

Sobre creatividad e historia cultural en la historiografía musical latinoamericana reciente

PABLO PALOMINO*

Los estudios sobre la historia musical popular latinoamericana realizados en los últimos 15 años (aproximadamente) han renovado las preguntas, los enfoques y por lo tanto la imagen misma del pasado musical de nuestro continente. Esta breve reseña pretende identificar algunos de los rasgos dominantes de parte de esa producción –la que forma parte de la agenda de la historia social y no de la estrictamente musicológica– para formular algunas preguntas acerca de sus marcos conceptuales.

* Universidad de California, Berkeley.

El más notorio de esos rasgos, y a la vez el menos sorprendente, es la ausencia de un debate teórico o metodológico explícito. En parte, debido a que los historiadores y los editores de libros de historia suelen orientarse a los hechos más que a las discusiones sobre la cientificidad del modo en que se relatan esos hechos; pero también debido a que los mejores estudios pretenden incidir en las tradiciones establecidas de la historia social y cultural, ofreciendo perspectivas innovadoras allí y no tanto en los debates específicos de la musicología (acerca de las formas y alcances del análisis puramente musical) y la etnomusicología (acerca de las herramientas conceptuales para comprender la relación entre música y cultura en general), debates ajenos a las preguntas mayores de la historia latinoamericana contemporánea. Más allá de esta escasa voluntad teórica, sin embargo, es posible percibir la existencia de una corriente historiográfica de contornos vagos pero claramente organizada alrededor de cuatro cuestiones centrales: lo nacional, lo occidental, lo moderno, y la hegemonía.

Los trabajos más sólidos centran su atención en la música entendida como un elemento fundamental en los procesos de *nacionalización cultural* de las décadas centrales del siglo XX. La nación es con-

cebida invariablemente como una “comunidad imaginada”, y la música nacional, por lo tanto, como un artefacto simbólico pasible de ser desagregado en una serie de componentes: los cambios y las continuidades en la ideología de las elites culturales, la participación de los artistas en las políticas culturales del estado, el interés de las elites gobernantes en el control social y la legitimidad de los regímenes políticos posteriores al sismo generalizado de 1930, y fundamentalmente el modo en que la cultura de las clases populares (a menudo llamadas “subalternas”) es redefinida en un contexto de industrialización, urbanización/ metropolización, nuevas demandas políticas de estados en busca de legitimidad, y la creciente importancia de las industrias culturales en la vida popular. En los estudios centrados en la segunda mitad del siglo, estas tensiones aparecen directamente vinculadas a los cambios generacionales y la radicalización política. En todos los casos, estas variables son analizadas en términos de articulaciones de dinámicas de clase, étnicas, y de género, cuya interacción constituye a la nación y a su música.

Este enfoque representa tanto una innovación respecto de las perspectivas de la historia política y social de generaciones previas de investigadores interesados en el populismo latinoamericano, como un rechazo de la mirada romántica (más precisamente, populista) de la cultura popular, sea radical o conservadora. Más que ilustrar la interacción entre las masas y el líder, o manifestar una esencia nacional y popular, la música popular es presentada explícita o implícitamente a través del concepto gramsciano de “hegemonía cultural”, es decir, como resultado de conflictos y convergencias entre músicos, audiencias populares, políticas públicas, instituciones culturales, intelectuales y empresarios musicales. Así, entendemos no solamente por qué la cumbia y el porro son colombianos, sino por qué esos estilos crearon y problematizaron lo colombiano, así como el samba hizo lo propio con la identidad brasileña, el rock and roll con los hijos del milagro mexicano, los folcloristas con la identidad argentina, el *afrocubanismo* con la modernidad y el nacionalismo cubanos. En estos trabajos la música ha dejado de ilustrar la historia, para pasar a ser uno de sus motores.¹

A riesgo de cometer injusticias y generalizando esta literatura más que enfocando sus aportes específicos, podría decirse sin embargo que cierta renuencia a la elaboración conceptual debilita a muchos de estos estudios. La música es relacionada en ellos con tres categorías históricas: “popular”, “clase media” y “elites”, categorías casi

¹ Me refiero a los estudios: Robin Moore, *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1997; Peter Wade, *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000; Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*, Jorge Zahar Ed./UFRJ, Rio de Janeiro, 1995; Bryan MacCann, *Hello, Hello, Brazil. Popular music in the making of modern Brazil*, Duke University Press, 2004; Eric Zolov, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, Berkeley: University of California Press, 1999; Oscar Chamosa, *Archetypes of Nationhood: Folk Culture, Sugar Industry, and the Birth of Cultural Nationalism in Argentina, 1895-1945*, Ph.D. dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

nunca definidas y presentadas como auto-evidentes. Esto es especialmente cierto en el caso de las “clases medias”. Mientras que el mundo popular es siempre definido a través de alguna particularidad étnica (sus rasgos de origen africano, indígena y mestizo) y las elites son caracterizadas por su ideología “europeísta”, la cultura de las clases medias pareciera no necesitar de ninguna explicación ni caracterización, y así se la refiere siempre del mismo modo, así sea que se esté hablando de la ciudad de México en 1910, de La Habana en 1930, o de Rio de Janeiro en 1940. La respetabilidad burguesa del 900, la familia tipo norteamericana de la posguerra y el trabajador de servicios y consumidor urbano parecen insinuarse detrás de la expresión “clases medias”, sin ser explicitados. En cierto modo, y poniendo los matices de lado, también las categorías *elites* y “popular” son asumidas universalmente: lo popular como lo excluido y poseedor de potencias mágicas, seductoras, modernas y primitivas a la vez; la *elites*, como la encarnación de una mezcla de abstracciones jamás plenamente realizadas en América Latina –Europa, la Ilustración, lo Blanco, la Civilización, lo Colonial, etc. Dos críticas podrían plantearse aquí. En primer lugar, que estas tres categorías obedecen a tres criterios diferentes (*elite* tiene que ver con el estatus, la clase media con la estructura de clases, lo popular es un antónimo de lo elitista, “culto”, letrado, oficial). En segundo lugar, que como estos estudios lo revelan, la cultura en estos países tiende a organizarse como un conjunto complejo de interacciones cambiantes más que como una estratificación rígida y total. Las tres categorías deberían ser repensadas. La riqueza del trabajo empírico y la reconstrucción de la cultura en transición de esas décadas que estos estudios ofrecen son todavía presa de esos residuos conceptuales.

La hegemonía cultural, por su parte, tiende a ser referida una y otra vez como el resultado de una “negociación”. Desde luego que esta metáfora puede ser preferible a una idea de cultura como imposición de la clase dominante o como expresión transparente de las clases populares. Pero sin embargo “negociación” sugiere la imagen de una junta de accionistas, o algo discutido más o menos racionalmente en un ámbito separado de la violencia de las condiciones socioeconómicas. Por esto mismo no sorprende que esta corriente de estudios preste poca atención a esas condiciones, ofreciendo al lector incisivos análisis de la vida y la obra de artistas populares sin mayores referencias a las tasas de alfabetización o la descripción de la geografía social de las ciudades en la cual la música es producida y consumida.

El concepto de los “subalterno” es utilizado sin mayores precauciones, como simplemente sugiriendo al lector que la música popular proviene del lado no oficial, ilegítimo, de la sociedad. Pero lo que no es suficientemente señalado es que la “subalternidad” implica una polaridad entre el discurso colonial y su “otro” oprimido, tensión que no encaja exactamente con la historia de las sociedades latinoamericanas, forjadas desde las guerras de independencia de principios del siglo XIX en torno de ideas de nación cuyos rasgos culturales forman articulaciones y circulaciones más complejas que las sugeridas por la lente de lo “subalterno”. La historiografía norteamericana en particular adolece de una insidiosa vaguedad a la hora de usar las expresiones “occidental” y “no occidental”. Del mismo modo en que el mundo no-occidental (diríase el mundo entero excepto Europa occidental y los Estados Unidos y Canadá) no pudo ser reificado como “subalterno”, el así llamado canon occidental, y especialmente el canon musical, debería ser conceptualizado de otro modo. En el manifiesto fundador de la corriente de historia “subalternista”, Dipesh Chakrabarty cita la referencia del escritor indio Salman Rushdie a *El tambor de hojalata*, *Tristram Shandy* y *Cien años de soledad* como literatura “from the West”, enumeración en la que la obra de García Márquez es latinoamericana y “occidental”, cuando en realidad ese realismo mágico ha sido celebrado por establecer una diferencia con respecto del “canon occidental”.² Del mismo modo, ¿cómo conceptualizar la música barroca de los jesuitas en Minas Gerais en el siglo XVIII, la música ranchera de raíz española de México del 1900, los arreglos jazzísticos del samba carioca de finales de los años 20, o las composiciones burguesas y populares, bailadas en el salón y silbadas en la calle, Ernesto Lecuona en la Cuba de los años 30? ¿Son parte del canon occidental? La respuesta depende de qué se entienda por canon occidental, algo que se mueve entre la idea de genio artístico sintetizada en la figura de Beethoven (invento alemán, por cierto, que no encaja exactamente con la idea franco-inglesa del “canon”) y el jazz comercial de Duke Ellington (popular y educado, afro-norteamericano, difundido mundialmente como parte de lo que los subalternistas llamarían discurso “colonial”).³ El barroco mestizo brasileño, como género musical, debería ser analizado en conexión tanto con J. S. Bach como con la historia de la hibridación cultural entre los Tupí-Guaraníes, los colonizadores portugueses y la obra de los jesuitas, del mismo modo que los compositores del modernismo latinoamericano de principios del siglo XX deben ser entendidos en el cruce de los desarrollos

² Dipesh Chakrabarty, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Past?” in *Representations* 37, 1992, p. 2.

³ El rol del jazz en los mensajes contradictorios del imperialismo cultural norteamericano durante la guerra fría han sido investigados por Penny von Eschen en *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Harvard University press, 2004.

musicales post-wagnerianos y las transformaciones urbanas de América Latina. La polaridad occidental/ no-occidental, al igual que las categorías elite, clase media y popular, no parecen ser las mejores herramientas para hablar de la historia cultural latinoamericana.

La sombra del fracaso de los proyectos populistas de integración social en América Latina (sus incumplidas promesas de ciudadanía, bienestar, justicia y modernidad) tiñe el análisis de estos temas con cierta nostalgia por aquella era dorada de la industria cultural y una conciencia crítica de sus inconsistencias. Pero el punto fuerte de esta literatura reside en su manera de destacar la creatividad musical, cercana a la definición dada en 1936 por Walter Benjamín del “narrador” popular: la canción popular del siglo XX latinoamericano aparece en los mejores momentos de estos estudios como un modo de transmisión de la experiencia mediante técnicas narrativas orales por las cuales el músico reelabora el mundo poético de su audiencia y ésta define su propia realidad. Curiosamente, la canción popular moderna surge a la historia exactamente cuando Benjamin lamentaba el fin de la posibilidad de narrar la experiencia. La canción popular aparece como el lugar en el que las tradiciones poéticas y musicales establecen el significado de los cambios sociales, económicos, políticos, urbanos, etc., mediante prácticas concretas de composición, radiodifusión, baile y canto.

La reconstrucción minuciosa de las prácticas musicales que estos estudios ofrecen plantea también una serie de claves para una agenda historiográfica transnacional, en la cual la creatividad aparece como una manera de anudar tradiciones y prácticas musicales desgajadas de lo nacional. Varios estudios han emprendido este camino sin constituir explícitamente, sin embargo, un campo de estudios consolidado. Por ejemplo, algunos trabajos analizan la influencia continental de discursos sobre la identidad musical latinoamericana (como el vocabulario y las instituciones transnacionales que definieron el folklore latinoamericano entre los años 30 y 50), abordan estilos intrínsecamente transnacionales (como el mambo y el bolero), apuntan a la convergencia de diferentes estilos nacionales en la escena nocturna europea-transnacional (especialmente la escena parisina de los años 20), o analizan géneros “nómades”, que cruzan fronteras nacionales (como las transformaciones del tango desde los arrabales porteños y montevideanos hasta los *shtetls* polacos, pasando por la mediación de los cabarets parisinos y berlineses).⁴

4 Véase por ejemplo Florencia Garramuño, *Modernidades Primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; Pablo Palomino, “Tango, samba y amor”, en *Apuntes de Investigación*, Centro de Estudios de Cultura y Política (CECyP), n. 12, Buenos Aires, 2007; Mareia Quintero-Rivera, *A cor e o som da nação: a ideia de “mestiçagem” na crítica musical do Caribe hispânico insular e do Brasil (1928-1948)*, São Paulo, Annablume/FAPESP, 2000; Corinne Pernet, “For the Genuine Culture of the Americas’: Musical Folklore, Popular Arts, and the Cultural Policies of Pan Americanism, 1933-50”, in Jessica C.E. Gienow-Hecht (ed.), *Decentering America*, Berghahn Books, New York and Oxford, 2007; Anaïs Flechet, *Villa-Lobos à Paris: un echo musical du Brésil*, Paris, L’Harmattan, 2004; Tyler Stovall, *Paris Noir. African Americans in the City of Light*, Houghton Mifflin, Boston, 1996; Ramón Pelinski (ed.), *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000; Julio Nudler, *Tango Judío: del ghetto a la milonga*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998; Lloica Czackis, “Tangele; the history of Yddish tango”, *Jewish Quarterly*, UK, Spring 2003.

De estos estudios surge una imagen nítida de la circulación global de formas de entretenimiento, modos de transmisión narrativa de experiencias, tradiciones poéticas, estilos performativos y formas de sociabilidad urbana, por un lado, y formas musicales concretas, significativas en sí mismas, por el otro. En lugar de polaridades rígidas, conexiones imprevistas; en lugar de hegemonía, convergencias; y en lugar de culturas monolíticas, redes culturales ramificadas más allá de las fronteras nacionales de lo popular.

La composición vanguardista, la formación de la musicología como disciplina, la industria discográfica, el entretenimiento comercial popular, la vida nocturna, entre otros fenómenos, aparecen en la historiografía reciente en una suerte de autonomía en relación con los macro-procesos habitualmente descritos de manera teleológica como colonialismo, modernidad, o formación de la nación, a pesar de que sus herramientas conceptuales sean todavía imprecisas. La creatividad se ofrece pues como una vía para repensar los modos de entender, desde la música, la historia cultural latinoamericana.