

La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional

Palomino, P. (2021). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 287 páginas.



María Gil de Muro

Instituto de Investigaciones Geohistóricas UNNE-CONICET, Chaco, Argentina

gildemurom@gmail.com

Pablo Palomino es licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires y doctor por la University of California, Berkeley. En este libro se propone el desafío de rastrear la construcción de la categoría “música latinoamericana”, con una pregunta como disparador: ¿Cómo se volvió “latinoamericana” la música? Desde una perspectiva regionalista, el autor se sumerge en la búsqueda de la categoría “estética” de “música latinoamericana”, inserta en una red de relaciones complejas que remiten a una conceptualización más amplia de América Latina.

A partir de un recorte temporal que se centra principalmente entre las décadas de 1920 y 1960, este investigador proporciona abundantes fuentes que incluyen: diarios y revistas, programas musicales y radiales, documentación estatal, cartas y diarios personales, y documentos provenientes de diversas instituciones de México, Brasil, Argentina, Estados Unidos y Alemania. El objetivo es reconstruir una definición de la música latinoamericana que ayude a entender el posicionamiento de la región frente al mundo.

En este marco, el concepto que atraviesa todo el libro es el de *transnacionalidad*. Para Palomino, la cultura es el producto del movimiento entre espacios, y mucho antes de que existiera la categoría “música latinoamericana” ya había intercambios y representaciones que se fueron consolidando entre los países, con las

particularidades propias de una extensa región geográfica definida por la presencia de múltiples culturas. En este sentido, se sostiene que América Latina como región fue construida a través de un largo proceso que involucró guerras, proyectos nacionalistas, ideologías raciales, debates intelectuales, políticas diplomáticas y el crecimiento de la industria musical y cultural, entre otros fenómenos sociales y políticos.

El libro está compuesto por una introducción, cinco capítulos, que abordan este proceso de construcción desde distintas perspectivas y siguiendo una cronología propuesta por el autor, una conclusión, abundante bibliografía e índice de nombres, que incluye investigadores, académicos, músicos y compositores, entre otros.

Palomino nos advierte que, como historiador de la cultura, su foco es rastrear archivos históricos y fuentes que le permitan reconstruir la historia de la “música latinoamericana” como categoría, y que su interés yace en la dimensión social de los fenómenos musicales, por lo que no considera aspectos técnicos, estilísticos, instrumentales, específicos de la música propiamente dicha.

En el primer capítulo, el autor se remonta a fines de siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, para demostrar cómo se iniciaron ciertos circuitos regionales que involucraban un proyecto nacionalista estatal, mercados emergentes y

productores, artistas e intelectuales que estaban en la búsqueda de una voz propia. En contraposición, hace mención a un circuito mucho más asentado en Estados Unidos. En el país del norte ya existía un sistema de *sindicación*, que difundía y promovía el consumo de las músicas regionales a escala nacional, a partir de la consolidación de una categoría positiva: *American music*. Esto proveyó de abundante material para los compositores eruditos nacionalistas de la década de 1930.

En América Latina, todavía no existía la categoría estética de “música latinoamericana”, sino un conjunto de denominaciones que daban cuenta de “un mosaico de sistemas dispersos” restringidos a “áreas culturales y demográficas menores”. Se resalta la influencia de los movimientos migratorios, tanto dentro del continente como desde Europa, en función a los cuales distintas urbes fueron constituyendo una escena musical muy variada (Río de Janeiro, Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo, etc.). A partir de la revisión de periódicos y bibliografía de la época, encuentra una primera referencia a la “música latinoamericana” en un libro de Lucas de Cortijo Alahija, en el que se refleja la influencia dominante de la música clásica europea y un discurso emergente orientado a un movimiento indigenista-folclórico, apoyado en el relato de un arte “racializante” como representación estética de un pueblo que comparte una historia común.

Palomino analiza textos históricos, pedagógicos, académicos, de distintos intelectuales que, a partir de las décadas de 1920 y 1930, muestran una idea incipiente de música latinoamericana. Sin embargo, las prácticas musicales todavía no reflejaban una consolidación de esta categoría, eran más una serie de manifestaciones dispersas en circuitos que se caracterizaban por los intercambios intra y transregionales, pero que todavía no estaban completamente integrados.

Según el autor, América Latina era una región cultural ambigua.

El segundo capítulo se centra en el desarrollo de circuitos comerciales transnacionales y en cómo ciertos actores comenzaron a impulsar el latinoamericanismo en el plano comercial. Se presentan tres casos de mercados musicales en los que la categoría “música latinoamericana” no era tenida en cuenta, y un último caso en el que aparece como plataforma comercial regional. En este contexto, se resalta la formación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música (AAACM). Palomino analiza cómo fue avanzando el funcionamiento de ambas asociaciones y la distribución tributaria en el país y países limítrofes, en relación con ciertas políticas estatales de control, basadas en un proyecto nacionalista que de acuerdo a los sectores tenía diversas perspectivas. Sin embargo, en la práctica prevalecía el objetivo de los compositores de una organización profesional y la protección de una “calidad estética”, con eje en los mercados metropolitano y extranjeros, sin una red nacional consolidada. A su vez, el desarrollo de la radiodifusión en México con XEW, se destaca como otro gran hito para el impulso de un circuito musical regional e internacional.

El autor habla de proyectos comerciales y estéticos ambiciosos, basados en un ideal programático que involucraba un “populismo musical” y la expansión transnacional de la producción y el mercado. Se esboza la idea de que América Latina, como unidad musical, no fue producto del pensar de los intelectuales sino de la industria musical.

El tercer capítulo se enfoca en los proyectos nacionalistas de México, Brasil y Argentina, y en lo que el autor denomina “populismos

musicales". Se analiza el impulso que generaron los estados nacionales en conformar materiales pedagógicos, políticas educativas y promoción y difusión de una música "nacional" basados en el canto colectivo, las tradiciones folclóricas y una nueva valoración de ciertos estilos populares y urbanos. El objetivo era la conformación de repertorios que pudieran representar una "identidad nacional", en oposición a la abundante influencia europea, el avance de una industria musical extranjera, los conservatorios privados y la "música comercial".

El capítulo cuatro está orientado al desarrollo de una musicología latinoamericana, y se centra en la figura de Francisco Curt Lange y el *Boletín Latino Americano de Música (BLAM)*. Recorre la biografía y trayectoria de Curt Lange y los debates alrededor de la consolidación de una región como unidad cultural, no sólo como categoría estética, sino como espacio geográfico para el desarrollo musical. Palomino entiende que es el primer programa sistemático que abrió las puertas a un diálogo regional y transnacional, y permitió articular prácticas musicales en función a la idea de una región integrada. A lo largo del capítulo se pueden encontrar las diversas etapas del pensamiento de Curt Lange, el *americanismo*, el enfoque hemisférico y el giro interamericano. También se hace alusión a la aparición del folclore como campo de estudio específico, y a los aportes de distintas partes de la región presentes en las publicaciones del *BLAM*. Para el autor, el *BLAM* es el responsable de la creación de la musicología latinoamericana como tal.

El protagonista del quinto y último capítulo son los Estados Unidos, las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, una política diplomática cultural que se extendió al sur del continente y un panamericanismo dominado por la

hegemonía del imperio del norte. En este sentido, se presenta como figura relevante a Charles Seeger, su trayectoria a cargo de la División de Música de la Pan American Union (PAU), y la promoción de becas, giras e intercambios para el impulso de las tradiciones folclóricas latinoamericanas y nacionalistas que después se volverían parte de un giro hacia una perspectiva global, con la aparición de organizaciones como la UNESCO y el surgimiento de la *world music*.

En la conclusión, se intenta reconstruir la evolución de la categoría "música latinoamericana", considerada por Palomino como una invención exitosa, que se constituyó en un símbolo estético regional, abarcando distintos proyectos culturales, atravesado por los movimientos transnacionales y, en la posguerra, por la influencia determinante del vecino del norte. En este recorrido, surgieron nuevos estilos musicales, disputas sociales, organizaciones académicas internacionales (de musicología, etnomusicología, música popular, etc.), en paralelo al desarrollo de organizaciones plurinacionales de otra índole, que también colaboraron a la consolidación de América Latina como región, principalmente la Organización de Estados Americanos (OEA).

Así, para Palomino, la música latinoamericana se percibe como tal en función a diversos proyectos intelectuales y geopolíticos, en interacción con los discursos e identidades propios de cada país y región subnacional. A su vez, la música fue un elemento central de proyectos educativos, comerciales, culturales y de tinte nacionalista, para el desarrollo de una identidad nacional y regional. La musicología, la cultura popular, la política estatal y, luego, el giro global, se insertaron siempre en un marco transnacional en el que se fue consolidando América Latina como

región, y la música latinoamericana como una tradición en diálogo con todos estos otros procesos de formación.

En resumen, se trata de una historiografía con abundantes fuentes de archivo, que permiten identificar un largo proceso de consolidación de la región latinoamericana. Sin embargo, hay algunas cuestiones que pudieron haber sido problematizadas con mayor profundidad en estos diálogos de la música con otros procesos culturales, políticos y sociales, como por ejemplo el desarrollo de los estudios decoloniales y la producción sobre fines de siglo de distintos académicos que enriquecieron las discusiones desde y hacia América Latina, así como también, los debates en torno a una sub-región que convive, pero no siempre se siente integrada, como es el caso del Caribe. Estas otras aristas podrían colaborar a un acercamiento más minucioso a los procesos histórico-culturales por los cuales la música latinoamericana se fue delineando como tal, complejizando las cuestiones identitarias que operan en la “racialización del arte” que los estudios decoloniales aportan, y su relevancia en la construcción de identidades nacionales y regionales, así como también en las reivindicaciones

políticas y sociales de comunidades marginadas en los relatos contruidos por los estados naciones de la región.



Biografía

María Gil de Muro

Licenciada y profesora en Artes con orientación en Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Miembro del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) y del grupo de investigación de la cátedra Introducción a una Antropología de la Música, a cargo de Miguel Ángel García, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Especialista en Epistemologías del Sur (CLACSO) y maestranda en Ciencias Sociales y Humanidades, orientación Sociología, en la Universidad Nacional de Quilmes. Becaria doctoral del CONICET en Antropología (UBA), perteneciente al Instituto de Investigaciones Geohistóricas UNNE-CONICET (IIGHI), bajo la dirección de Miguel Ángel García y Mariana Giordano. Investigadora del campo de los estudios afrolatinoamericanos, vinculados a la interseccionalidad entre género, música y religión.

La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos

López-Cano, R. (2020). Barcelona: Ediciones ESMUC. 430 páginas.



Matías Pragana

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

mpragana91@gmail.com

Los primeros capítulos indagan el sentido de la interpretación simbólica y alegórica del arte en cuanto modo de construir un hilo argumental en el que se articulan subjetividades a partir de modelos interpretativos basados en convenciones y estrategias propias de comunidades interpretativas determinadas. En el caso de la música instrumental occidental, la interpretación exegética constituye actos de comprensión apoyados en imaginarios, ficciones y deseos para construir un significado expresivo que emerge a partir de un modo de agencia específica sostenida en la inferencia y la empatía. Cabe destacar que se utiliza el término agencia para referir a “la capacidad de la música de hacernos percibir en ella gestos, acciones, intenciones antropomorfizadas de expresividad humana” (p. 34). Para el autor, el significado expresivo de la música se caracteriza por su dinamismo, intencionalidad, factualidad y expresividad emotiva (vocal, corporal, abstracta y general). Estos factores permiten al exégeta inferir trayectorias dramáticas/narrativas a partir de la audición reflexiva. Las tres herramientas teóricas examinadas y aplicadas en esta monografía son la retórica, la semiótica y la hermenéutica. La retórica es señalada como una herramienta útil para analizar música europea de los siglos XVII y XVIII, cuando la composición y la performance musicales se orientaban a través de figuras retóricas, pero las limitaciones de este modelo interpretativo son dos: las figuras retóricas no prescriben su

significado, por lo que las mismas no significan siempre lo mismo y dependen del contexto. Para López-Cano, la semiótica musical consiste en el estudio del significado musical a partir de alguna noción de signo, entendido como función cognitiva que remite un elemento musical a un significado. La remisión puede ser intramusical, intermusical o extramusical: todas funcionan a través de la codificación, que permite determinadas inferencias lógicas (icónicas, indexicales, simbólicas) a través de signos interpretantes. Los signos convencionales son de particular importancia para la música ya que se relacionan con géneros y estilos. La intertextualidad se apoya en nodos intertextuales (cita, inclusión, ensamblaje, etc.) que generan un campo semiótico intertextual. Los tópicos funcionan como temas para el discurso musical y las categorías funcionan como entidades regulatorias más amplias y transversales (arquetipos). Los problemas de la semiótica musical son la complejidad teórica y la existencia de una hipertrofia terminológica. Por último, el análisis hermenéutico de la música surge de la crítica musical del siglo XIX a partir de los trabajos de E.T.A. Hoffman. López-Cano identifica la hermenéutica musical con una performance cognitiva orientada a la creación metatextual relacionando el todo (la pieza) con las partes (temas, motivos, forma, etc.) ya que desde el siglo XX se trabaja siguiendo esta línea al analizar las inclusiones textuales, las citas y los tropos estructurales. El análisis hermenéutico se

caracteriza por la puesta en relación de la familiaridad (saberes previos) y la extrañeza (el texto musical en particular). Los criterios de la hermenéutica musical son: economía, consistencia, desarrollo pragmático, coordinación y autoridad. Las hipótesis hermenéuticas se verifican según su plausibilidad y dependen de una comunidad interpretativa que las avale.

En el tercer capítulo del libro, se ofrece un análisis de “Desprietata Piedade”, un madrigal del siglo XVII de Sigismundo D’India cuya temática consiste en las desventuras del pastor Aminta. Luego de analizar y comparar las versiones de La Venexiana, Capella Mediterránea y Consort of Musicke, el autor concluye que las lecturas que se hacen de esta obra dependen fuertemente de la comunidad exegética y sostiene que una estrategia retórica persuasiva habitual de la época consistía en utilizar música erótica para acompañar contenidos textuales sagrados o, a la inversa, utilizar música de origen sacro para acompañar contenidos eróticos (como es el caso de la obra analizada). El cuarto capítulo está dedicado al análisis de la cantata “Lagrima mie” de Bárbara Strozzi (1619-1677). El interés particular que suscita este ejemplo es que la obra se estructura siguiendo las reglas de la dispositio retórica (exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio). La culpa es identificada por López-Cano como el valor patémico más destacado, ya que el *dramatis personae* está atrapado en un círculo de dolor que lo conduce de la culpa a la angustia, de la angustia al dolor, del dolor al recuerdo de la amada y al deseo de llorar o morir.

El quinto capítulo del libro gira en torno a las siguientes preguntas: ¿quién es el enunciador en la música instrumental? y ¿existen personajes o agentes? Para responder a estos interrogantes, el autor parte de la premisa de que la agencia musical se entiende como acción humana recreada

y como escenario imaginario que posibilita la atribución de rasgos expresivos. Los planteos de Monahan (2013) y Hatten (2018) son repuestos para enriquecer la reflexión. Para el primero, existe agencia en determinados elementos individualizados (temas, motivos), en la obra completa (opera persona), en el compositor (ficticio o histórico) y en el analista. Para el segundo, la agencia virtual funciona por procesos de inferencia y se apoya en agentes virtuales no identificados, en agentes humanos virtuales, en la actorialidad y en la subjetividad. En este punto López-Cano señala que la subjetividad funciona a la manera de un metatexto a través de un lector/autor que puede ser empírico o modelo: la música vocal construye una posición subjetiva a través del *dramatis personae* y su mundo, mientras que la instrumental lo hace a través de arquetipos; en ambos casos la posición de sujeto es construida (en la composición de la pieza) y consta de estrategias de interacción (en la respuesta de cada oyente).

En el sexto capítulo se ofrece un análisis del IV movimiento del “Cuarteto 11, Op. 95” de Beethoven. El mismo tiene una forma ABCB’A, segmentada internamente por el autor en once escenas de acuerdo a la trayectoria dramática. La coda de este movimiento es objeto de una lectura oblicua y desde la reflexividad justificada, por un lado, en la ironía romántica que se basaba en la reversibilidad y el distanciamiento y, por otro, en la ironía epistemológica que consiste en un cambio de nivel ontológico o discursivo. La reflexividad funciona como un comentario crítico del autor o la persona y las lecturas oblicuas consisten en estrategias especiales para gestionar la contradicción. En este sentido, se sostiene que la lectura de la coda en clave irónica no fue habilitada hasta entrado el siglo XX porque las comunidades exegéticas del pasado no consentían la posibilidad de que un compositor

laureado y solemne como Beethoven se burlara de su obra, de sí mismo y de su audiencia.

El siguiente capítulo está dedicado a la denominada teoría tópica cuyo alcance es considerado por muchos como el de mera herramienta heurística. Según Ratner (1980) los tópicos se pueden aplicar a tipos musicales, estilos y recursos de descriptivismo musical; para Allanbrook (1983) los mismos consisten en procedimientos de metonimia o sinécdoque; Hatten (2004) aplica los tópicos como herramienta para analizar los géneros expresivos presentes en las piezas de Beethoven; Monelle (2006) considera al tópico un signo simbólico focalizado en la indexicalidad que funciona a través de remisiones intergenéricas y de descriptivismos. Este racconto o estado de la cuestión ofrecido da cuenta del vasto alcance de la noción de tópico musical y su amplio espectro de significados. Para clarificar, el autor propone una división de los distintos niveles epistémicos: el primer nivel corresponde a los objetos de estudio (enunciados, textos); el segundo nivel es teórico (conceptos e hipótesis); y el tercer nivel es metateórico (análisis, crítica y reflexión). Los tópicos pertenecen al segundo nivel epistémico porque según López-Cano no son un objeto de estudio, sino una hipótesis en el nivel teórico. Por último se propone un decálogo para la aplicación de la teoría tópica en música: 1) Aplicar a la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX, 2) Apoyar en el análisis de referencias intergenéricas y descriptivismos, 3) Atender a la connotación (origen) y el significado (uso social) de los tópicos, 4) Enmarcar a los tópicos dentro de un sistema estilístico particular, 5) Atender a la trayectoria narrativa y los arquetipos (por ejemplo: Inicio/Medio/Final), 6) Establecer patrones y jerarquías entre tópicos, 7) Realizar un análisis hermenéutico en base a los patrones y jerarquías, 8) Reconstruir a través del análisis tópico los mecanismos de un género o estilo,

9) Apoyarse en una interpretación semiótica de obras autónomas, 10) Comenzar por el establecimiento de un elenco de tópicos con significados reconocibles, luego dar cuenta de los modelos de interpretación, para finalizar dilucidando el papel de cada tópico en cada pieza a partir de la interpretación semiótico/hermenéutica coordinada con informaciones acerca de la pieza.

El octavo capítulo consta de un análisis tópico del “Concierto para piano, K.466” de Mozart. La pregunta orientadora es la siguiente: ¿se puede considerar a las dislocaciones rítmicas, los acordes disminuidos, los silencios abruptos, la repetición obsesiva de notas y la intensidad extrema de esta pieza como pertenecientes a un género? En primer lugar, el autor descarta la afiliación de esta pieza con el movimiento literario Sturm und Drang; en segundo lugar, se establece la pertinencia de la asimilación de los procedimientos mencionados a los géneros de música escénica denominados tempesta (música para acompañar catástrofes naturales con función retórica vinculada al miedo) y ombra (música para acompañar fenómenos sobrenaturales). Esto permite ubicar el eje expresivo de esta pieza en relación con el miedo ya que, por un lado, la trayectoria dramática de la pieza se basa en modalidades de articulación de las principales acciones expresivas (confrontación entre las acciones dinámicas del piano y las principales acciones de terror en la orquesta), y por otro, existe un proceso de transvaluación (intercambio de atributos y propiedades entre acciones principales) que complejiza la posición subjetiva.

El capítulo 9 está dedicado a la explicación de la narratividad como enfoque para el estudio de los procesos de desarrollo de significado expresivo en los que las interacciones dramáticas entre elementos musicales a lo largo del tiempo propician transformaciones en la percepción

de los mismos elementos y en nuestro estado perceptivo. Las narraciones según las entiende Umberto Eco (1981) constan de tres niveles: la fábula (historia contada), la trama (estrategia narrativa) y la enunciación (discurso narrativo). El texto narrativo es el medio enunciador por el que se vehicula el relato y puede ser autográfico o alográfico. Para el autor, en música la historia contada es un metatexto y las estrategias narrativas son evidentes. Para reforzar su idea, el autor cita a Almén (2008), quien indica que la narratividad en música ha de ocuparse de las unidades semánticas significativas en el nivel actancial, de la interacción de las mismas en modos o vectores y del establecimiento de patrones narrativos globales que puedan articularse con arquetipos determinados. En el décimo capítulo se analiza la "Sonata, D.960" de Schubert y se compara numerosas interpretaciones de la misma intentando responder la siguiente cuestión: ¿cómo se escucha el viaje trágico del sujeto narrativo desde la interpretación artística? La respuesta de López-Cano es que, mientras el significado y el valor de una interpretación de una obra dentro de la tradición de arte europea se establece en relación a otras interpretaciones, una elección interpretativa específica dentro de una performance puntual de esta obra solo adquiere sentido en el contexto del concepto de la interpretación completo que regula toda esa performance.

El último capítulo del libro presenta algunas reflexiones y autocríticas, entre las que cabe destacar las siguientes: el texto no pretende hacer una propuesta teórica unificada, sin embargo, se logró reducir la complejidad de los discursos originales; se reconoce una dificultad en la

presentación de los análisis musicales y una falta de categorías para el análisis de la performance. Por último, se esboza una definición del significado expresivo en música como fenómeno relacional que depende de la ubicación de la escucha y de un horizonte de expectativas que permiten que la indexicalidad y la posición de sujeto emerjan como resultado de una negociación entre la intención lectoris y las posibilidades concretas que ofrece la pieza en cuestión.

Bibliografía

- » Allanbrook, W. J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Eco, U. (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- » Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Hatten, R. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Monahan, S. (2013). "Action and Agency Revisited". *Journal of Music Theory*, 57(2), 321-371.
- » Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Ratner, L. G. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. Nueva York: Schirmer Books.