

Ana María Ochoa Gautier
Colombia

El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia

Dice Clifford Geertz que “para un estudioso difícilmente puede haber mejor ocupación que la de destruir un miedo” (Geertz, 1984: 95). En un artículo titulado “Las responsabilidades de la Historia”, escrito en 1950, el historiador francés Fernand Braudel instaba a que las informaciones y materiales que usamos en nuestras disciplinas -en su caso los de la historia, en el nuestro los de las músicas populares- “sean vueltos a pensar a la medida del hombre y por debajo de las precisiones que puedan aportar. Se trata en la medida de lo posible de reencontrar la vida” (Braudel, 1950: 36). Juan Pablo González escribió recientemente que:

“...destacados representantes de la musicología popular como Richard Middleton y Philipp Tagg ven en la práctica de esta disciplina un medio para liberarnos de nuestra atomizada subjetividad burguesa, avanzando en la reintegración de mente, cuerpo y alma. Desde esta verdadera opción de vida el musicólogo popular contribuye a deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea”.

(González, 2001: 58)



Hay, en las citas anteriores, un deseo cruzado por una pregunta. El deseo, es hacer que nuestras disciplinas tengan sentido más allá de su inmediatez esquemática y de sus modas conceptuales. La pregunta es ¿cuál es el sentido de nuestras disciplinas y, en particular, el sentido de pensar lo que Juan Pablo Gonzalez denomina la “musicología popular” desde América Latina? Es decir, ¿cómo construir una disciplina que “deconstruya la hegemonía eurocentrista”? Confieso que esta pregunta se fue volviendo cada vez más central a medida que participaba en la organización del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación para el Estudio de Músicas Populares, IASPM, ya que esta experiencia me permitió evidenciar las problemáticas y las bondades de la globalización de la academia con respecto a pensar el estudio de las músicas populares desde América Latina y más concretamente desde las particularidades de la situación colombiana. Como bien lo dice Nelly Richard,

“...el dispositivo de la globalización atañe también a la producción de saberes y teorías, ya que entre sus agentes, figura una red transnacional de universidades y de instituciones del conocimiento que administran recursos para la circulación de las ideas a la vez que programan las ideas de debate intelectual. Los territorios de lo universitario y lo académico son uno de los sitios marcados por las divisiones entre lo global (las dinámicas expansivas del neocapitalismo que afectan también las dinámicas del saber) y lo local: la especificidad de los campos de formación intelectual y las articulaciones contextuales de sus dinámicas de pensamiento”.

(Richard, 2001: 186-187)

En el campo de las músicas populares o de ciencias históricamente asociadas a pensar la cultura, como la antropología o las artes, esto se vuelve particularmente complejo. En parte porque como anota Glenn Wallach, la definición del término “cultura” ya no es agenciada exclusivamente por antropólogos o artistas (Wallach, 2000). Hoy en día, con el ascenso de lo cultural como un lugar de reconocido valor político, social y económico, son también agentes de definiciones de lo cultural el mercado, el estado y los movimientos sociales ya que participan cada vez más en procesos antes de propiedad exclusiva de la academia o los artistas. En Colombia por ejemplo, la documentación de las músicas regionales contemporáneas, -la mayoría de ellas en complejos y controvertidos procesos de transformación-, está siendo realizada de manera *ad hoc* por



diferentes agentes. Por un lado, están los mismos grupos musicales que auto-producen sus discos, la mayoría en condiciones económicas precarias con la consecuencia que se elimina la documentación adyacente para rebajar costos. Estos discos luego se distribuyen personalmente a amigos o en festivales de las músicas en cuestión, con el resultado de que su consecución es muy difícil. Por otro lado está el mercado transnacional de las músicas regionales que funciona fundamentalmente de dos maneras. Se ingresa formalmente a ese mercado a través de un proceso de validación de la música que pasa por la manera como el mercado de la *world music* recicla y redefine los nuevos valores de lo exótico (con la consecuencia de que solo cabe lo que es validado desde allí); o se hace a través de apropiaciones de grabaciones locales que sólo distribuyen en otros países o se distribuyen en los países de origen de las músicas sin atender los problemas de derechos correspondientes como sucedió en un momento con la colección francesa Ocora de músicas colombianas. Hoy en día este es un problema generalizado a muchos países y culturas cuyas tradiciones musicales han pasado a ser consideradas por el mercado como fuente ilimitada de propiedad privada para los nuevos mercados. En un reciente artículo Steve Feld relata la apropiación por parte de discográficas francesas de grabaciones de campo de un reconocido etnomusicólogo africano y los consecuentes problemas en términos de derechos económicos, culturales e ideológicos (Feld, 2000).

En tercer lugar, encontramos una escasa discografía que establece una relación documental entre músicas regionales e investigación pero estos son de limitada producción y de precaria distribución. Estos esfuerzos generalmente también son privados. Los centros de documentación musical de los estados tienen recursos muy limitados para poder participar en procesos investigativos que incluyeran la producción musical.

Nos encontramos por tanto, en un momento en el cual las prácticas de desigualdad en términos de condiciones de producción académica evidenciadas por la inequitativa distribución y valoración de los saberes a nivel global, se entrecruzan con las prácticas de movilización de las diferentes músicas regionales. Hablar de la relación entre lo global y lo regional en términos de nuestra disciplina implica entonces preguntarnos no sólo por los modos como las hegemonías académicas globales articulan o excluyen el capital simbólico de nuestras formas de pensar o de producción académica sino además



por la manera como esta desigualdad se entrecruza con los procesos de movilización de nuestros objetos de estudio. Quiero trazar algunos de los itinerarios por los cuales pasa esta desigual relación a partir de preguntas concretas que se desprenden del contexto colombiano específico, especialmente de la movilización de músicas regionales. Como lo dice Stuart Hall, para establecer una relación transnacional académica válida y plural, se hace necesario explorar las tramas contextuales, materiales y contingentes, de las relaciones entre discursos, sujetos, prácticas e instituciones, que son las que en últimas determinan las circunstancias que marcan nuestro pensamiento (Hall, 1996).

Contextos locales de la investigación en músicas populares

El contexto recién descrito, nos muestra un panorama de pluralidad y dispersión en términos de los modos de existencia y circulación de las músicas populares en la actualidad. Si bien algunas de las formas de circulación son novedosas y responden a cambios en la tecnología de grabación de los últimos años, surge una pregunta ¿es en realidad esta dispersión y pluralidad de las músicas populares tan novedosa en América Latina? El punto de entrada para elaborar esta pregunta, nos lo da la diferencia marcada por los términos *popular culture* o *popular music* en el mundo anglo-sajón y “culturas populares” o “músicas populares” en el contexto latinoamericano. La expresión *popular culture* o *popular music* en inglés está eminentemente relacionada con la cultura masiva. Indudablemente la interdisciplinariedad contemporánea cuestiona esta frontera de lo masivo debido a la ampliación no sólo de los objetos de estudio sino al modo de circulación de las músicas. Pero el sentido, sin embargo, prevalece. En América Latina, por contraste, las nociones “culturas populares” o “músicas populares” han abarcado polémicamente tanto lo urbano como lo rural, lo folklórico como lo masivo. De hecho, las discusiones que se generan en torno a esta terminología y a vocablos adyacentes en los años ‘60 y ‘70 generaron críticas deconstructivas tanto de los patrimonialismos descriptivos de los folkloristas de derecha y de los populismos de izquierda, críticas que van a jugar un papel crucial en la construcción del polémicamente llamado campo de los



estudios culturales en América Latina, ya para la década de los ochenta. También van a jugar un papel central en la apertura a considerar fenómenos como las músicas masivas como dignas de estudio especializado.

García Canclini ha afirmado que esta dispersión del término “popular” está estrechamente relacionada con las prácticas políticas, académicas, ideológicas y culturales a través de las cuales se ha construido:

“Los únicos que saben qué es lo popular son los que lo han ido construyendo: los folkloristas, las industrias culturales y el populismo político. No son sólo estos agentes sociales los que toman a los denominados sectores populares como destinatarios o interlocutores de sus acciones. En los tres casos existen disciplinas más o menos académicas que, a través de la investigación y la 'conceptualización tratan de volver verosímil' cada escenificación de lo popular. Sin embargo, no es fácil articular las tres perspectivas porque cada una maneja una noción distinta. Lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folkloristas y antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos, los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos o movimientos de oposición”.

(García Canclini, 1988: 7)

Es decir, la construcción de “lo popular” está atravesada por las diversas prácticas de su representación y en particular por el modo como se relacionan los académicos y sus prácticas de representación con los diferentes dispositivos de representación de los objetos estudiados (en este caso la música).

Phil Bohlman ha señalado que la historia de la etnomusicología europea y norteamericana, está atravesada por una diversidad de prácticas de representación que reflejan una serie de paradigmas en el estudio de las músicas de diversas partes del mundo, que guían el sentido, no solo musical sino también ideológico de presentación de las músicas del mundo ante la academia Occidental (Bohlman, 1991). En otras palabras, la etnomusicología metropolitana también ha atravesado por la crítica deconstructiva de su pasado colonial. En el caso anglo-sajón, sobretudo en el norteamericano, la deconstrucción de esas coordenadas entre academia e ideología pasa fundamentalmente por una deconstrucción textual; es decir, por una crítica al contenido ideológico de los escritos de la etnomusicología o del estudio de las músicas populares



desde otras disciplinas. Pero en América Latina el proceso de desconstrucción de las textualidades es un poco más complejo. Las prácticas de representación que determinan los modos de presentación del pensamiento sobre lo popular están atravesadas por una característica: la dispersión institucional, disciplinaria y metodológica de los estudios sobre música popular. No se trata de un nuevo momento que se da desde la interacción entre disciplinas establecidas como la etnomusicología, la sociología, la antropología como ha sido característico en el surgimiento del estudio de las *popular musics* en Inglaterra y Estados Unidos. Se trata, más bien, de un tipo de fragmentación y dispersión cuyas coordenadas son particulares al contexto latinoamericano e implican una relación muy distinta a la anglo-sajona entre objeto de estudio y prácticas investigativas.

En un excelente artículo sobre las diferentes tendencias de los estudios sobre música popular en Colombia, el etnomusicólogo Carlos Miñana ha señalado que la construcción de un pensamiento sobre las músicas populares (sobre todo tradicionales) desde los años '40 ha sido realizada por folkloristas; por algunos estudios realizados por músicos académicos que desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones; por antropólogos, sociólogos, lingüistas y más recientemente por comunicólogos; por estudios que se acercan a los formatos clásicos de la etnomusicología norteamericana de los años '60; por los llamados "grupos de proyección" y los centros, escuelas e institutos relacionados con la música popular en zonas urbanas; por nuevas tendencias en los estudios de música popular marcadas por la influencia de los estudios culturales; y, finalmente por la relación con el campo musicológico y etnomusicológico anglo-sajón contemporáneo (Miñana Blasco, 2000). Cada una de estas tendencias está asociada no sólo a aproximaciones epistemológicas y metodológicas diferentes en términos de las músicas populares sino a distintos tipos de relación con el objeto investigado que determinan el tipo de "productos investigativos" -artículos con diferentes tipos de análisis, composiciones musicales, programas curriculares que buscan insertar las músicas populares en un marco institucional, o inclusive cartillas educativas o grabaciones destinadas a ser utilizadas por los movimientos indígenas para sus procesos de movilización cultural. Es decir, los espacios desde donde se construye el sentido de la investigación en músicas populares en Colombia (y probablemente en muchos países de América Latina) cubre una diversidad de gamas de relación institucional y de tipo de



productos, muchos de los cuales buscan mediar entre una oralidad heredada y los procesos investigativos de la modernidad escolar. Pero además esta pluralidad está marcada por una dispersión y fragmentación entre las diferentes tendencias. Casi no hay diálogo entre unos y otros, y el acercamiento a lo que sucede en las áreas metropolitanas con los mismos temas de estudio es escaso y también fragmentado. Esta dispersión y fragmentación se acentúa por varias razones.

Como lo señala Gerad Béhague, en América Latina no ha habido una aceptación a nivel universitario del estudio de las músicas populares como un objeto válido de ser estudiado: ni las tradicionales, ni las nuevas formas urbanas, ni en los departamentos de música ni en los de antropología (Béhague, 1991). La inserción del tema en tramas universitarias frecuentemente ha estado liderada por individuos que lentamente han ido construyendo el campo a contrapelo de las decisiones institucionales y, más recientemente por estudiantes que desean abordar, en sus tesis, los fenómenos actuales de las músicas populares. Sólo en los últimos quince años en Colombia, diversos departamentos de música, han incluido el tema de músicas populares colombianas como un tema válido de estudio.

Esta subvaloración se ancla en el hecho de que el estudio de las músicas populares ha estado atravesado por las maneras como el eurocentrismo ha afectado no sólo la valoración de ciertas músicas populares sobre otras construyendo jerarquías sonoras de lo popular donde lo más válido era la sonoridad que más se acercara a los valores de hispanidad y civilidad corporal de las elites (González, 2001; Ochoa, 2000; Wong, 2001) sino también la estructuración de los departamentos de música del país. La resistencia de los conservatorios a aceptar estas músicas como válidas fue uno de los factores que estimuló que en todas las grandes ciudades del país haya institutos de estudio de culturas y/o artes populares. Este establecimiento de “rancho aparte” para el estudio de las músicas populares es, en parte, una respuesta a la ausencia de acogida del tema en los espacios institucionales formales.

En segundo lugar, Colombia, como muchos otros países de América Latina es un país con fuertes tensiones de relación entre el centro y las regiones, tensiones agravadas por una historia que más que centralizar lo que hizo fue excluir a las regiones de la



participación política y cultural (Martín Barbero, 2000). Pero además en Colombia esta relación entre centro y región se vuelve compleja por otra característica. Las regiones no están trazadas sólo desde núcleos claros de definición sino que al mismo tiempo funcionan como bloques regionales transnacionales. El Amazonas, El Caribe, los Llanos Orientales no son sólo micro regiones en el mapa colombiano, son también macro-regiones en el mapa del norte de suramérica y del Caribe. Si bien los límites de estas regiones que simultáneamente tienen núcleos fuertes y fronteras difusas, no son muy claros, las rutas históricas que los han conformado sí son, así apenas las estemos comenzando a estudiar.

Por ejemplo, Cartagena durante la colonia tuvo vínculos de intercambio comercial y cultural más fuertes con Cuba y Haití que con Bogotá, con la cual había enormes dificultades de comunicación por la geografía (Múnera, 1998). Con el surgimiento de la industria musical a comienzos del siglo XX, se estableció una fuerte interinfluencia entre música cubana y música de la Costa Atlántica colombiana que probablemente cultiva rutas históricas ya trazadas. Otro ejemplo es el de la relación entre México y Colombia, los mayores productores contemporáneos de narco-corridos, con claros procesos de intercambio musical tanto regionales (en cada país) como transnacionales. Los narcocorridos son una muestra del modo como el narcotráfico marca no sólo las rutas tortuosas de la miseria sino que redefine también los mapas simbólicos y el ethos estético de nuestros países. El rap y la salsa también han entrado por los puertos del Pacífico, especialmente Buenaventura. En Colombia no existe solo un proyecto nacional -aquel promovido por el estado y su conceptualización de las culturas regionales. En Colombia históricamente han competido varios proyectos nacionales con tramas políticas, sociales y culturales diversas que hoy se transforman al entrar en movimiento a través de nuevas formas de circulación que contradicen o acentúan anitguas formas de movimiento cultural. El surgimiento de estudio de músicas populares en Colombia y su diversidad de productos también esta marcado por esta historia de la compleja relación entre rutas migratorias y exclusiones de la multiplicidad de lo nacional. Incluso hoy en día decir “música colombiana” es decir cierto tipo de música de la región andina. Las luchas por validar sonidos desde las regiones se inserta fuertemente en las diversas tramas de circulación



sonora transnacional y el modo como establecen relaciones con los procesos de investigación y educación en músicas populares que se dan en cada región.

Estos factores se entrecruzan, a partir de los años '40, con otro elemento: la emigración de los campos hacia las grandes ciudades del país. Como muchos otros países latinoamericanos, en las décadas del '40 al '60, Colombia pasó de ser un país 70% rural a ser un país 70% urbano. Entonces como ahora, el principal factor de emigración del campo a la ciudad ha sido la violencia. Se calcula que hoy en día están llegando diariamente a Bogotá entre treinta y cinco y cuarenta familias desplazadas por la violencia. No llegan sólo con su pobreza, desarraigo y con el dolor de sus muertos a cuestas. Llegan también con su saber. Los procesos de "fusión musical" en Colombia, de recontextualización de las músicas regionales y de apropiación de músicas transnacionales, han estado profundamente marcados por estas migraciones. Indudablemente el trabajo de grupos como Aterciopelados que busca acercar el rock a diversas músicas regionales -el chucu chucu, lo llanero y lo Caribe-, pasa por el tipo de relaciones profesionales que permite estos procesos de migración entre las regiones y las grandes ciudades.

Quiero sugerir que la fragmentación en los modos de aproximación a los estudios de músicas populares no responde sólo a una ausencia de valoración institucional sino también a los diferentes tipos de mediación entre investigación y músicas populares que ha generado la urbanización acelerada de los últimos 60 años en esta compleja y cambiante trama de regiones, relaciones transnacionales y centros urbanos. Y, a su vez, los diferentes tipos de mediación investigativa en parte responden a la manera como se insertan las investigaciones en las movilizaciones musicales de las cuales hacen parte, sea en las grandes ciudades o en diferentes regiones del país.

Para colocar un ejemplo, tenemos la historia del departamento de música de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Este departamento surge a partir de un intento de construir un programa de estudios universitarios de música a partir del estudio de músicas regionales colombianas y músicas latinoamericanas. El objetivo es simultáneamente conformar un espacio de formación de músicos en músicas populares y un espacio de investigación de esas mismas músicas. Es decir, la razón de movilización es simultánea a



la razón de investigación. Este espacio surge, en parte, porque músicos bogotanos herederos de tradiciones musicales locales o músicos inmigrantes de diferentes regiones del país, que han realizado licenciaturas en música, buscan mediar entre su tradición heredada y cultivada y las nuevas tramas educativas que les da el acceso a los espacios clásicos de la modernidad, como la universidad. ¿Qué significa esto para el estudio de las músicas populares?

Hay dos consecuencias fundamentales. En primer lugar, aquí la clásica división antropológica entre lo “émico” y lo “ético”, lo que es de adentro y lo que viene de afuera, no funciona. Somos parte del proceso que estudiamos. Y no creo que esto sea sólo en relación a las músicas populares regionales. Juan Pablo menciona la existencia de fanáticos-académicos en los estudios de música popular urbana en Inglaterra y la implicación de ello para asumir la investigación como un proyecto de construcción personal (González, 2001). Aquí esa relación cruza por tramas muy complejas de mediación entre lo local y lo urbano, lo regional y lo transnacional, la tradición y la modernidad, lo oral, lo letrado y lo audiovisual, y los diferentes modos de movilización de la relación música-investigación. Esto implica que la relación entre representación e investigación (es decir, el producto en el cual se convierte la investigación) no necesariamente tiene como fin un análisis desconstruccionista en términos de producción textual tipo *paper* académico. Los métodos de desconstrucción de las exclusiones culturales históricas, cruzan de maneras muy fuertes los caminos del papel que hoy en día está jugando la memoria en la reconstitución de prácticas y saberes en Colombia y en América Latina.

Pero los procesos de memoria no son sólo procesos de desconstrucción de procesos históricos y reconstrucción de nuevos procesos identitarios. En la mediación entre saberes orales heredados y cultura letrada en la investigación de músicas populares, juega un papel crucial la economía contextual del saber en su relación con las economías contextuales de las movilizaciones musicales. Como bien lo dice Peter Wade, al hablar de los procesos identitarios con relación al rap en Cali: los procesos de construcción de sentido de lo sonoro, -ya sea a través de la apropiación local de músicas hoy en día consideradas transnacionales o de la movilización nacional o transnacional de



las músicas regionales del país-, tienen que ver no sólo con la construcción, invención, recuperación o movilización de procesos identitarios. Tienen que ver también con hacer del capital simbólico, un capital económico. Es decir, con una cuestión de clase y con la posibilidad de convertir el saber heredado de un ámbito de oralidad en una fuente de trabajo en los nuevos contextos de la contemporaneidad. Las exclusiones simbólicas van de la mano de las exclusiones económicas, así los mapas de relación entre una y otra sean difíciles de discernir y establecer en un mundo globalizado. Por tanto la validación tanto de los campos simbólicos que estudiamos y de su relación con distintos tipos de prácticas investigativas pasa por la posibilidad de construir dinámicas económicas que incluyan los modos de recontextualizar los saberes de una mayoría, hoy en día, excluida.

Mediaciones entre investigación y movilización de músicas populares

¿Qué consecuencias tiene esta relación entre capital simbólico, capital investigativo y economía cultural para pensar el estudio de las músicas populares desde América Latina? En primer lugar, asumir el papel de mediación que hoy en día estamos cumpliendo muchos investigadores entre músicas investigadas y diversos tipos de movilización, implica asumir, con racionalidad crítica, las consecuencias de esta relación. Esto implica que tenemos que estar plenamente conscientes de la estrecha relación entre proyecto personal, proyecto ideológico, productos investigativos y movilización de dinámicas musicales. Este reclamo se ha vuelto casi un lugar común en la antropología contemporánea. Pero a diferencia de los estudios de música popular anglo-sajones, en América Latina, el asumir esta relación críticamente pasa no sólo por la deconstrucción de texto sino por asumir las complejas relaciones entre prácticas investigativas y prácticas de movilización de lo musical (composición, grabación, escuelas de música popular, etc.). Es decir, una cosa es desconstruir las coordenadas ideológicas, políticas, sociales de las músicas populares a través de nuestra escritura, como mucho lo hemos hecho. Otra es construir alternativas a partir de esa deconstrucción, ya que allí nos hacemos partícipes, de otras maneras, de los contradictorios procesos de nuestras sociedades. Investigar



significa entonces involucrarse con los movimientos sociales, el mercado de las músicas locales, las diferentes formas de institucionalidad educativa de las músicas populares. Como bien lo afirman estudiosos como Arturo Escobar, Evelina Dagnino, Sonia Alvarez y George Yudice, esta compleja relación entre investigación, textos y prácticas se va constituyendo, cada vez más, en una clave epistemológica crucial para pensar desde América Latina. Dice Nelly Richard,

“...quizás sea insistiendo en ‘lo social’ (en los bordes extra-académicos de un discurso crítico latinoamericano que no se agota en la máquina de reproducción universitaria, y que ensaya posiciones móviles y combinadas dentro y fuera de la academia), como se logra oponer una marca descentradora a la globalización académica norteamericana” que en la actualidad opera como ‘una función-centro’, es decir, ‘representa el punto de mayor acumulación del valor que contorla los intercambios teóricos de acuerdo a sistemas dominantes de equivalencia y traducción académico-institucionales’ ”.

(Richard, 1999)

Considerando la diversidad de productos y procesos investigativos mencionados anteriormente, el punto de partida para pensar un panorama que nos ayudara a correlacionar la fragmentada diversidad del estudio de las músicas populares en Colombia, sería indudablemente el de cultivar estos bordes extra-académicos. Sin embargo, en este momento pienso que hay dos elementos que dificultan este proceso crítico.

Retornemos a las palabras de Clifford Geertz: “para un estudioso difícilmente puede haber mejor ocupación que la de destruir un miedo”. En este país hay mucho miedo hoy en día. Y no sólo por los dolorosos desvelos de la guerra y las múltiples violencias que se superponen y nos acosan. La historiadora Maria Cristina Rojas habla del papel que ha jugado la violencia representacional en la construcción de la historia del país. Es decir aquella violencia que excluyó mayorías, proclamando sus culturas y expresiones como algo que no era válido para la nación. La diversidad musical se jerarquizó aceptando unas expresiones como válidas y negando la presencia de otras. Algunos de los procesos y productos investigativos que tenemos hoy en día -las escuelas de música popular, las cartillas y videos sobre músicas indígenas- son una respuesta a



esta historia de exclusión. El momento parece único: explorar la posibilidad que de esa pluralidad de formas investigativas surja algo que responda a las demandas investigativas de nuestro medio. Pero para hacer eso, necesitaríamos abordar la problemática de la dispersión y la fragmentación que nos caracteriza y allí advierto dos problemas.

El primero, el cultivo del aislamiento y la soledad que alimenta la fragmentación. Ha habido demasiada trinchera defensiva en los pequeños terrenos desde los cuales nos hemos inventado el estudio de las músicas populares en América Latina, en parte, como respuesta a la violencia simbólica que ha excluido a las músicas populares como válidas de estudio. Aislamiento se refiere aquí, en parte, al tipo de reacción que genera el tener que validar el estudio de las músicas populares junto a los objetos mismos como algo viable. Más que tratar de encontrar una mediación entre oralidades heredadas y la cultura letrada de la escuela, las escuelas de música popular se han visto abocadas a justificarse, ante las autoridades educativas, en términos exclusivos de la cultura letrada que históricamente los excluyó. La aceptación ha sido difícil y compleja. Pero aislamiento también se refiere a los localismos de algunas escuelas de música popular que las encierra en el propio discurso, con pocos o ningún referente a procesos investigativos ya establecidos que podrían alimentar su propio desarrollo. Construir lo propio no significa atrincherar lo local. Ya hay demasiado de eso en este país. Necesitamos interactuar entre nuestras diferentes tendencias y con lo que nos ofrece la historia metropolitana de nuestras disciplinas lo cual nos implica tener una relación dinámica e interactiva con las diferentes vertientes de los estudios de músicas populares en el mundo anglo-sajón y europeo.

Además, ante el nuevo espacio de valoración que adquiere lo local con el nuevo papel de la diversidad y con la búsqueda de textualidades alternativas que se realiza desde el centro, es necesario advertir el peligro de:

“...un relativismo cultural absoluto que niegue toda posibilidad de organización alrededor de valores centrales y universales. Eso significa que esos valores centrales, universales no se pueden presentar como provenientes de un solo lado -el occidental- ni se pueden presentar como pertenecientes a una sola cultura, cultura que fácilmente se podría identificar con la de una clase dominante o la de un imperio [o la de una academia dominante]”.

(Gross, 2000: 360)



Esto implica, por una parte que:

“los académicos de las instituciones privilegiadas del Occidente (y del Norte) deben estar preparadas para reconsiderar... sus convenciones sobre conocimiento del mundo y sobre protocolos de cuestionamiento ('investigación'), elementos que demasiado frecuentemente se dan por sentados”.

(Appadurai, 2000: 18)

Así tal vez podríamos empezar a hacer valer el hecho de que las investigaciones de músicas populares en América Latina no se sintetizan necesariamente en el *paper* académico, tejer redes que permitan salir de la fragmentación e idear un proceso creativo desde el cual poner en diálogo diferentes modos y objetivos de investigación. Desconstruir la “función-centro” de la academia norteamericana con su capacidad de imponer valores y productos investigativos en una academia que se globaliza de modos desiguales implicaría por tanto no sólo enfatizar los bordes extra-académicos de lo social, sino también establecer puentes investigativos entre la diversidad de esos bordes extra-académicos que hoy existen dispersos.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. 2000.
“Grassroots Globalization and the Research Imagination”, en *Public Culture*, Vol. 12, Winter, N° 1, pp. 1-20.
- Béhague, Gerard. 1991.
“Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology”, en *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Bruno Nettl and Philip V. Bohlman eds., The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 56-68.
- Bohlman, Philipp V. 1991.
“Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology”, en *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Bruno Nettl and Philip V. Bohlman eds., The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 131-151.
- Braudel, Fernand. 1999 [1950].
“Las responsabilidades de la historia”, en *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 19-46.



- Feld Steven. 2000.
"A Sweet Lullaby for World Music", en *Public Culture*, Vol. 12, Winter, Nº 1, pp. 145-172.
- García Canclini, Néstor. 1988.
"¿Reconstruir lo popular?", en *Revista de investigaciones folklóricas*, Vol. 3, diciembre, pp. 7-22.
- González, Juan Pablo. 2001.
"Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en *Separata de la revista musical chilena*, LV, enero-junio, Nº 195, pp. 38-64.
- Geertz. Clifford. [1994] 1996.
"Anti-antirrelativismo", en *Los usos de la diversidad*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, pp. 93-127.
- Gross, Christian. 2000.
"De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización", en *Museo, memoria y nación*, Gonzalo Sánchez Gómez y Maria Emma Wills eds., Ministerio de Cultura, PNUD, IEPRI, Bogotá, pp. 351-364.
- Hall, Stuart. [1992] 1996.
"Cultural Studies and its Theoretical Legacies", en *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morey and Kuan-Hsing Chen eds., *Routledge*, London and New York, pp. 262-275.
- Martín Barbero, Jesús. 2000.
"El futuro que habita la memoria", en *Museo, memoria y nación*, Gonzalo Sánchez Gómez y Maria Emma Wills eds., Ministerio de Cultura, PNUD, IEPRI, Bogotá, pp. 33-64.
- Miñana, Carlos. 2000.
"Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia", en *A contratiempo*, Nº 11, pp. 36-49.
- Múnera, Alfonso. 1998.
El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810), Banco de la República / El Ancora Editores, Bogotá.
- Richard, Nelly. 2001.
"Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana", en *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Daniel Mato compilador, CLACSO, Buenos Aires, pp. 185-200.
- Wade, Peter. 1999.
"Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali", en *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*, Juana Camacho y Eduardo Restrepo eds., Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 263-286.
- Wallach, Glenn. 2000.
"Introduction", en *The Politics of Culture*, The New Press, New York, pp. 1-10.