

Prefacio

YA FUERA COMO antropólogo o de visita, la música siempre ha estado en el centro de mi relación con Colombia. Desde 1981, cuando estuve por primera vez y viví en Cartagena durante un año, le tomé el gusto al baile de la salsa; y luego, cuando hice mi primer trabajo de campo en un pueblo cercano a la frontera con Panamá, la música y el baile se constituyeron en parte importante de mi trabajo y de mi vida. Encontré que los diferentes gustos musicales y prácticas de baile eran parte integral de las identidades étnicas y raciales, que constituían mi interés investigativo sobre todo en la población negra. Durante otro trabajo de campo con los migrantes negros de Medellín, el papel de la música y el baile en la construcción de identidades se hizo más evidente aún: en ocasiones la música hasta llegaba a generar conflictos violentos en la medida en que las formas de escuchar y bailar se entrecruzaban con ideas sobre moralidad, territorialidad e identidad (Wade 1993a).

Sin embargo, lo que conocía sobre música colombiana estaba muy mediado por la radio, la televisión y las conversaciones de la gente. Mis propios gustos conectaban con el tema: me gustaba la salsa y había aprendido a disfrutar de la música vallenata, bailando y bebiendo durante largas jornadas con un vallenato sonando a todo volumen. Más allá de su función en procesos particulares de identificación social, mis conocimientos sobre la historia de esta música eran muy limitados; a medida que fui aprendiendo sobre la historia de la música colombiana se me ocurrió que sería una manera muy interesante de comprender tanto la identidad nacional colombiana como muchas ideologías relacionadas que tienen que ver con raza, clase, región, sexualidad y género. Los cambios musicales que habían tenido lugar en el siglo xx, tendientes a una progresiva «tropicalización» del país, conectaban con mi interés en situar la «negritud» dentro de la sociedad y cultura de Colombia.

Durante esta investigación tuve por momentos el temor de alejarme de mis intereses iniciales en Colombia: los elementos políticos, económicos y sociales del racismo y la resistencia negra. Con frecuencia, la investigación

sobre música y «cultura popular» se ha resentido con una imagen de trivialidad; sin embargo, en Colombia descubrí que existía mayor interés por mi investigación sobre música que por mi investigación sobre raza. Por primera vez, mi investigación fue objeto de interés público y en varias ocasiones me entrevistaron para la radio y los periódicos; y esto se debía, en parte, precisamente, a que la música popular se ajustaba a la imagen de entretenimiento y ocio que le daban aire trivial en círculos «serios». Pero, por otra parte, esto indicaba la importancia reconocida a la música y la manera como se podría utilizar para presentar el tema de la raza. En ejecución de un proyecto formalmente distinto, residí en Cali, la ciudad colombiana con mayor población negra; esta población es mucho más pobre que la población no negra; se trata de algo difícil de mostrar objetivamente y que requiere mucha investigación controlada. Durante mi permanencia en Cali el evento de mayor impacto público fue el Primer Festival de Música de la Costa Pacífica, una región con población fundamentalmente negra que genera muchos flujos migratorios hacia Cali: era la creación, financiada por el gobierno local, de un espacio público para la «negritud», un espacio construido alrededor de la música. Ahora bien, se trata de un arma de doble filo: por una parte, la música puede alcanzar un impacto público muy considerable y, por otra, es constantemente susceptible de captación y trivialización y, en este sentido, más vale no ser muy románticos sobre sus posibilidades contestatarias. Sin embargo, es evidente que no se trata de un conjunto de prácticas culturales desconectadas de mis intereses iniciales en relación con Colombia. Y esto se evidencia en los estrépitosos despliegues de racismo a veces convocados por la música «negra», y además en las maneras más sutiles y graduales como la música popular colombiana se entreteje con los cambios sociales y culturales del país en su conjunto.

La investigación tuvo lugar en tres ciudades: Bogotá, Medellín y Barranquilla, con breves estadías en Cali y Cartagena; inicialmente se pensó en trabajar Cali con detenimiento, pero esto no resultó posible por razones de tiempo. Como antropólogo acostumbrado a observaciones participantes prolongadas, me di cuenta de que esta investigación tenía diferencias muy especiales: en primer lugar, una gran cantidad de trabajo en bibliotecas y archivos con consulta de fuentes secundarias y periódicos; en segundo lugar, escuchar radio y mirar televisión dejaron de ser pasatiempos y se convirtieron en tareas; y en tercer lugar, pasé mucho tiempo hablando por teléfono concertando entrevistas que tenían lugar generalmente en las casas de los informantes, o en sus lugares de trabajo, si se trataba de gente cuya labor estaba ligada a la música. Generalmente las entrevistas fueron asuntos ubicados en tiempo y espacio: definidos

tanto el comienzo como el fin, muy pocas veces dieron lugar a interacciones más informales. Casi siempre grabé la entrevista con permiso de mi interlocutor.

El hecho de que esta investigación tuviera un componente histórico tan sobresaliente significó, evidentemente, que la observación participante tuvo un lugar relativamente menor. De todos modos mostró su utilidad, no solo en el penúltimo capítulo donde se trataron acontecimientos recientes de la escena musical colombiana, sino para comprender el sentido histórico de la gente, de las cosas importantes; por ejemplo, lo que significa la tradición en este entorno. Era necesario comprender el impacto de la música en la década del noventa, para entender lo que había ocurrido musicalmente en los años cuarenta y cincuenta; por supuesto, hasta cierto punto me sirvieron de apoyo mis años de investigación en Colombia, que me habían proporcionado un sentido general de la geografía y la cultura musical del país. Durante este proyecto también utilicé los métodos y técnicas más tradicionales de la antropología, allí donde la ocasión fue propicia. Bastante fácil en Barranquilla, ciudad relativamente pequeña, donde rápidamente me encontré integrado en algunas redes de la intelectualidad y los círculos artísticos locales. Esto significó la posibilidad de socializar con melómanos, en su mayoría de clase media, acompañarlos a fiestas y bares y visitar sus casas sin tener una entrevista de por medio. También en Medellín, una ciudad donde había vivido entre 1985-1986 y tenía una amplia variedad de contactos entre obreros y clase media. Pero Bogotá resultó ser otro cuento: una ciudad grande y desparramada con pautas muy marcadas de segregación clasista; pero logré hacerme a una impresión de la música en la ciudad a través de mis contactos informales y amistades, generalmente gente de clase media conectada con círculos intelectuales y universitarios.

Para colaborar en entrevistas y trabajo de archivo en cada ciudad contraté asistentes de investigación (para más detalles de las entrevistas, véase el Apéndice A). En Bogotá fueron Rosana Portaccio, Javier Panzón y Lorena Aja; también contraté a Blanca Bustos y Natalia Otero para realizar investigaciones específicas sobre identidad nacional colombiana vista a través de textos escolares y otras fuentes literarias. En Medellín Manuel Bernardo Rojas trabajó como asistente. En Barranquilla contraté a Deniry Polo Calinda (con la colaboración de Mónica Antequera). Con todos ellos estoy agradecido por su labor cuidadosa y cabal.

Muchos otros individuos contribuyeron de una manera u otra a esta investigación y no puedo nombrarlos a todos. La idea original de este proyecto surgió de una conversación con Egberto Bermúdez, y las conversaciones posteriores, durante la investigación misma, fueron siempre estimulantes.

También debo extender mis agradecimientos a las siguientes personas: en Bogotá me alojé, como siempre, donde Clemencia y Jaime, cuya compañía fue tan estimulante como siempre lo ha sido y su apartamento un lugar cálido y hospitalario. Natalia, Blanca, Claudia, Germán, Margarita y Carlos fueron grandes amigos. En Medellín me alojé donde María Teresa y Fernando, y con ellos intercambié muchas ideas sobre temas musicales; Moisés y Salvador, amigos de Fernando, fueron generosos y colaboradores sin falta. Tengo una deuda especial con Diana por su asistencia y apoyo. Los funcionarios de una serie de compañías fonográficas en Medellín y Bogotá (Sonolux, Codiscos, Discos Victoria y Sony) fueron muy colaboradores y debo agradecer en particular a los funcionarios de Discos Fuentes por su ayuda, en especial a Isaac Villanueva y Luis Felipe Jaramillo. En Barranquilla Gilberto y Mireya me recibieron con gran hospitalidad; Mariano Candela y Julio Oñate fueron también fuentes generosas de información.

En el ámbito institucional, agradezco la colaboración de los funcionarios de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá y la Biblioteca Piloto en Barranquilla. También estoy en deuda con *El Tiempo*, *Cromos*, *El Espectador*, Sonolux y Discos Fuentes por ayudarme a encontrar material fotográfico y por el permiso para reproducir las fotografías que aparecen en este libro. Los funcionarios del Photographic Unit de la Universidad de Liverpool y el Media Centre de la Universidad de Manchester fueron de gran ayuda procesando las fotografías. Finalmente esta investigación fue financiada generosamente por el Leverhulme Trust, y a ellos también mil gracias.

Los editores de la Universidad de Chicago fueron también eficientes colaboradores, y en particular debo agradecer a T. David Brent y Eric Carlson.

Quiero agradecer a todas las personas que han hecho posible la traducción de mi libro al español. A Gustavo Bell Lemus, por haber emprendido el proyecto, y a Janet Osorio Guzmán, Deyanira Amado, Jaime Ahcar Olmos y Gerardo Polanía Flórez, por haberlo llevado a cabo con tanta eficiencia. Y, por supuesto, a Adolfo González Henríquez, por su magnífica traducción y su rico conocimiento de la música costeña.



Introducción

ESTE ESTUDIO ES resultado de un interés académico sostenido, desde hace muchos años, en temas como las identidades étnicas y nacionales así como en el hibridismo cultural y el multiculturalismo en contextos de globalización creciente (Wade 1993a, 1995, 1998, 1999). Por diversas razones Colombia es un escenario excelente para este tipo de estudios: para comenzar, uno de los temas centrales del proceso nacional colombiano es el del mestizaje, o mezcla, entendido en términos tanto étnicos como culturales. Y, al igual que en países latinoamericanos con procesos históricos semejantes, las representaciones del hibridismo han estado sometidas a una manipulación intensa. A esto se agrega que en 1991 Colombia aprobó una nueva Constitución donde se proclama oficialmente como una nación multicultural y pluriétnica, que consagra ciertos derechos para los pueblos indígenas y las comunidades negras.

Dentro de este contexto de redefinición del proceso nacional, se han abierto nuevos espacios que integran preocupaciones internacionales relacionadas con los procesos de democratización, así como también las movilizaciones que se dan en el ámbito mundial para la promoción de identidades y derechos étnicos y raciales; y de todo esto emerge una nacionalidad multicultural conectada con identidades tanto externas como internas. Las identidades nacionales siempre han estado desgarradas, cosa que se reconoce oficialmente en el caso colombiano, donde al mismo tiempo se proyecta una imagen de unidad nacional.

No existen conexiones simples entre la identidad nacional y un conjunto tan penetrante de expresiones y prácticas culturales como es el contenido en la música: ambos deben mirarse en sus relaciones mutuas, así como en relación con circuitos transnacionales de intercambio cultural y comercial. Apoyándose en una tecnología de las comunicaciones muy bien desarrollada, en Colombia la música popular de corte comercial ha mantenido a través de los años una cierta ubicuidad. En un entorno musical conformado tanto por estilos autóctonos como por extranjeros, las representaciones oficiales de la identidad

nacional han sostenido relaciones tanto de apoyo como de conflicto con las diferentes expresiones musicales.

Este libro formula una pregunta central: cómo y por qué, durante la mitad del siglo xx, ciertos estilos musicales, originalmente «folclóricos» y surgidos en la región del Caribe colombiano, una región relativamente «negra» y marginal en el contexto nacional, se convirtieron en la corriente musical colombiana de mayor éxito comercial y de mayor reconocimiento internacional. Esto a pesar de ser incompatible con la versión dominante de la identidad nacional y, también, de encontrarse con la resistencia inicial de amplios sectores de la población que veían en ella una música vulgar y licenciosa en términos sexuales. Más recientemente, y en consonancia con el énfasis en la nación multicultural, esta música se ha extendido a sectores cada vez más crecientes de la población, que también se ha acostumbrado a consumir versiones «modernas» de «música vieja».

Esta historia tiene interés en sí misma si se tiene en cuenta que la historia de la música popular colombiana solo está escrita parcialmente¹. Pero es un interés que se multiplica si se trata de un estudio que intenta comprender cómo las representaciones de identidad nacional, múltiples y desiguales, se relacionan entre sí a través de la contestación, la apropiación y la transformación en una sociedad estratificada en clases y etnias, o cómo las distintas identidades y expresiones musicales están atravesadas por sexo y raza, cómo las razas se encuentran musicalizadas y cómo el capitalismo media y, a su vez, está mediado por la cultura popular.

Se alude aquí a una política de representaciones y significaciones culturales extremadamente fluida, y en la cual «tradición» y «modernidad» están cargados de connotaciones cambiantes en relación con elementos como nación, sexo y música. Esta política se encuentra, en gran parte, atravesada por los temas de género y sexualidad. Las diferentes percepciones sobre asuntos como tradición, modernidad e identidad nacional están ligadas a diferentes nociones sobre la ubicación social tanto de los hombres y las mujeres como de la masculinidad y la feminidad: ideas sobre las «mezclas de razas», que implican relaciones sexuales, están mediadas por ideas sobre el tema de género; y la

¹ En los próximos capítulos se precisarán las fuentes disponibles, publicadas en Colombia en su mayor parte. Entre las fuentes publicadas en inglés: Bermúdez (1994), Burton (1994), List (1980, 1983), Manuel (1988: 50-53), Pacini Hernández (1992b, 1993) y Waxer (1997, 1998). De estos Bermúdez y List se preocupan por lo que podría denominarse música «folclórica».

construcción de significados sexuales es evidente en la expresión corporal de música y danza. Finalmente, esta política cultural tiene referencias espaciales necesarias: toda nación tiene un territorio y, especialmente en el caso colombiano, las diversidades raciales y culturales se captan a través de una política espacial de relaciones sociales, esto es, la manera como la gente piensa temas como identidad y música está ligada a la manera como conciben los espacios.

Esto delimita el terreno que estaré transitando. A manera de guías y coordenadas para este viaje, en lo que resta de este capítulo presentaré los elementos teóricos que sirven para el análisis de las conexiones entre identidad nacional, raza, género, sexualidad y música.

Identidad nacional

Homogeneidad y heterogeneidad

En sus influyentes trabajos sobre la nación y el nacionalismo, tanto Anderson (1983) como Gellner (1983, 1994) insisten en la homogeneidad como componente importante para el surgimiento de una nación moderna. Un rasgo básico de la nación es su «comunidad de anonimato» (Anderson 1983: 40), es decir, la identificación del ciudadano con otros compatriotas desconocidos en el contexto de la lealtad común hacia la nación misma. De acuerdo con Anderson, esto surge de la difusión de la alfabetización y la imprenta, que permiten imaginar comunidades de connacionales, y tiene como precondition el desarrollo de un concepto de «tiempo homogéneo y vacío» (Walter Benjamin citado por Anderson 1983: 28) que permite a unas personas imaginar acciones simultáneas con las de otras personas ubicadas en otro lugar. Para Gellner, «los rasgos claves son homogeneidad, alfabetismo y anonimato» (1983: 38). Los modernos sistemas de producción necesitaban personal educado capaz de manejar información (incluyendo instrucciones sobre la producción). De este modo una «alta cultura» letrada, que antes era privilegio del gobernante, comenzó a difundirse por toda la sociedad dando lugar a la identificación con «una sociedad de masas anónima» (Gellner 1994: 41). En este contexto, Gellner percibe la formación de las naciones actuales como un resultado de culturas y lenguajes específicos preexistentes a través de los cuales se puede articular la educación (o, en palabras de Anderson, el capitalismo de imprenta) (Smith 1986); asimismo, y teniendo en cuenta que la industrialización se repartió desigualmente en términos geográficos, surgieron incentivos para crear barreras que excluyeran a los vecinos más pobres o

para proteger zonas débiles de los embates del mercado (Nairn 1977). Segal y Handler critican tanto a Gellner como a Anderson por suponer que la idea nacionalista de homogeneidad dentro de una unidad social determinada es anterior al mismo nacionalismo, pero con todo y eso sostienen que las naciones están «constituidas fundamentalmente por un principio de equivalencia» (Segal y Handler 1992: 3).

Estas posiciones dan poco margen para pensar temas como la heterogeneidad y la contestación y el desgarramiento de la identidad nacional. Como anota Taussig refiriéndose a los escritos sobre el nacionalismo: «gran parte de la antropología [...] desde Victor Turner hasta Michel Foucault, por ejemplo, sostiene que existe algo así como una unidad orgánica entre el sello del símbolo y la cera del sobre, entre el discurso y el ciudadano. La estética romántica, de Hegel a Goethe y de allí en adelante, y el estructuralismo de Saussure convergen en este punto». El análisis se concentra en la homogeneidad, punto ideal del discurso nacionalista, soslayando la paradoja central de que una homogeneidad total implicaría erradicar cosas que las élites nacionalistas buscan mantener (diferencias internas de clase, raza o región). Gellner menciona la posibilidad de un «nacionalismo etnográfico» que codifique e idealice a las culturas campesinas como parte del proceso de construir una nueva cultura nacional (1994: 29), pero esta diferencia potencial se convierte simplemente en la cultura nacional homogénea. Bhabha sostiene que el holismo del cual el nacionalismo es apenas un ejemplo ejerce «la supremacía cultural o política y busca desconocer las relaciones de diferencia que constituyen los lenguajes de la historia y la cultura» (1989, cit. en Asad 1993: 262), en tanto que Hall ha escrito que «las culturas nacionales contribuyen a coser diferencias dentro de un solo tejido y una identidad» (1992: 299).

Aunque estos enfoques no desconocen el tema de la heterogeneidad, de todos modos la perciben como el asunto, evidentemente crucial, de la lucha de una nación en potencia contra otra, o como las tradiciones residuales o resistentes o híbridas que se oponen a la homogenización imperativa del moderno Estado nacional. De hecho, esta última alternativa constituye la oposición paradigmática corriente que enfrenta a una élite nacional homogeneizante (o capitalismo global, según la literatura más reciente) contra una cultura subalterna heterogénea, popular, tradicional o híbrida. En mi opinión, esta visión tiene el defecto de simplificar en exceso la oposición básica (para no hablar del riesgo de asignarle intención estratégica a lo elitista y subalterno).

El interés de Bhabha por la ambivalencia abre la perspectiva del «espacio liminar [...] del discurso nacional» (Bhabha 1994: 149). Se identifica «un

movimiento de doble narrativa», un «discutido terreno conceptual en donde el pueblo que constituye una nación se concibe en una doble temporalidad: por una parte, como “objeto” histórico de una pedagogía nacionalista basada en un discurso de autoridad referido a un origen situado *en el pasado*, y, por otra, como “sujeto” de un proceso de significación destinado a borrar cualquier presencia nacional originaria para destacar los principios vivos y prodigiosos de la contemporaneidad, esto es, como ese signo del *presente* a través del cual la vida nacional se reitera y redime como proceso de reproducción» (Bhabha 1994: 145). Bhabha se encuentra lejos de repetir la conocida paradoja subrayada por Nairn, Anderson y Gellner (y capturada en la metáfora de Nairn sobre el Jano de doble faz) (Nairn 1977) según la cual el nacionalismo mira al mismo tiempo en dos direcciones opuestas: adelante hacia la modernidad progresiva y atrás hacia la tradición. En efecto, ambas miradas están ubicadas en la misma temporalidad teleológica de la «pedagogía nacionalista» que antes fuera identificada por Bhabha, quien explora una ambivalencia diferente entre esta «temporalidad acumulativa y continuista» y la «estrategia recursiva y repetitiva de la actuación [*the performative*]» (Bhabha 1994: 145). Se trata de distinguir entre una temporalidad historicista, que depende del «tiempo vacío homogéneo» de Anderson, donde la nación es intemporalmente antigua y al mismo tiempo se dirige hacia adelante en forma incesante, y una temporalidad de la representación en la cual se invocan «los fragmentos culturales de la nación» (Gellner 1983: 56). En el primer aspecto, la nación y sus habitantes constituyen un todo homogéneo modernizante que progresa a través de la historia hacia su destino; y en el segundo, y ya privada de este historicismo, «de símbolo de modernidad la nación pasa a ser el síntoma de una etnografía de la “contemporaneidad” dentro de la cultura moderna» (Bhabha 1994: 147). En esta etnografía, necesariamente pasa a primer plano la heterogeneidad del «pueblo»: en lugar de postular una clase o estado dominante basado en la homogeneidad y enfrentada a un populacho variado más o menos defensor de su heterogeneidad, Bhabha muestra que la narrativa nacionalista lleva este desgarramiento como una contradicción *consigo misma* «deslizándose ambivalentemente de una posición a otra» (Bhabha 1994: 147). Por ejemplo, en Colombia el discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un «país de regiones». De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental, es una de las paradojas centrales del nacionalismo: el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto

directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y región) impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías. El movimiento ambivalente identificado por Bhabha es un resultado de esta paradoja, que implica que las clases dominantes realmente necesitan aquella heterogeneidad negada.

Para teorizar esto es necesario trascender oposiciones simplistas entre clases dominantes homogenizantes y pueblo heterogéneo; como se apreciará en los capítulos siguientes, la historia de la música colombiana apoya esta visión. Sin embargo las investigaciones sobre la relación entre música e identidad nacional generalmente sostienen perspectivas de oposición como las criticadas por Bhabha. Con toda su riqueza analítica, el trabajo de Pacini Hernández sobre el merengue dominicano postula implícitamente este tipo de oposiciones. El estilo oficial de merengue urbano impuesto durante la dictadura de Trujillo (1930-1961) aparece contrastado con otros estilos (salsa, *bachata*, *nueva canción*) que expresan la identidad de otros grupos sociales (Pacini Hernández 1991, 1995). La metáfora que maneja es la de una lucha sonora entre diferentes propuestas musicales que compiten por un espacio en el mercado y en la imaginación. Se percibe la diversidad como algo surgido «desde abajo» en espacios sociales opuestos al discurso nacionalista dominante. Con todo su trabajo muestra que las fronteras no son tan claras: los consumidores de bachata, básicamente migrantes urbanos pobres, también consumen merengue y salsa; los músicos y productores de bachata incluyen el merengue en sus repertorios, y un importante productor de bachata acostumbra «limpiar» las letras de bachata para fines comerciales y estimula a los migrantes urbanos a convertirse en consumidores urbanos (Pacini Hernández 1995: 87-101).

Se puede apreciar el mismo tipo de contrastes en algunas de los ensayos que contribuyen a *Music and Black Ethnicity (Música y etnicidad negra)* editado por Béhague (1994). Un tema común de estos trabajos es el de la negación o minimización de la negritud o de las raíces africanas por las élites nacionalistas, ya sea en República Dominicana (Davis 1994) o aun en la oficialmente *noiriste* Haití (Averill 1994); esto ocurre mientras otros pueblos resisten este intento de marginamiento y buscan reivindicar tanto la negritud como las raíces africanas. El análisis de Averill es interesante en tanto que muestra cómo las diferentes versiones de la identidad haitiana están articuladas por las clases medias y los sectores intelectuales y, en consecuencia, soslayan la oposición élites-subalternos. No obstante las corrientes musicales más africanas se definen como «corolario de movimientos políticos populistas» (Averill 1994: 178), y una versión más refinada de este argumento aparece en su libro más

reciente donde se caracteriza a la música como «un medio de negociación y comunicación del poder» en el cual las corrientes musicales de resistencia cultural no son simplemente productos «locales» sino híbridos entre «prácticas, valores y creencias de circulación global y aquellas propiamente “locales”» (Averill 1997: 210). Aun así sostiene que «la instalación en el centro del escenario haitiano de corrientes musicales y, en general, de expresiones culturales campesinas y populares va ligada a las aspiraciones de los sectores políticamente oprimidos de ocupar el centro de la escena política» (Averill 1997: 211). Se recrea así una oposición nacida en la política haitiana: como muestra Averill, la música estaba conectada directamente con corrientes políticas radicales, públicas y explícitas.

Lo anterior no ocurre en Colombia de la misma manera: intento mostrar que, si bien es cierto que la negación y el marginamiento del negro son bastante visibles, también lo es que la negritud es construida en forma simultánea y activa por élites nacionalistas, aunque sea para asignarle una posición inferior (capítulo 1). Que unas élites nacionalistas se propongan intencionalmente disciplinar la diversidad es algo evidente en sí mismo², pero creo más productivo decir que resignifican una diversidad que también construyen parcialmente: la variedad etnográfica no es algo que simplemente «está allí» para ser retomado y desfigurado, y su misma existencia dentro del contexto nacional está mediado por representaciones nacionalistas. En este sentido un proyecto nacionalista, más que negar, suprimir o canalizar, busca reconstruir activamente una diversidad agreste.

Esto se hace evidente en el análisis que hace Reily de los escritos sobre música e identidad nacional brasileña del compositor y musicólogo Mario de Andrade (1893-1945). De acuerdo con Reily (1994), Mario subrayó la síntesis entre los legados africanos, europeos y amerindios como rasgo positivo de identidad nacional en momentos en que la idea de mezclas raciales se reivindicaba exclusivamente ante las nociones eugenésicas de degeneración (véase

² Para América Latina, Rowe y Schelling (1991: 38-42, 99-101, 151-172) presentan varios casos de tales proyectos nacionalistas, especialmente en el contexto de los intentos populistas de construir «el pueblo» como cuerpo nacional. Para la mayoría de ellos, hay un énfasis en la imposición de homogeneidad por el Estado o por los intelectuales populistas. Véase también el relato de García Canclini sobre el Museo de Antropología de Ciudad de México donde se exhibe la diversidad solo que subordinada a «la unificación establecida por el nacionalismo político en el México contemporáneo». La colección del museo «certifica el triunfo del proyecto centralista, anuncia que aquí se produce la síntesis intercultural» (García Canclini 1990: 167-168).

más adelante la sección sobre raza y nación). Sin embargo, llama la atención que los escritos de Mario, dedicados a la síntesis, reiteran constantemente la diversidad. Un discurso de construcción nacional que busca extraer unidad de la diversidad constantemente redescubre y recrea la heterogeneidad.

Como teorización de la relación entre pedagogía e interpretación, la idea de que el discurso nacional «se desliza ambivalentemente de una posición a otra» (Bhabha 1994: 147) constituye un adelanto útil, pero sus implicaciones no están del todo claras. ¿Cómo se armoniza la referencia al «pueblo» como objeto homogéneo y a la nación como entidad de progreso y modernidad, con la cultura popular heterogénea? Responder esto requiere algo de teoría de la transformación y la apropiación.

Transformación y apropiación

Los procesos de transformación y apropiación fueron algo muy común en América Latina (y en otras partes) durante finales del siglo XIX y XX. Las sociedades latinoamericanas se urbanizaron sobre la base de una vigorosa migración del campo a la ciudad, y de la diferenciación del espacio urbano en zonas estratificadas en términos de clase. Al mismo tiempo adquirieron elementos crecientes de capitalismo: colonizaciones agresivas contribuyeron a la ampliación de las fronteras internas, surgieron las industrias nacionales y las economías se vincularon cada vez más a los circuitos globales de intercambio.

Durante este tiempo un extendido nacionalismo cultural se expresó como nacionalismo musical. En parte porque los círculos de la música erudita incorporaron elementos «tradicionales» (Béhague 1996) y, también, cosa mucho más importante, por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: tango en Argentina, samba y *maxixe* en Brasil, *danza* en Puerto Rico, ranchera en México, son y rumba en Cuba, y así sucesivamente. Generalmente se trataba de estilos musicales surgidos en los barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos y estéticos de origen africano (y en menor medida, amerindios), que eran asimilados, modernizados, «limpiados» por las clases medias y convertidos, de esta manera, en símbolos nacionales aceptables³. Escribe Manuel (1995: 15): «En la pauta típica

³ Este proceso ha sido ampliamente descrito para los diferentes ritmos. Para el Caribe en general, véase, por ejemplo, Manuel (1995); para una argumentación general sobre la modernidad y la música popular latinoamericana, Ulloa Sanmiguel (1991); para el merengue, Pacini Hernández (1995) y Austerlitz (1995); para el tango, Collier y otros (1995) y Savigliano