

Modernidad y música popular en América Latina

*Alejandro Ulloa Sanmiguel**

En América Latina se desarrolla actualmente un amplio debate sobre la modernidad. Sabemos que ésta se consolidó a lo largo del siglo XIX en Europa Occidental y particularmente en Francia. Trajo consigo transformaciones profundas en el modo de vivir y de pensar de los pueblos: se produjeron revoluciones científicas y tecnológicas, se sucedieron crisis y replanteamientos filosóficos y se conquistó una visión laica del mundo, en oposición o como alternativa al absolutismo religioso.

En América Latina, los cambios que trae consigo la modernidad llegan a destiempo, y con ritmos e intensidades distintas en cada país; y aunque existen rasgos comunes en los procesos de modernización, cada pueblo los ha vivido y los ha expresado simbólicamente a su modo. Esto es particularmente claro en relación con la música popular, por lo cual asumimos su estudio como perspectiva para entender la dinámica de las relaciones y los valores de la modernidad; se trata, pues, de aplicar un punto de vista antropológico. Y al hablar de música popular en América Latina, me refiero a los procesos historicosociales que le dan

*Profesor titular de la Universidad del Valle, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Cali, Colombia.

vida, a las prácticas de producción, circulación y consumo de la música y a los procesos de significación asociados a ella. En un sentido amplio, esta reflexión se centra en esa relación compleja entre modernidad, música popular y representaciones sociales. En otras palabras, se trata de ver cómo afecta la modernidad a las representaciones sociales, y cómo esos cambios se expresan y pueden ser percibidos en las prácticas culturales ligadas a la música. Creemos que ellas son una mediación por la que pasan y también un lugar en donde se condensan simbólicamente los valores que genera la modernidad con respecto a sí misma.

La música popular, en tanto fenómeno masivo de comunicación, producto de la modernidad, moviliza entusiasmos y lealtades, canaliza energías colectivas y activa el imaginario social como ningún otro producto cultural; por tales motivos consideramos prioritario su análisis. Pero antes de desarrollar una visión totalizadora, apenas en perspectiva, mencionaré algunos aspectos que a guisa de síntomas permitan formular hipótesis generales sobre la relación entre modernidad y música popular en América Latina.

El primer síntoma tiene que ver con el lugar que ocupa la música popular en el universo de las ciencias sociales: relegada a segundos planos, ha sido una especie de hija bastarda, objeto de escasa atención; mientras las demás artes han sido ampliamente investigadas, al punto de poder construirse una sociología de la literatura o de las artes plásticas, o incluso del cine, la música popular no ha sido contemplada como fenómeno global o en su interacción y conflictos con los demás géneros musicales y con otras manifestaciones culturales de otros pueblos y civilizaciones donde la industria cultural ha ejercido influencias duraderas.

Como expresión simbólica que nace en un proceso de creación colectiva, la música popular involucra y remite simultáneamente a otras artes como la danza, el baile y la poesía, con las que nace y se desarrolla a través de la historia, y en particular a lo largo del siglo XX. Música, poesía y baile configuran así un objeto múltiple, un acontecimiento tridimensional en el que cada uno de esos lenguajes puede ser descrito empíricamente de manera independiente. Así lo demuestran los innumerables estudios académicos, las publicaciones y los tratados que, al privilegiar un lenguaje específico, aíslan los productos musicales de su contexto de producción y circulación e ignoran los procesos de recepción en los que la música cobra sentido para quienes la recrean y la consumen.

Aquí, como en otros dominios del conocimiento (por ejemplo, las ciencias humanas), el empirismo ocupa los espacios y toma cuenta de un objeto que espera ser situado en un punto de convergencia, esto es, en el lugar de encuentro de la sociología y la antropología con la etnomusicología. Sólo así podrá superarse la visión reduccionista que el empirismo llevó a sus últimas consecuencias en los estudios sobre el folclor en los países latinoamericanos. Pero ese lugar de encuentro no existe como un dato *a priori*; debe ser construido para poder reevaluar e interpretar toda la contribución acumulada como información y registro de las culturas populares y del folclor musical del continente.

Mientras la etnomusicología se ha ocupado de la música folclórica, anónima y local, generalmente de origen campesino, la musicología se ha encargado de la música erudita; ambas disciplinas han dado la espalda a esa corriente sonora que invadió el mundo en el siglo XX: la música popular nacida y desarro-

llada en varias ciudades del continente americano. Sólo se han ocupado de ella en reseñas de la farándula, aunque en los últimos años empieza a ser considerada por los analistas sociológicos de la industria cultural. Vista apenas como un banal producto de consumo, esta música reviste gran interés y suma pertinencia para el análisis cultural y la comprensión de lo simbólico, aun en sus implicaciones ideológicas y políticas. Los problemas que voy a plantear aquí remiten a una sociología de la música popular que bien merece un lugar en las ciencias sociales, como ya lo tienen otras artes, entre ellas la música erudita. El estudio de la música popular en América Latina es fundamental para comprender los procesos de masificación en los que la industria cultural jugó un papel determinante al poner en contacto a las masas ciudadanas con la música de otros países del continente (más de unos que de otros) en un proceso nuevo que se vivía de norte a sur con el advenimiento de la radio y el disco a partir de los años veinte y treinta de este siglo.

Los estudios que podríamos considerar como propios de una sociología y una antropología de la música popular deberán ocuparse no sólo de la creación artística como creación simbólica, sino también de las prácticas de la mercancía musical y las transformaciones de que es objeto; de su apropiación diferenciada por diversos sectores sociales y de los usos y los modos como éstos se apropian de ella hasta convertirla en un rasgo distintivo de su personalidad cultural. Tales estudios tendrán que valerse de los cancioneros nacionales e internacionales, de una clasificación de los géneros (con ayuda de la musicología aplicada a la música popular), de sus diferencias, de sus condiciones de producción, circulación y consumo estratificado, así como de los

productos elaborados y su significación dentro del arte y la cultura de los pueblos que la recrean, la reproducen y la consumen.

Ahora bien, los pocos autores que se han ocupado de la música popular en América Latina desde una perspectiva como ésta, la han enfocado generalmente como fenómeno regional, local o nacional, pero nunca como conjunto. Las teorías y los teóricos no han logrado un nivel de articulación y abstracción en el que se analice la música popular en Latinoamérica tal como se han estudiado los procesos de industrialización y urbanización, la literatura, las clases sociales, el populismo en política y otros temas ampliamente transitados por las ciencias humanas en nuestro continente. No es mi propósito el de construir ahora ese nivel de abstracción que reclamo. Sólo quiero apuntar algunos indicios en esa dirección. Creo que un punto de partida para lograrlo es resaltar la relación entre música popular y modernidad en América Latina. En el contexto de esa relación me interesan algunos aspectos centrales de la modernidad, tales como las transiciones, los pasajes y los conflictos entre lo individual y lo colectivo, lo eterno y lo efímero, lo local y lo universal, lo tradicional y lo nuevo. La reflexión teórica estará acompañada de cierta descripción etnográfica como corresponde al trabajo del antropólogo. Me ocuparé entonces de los géneros musicales, así como de los bailes y las representaciones que se les asocian. Aquéllos expresan facetas de nuestra modernidad que no son visibles desde otros objetos. A partir de los géneros musicales podemos discurrir sobre procesos sociales más complejos que subyacen a sus manifestaciones superficiales. Como creo necesario definir la modernidad en términos artísticos y culturales, me

basaré en la caracterización que de la misma realiza David Harvey en su obra *The Condition of Posmodernity*, particularmente en los capítulos que se refieren a la modernización, la modernidad y el modernismo.

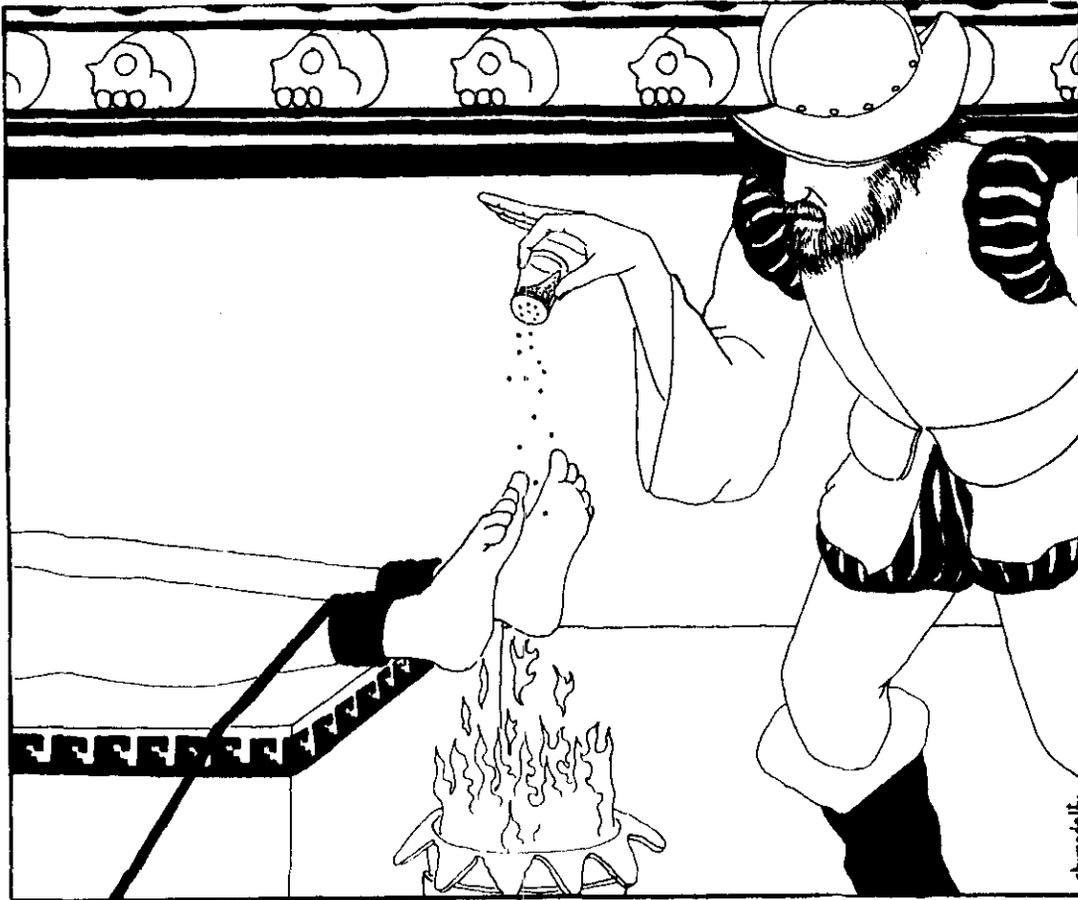
David Harvey retoma a Baudelaire, para quien el modernismo se define por la tensión entre lo efímero y lo eterno, tanto en las prácticas artísticas como en los juicios estéticos hechos en su nombre. Aunque antes y después de Baudelaire otros autores (entre ellos Marx y Engels en *El manifiesto*) resaltaron las ambigüedades de la modernidad que oscila entre lo pasajero y lo inmutable, lo tradicional y lo nuevo, lo universal y lo local, y otras ambivalencias reductibles en última instancia al problema del ser y el no ser.

Harvey examina a los diferentes analistas de la modernidad que percibieron en ella un fuerte sentimiento de fragmentación, de disolución y cambio en todos los órdenes de la existencia humana. Filósofos, poetas, artistas, escritores y científicos reconocieron que "lo único seguro de la modernidad es su inseguridad"¹.

El carácter fragmentario y cambiante de las cosas dificulta la preservación de un sentido de la historia como algo que se sucede en el eje lineal del tiempo. De ahí que se haya tornado un problema estético el de "descubrir el carácter esencial de lo occidental", según la frase célebre de Paul Klee. Como realización del proyecto iluminista, en la modernidad se impuso la idea de que, gracias al predominio de la razón, se liberaría la humanidad de sus cadenas, revelándose en ella las cualidades eternas y universales del hombre. El progreso y la civilización, fundados en la razón y el conocimiento científico darían un nuevo sentido al devenir de la historia.

Para los iluministas, el optimismo sobre el futuro del hombre y la utopía se sobreponían al carácter transitorio y fragmentario de las cosas, que era apenas una condición necesaria pero superable, en la conquista de la libertad y la justicia. Desde Bacon y Adam Smith, hasta Voltaire, Saint Simon y Comte, todos soñaron con una sociedad en orden y equilibrio, en donde las fuerzas irracionales del hombre podían ser guiadas por la razón y la ciencia para beneficio de la humanidad. El paradigma racionalista se convirtió así en el modelo hegemónico de representación del mundo. Pero la crisis y la revolución de 1848 pusieron un freno a tal optimismo. Marx percibió que si la lucha de clases era el motor de la historia, sólo la clase obrera podía ser el agente de la verdadera emancipación. Por su papel productivo y su condición de clase dominada, sólo ella, al asumir el control directo de la producción y el trabajo, podría conquistar un dominio de libertad que sustituyera la explotación de la sociedad burguesa; y según este filósofo, la humanidad y la historia caminaban en esa dirección. A partir de entonces era éste el único reducto de optimismo.

Las demás seguridades empezaban a caer y la idea de un solo modelo de representación empezó a quebrarse. En París, Flaubert y Baudelaire en la literatura, y Manet en la pintura, experimentan con otras formas de representación poética y pictórica. El dominio de la perspectiva renacentista que había reinado durante cuatro siglos también entraba en crisis, mientras emergían nuevas "perspectivas". Otros críticos más escépticos como Nietzsche y Weber, severos en sus juicios al iluminismo, percibieron que el paradigma racionalista no conducía a la libertad sino a la creación de "cárceles de hierro". La imagen de Nietzsche sobre la modernidad como



destrucción creativa y creación destructiva, simbolizada literariamente en “El Fausto” de Goethe, reafirmaba las dudas sobre las utopías iluministas.

Al colocar la experiencia estética “más allá del bien y del mal” fundada en la persistencia de energías “primitivas” y fuerzas “irracionales” en el hombre (anunciando el inconsciente freudiano), Nietzsche

dio un nuevo ímpetu al modernismo cultural. Lo eterno ya no podía presuponerse automáticamente bajo el imperio de la razón, pues podía estar aun en medio de lo efímero, la fragmentación y el caos de la vida moderna. Pero ¿cómo representar lo eterno e inmutable dentro de lo efímero? Este problema se convirtió en un reto permanente para los artistas que

abandonaron el naturalismo y el realismo, para buscar en la experimentación creativa, innovaciones formales en sus obras. Hallazgos individuales y modificaciones permanentes surgieron en esa búsqueda de nuevos modos de representación. Los resultados revelaban con frecuencia que el trabajo estético era una construcción artificiosa y que la relación del sujeto con su obra era, ante todo, la de una construcción autorreferencial y no la de un espejo de la sociedad. El individualismo exacerbado (en tanto ideología burguesa) encontró su lugar en el mercado competitivo de las obras de arte donde sólo el "aura" del autor garantizaba la autenticidad, la originalidad, la exclusividad, como bien lo explicó Benjamín.

Según Harvey, el modernismo cultural se asumió como una vanguardia internacional con un fuerte sentido de su lugar simbólico y social dentro de la época. Poetas, pintores, arquitectos, escultores, novelistas, dramaturgos, cineastas, sintieron que el mundo como el tiempo eran pasajeros y sólo la obra de arte podía "congelarlos" para siempre. "El artista no sólo debe aprehender el espíritu de su época, sino iniciar el proceso de su transformación", dijo F. Lloyd Wright, uno de los grandes arquitectos modernistas. El modernismo integró conscientemente en su seno su propio malestar por ambigüedades, contradicciones y cambios, afectando así la estética de la historia y de la vida cotidiana.

En la innovación experimental, al asumir la técnica del *collage* y del montaje, fue posible crear efectos de sentido fundados en la presencia simultánea de objetos diferentes que ocupan el mismo espacio, o sincronizando tiempos diversos en una metáfora, en un instante poético o en una imagen pictórica. Lo efímero devino entonces en el *locus* del arte modernista, y los artistas eran conscientes de

ello. La moda, y en particular la alta costura fueron de sus manifestaciones más significativas.

Ahora bien, resulta difícil hablar del modernismo como algo homogéneo, uniforme o lineal. Es mejor reconocer que hubo varios modernismos según el lugar y la época en que surgieron, y según la actitud que asumieron los artistas ante los grandes conflictos de su tiempo. Porque además de ser común una conciencia de lo efímero, fue común para todas las tendencias del modernismo el hecho de estar ligadas a la vida urbana, al crecimiento acelerado de las grandes ciudades, al proceso de industrialización y a la mecanización de la vida y el trabajo. Ése fue el clima efervescente, el habitat histórico donde florecieron los movimientos modernistas. En diferentes ciudades y al mismo tiempo se producen "revoluciones" culturales y científicas, justamente en el tránsito del siglo XIX al XX y en vísperas de la Primera Guerra Mundial. Una gran explosión artística, teórica e intelectual sacudió al mundo. Mientras la vida se acelera y el tiempo se comprime, el pensamiento se ensancha, explorando, descubriendo otras dimensiones de la existencia física y social. Surgen, durante este mismo periodo, la teoría de la relatividad de Einstein, la lingüística saussureana, las tesis de Durkheim, el pensamiento sociológico de Weber y Simmel, el criticismo de Nietzsche, el formalismo ruso, el cine y la teoría del montaje de Eisenstein, la música de Stravinsky, Bartok y Schönberg; la arquitectura de Le Corbusier, la pintura de Matisse, Picasso, De Chirico, Kandinsky, Duchamp y Klee; la literatura de Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann; los futuristas italianos, la poesía de T.S. Eliot, Ezra Pound, Valéry. En cuanto al desarrollo tecnológico, se perfeccionan el ferrocarril, el automóvil y el avión; se rompen las

barreras espaciales; se desarrollan el telégrafo y el teléfono que ensanchan los horizontes de la comunicación. En la economía emergen el taylorismo y el fordismo que aceleran en el tiempo el proceso de producción industrial, en beneficio de una acumulación más rápida del capital, y con ello se alteran la economía norteamericana y el capitalismo internacional. Y en el lado opuesto, los movimientos anarquistas, con sus propuestas de destruir las máquinas y las fábricas, radicalizando el movimiento socialista en su lucha por la revolución.

Para aumentar la "confusión" aparecen Freud y el psicoanálisis con su determinismo síquico, con lo que se revoluciona la concepción del hombre y se trastoca en forma significativa el universo de valores y conceptos en medio de grandes ambigüedades. Definitivamente la comprensión y la interpretación del mundo tenían que construirse bajo muchas perspectivas.

América Latina: música y modernidad o la modernidad hecha música

Ahora bien, toda esta eclosión artística, filosófica, cultural, técnica y científica ocurrió en Europa y en Estados Unidos. En América Latina algunos poetas, músicos e intelectuales asimilaron creativamente las influencias de ese remezón que marcó su obra y sus ideas.

Rubén Darío, José Martí, Machado de Asís, José A. Silva, Mario de Andrade, Fernando Ortiz, Villalobos, Antonio María Valencia, Oswaldo de Andrade y otros más, contribuyeron sin duda con su obra artística o teórica al desarrollo del modernismo en América, al asumirlo en circunstancias propias y en

sintonía con las vanguardias experimentales que buscaban nuevas formas de representación estética. Pero aunque podamos reconocer en su trabajo una obra importante, *nuestra contribución fue modesta si comparamos y colocamos a estos artistas en el terreno fértil del modernismo europeo*. Por muy valiosa que haya sido su contribución, vista desde los tiempos que corren, no dejó de ser la obra de una minoría vanguardista, que si bien supo encontrar formas propias a su expresión creativa, sólo representaba una élite (con contadas excepciones), distante culturalmente de las mayorías nacionales, analfabetas y en buena parte campesinas que conformaban la población de los países latinoamericanos.

En cierto modo, nuestros modernistas eran representantes de sí mismos y no de su respectiva nación, a pesar de las buenas intenciones de algunos por cumplir ese papel.

Mientras en Europa el modernismo como vanguardia artística era parte integral de un proceso transformador ocurrido bajo el predominio de la burguesía y la consolidación del capitalismo, en América Latina era apenas la emergencia de unos pocos iluminados que vivieron el drama de tener que ver el desarrollo del mundo occidental y soñar para sus países un progreso que distaba mucho de cumplirse. Pero atención, porque fue en otro campo, específicamente en el de la música popular urbana, donde hubo una explosión sonora que desde nuestras ciudades se extendió por el mundo. Mi hipótesis es que el mayor aporte de América Latina al modernismo no se dio en las artes plásticas, ni en la música erudita, ni en la literatura, ni en la poesía, como se nos ha dicho tantas veces, sino en la música popular que emergió simultáneamente en varias ciudades latinoamericanas durante la misma época en que en

Europa se desarrollaba el movimiento modernista en las demás artes. Sólo que nuestra creación musical y popular respondía a una producción colectiva ocurrida dentro de un proceso social cuyos protagonistas eran las mayorías pobres que ocupaban el suelo urbano de nuestras ciudades tropicales. Una intensa y diversificada corriente sonora brotaba de los barrios, de los *ghettos* negros, de los arrabales y suburbios, habitados por marginales, proletarios, inmigrantes, esclavos y libertos, asentados en las capitales y en las principales ciudades de países que salían del colonialismo, para estrenarse como repúblicas nacientes, Estados nacionales supuestamente libres e independientes.

La milonga y el tango en Buenos Aires y Montevideo; el choro, el maxixe y la samba en Río de Janeiro y Salvador; el danzón en Matanzas, el son en Santiago de Cuba, el guaguancó y la rumba en La Habana y en Matanzas, el mereingue en Santo Domingo, la bomba y la plena en Ponce y en San Juan de Puerto Rico... Éstos y otros géneros (sin hablar del jazz en Nueva Orleáns, que es también música popular urbana), son productos de nuestra modernidad mestiza, emergentes en el siglo y en el contexto urbano de nuestras principales ciudades, particularmente en sus barrios y suburbios, como lo demuestra la historia individual de cada uno de los géneros. El tango nace hacia 1870 en las dos orillas del Río de la Plata: en Montevideo y al otro lado en el barrio la Boca de Buenos Aires, en los Corrales y el Retiro, donde había remanentes de ascendencia cultural africana. Hacia la misma época aparecen el maxixe en la "Pequeña África de Río de Janeiro" bajo influencias bahianas en la Cidade Nova. En ambos casos, tanto la milonga y el tango como el maxixe surgen inicialmente como danzas, como un modo de

bailar la polka aristocrática que había llegado de Europa por la vía del teatro a Río y Buenos Aires. Mientras tanto, en La Habana, en los barrios de Belén, Pueblo Nuevo y Jesús María surge el guaguancó en los coros de clave, en el toque de tumbadoras y en las fiestas del solar que alegran el vecindario negro sumido en la miseria. Curiosamente, en el mismo periodo surge el jazz en el barrio Story Ville de Nueva Orleáns, siendo en todos los casos productos resultantes del encuentro sincrético de tres mundos: Europa, África y América.

Ligados a rituales religiosos de origen africano, para el caso de La Habana, Matanzas, Río y Salvador, los géneros, la música y su baile, cohesionan al grupo que la produce, convocan al encuentro comunitario y fortalecen lazos de parentesco y solidaridad social en el rito sagrado o en la fiesta profana. Es, en su contexto de origen, una producción colectiva que se consume también colectivamente. Con el avance de la modernidad y a partir de la industria cultural —a través de la radio y el disco— esta música perderá poco a poco sus rasgos esenciales: dejará de ser música ritual exclusivamente sagrada para convertirse progresivamente en profana, aunque conserve en ritmo y letra las referencias originales.

Por otro lado, perderá el carácter de producción anónima y colectiva para devenir creación individual, para dar lugar a un consumo también individualizado a través de la compra-venta-audición del disco en el gramófono. De ello dan prueba las disputas por la propiedad autoral tan frecuente a comienzos del siglo en Buenos Aires, en La Habana y Río de Janeiro, donde quedó para la historia una famosa polémica sobre la primera samba grabada que fue un éxito: "Pelo Telefone en 1917".²

Ya señalamos un rasgo esencial del modernismo, presente a su vez en nuestra música popular, como lo es su carácter urbano, o sea, el hecho de haber nacido y haberse reproducido en las principales ciudades de varios países; el hecho de que eso ocurriera paralelamente con incipientes procesos de industrialización y con la instauración de un capitalismo salvaje en el nuevo mundo; con la existencia de ciertos procesos de emigración rural o regional hacia los principales epicentros del desarrollo industrial y comercial; y finalmente con los procesos de urbanización y modernización del espacio ciudadano, mediante una ocupación estratificada del suelo, como lo demuestran la reforma urbana de Buenos Aires hacia 1880 y la de Río de Janeiro veinte años después. Ello será notable por el hecho de que curiosamente y hacia esa misma época, los barrios pobres y los *ghettos* negros, al igual que los prostíbulos y los suburbios de éstas y otras ciudades serán la cuna de una corriente musical que en adelante se irrigará por el continente en una cascada de voces, melodías, timbres, ritmos, historias y armonías, recreando el imaginario social a lo largo del siglo. Los géneros emergen como integrantes vitales de una cultura estigmatizada que después será reconocida como un elemento legítimo de la cultura nacional en cada uno de los países donde se produjo.

Quiero llamar la atención sobre la coincidencia cronológica con respecto al surgimiento de estos géneros musicales y sus respectivas danzas, no para verlos como géneros en sí, sino como elementos simbólicos constitutivos de una cultura subalterna y dominada que se configura con características propias en cada caso, pero todas en procesos macrosociales e históricos que les preceden y que acompañan su nacimiento. Procesos que podemos agrupar de

manera general en el concepto amplio y universal de la modernidad.

Pero se trata aquí de la modernidad trasplantada al nuevo mundo, de una modernidad a veces tardía y anacrónica, o que convive al lado de formas primitivas y "salvajes" donde lo mágico es más importante que la razón y la lógica que sustentan la modernización. Es allí en ese proceso de *collage* y *pastiche* de la modernidad occidental penetrando el nuevo mundo, coexistiendo en conflicto con otras tradiciones a las que pretende negar o destruir, donde nacen las culturas nacionales en América Latina; aunque paradójicamente, aquello que se pretende destruir es lo que proporciona los elementos fundamentales para que la modernidad misma se desarrolle en nuestro medio y surjan del mestizaje las culturas nacionales. La música popular, con mayor fuerza que otras expresiones, hará parte de esa imagen, como lo prueba el hecho de que, una vez legitimadas por la industria cultural, los géneros urbanos y sus bailes engendrados en nuestra modernidad, serán los signos representativos de sus respectivos países. Y así, a partir de los años veinte, la rumba será a Cuba, como la Samba lo será al Brasil o el tango a la Argentina. Y a partir de entonces se impondrán esos símbolos como definitivos y hegemónicos, sin importar que la realidad histórica y social de cada país sea más compleja que sus símbolos.

Un segundo rasgo de la modernidad y el modernismo lo constituye la ambigüedad de valores. La música popular será también objeto de representaciones ambivalentes. La samba y el butoque son perseguidos por la policía y prohibidos por las autoridades en Río de Janeiro y Salvador. Lo mismo ocurre con el son y el guaguancó en La Habana y en Matanzas; en Nueva Orleans, el jazz sobrevive en el

bajo mundo, proscrito, como lo es al mismo tiempo el tango en Buenos Aires. En todos los casos es música que florece en el pantano, en medio del lumpenproletariado, esa fracción que los autores del *Manifiesto* consideraron apenas como "putrefacción pasiva de los sectores inferiores de la vieja sociedad, que es aquí y allá arrojado para el movimiento por la revolución proletaria, y por toda la situación que ocupa en la vida estará más dispuesta a dejarse comprar para maquinaciones reaccionarias". Valoradas tan sólo por su papel en la producción económica y su ideología en el caso europeo, Marx y Engels no previeron (y no tenían por qué hacerlo) que en el nuevo mundo esas camadas inferiores del lumpenproletariado conformaban un potencial creativo de cultura popular y que en esa cultura que producían había también lucha y resistencia contra la dominación, sin que aparecieran explícitamente bajo la dirección de un partido político de clase. Y debemos insistir en el hecho de que, por lo menos en América, desde el norte hasta el sur, desde Nueva Orleans y Chicago hasta Río de Janeiro y Buenos Aires pasando, claro está, por Santiago de Cuba, Matanzas y La Habana, fueron esos lumpenproletariados, y nunca las clases medias ni la burguesía, los que crearon una cultura musical que aunque hoy es usufructuada por la cultura hegemónica transnacional, en sus orígenes surgió de los conflictos y la lucha por sobrevivir en un medio decididamente hostil. En los casos señalados, la música y la cultura que representan son al mismo tiempo consideradas inmorales y perseguidas por el poder burgués, pero simultáneamente apropiadas por la industria para hacer de ellas objetos preciados de consumo, modas exóticas para las élites y signos de distinción, en las décadas de los veinte y los treinta de este siglo.

Simultáneamente, el son y el tango, como la samba y el jazz, tendrán su apogeo durante este periodo gracias al empuje de la radio, el disco y el cine, puntas de lanza de una modernidad que nos llega con retraso. A partir de entonces, la cultura temida y despreciada empieza a ser asimilada por los nuevos sectores sociales urbanos que en Europa y en América volvían a definirse después de la Primera Guerra Mundial.

Una vez más, la ambivalencia estaba presente: el rechazo a lo inmoral va de la mano con la atracción por el exotismo de las culturas negadas; el desprecio por las expresiones vulgares convive con la fascinación por el erotismo y la sensualidad que seducen y ponen en crisis conceptos y costumbres. Y sólo cuando las metrópolis consagran los objetos proscritos, y éstos son legitimados por las élites burguesas, entonces reaparecen investidos de nuevos significados para la sociedad que los produjo. Es lo que ocurre con el maxixe, que es llevado fuera de los suburbios de Río hasta los salones de París por el bailarín Duque, en las primeras décadas del presente siglo, con lo que borró las marcas vulgares de la obscenidad para volver consagrado a Brasil. Poco antes el jazz salió del Story Ville negro de Nueva Orleans, hacia Nueva York, blanqueado por la Dixieland Jazz Band. Y desde el Caribe, Rita Montaner y Los Matamoros exportan la música cubana a esas mismas ciudades, antes de los años treinta; mientras Carlos Gardel introduce el tango en París y en los estudios cinematográficos. Una vez más el doble movimiento: se asciende desde el barrio bajo hasta el sofisticado salón de la metrópolis. Pero ese reconocimiento a las expresiones populares sólo fue posible mediante la apropiación por la cultura hegemónica y la industria cultural

que ya contaba con un gran mercado en Europa y Estados Unidos. Esa apropiación ocultaba la historicidad de que estaban hechas tales expresiones y neutralizaba su potencial político, implícito en las condiciones de lucha y de conflicto social en las que se habían originado.

En síntesis, hay elementos, formas y contenidos que se repiten con ligeras diferencias, aquí y allá, como resultado sincrónico de los complejos procesos históricos que configuran la modernidad en América Latina.

Ésta es una curiosa coincidencia de nuestra historia cultural, en la que la música es la expresión más tangible e importante, tanto o más que la literatura. Esta feliz coincidencia que podemos extender a otras dimensiones es la que no ha sido advertida por los estudiosos del folclor, ni de la etnomusicología, y sobre la cual podemos concentrar nuestra atención. El tercer rasgo a destacar son las marcas del individualismo como la ideología inherente al arte modernista y presente también en la consolidación de nuestro objeto sonoro. La música popular urbana (por lo menos los géneros citados) justamente gana legitimación y reconocimiento cuando deja de ser música colectiva y anónima y pasa a ser de un autor particular que registra su producción y puede venderla a una empresa discográfica. Si en las formaciones sociales precapitalistas en que se originaron las ciudades y nacieron los géneros, éstas se gestaron al calor de los ritos sagrados del grupo, ahora bajo el predominio capitalista serán los intereses económicos y el lucro privado los que incentiven la producción musical. En el proceso de perder su anonimato para tener un autor reconocido, la industria cultural hace posible el individualismo de la sociedad burguesa en varios

niveles: tanto en el énfasis puesto en el papel del autor, como en la creación de un ídolo que la interprete, y en la generación de nuevos patrones de consumo en la compra-venta de los discos. El lugar en el mercado hará posible que la producción, el consumo y el ideal del ídolo y la estrella tengan un sello individual.

Después de comparar la historia de cada uno de los géneros tomados como referencia (ampliamente investigados en sus respectivos países y de los que me ocuparé en un capítulo posterior) se efectuaron estas conclusiones: ellos son productos mestizos resultantes del sincretismo entre los géneros europeos (la polka, el vals, la contradanza, el chotis...) con los ritmos africanos, música generalmente litúrgica, y en menor grado con los remanentes de música indígena que lograron sobrevivir al exterminio del colonizador. Por otro lado, las relaciones interculturales que tuvieron lugar en ese encuentro de tres mundos propiciaron innumerables usos y apropiaciones de los bienes simbólicos de uno y otro continente. Sabemos por la historia que esa relación fue de dominación asimétrica por parte de la civilización occidental europea sobre Africa y América. Por lo tanto fue una apropiación desigual. Pero aun así, cuando los pueblos subyugados usan los bienes del dominador y los recrean bajo su propia circunstancia existencial y los transforman a través de su experiencia, dan origen a productos nuevos en contextos nuevos. Es lo que sucede con la música popular. Partiendo de estas conclusiones, desarrollaremos ciertas hipótesis sobre la cultura popular, no desde el punto de vista de los productos que se le atribuyen sino desde el lugar social en que son apropiados y transformados los bienes simbólicos del dominador.



Posmodernidad y música popular

Si bien es cierto que con el auge capitalista y la industria cultural en la modernidad se activó el proceso creativo de los sectores populares en relación con la música, también es cierto que se inició otro proceso de reapropiación (y expropiación) de los productos musicales que el pueblo generó en condi-

ciones de resistencia y conflicto. Si el nuevo contexto impuesto por el mercado reconoció al principio las diferencias étnicas, sociales y culturales para reciclarlas en nuevas mercancías que ocuparan tiempo libre imponiendo nuevos patrones de consumo, en un segundo momento se hizo obvia la tendencia a la homogeneización. De esta manera, uniformar y estandarizar será posible sólo si se eliminan las diferen-

cias. Éste es un fenómeno que caracteriza a la nueva etapa del capitalismo en el ámbito de la cultura, particularmente en lo que se llama posmodernidad.

Examinemos ahora la condición posmoderna en relación con la música popular, en especial en géneros como el rock, la lambada, el bolero, la salsa y la música sertaneja. A través de ellos pueden verse huellas de la condición posmoderna, entendida como una nueva fase del capitalismo, que aunque nace también de una apropiación de una cultura popular diferenciada, impone productos estandarizados eliminando diferencias étnicas y sociales, disolviendo las fronteras entre los géneros y los límites de antiguas oposiciones.

Empecemos por el rock, que es una música hegemónica, elemento clave de la cultura mundial al lado de la coca-cola, el marlboro, los jeans, las hamburguesas y el fast food. En los últimos 30 años, estos productos han vencido las barreras geográficas y culturales para imponerse ostensiblemente a nivel mundial.

El rock, que nació del "gesto negro" de una minoría étnica y se asoció en sus orígenes a la rebeldía juvenil y la contracultura anglosajona, acabó siendo un producto homogeneizado que bien puede servir a causas como demandar la libertad de Nelson Mandela y contra el *apartheid* en África del Sur; a campañas internacionales de caridad contra la miseria; y en otros casos a la búsqueda de consenso en Norteamérica para legitimar la agresión imperialista contra países del tercer mundo.

Pero más allá de los estilos rockeros y su utilización política me referiré al baile o al modo de bailar rock impuesto igualmente como patrón internacional estándar y homogéneo. Para entenderlo mejor, será útil compararlo con el baile de otros géneros como el tango, la salsa, el bolero o la lambada. Esta última en corto tiempo llegó a ser un

fenómeno masivo universal sin precedente, ya que en un año invadió todos los continentes, pasó a ser gran moda en el verano europeo de 1989-1990; originó asimismo un extraordinario mercado discográfico; promovió grupos y músicos desconocidos de dudosa calidad; generó filmes igualmente malos pero rentables e impuso un estilo estándar de bailar mediante la veloz propagación del movimiento sensual de una danza voluptuosa y seductora: un auténtico fenómeno de *marketing* y cultura de masas bien dirigido que rentablemente explotó el gesto obscuro del baile para llenar el bolsillo de los empresarios. Siguiendo la lógica de nuestra argumentación, la diferencia entre la modernidad de comienzos del siglo y la posmodernidad de hoy radica en la supresión ayer, y la permisividad hoy, del gesto obscuro. Cuando Duke llevó a París el maxixe (1913) fue necesario eliminar los movimientos sexualizados del baile para su aceptación entre las élites. Ahora el mismo gesto obscuro fue el punto que aseguró el éxito: sin éste, la lambada no sería el fenómeno que es. En vez de reprimirlo, el gesto es exacerbado, repetido y llevado a sus límites. La oposición entre ausencia y presencia de la obscenidad como marca distintiva y condición necesaria para legitimar el baile expresa los matices de un movimiento que viene de la modernidad a la posmodernidad. Porque si algo hay que reconocer a la lambada, por lo menos como efecto en el nivel de las relaciones sociales, es que logró romper la hegemonía individualista del rock, cuyo imperio de 30 años estableció un patrón dancístico en el que cada quien baila como quiere y a la distancia que más le agrada. El rock es en el baile la expresión suprema del individualismo; del no compromiso con la pareja, ni el sometimiento a reglas fijas para la danza. El rock es, en el límite, la

negación del código y del otro; es el anticódigo que se reconstruye y se disuelve en cada disco bailado. En este sentido, el rock es un baile posmoderno o la expresión bailable de la posmodernidad. No es por azar que surja, cronológicamente, con la sociedad posindustrial en los años cincuenta. A diferencia de bailes populares como el tango, el bolero o la lambada, que exigen como condición necesaria una pareja y un movimiento sincronizado para danzar, el rock prescinde de ellos. Así, en sentido estricto, no es posible bailar tango, bolero o lambada sin una pareja y un código de movimientos sincronizados. Más aún, no tiene gracia ni sentido hacerlo, pues prevalece el acercamiento de los cuerpos en busca de intimidad. Lo que estos bailes acentúan y fortalecen es la relación de pareja, no su disolución. El bailar estos últimos (y algunos otros) supone un reconocimiento del otro con el que se establece una comunicación no verbal, expresada en la ejecución eficaz y adecuada de los pasos, en la armonía de movimientos que torna inútiles las palabras en el ritual del baile y la seducción. Son los cuerpos los que hablan, metiendo pierna con pierna, juntando mano con mano y rodeando cintura con brazo. El rock no tiene nada que ver con esto. De ahí que el baile de la lambada se constituya en un duro golpe contra la hegemonía dancística-individualista del rock, sin que ello signifique su eliminación.

Ahora bien, como simulacro y sublimación del acto sexual la lambada no es nada nuevo: lo novedoso es su difusión universal vía satélite; su imposición masiva, sincronizada por la industria cultural en diversos países y contextos; su rápida asimilación por pueblos y culturas con tradiciones musicales y dancísticas distintas. Porque el modo de bailar lambada tiene sus antecedentes en la umbigada del

lundú que dio origen al maxixe en Río de Janeiro, en 1870. Con ligeras diferencias lo encontramos en el vacunao de la rumba cubana y el modo de bailar el merengue dominicano en El Caribe. También lo hemos visto en los bailes de currulao en la costa del Pacífico colombiano y en el Mapalé de la Costa Atlántica. Lo anterior no significa que haya un antecedente universal en el modo de bailar lambada; todo lo contrario, se trata en su origen de formas locales, incluso restringidas a minorías étnicas no hegemónicas. En el caso de Brasil es sabido que la umbigada proviene de África vía Salvador y Bahía, desde donde es llevado hasta Río de Janeiro con la trata de esclavos y la migración de negros libertos a lo largo del siglo XIX. Así pues, las coincidencias entre la umbigada del maxixe y la lambada no son gratuitas, así haya un siglo de por medio entre ellas. Y si la lambada tuvo éxito a partir del gesto obscuro, es porque se apoyó en un cuerpo virtual e históricamente moldeado para bailar de ese modo.³

Si reconstruimos la historia reciente del género, en los dos últimos años, podremos entender algunas de las cosas que ocurrieron. En cuanto a ritmo y melodía la lambada pertenece al merengue dominicano, un género caribeño de ascendencia africana con fuerte arraigo en otros países como Cuba y Puerto Rico.

Por su ascendencia afrocaribeña le fue fácil incorporar toques de timbre y ritmo de géneros hermanos como el calypso, el reggae y el soca, que han penetrado en el norte y noreste brasileños.⁴

Al comienzo de los ochenta, el merengue tuvo una promoción espectacular en el Caribe y Estados Unidos, al punto de desplazar a la salsa (por intermedio de la radio y el disco) en Puerto Rico y Nueva York. El éxito se extendió a otros países de Centro y Sudamérica. Si la década de los setenta lo

fue de la salsa (promovida por la industria cultural), la de los ochenta fue la del merengue, y acaso la de los noventa podría ser de la lambada. No sabemos cuánto irá a durar esta última, aunque ya manifiesta en la actualidad signos de agotamiento en algunas regiones. Lo cierto es que mientras el merengue se concentró en las áreas citadas, la lambada colonizó Europa y sus alrededores, además de las Américas. En cierto modo, allí donde el merengue fue un éxito sirvió como condición previa para la difusión de la lambada, que es un merengue cantado en portugués y bailado a la brasileña; porque si bien es cierto que el baile del merengue en el Caribe es tan sensual y erotizado como la lambada, también es cierto que ésta es diferente en el quiebre de los cuadriles (característico —según mis observaciones— del jeitinho brasileño). Ese quiebre, y la posibilidad de bailar por detrás de la pareja, o de armar tríos de bailarines (o trenes) en los que la mujer queda en medio de dos hombres, uno mexiando por delante y otro por detrás, constituyen la verdadera aportación brasileña. Se trata de una innovación significativa, pues ni la salsa, ni el bolero, ni la rumba, ni el tango admitieron la ruptura de la pareja o el baile por detrás. Siempre fueron danzas cara a cara y cuerpo a cuerpo. Con la lambada las relaciones se ampliaron. Ahora es posible romper la armonía de la pareja para mexer con la ambivalencia de los sexos. Si el rock implica la disolución de la pareja, la lambada asume un triple movimiento: la constitución tradicional, su disolución en presencia de un tercero y su recomposición con nuevos integrantes. Para entender este fenómeno habría que pensar en las representaciones contemporáneas de la sexualidad, en los nuevos comportamientos, en la promiscuidad y en los sistemas de actitudes vigentes y

emergentes frente al cuerpo y al sexo en la sociedad moderna.

Dejemos hasta aquí la lambada y analicemos ahora la música sertaneja, especialmente el fenómeno de Citaosinho y Chororó que revistieron la música caipira, para mostrar una versión modernizada de viejos y nuevos temas sertajenos.

El género siempre había sido maltratado en el Brasil a pesar de rendir algunas ganancias para las casas disqueras; sus producciones fueron siempre de mala calidad técnica, con la menor inversión económica posible, sin hablar de las dudosas virtudes musicales de las interpretaciones.

En los últimos años Citaosinho y Chororó se convirtieron (junto con la lambada) en la gallina de los huevos de oro para la industria discográfica y el *showbusiness*. Con varios discos de oro a su favor, el dúo vende más de un millón de copias de su reciente LP, mientras los mejores grupos de rock no pasaban de 400 000. Un análisis musicológico sería útil para revelar los cambios, las constantes, las adaptaciones y las innovaciones (en los arreglos y en el modo de cantar) entre el género tradicional y su versión moderna, mezclados con arreglos e instrumentación afines a la balada, al rock y a la música americana. Mientras contamos con ese análisis, reseñamos la entrevista hecha a los cantantes en la televisora Bandeirantes de Sao Paulo, en la que Citaosinho y Chororó explicaban cómo sus grabaciones obedecen hoy a la más compleja técnica de producción, mixagen y marketing con altas inversiones para garantizar una operación rentable. Lo que salta a primera vista es que la música sertaneja, estigmatizada como lo es, por pertenecer al mundo caipira, pasó de repente a ser música de consumo masivo para sectores medios y altos de los centros

urbanos. Justamente los que más la rechazaban por su pertenencia social son hoy los primeros consumidores del género. Pero no fueron sólo transformaciones técnicas las que posibilitaron el éxito. Según los artistas, fue necesario mejorar la vocalización, pronunciar bien las palabras incorrectas de las voces caipiras y eliminar algunas expresiones. En síntesis, una operación de limpieza, para borrar las impurezas del habla campesina. Si ayer fue necesario limpiar el maxixe de la obscenidad para penetrar las élites parisinas, hoy fue indispensable limpiar la sertaneja para ganar el gusto de los paulistanos con poder adquisitivo. Estas transformaciones en el orden de los valores y las representaciones sociales se nos revelan como síntomas que hablan de otro cambio en la sociedad brasileña.

Y si la música sertajena es pertinente para nuestros análisis es porque ella expresa de manera especial la tradición narrativa oral del mundo caipira, no sólo del que habitó y habita en los pueblos, sino del que habita en Sao Paulo y demás ciudades importantes. El texto de tales canciones corresponde tanto a los patrones métricos, populares de la composición para ser cantada, como al sistema de valores y representaciones sobre el amor, la familia, el pueblo y un *ethos* del mundo supuestamente elemental y sencillo del paisaje rural.⁵ La música sertaneja corresponde en otras palabras al melodrama, esa matriz de la cultura popular que nos llega con la modernidad. Y aquí el texto verbal es importante en el proceso de identificación-proyección de la canción y su destinatario, por la historia que cuenta, por los argumentos que expone y el imaginario que activa. Así pues, la música caipira es para nosotros el melodrama cantado, puesto en y hecho música. Interpretado con todas las impurezas del lenguaje natural y musical propias de una

cultura local, no hegemónica y estigmatizada. Es específicamente un modo de contar y de cantar popular.⁶

Ahora bien, el melodrama cantado lo encontramos con las mismas características (melódicas, armónicas y textuales) en la ranchera y el corrido mexicanos que ya cantaban los campesinos del país azteca al invadir los latifundios durante la revolución de 1910, y que se extendió después por Centro y Sudamérica. Al parecer hubo una fuerte influencia (por lo menos a nivel de la música) de la ranchera y el corrido mexicano en la música caipira brasileña, que se asemeja en toda su extensión a los géneros aztecas. Si mi conjetura es cierta, tal influencia debió darse a través del cine y el disco que formaron parte de la poderosa industria cultural mexicana desde los treinta en adelante. Llevando al límite esta hipótesis, diría que si la lambada corresponde al merengue caribeño, la música sertaneja es análoga a la ranchera y al corrido en su versión brasileña. Tal influencia se observa también, obviamente, en la música popular de otros países latinoamericanos. En Colombia, por ejemplo, donde la ranchera conserva aún cierta hegemonía en los pueblos y en los campos de algunas regiones, se originó en los años cincuenta la "música de carrilera", que mezcla los géneros mexicanos con otros colombianos de estirpe campesina y equivale a la cultura caipira que allá llamamos "montañera". Esa matriz simbólica que es el melodrama y en particular el melodrama cantado a que nos referimos, se fundamenta más en la fantasía que en la razón y en el deseo antes que en el conocimiento objetivo. Esa matriz popular —como ya lo han señalado varios científicos sociales— fundamenta y apoya la cultura de masas. Y este melodrama musicado es a su vez materia de transformación por parte de la industria cultural en función del mercado. De lo que nos habla

el fenómeno de Citaocinho y Chororó es de la apropiación de la cultura local, despojada de sus señas de identidad y diferencia para hacer la parte de una expresión más universal, acorde con los patrones de consumo masivo de las clases medias y altas en campos y ciudades. Pero en este tránsito a la forma universal no sólo se borran las huellas de la diferencia cultural, sino que se disuelven los géneros musicales por lo menos en sus posiciones más significativas. En realidad se opera un doble movimiento: por un lado, el *pastiche* y el *collage* al mezclar géneros tradicionales con géneros y arreglos modernos; por otro lado, la necesidad de retener características de uno y otro campo, para hacer posible el encuentro de dos mundos en el consumo de lo simbólico. Finalmente, lo rural y lo urbano se disuelven también como oposición y dicotomía, para encontrarse presentados en una expresión más universal, menos diferenciada, más moderna.

Si el rock, en tanto manifestación de la cultura mundial hegemónica, ve amenazada su dominancia por la lambada (por lo menos transitoriamente), también se ve amenazado por las mayorías caipiras del campo y de la metrópolis. Sabemos que la hegemonía cultural no es una cuestión de cantidad, ni se mide con la democracia por la aprobación de las mayorías. La hegemonía cultural, como la ciencia, no es democrática. Lo que esto nos sugiere es la existencia de varios espacios de reconocimiento social y cultural (territorios) a través de la música popular, tanto la que se produce como la que se consume. Será necesario examinar más a fondo las áreas de intersección, las confluencias y los conflictos, los territorios que se excluyen recíprocamente, los que se excluyen por un lado y se tocan por otro, y los que mediante el *pastiche* y el *collage* mixturán

lo nuevo y lo viejo, lo rural y lo urbano, la tradición y la modernidad, logrando así la típica expresión de la cultura masas, es decir, de aquella que consigue imponer un producto estandarizado al borrar las marcas del "mal gusto" y los signos diacríticos de la otredad, para fijar las señas legitimadoras con las cuales reciclar una hegemonía en crisis.

Si la música popular, tradicional y contemporánea, floreció en América Latina bajo el auspicio de la modernidad, debemos reconocer que fue con la mediación de la industria cultural como trascendió los límites del solar y del fondo de quintal para otras latitudes, venciendo barreras y distancias, pero conservando, en la mayoría de los casos, los signos de la diferencia étnica y social, las marcas de lo local, lo regional, lo nacional. Estos rasgos son los que el empirismo y el idealismo de los estudios folclóricos y la etnomusicología reconocen ingenuamente como los trazos puros y auténticos de la música y la cultura popular, como si ella se distinguiera por una esencia eterna e inmutable, negando así su historia, su dinámica y los procesos sociales en los que ella cobra vida, al ser apropiada, recreada y transformada, en interacción y en conflicto con otras expresiones.

Frente a ese idealismo de las purezas hemos de confrontar una concepción que ve lo popular ya no como puro resultado en los productos, sino en los usos, en los modos de apropiación creativa, y en los procesos de producción y recepción de los bienes culturales. Hoy como ayer, la música popular es apropiada por la industria en función de un mercado que para renovarse precisa no tanto conservar que mezclar y universalizar los productos. Sólo nos resta saber si antes las tendencias dominantes de la masificación estandarizada aún quedan, o emergen territorios de resistencia a las nuevas hegemonías.

Notas

- 1 David Harvey, *The Condition of Posmodernity*, pág. 11.
- 2 Al respecto puede leerse el excelente trabajo de Roberto Moura: "Tia Ciata e a pequena Africa no Rio de Janeiro". Funarte-Rio de Janeiro 1983.
- 3 Observando algunos diseños gráficos de la época de Rio de Janeiro encontramos el dibujo de una pareja bailando maxixe, en la que los movimientos, la posición de las piernas y las manos es la misma de la lambada. En Luis Edmundo: "O Rio de Janeiro do Meu Tempo", pág. 284. Observamos también una ilustración semejante en el cuadro "Baile a Fantasia" (1913) del pintor brasileño Rodolfo Chambelland. (Museo Nacional de Arte, Rio de Janeiro).
- 4 Según indagaciones personales, ya en los años 50 el merengue era bastante escuchado y bailado en centros de diversión y casas nocturnas en la zona de tolerancia de Belén, capital de Pará. Al parecer, era traído desde Las Antillas y El Caribe por marineros y comerciantes llegados al puerto; y desde Belén se irradió por el norte de Brasil. El hecho de que haya sido en Salvador donde se recicló en la versión brasileira y contemporánea de la lambada puede obedecer a que Salvador es cuna de ricas tradiciones africanas, con imagen y proyección propicias para las fantasías exóticas de los empresarios europeos que convirtieron la lambada en un proceso internacional.
- 5 Los patrones métricos a que me refiero son la cuarteta y el verso octosílabo, o sea estrofas de cuatro versos compuestos por siete u ocho sílabas cada uno. Esta forma métrica es de antigua tradición ibérica, y la encontramos a lo largo y a lo ancho del continente.
- 6 Las anotaciones que presento son en gran medida producto de una observación más o menos sistemática del "Clube de Bolinha", un programa musical transmitido los sábados por la tarde desde Sao Paulo por la red Bandeirantes. En dicho programa predomina la música caipira como parte de un universo que contiene objetos y signos no musicales, también presentes. La indumentaria (sombrero, botas, colores), gestos poses y expresiones, hacen parte de la puesta en escena de la cultura caipira como un todo. Debo confesar que mis observaciones obedecen a un interés sociológico y no estético. Lo que empezó como una curiosidad televisiva se fue transformando en un interés intelectual.

Bibliografía

I. Música popular brasileira

JOSÉ RAMOS TINHORAO

- "Pequeña Historia de Música Popular Da Modinha ao Tropicalismo" 5a. edic. Art Editora, São Paulo 1986.
 "Os Sons Que Vem da Rua". Edições Tinhorao, Rio de Janeiro 1976.
 "Música Popular - do Gramofone ao Radio e T.V." Editora Atica, Sao Paulo 1981.
 "Música Popular de Indios, Negros e Mesticos" Editorial Vozes, Petrópolis 1972.

JORTA EFEGÉ

- "Maxixe- A danca excomungada" Colecao Temas Brasileiros Volumen 16. Edit. Conquista, Rio de Janeiro 1974.

VASCO MARTIZ

- "A Canção Brasileira" (Popular) e Erudita) 5a. Edic. Editora Nova Fontera Rio de Janeiro 1985.

ENIÓ SQUEFF E JOSÉ MIGUEL WISNIKI

- "O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-"Música" Edit. Brasilense 1983.

ROBERTO MOURA

- "Tia Ciata e a Pequena Africa no Rio de Janeiro" Funarte- Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro 1983.

MUNIZ SODRÉ

- "Samba o Dono do Corpo" Edic. Coderci Rio de Janeiro 1979.

II. Historia del tango

ROBERTO SELLES LEÓN BENARÓS:

- "La historia del tango-la. época." En: la Historia del tango, volumen II-Ediciones corregidor, Buenos Aires 1977.

JORGE RIVERA

"La Historia del Tango. Historias paralelas, Ediciones Corregidor, Buenos Aires 1977.

BLAS MATAMOROS

"Orígenes Musicales del Tango. Las Raíces Negras" En: *Historia del tango*, volumen I. Edic. Corregidor Buenos Aires 1977.

"Raíces Españolas de Tango" en: *La historia del tango* volumen I.

JOSÉ GOBELLO

"Orígenes de la letra de tango" en: *La historia del tango* volumen III.

"Tango, vocablo controvertido", en *La historia del tango*, volumen I.

III. El jazz

JOACHIM E. BERENDT

"O Jazz do rang oa Rock", Editora Prespectiva, Sao Paulo 1987.

JAMES LINCON COLLIER

"Louis Armstrong- La Música y los Músicos Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1987.

IV. Música popular cubana caribeña y salsa

ARGELIERS LEÓN

"Un marco de referencia para el estudio de folclore musical en el Caribe. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana CIDMUC, Seminario del Son, Santiago de Cuba, 1982.

FERNANDO ORTIZ

"La música afrocubana": Ediciones Júcar, Madrid, 1975.

ROLANDO PÉREZ

"Los ritmos africanos y sus transformaciones de la música de América Latina".

ODILIO URFÉ

Revista Música Casa de las Américas, Boletín No. 94-95 Mayo-Agosto 1982. La Habana *Ae, mi rumba llegó*, en intermedio, dominical literario del diario del Caribe, Barranquilla, Diciembre 2-1984.

ALEJANDRO ULLOA S.

"La Salsa en Cali". Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1989.

V. Antropología, simbolismo y modernidad

DAVID HARVEY

"The Condition of Posmodernity" Brasil Blackwell Ltda. Cambridge, Massachusetts, 1989.

JAMES A. CLIFTON

"Cultural Antropology: Aspirations And Approaches" en *Introduction to Cultural Antropology*, Edited By J. A. Clifton-University of Kansa, Lawrence 1968.

FREDERIC JAMESON

"Pos Modernidade e Sociedades de Consumo" Novos Estudos-Cebrap-No. 12 Junio 1985.

MARSHALL BERMAN

"Tudo que é Solido desmancha no Ar" Companhia Das Letras, Sao Paulo 1988.

"Porque o Modernismo ainda Vigora" CIEC (Centro Interdisciplinario de Estudos contemporâneos, Universidad Federal do Río de Janeiro, 1989.

WALTER BENJAMIN

"Obras Escogidas- Volumen 1" Magia e Técnica, Arte E Política". Edit. Brasilense S.P. 1981.

CARLOS MARX Y F. ENGELS

"El manifiesto del partido comunista" -Edic. Progreso, Moscú 1980.

CLIFFORD GEERTZ

"La Interpretación de las Culturas" Gedisa Editorial, México 1987.

VI. Otros temas

ELENA F. S. DE STUDER:

"La trata de Negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII
(sin pie de Imprenta)

ALVARO ALFONSO PIGNATON:

"Origens da Industrializaç"o no Río de Janeiro" Revista Dados
No. 15-Instituto de Río de Janeiro 1977.