lingüística, étnica y geográfica de esta región también es musical. Entonces, ¿cómo puede un mismo término abarcar corrientes sonoras y poéticas de tradiciones tan diversas –nativas y migrantes, afroatlánticas, andinas, urbanas, rurales, comerciales, vanguardistas, religiosas y nacionales–?

Pablo Palomino reconstruye la historia transnacional de la “música latinoamericana” durante la primera mitad del siglo XX con un enfoque regionalista que concibe las naciones individuales como agentes y a la vez resultado de fuerzas imperiales, económicas e ideológicas. En ese recorrido, ilumina el rol crucial de los actores y las prácticas musicales –la educación musical, los rituales estatales, los mercados, las migraciones, los gremios, la industria del entretenimiento, la musicología, los escritos de los intelectuales y la diplomacia cultural– que postularon la existencia de una corriente particular, distinguible dentro de la polifonía del mundo, llamada música latinoamericana.

En estas páginas, la exploración de la música latinoamericana conduce hacia la historia más amplia de la conceptualización de la región. Tal como sostiene Palomino: “La música proporciona así un modelo para comprender *ahora* los mecanismos nacionales y transnacionales que siguen produciendo el lugar de América Latina en el marco de la cultura global conflictiva y fascinante que habitamos”.

