

ENCUENTROS Y DEBATES

Conversaciones sobre música,
cultura y ciudad en América Latina.

Lila Caimari, Adrián Gorelik, Pablo
Palomino y Ana Sánchez Trolliet.

Ana Sánchez Trolliet (EIDAES, Conicet).

Conversaciones sobre música, cultura y ciudad en América Latina.

Lila Caimari, Adrián Gorelik, Pablo Palomino y Ana Sánchez Trolliet

Ana Sánchez Trolliet (EIDAES, Conicet)

En la edición de octubre de 2022 del seminario permanente sobre América Latina del Centro de Estudios Latinoamericanos, se organizó una conversación sobre los cruces entre culturas musicales, representaciones de la ciudad y la construcción de horizontes latinoamericanos. El evento tuvo como disparador la reciente publicación de tres libros: *La Invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional* de Pablo Palomino (Fondo de Cultura Económica, 2021), *La ciudad latinoamericana: una figura de la imaginación social en el siglo XX* de Adrián Gorelik (Siglo Veintiuno, 2022) y *Te devora la ciudad. Itinerarios espaciales y figuraciones urbanas en el rock de Buenos Aires* de, quien también escribe estas páginas, Ana Sánchez Trolliet (Universidad Nacional de Quilmes, 2022). Para propiciar el diálogo y establecer puentes entre los autores y sus libros fue convocada Lila Caimari, autora de trabajos como *Mientras la ciudad duerme. Policía, pistoleros y periodistas en Buenos Aires* (Siglo XXI, 2012) y *Cities and News* (Cambridge University Press, 2022).

El propósito de la actividad era devolver a los libros la función de crear zonas de encuentro e intercambio muchas veces olvidada por los criterios de las revistas científicas. Este texto es una memoria de este encuentro. Aquí se transcriben con cierta libertad los diálogos y los principales temas y problemas que surgieron en torno a los significados de América Latina, las políticas culturales, los debates sobre la ciudad o las creaciones temáticas producidas por el mundo académico, entre

otras cuestiones.

El encuentro fue además un producto solo posible de imaginar tras el contexto postpandémico. Aunque Pablo Palomino vive en Estados Unidos, los organizadores anhelaban encontrarse después de tanto confinamiento. Así, la reunión asumió un formato híbrido que volvió evidente las nuevas posibilidades inauguradas por la virtualidad para el mundo académico y también hizo visible la importancia de volver a la interacción cara a cara.

Para iniciar el diálogo, Lila Caimari presentó los principales argumentos de cada libro en función de su orden de publicación, los que sintetizamos a continuación. Punto y aparte *La invención de la música latinoamericana*, Pablo Palomino pone en el centro de su trabajo la discusión sobre el lugar de la música en la emergencia tardía del concepto de América Latina. Para indagar en la categoría de “música latinoamericana” en el contexto del panamericanismo, el libro pone sobre el tapete la noción de músicas nacionales y cómo han sido discutidas a lo largo de mucho tiempo, en tanto se trataba de constructos que provenían de la circulación de músicas híbridas e hibridadas entre distintas ciudades de la región. Palomino también trabaja con la idea del “cosmopolitismo popular” para pensar en los consumos que son capturados para proyectos académicos, estatales, nacionales o comerciales. Analiza también lo que llama el mosaico continental, su recorrido por los mercados urbanos de la música de los años 20, las redes transnacionales, los

populismos estatales musicales y la formación transnacional de la musicología latinoamericana. Para esto, se detiene en algunas figuras muy relevantes del plano más académico. El libro recorre buena parte del siglo XX porque termina con la globalización y con Miami como mercado de la música latinoamericana.

El libro de Adrián Gorelik, *La ciudad latinoamericana una figura de la imaginación social del siglo XX* se centra en un momento en el cual la ciudad latinoamericana se convierte en el foco de interés de intelectuales, científicos sociales, historiadores y gestores de organismos internacionales, lo que sucede entre los años 1940 y 1970. El libro reconstruye los debates propios de diversos campos que van produciendo figuraciones urbanas, como dice la bajada, a partir de casos específicos. Hay análisis de Río de Janeiro, San Juan de Puerto Rico, Caracas, Santiago de Chile, en un diálogo sostenido con distintas zonas de la academia norteamericana. También aparece Buenos Aires, aunque en una serie corrida muy interesante. El libro está dividido en tres partes, la primera está concentrada en las visiones de la ciudad nacidas entre etnógrafos y antropólogos. La segunda, más propia de personajes radicados en instituciones de promoción del desarrollo, y la tercera está enfocada en los historiadores y críticos literarios.

El trabajo de Ana Sánchez Trolliet *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*, es una historia del rock de los años sesenta hasta Callejeros y Cromañón, en su entrelazamiento con Buenos Aires. El libro reconstruye las topografías del mundo rockero, los usos del espacio urbano en el consumo de la música, hace cartografías y analiza la evolución de estos itinerarios vinculados a prácticas vinculadas con el rock. También trabaja con los imaginarios de la ciudad que aparecen en las letras y en las tapas y analiza la evolución en el tiempo de estas referencias, como

también las tramas de la ocupación del espacio público y privado, el encierro, durante la dictadura, el pasaje a la democracia, y termina con el rock en el conurbano.



El primer eje de discusión propuesto por Caimari estuvo centrado en torno al ingreso de la música en las visiones del pasado y, especialmente, en la historia cultural urbana.

LC: La primera cuestión que pensaba leyendo estos trabajos y pensando también en el libro más o menos reciente de Matthew Karush, *Músicos en tránsito*, es que para la generación que empezó a incursionar en la historia cultural urbana a fines del siglo pasado, la novedad era la posibilidad de cruzar la historia urbana con la literatura, con la plástica eventualmente, con el mundo de las vanguardias o la alta cultura en general. Yo pertenezco a una generación profundamente influida por la cantera de Richard Morse, Carl Schorske, Beatriz Sarlo, y también *La grilla y el parque* de Adrián y casi toda su obra, como también *El color del Río* de Graciela Silvestri. Pero en todos estos tapices que entrelazaban preguntas sobre la ciudad con hipótesis de la cultura, la música no estaba presente y, mucho menos, la música popular y masiva, aunque sea un elemento fundamental.

Me interesa saber hasta qué punto estos trabajos pueden dialogar con hipótesis sobre la ciudad y la cultura asentadas en el siglo previo, puesto que suponen el ingreso de nuevos actores, tales como todo un elenco de mediadores, con lógicas que son muy distintas a las lógicas que hemos visto en trabajos sobre la cultura letrada. Hay intelectuales, hay académicos, pero también hay personas de otro tipo, como los empresarios radiales, los editores de revistas juveniles, los managers, y los músicos cuya relación con la cultura es, por supuesto,

irreductible a la de otros ámbitos como los medios, lo masivo y el consumo.

AG: Creo que los tres libros están atravesados por un “constructivismo”: tanto la música, como la ciudad y como América Latina, son ideas construidas históricamente que hay que analizar en cada período. El prólogo de Pablo es ejemplar porque allí está explicado este carácter de construcción cultural que tiene América Latina. Quiero celebrar, también, el modo en que Lila puso a conversar tres libros que, a primera vista, se llevan muy bien de a parejas (música, Ana y Pablo, América latina, Pablo y Yo, ciudad, Ana y yo) pero que no tienen ningún punto en el que se pueda decir realmente hablemos de esto que los tres abordan.

Ahora, sobre el primer tema que planteó Lila -la emergencia de un nuevo giro que conectaría a la música con la ciudad en los estudios urbanos locales-, quisiera decir que yo no me apuraría tanto a ver ese ingreso de la música en la cultura urbana. La música entró a la historia hace un tiempo, sin dudas, Matthew Karush, Esteban Buch y, además, podemos ver el catálogo de Gourmet Musical, una editorial extraordinaria que demuestra todo lo que está en esa cantera de la historia para entender la música. Sin embargo, yo creo que el trabajo de Ana sigue siendo un trabajo solitario, porque creo que no hay otro que aborde la ciudad para entender la música y la música para entender la ciudad. Esa relación entre música y ciudad muestra una Buenos Aires que no habíamos visto en otros trabajos y seguramente muestra un rock distinto, construido, nuevamente, en su mutua interdependencia con la ciudad, discutiendo la noción de rock nacional para entender que el rock fue, fundamentalmente, de Buenos Aires, y construyó representaciones sobre Buenos Aires.

Como sucede con la historia cultural urbana más en general, tenemos momentos de mucha productividad en

que pensamos que finalmente el tema se ha instalado como un tema permanente de la historiografía, pero luego no termina ocurriendo del todo y siguen siendo como archipiélagos de conocimiento, porque no hay una continuidad como puede haber en otros campos. Yo creo que la ciudad le presenta al historiador formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que es de donde salen la mayoría de los historiadores, problemas muy serios que impiden que los temas urbanos se constituyan en un tema permanente. Los temas de la ciudad no terminan de arraigar como una suerte de continuo en la historia, entonces aparecen estos ramalazos, ojalá que lo de Ana sea el inicio de un giro.

AST: La música ofrece ciertos obstáculos y barreras que no siempre son fáciles de franquear puesto que nuestros esquemas de interpretación dominante tienden a preferir lo racional, lo visual y, especialmente, lo escrito, y por eso la música suele quedar en un segundo plano.

Hacer historia de la música supone hacer historia de la ciudad. El libro de Pablo Palomino es un buen ejemplo de esto porque, como se muestra en la introducción, allí se ve la importancia de considerar las dinámicas espaciales, las constelaciones de ciudades y el movimiento de personas y objetos para indagar en las relaciones entre cultura, música e historia. Para pensar en estos temas la dimensión espacial no puede ser desatendida, porque temas como el tránsito de objetos, los viajes de personas, el modo en que ciertos objetos culturales y sonidos se apropian en diferentes regiones o, incluso, el modo en que se consiguen ciertas novedades culturales como sucedió, por ejemplo con el rock en los años sesenta, son temas imprescindibles. Una de las cosas que me llamaba mucho la atención en mi investigación fue ver cómo durante los primeros años del surgimiento de esta cultura musical los músicos tenían una gran avidez por conseguir discos extranjeros imposibles de obtener en

los países periféricos. Entonces se recurría a viajeros, a azafatas, o a familiares que podían viajar, se hacía una lista de los discos que se querían conseguir y después, cuando volvían del viaje, se juntaban en una casa y escuchaban esos discos, tan complicados de poder conocerse en una era pre-internet.

A la hora de pensar cómo hacer esta historia cultural urbana en diálogo con la música, es importante indagar en los modos en los que se representa y ocupa el espacio a partir de los consumos musicales. Los libros de Adrián y Pablo analizan el modo en que distintos actores pujan por construir una idea de Latinoamérica mientras que, los músicos de rock, se reconocieron muy tardíamente como parte de la región. Salvo algunas excepciones, como Gustavo Santaolalla o León Gieco, los músicos tendieron a rechazar esa conexión latinoamericana más asociada a zonas de cierta politicidad juvenil.

PP: Quiero volver sobre la paradoja de los músicos de rock que rechazaron el mote o la identidad latinoamericana pero que, una década después, empezaron a ser vistos, en el resto de la región, como el emblema del rock latinoamericano. Así, por ejemplo, Santaolalla -que en los años sesenta pensaba en cuestiones como el hipismo y la naturaleza-, después, a partir del éxito que tiene su propia carrera y las bandas que él produce, se vuelve un rockero latinoamericano y se latinoamericaniza. Otro ejemplo del constructivismo que señalaba Adrián. Por otro lado, las escalas que marcaba Lila sobre el trabajo de Ana (la historia del rock desde el centro de la ciudad hasta su popularización y expansión en el conurbano), constituye un tipo de trabajo que también incorporé, con el fin de ver cómo los artistas, los músicos y los compositores fueron mediadores entre diferentes clases, entre diferentes partes de las ciudades, entre ciudades, en la región y en el mundo.

Sobre la construcción de un campo de estudios sobre

América Latina, creo que es muy difícil aproximarse a América Latina, muy poca gente se ha concentrado en la región entera. Contamos con el trabajo de Tulio Halperín Donghi, el de Fernando Calderón y sus indagaciones sobre las subjetividades y las estructuras sociales de toda la región o el libro de Adrián. Aunque es difícil hablar de la región en particular, hay cada vez una mayor masa crítica. En la cuestión más disciplinar, creo que manejarse dentro del campo y con las herramientas que uno aprendió como historiador, la exigencia de ser multidisciplinario y también ser musicólogo o medio musicólogo, es demasiado, entonces más que reconvertirse o reentrenarse por muchos años, creo que hay que leer más de lo que hacen los colegas, como el maravilloso trabajo de Esteban Buch en relación a la música, la política y el poder, el trabajo de Marina Cañardo, Vera Wolkowicz y Claudio Benzecry que, desde la sociología cultural, la musicología o la etnomusicología piensan también en la política, en la historia y en la ciudad.

LC: Al poner a los tres libros en serie es posible ver cosas que uno no vería de otro modo, por ejemplo el desacople entre cartografías e imaginarios urbanos que surgen en función de los corpus que se toman. Se podría hacer un contrapunto muy claro entre los científicos sociales y los artistas que, en los años sesentas, componen la idea de la ciudad latinoamericana a partir de la villa miseria, una operación selectiva sobre la que Adrián ha insistido tanto en sus trabajos, y el imaginario del rock porteño que nos trae Ana, que mientras tanto la ignoraba casi por completo o la incorpora tarde y de modos tan distintos, porque *La ciudad de la furia*, es ya otra cosa.

Algo parecido es posible plantear a propósito de lo que sucede con las oposiciones que surgen entre campo y

ciudad, puesto que estos trabajos muestran el lugar relativo de imaginarios que tal vez creíamos más dominantes y absolutos. En relación con esto le pregunto a los autores si les parece que podemos pensar a la música como excusa para volver sobre la relación de la cultura con lo político, como ha mostrado Valeria Manzano. Pensar en esta cuestión en relación al diagnóstico, ya muy acertado, de una cultura subsumida en lo político de los tardíos años sesentas y setentas, a la luz de la emergencia de un género como el rock, de atracción masiva, que revela zonas de pertinaz indeterminación en marcos de politización muy intensa.

AG: Me quiero detener en algo que aparece muy claro en el libro de Ana, un tema que en el rock se sintoniza muy bien, que es el de las representaciones sobre Buenos Aires y un tipo de politicidad que rápidamente se desborda y no da cuenta de otras politicidades y de otras formas de representar la ciudad. Cuando el rock nace, por una cuestión genética que el rock tiene para mí desde su origen por fuera de la Argentina, tiene una visión crítica de la ciudad como una ciudad alienada, y no casualmente uso la palabra que está en el título del libro de Juan José Sebreli, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* que fue, yo diría, el modo dominante de ver la ciudad a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Buenos Aires, que se estaba modernizando a pasos acelerados, y que ocupaba el octavo lugar en el mundo después de Londres, Nueva York, Tokio y otras, era realmente un aparato urbano y cultural enormemente dinámico e interesante y que, sin embargo, era de una manera aplanado por esta visión que la veía como una suerte de máquina trituradora de espíritus libres e individualistas. Esta idea de la alienación, que podía venir de alguien como Sebreli que todavía estaba en su momento más rebelde como peronista negro o como trotskista, como se lo quiera colocar en la literatura que

él cita y en las cosas que promueve en el momento en que escribe *Vida cotidiana y alienación*; o en el surgimiento del rock, como muestra Ana y también mencionaba Pablo, vinculado con el hipismo, con esa idea de tomar el tren hacia el sur, de partir de la ciudad, que es muy paradójica. Esa es una manera de pensar a Buenos Aires políticamente en la que el rock se instala bien, pero luego el rock insiste sobre esa ciudad de las clases medias que la reflexión intelectual abandona completamente para tomar a la villa como identificadorio de la ciudad.

AST: Otra cosa que pensaba en relación con el tema de la política tiene que ver con el lugar de Estados Unidos. Pablo recién hablaba de Miami, y hay un disco de Babasónicos de 1999, que se llama, justamente, *Miami*. En la tapa se ve un mapa un poco dislocado de la Argentina, el mapa está apaisado y la Mesopotamia aparece como si fuera la península de Florida, y entonces la ciudad de Posadas es Miami. Miami, como marca Gorelik, se convierte de alguna manera en la ciudad Latinoamericana por antonomasia. Y, en el campo musical, también aparece como el lugar de irradiación de la industria cultural, del MTV latino, es el lugar desde donde se produce un imaginario homogéneo de lo que sería la música latinoamericana o el rock latinoamericano. La tapa de este disco es un buen ejemplo que ilustra la paradójica relación entre la cultura latina y Estados Unidos en los años noventa, pero también es algo que puede verse en los años que analizan Adrián y Pablo en sus libros. Para el caso del rock, esta asociación con Estados Unidos hizo que fuera visto por los sectores de izquierda como un agente del imperialismo extranjerizante y frente a esto, los jóvenes contraculturales buscaron desmarcarse de la idea de que eran meros imitadores para mostrar que estaban creando algo propio y diferente a Estados Unidos. Por otra parte, esta tapa también nos permite pensar en otra cuestión, que es la de las construcciones que desde

el norte se hacen de América Latina y que muchas veces tienden a ser un tanto homogeneizantes. Aunque en una senda muy distinta a cómo se muestra en los otros libros, porque para el caso del rock, en Argentina esa búsqueda por construir lo latinoamericano como territorio común no aparece.

Creo que para indagar en el rock no solo hay que pensarlo como una música, sino también como una cultura, trabajar con los músicos, pero también con las estrategias de mercado, la difusión comercial, las discográficas y con la idea del rock como una identidad. En este sentido, entonces, el rock puede ser pensado como una cultura de izquierda, rebelde o antisistema, englobada en torno a la idea de contracultura. Es un recorrido paralelo al estudio de la música, en donde también aparecen mediadores culturales, algunos intelectuales y donde también se ponen en juegos prácticas de sociabilidad en la que el rock se convierte en una suerte de movimiento masivo, uno que empieza a importar a los poderes públicos que buscan atraer toda esa capacidad de movilización que tiene la cultura rock para sus propios intereses pragmáticos y políticos.

PP: La ciudad también fue muy importante para la generación de los musicólogos de los años treinta, porque para ellos la ciudad era también el lugar de lo falso, de la mercantilización, de la imposición y del filisteísmo cultural. Para ellos la verdadera cultura estaba en el campo y en las tradiciones folclóricas. Entonces todo el programa de la musicología latinoamericana empieza como un ataque a la ciudad y a la comercialización de la cultura, y también de la tecnología, aunque incorporan selectivamente ciertas tecnologías como las grabaciones discográficas, ciertos métodos de la archivística moderna para crear las colecciones y catálogos de discos y de partituras para preservar esa pureza de lo latinoamericano. Lo interesante es que el personaje principal

de esta nueva generación de musicólogos latinoamericanistas es Francisco Court Lange, y él conoce solo algunos pedacitos de América Latina y eso le basta para hacer grandes teorías que rápidamente son compradas por una generación de folcloristas que, en los años cuarenta y cincuenta, se dejan convencer por distintas razones. Uno los puede rastrear en diversas regiones como en Minas Gerais, en el oriente boliviano, en el sur de Chile o en el oriente cubano. Esta nueva generación de folcloristas y musicólogos que conocen muy bien ciertos rincones y siguen con este paraguas de la música latinoamericana. La política la podemos pensar no solo como la de los partidos políticos, sino también en términos de política cultural, y ésta es una historia que no está todavía pensada sistemáticamente ni estudiada demasiado en América Latina. Y con la historia de las políticas culturales me refiero a la pedagogía de masas en el caso de la música, no sé si existirá por ejemplo una pedagogía estatal sobre cómo vivir en las ciudades modernas, como habitarlas o cómo comportarse. Pero para el caso de la música, actores que son de izquierda y de derecha, más conservadores o más innovadores, se sienten interpelados a participar en un proyecto estatal de mejoramiento de la vida de las masas, del alma del pueblo -el nombre se lo puede poner cada uno-, y estas son formas del activismo modernista y, en ese sentido, las relaciones entre ciudad y campo son esenciales.

AG: Algo de lo que dijo Ana, me hace pensar en un posible punto de diferenciación y encuentro entre mi libro y el de Pablo. Yo me acuerdo muy bien cuando en medio de la crisis de 2001-2002 la Bersuit Vergarabat grabó con Santaolalla. La canción terminaba diciendo soy latino o algo por el estilo, y para mí eso fue como el primer indicio en la cultura argentina de algo que antes no existía. La autodenominación, desde un punto de vista combativo de la figura del latino, era para mí una frase para la

MTV, digamos, y no tenía nada que ver con la cultura argentina y, sin embargo, ahora que lo pienso me parece que el modo en que Pablo trabaja en el libro la construcción de la idea de América Latina tiene que ir hacia atrás, luchando en contra de esa idea de lo latino que en la música se volvió hegemónica. Cuando yo trabajo sobre la ciudad latinoamericana, es un latino completamente distinto, no tiene nada que ver con esta constelación ideológico-política del latinoamericanismo de la música en esta forma comercial, estatal, imperial que tan bien analiza Pablo. Yo no necesito desbrozar ese camino porque esto no figuró nunca dentro de los imaginarios urbanos, y la ciudad latinoamericana es, en todo caso, un aparato muy diferente, aunque estamos hablando de la misma palabra y de la misma búsqueda por tratar de entender a América latina. Pablo decía al comienzo que es difícil pensar América Latina, para pensarla toda junta, mi sensación, es que esta idea de América Latina solo se la puede ver desde un perspectivismo muy radical. Es decir, se la puede ver siendo muy consciente desde qué lugar uno la está tratando de reconstruir, y sabiendo que eso va a ser una imagen parcial, porque no hay imágenes totales de América Latina. Porque no hay ningún lugar desde afuera, desde donde uno puede ver newtonianamente una imagen completa de América Latina, más bien estamos en el espacio-tiempo de la relatividad y me parece que en los departamentos de área de Estados Unidos o de Europa, no existe esa conciencia. Existe la idea de que como se la ve de afuera, se la ve completa. Guido Di Tella decía algo que siempre recuerda Carlos Altamirano, él decía que en Estados Unidos se había dado cuenta de que era latinoamericano, y no solo argentino, y que desde allí podía ver a América Latina. Pero a mí me parece que esa es una ilusión que vuelve muy complejos los trabajos que se hacen desde afuera, por todo lo contrario a lo que uno piensa, no porque no-

sotros que estamos acá tenemos una verdad ontológica, sino porque somos más conscientes de la parcialidad. Creo que los trabajos de Pablo sobre la modernidad latinoamericana son un debate del sur, de Chile o Argentina, y creo que esa conciencia de la fragmentariedad y el perspectivismo con el que se puede pensar América Latina tiene bastante que ver con el sur más que con el norte.

— — —

La tercera ronda de intervenciones giró en torno a Buenos Aires y sus vínculos con lo latinoamericano. Lila Cairamari otra vez introdujo algunos ejes para reflexionar en los diferentes matices de este vínculo:

LC: Como dijo Laurie Anderson en una entrevista, las ciudades son la ruta de la seda de la cultura. Yo empezaría, entonces, por lo que más me interesa a mí, que es la visión que se desprende de Buenos Aires como una máquina hibridadora de cultura importada que se ve en la reconstrucción de Ana y que puede pensarse en el marco más largo que trae Pablo, quien muestra que Buenos Aires forma parte de una constelación hibridadora urbana muy amplia, pero que tiene también una potencia propia y que Adrián ha trabajado tantas veces. Ya lo sabemos, pero no deja de asombrar. Como también asombra la excentricidad de Buenos Aires en relación a los polos dominantes y la intensidad descomunal de sus apropiaciones, seguida de los caminos de selección, resignificación, vuelta a poner en movimiento y vuelta a circular. Como la discusión sobre el rock anglo y nacional que se muestra en el libro de Ana. Allí hay toda una especie de excursión sobre el uso del inglés y del castellano, que creo que es una discusión que todos conocemos pero que no hemos pensado en esta línea de reflexión. Y luego la cuestión del lugar de Buenos Aires y su lugar en el

mapa cultural nacional. Porque los circuitos de la música popular ponen en escena viejos conflictos, donde volvemos a encontrar el cuestionamiento al poder cultural de Buenos Aires, y lo volvemos a encontrar junto a la irradiación inescapable de esa cultura nacionalizada en sus usinas, pero a la vez nunca reconocidas como legítimas.

PP: ¿Cómo apareció Buenos Aires en mi propia investigación?. Uno de los temas estuvo vinculado a la discusión sobre si el tango era una música nacional. El tango era visto como algo extranjerizante e inauténtico y, frente a esto, los músicos de SADAIC [Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música] querían explicar a los funcionarios de cultura de Perón que apoyar y producir tango era una forma de hacer nacionalismo folclórico, en el sentido en que estos funcionarios conservadores entendían.

AST: Con el rock pasó exactamente lo mismo. De hecho, los productores del rock se proclamaban como los herederos legítimos del tango. Decían que ellos serían quienes reemplazarían con su música a las figuras urbanas que ofrecía el tango, y que por esto tenían que ser considerados como los nuevos representantes de la música urbana. Entonces, a partir de estas conexiones entre la música y la ciudad, hay una cuestión bien importante a retomar, que tiene que ver con la relevancia de estos temas para correr los nacionalismos metodológicos, algo que Pablo y Adrián también enfatizan mucho en sus libros.

El tema campo y ciudad también aparece en el rock en términos de una dicotomía clave para entender ciertas dinámicas simbólicas, pero hay una operación diferente a la convencional. Las tradiciones folclóricas o bucólicas que se reivindican en el rock no son las que recupera la izquierda. No es el folclore andino o la tradición de Atahualpa Yupanqui, con su interés por la Quebrada de Humahuaca y las evocaciones que esta región despierta hacia la historia de una latinoamericana profunda. La

naturaleza que la cultura rock reivindica se sitúa en la Patagonia, un espacio que se suele representar con menos tradiciones culturales y que, justamente por eso, era visto por los rockeros como un lugar para empezar una nueva vida. Entonces, el espacio bucólico y campestre del rock no es el del viaje militante que había emprendido el Che Guevara en moto por el norte de la región, sino que es irse de mochilero al sur y descubrir una naturaleza virgen. Existía, sí, esta dicotomía campo-ciudad, pero aparece de una manera diferente, que no deja de estar en sintonía con estas representaciones de Buenos Aires como un espacio cosmopolita y extranjerizante, que absorbe de la energía del resto del país en los mismos términos que planteó, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada. Los músicos argentinos no se sintieron para nada latinoamericanos, incluso reprodujeron los sentidos comunes más estereotipados sobre el mito de la nación blanca argentina. La canción de Lito Nebbia, “Llegamos de los barcos” de 1982, es una canción que busca fusionar la zamba con el jazz pero, al mismo tiempo, dice en la letra que “los brasileños salen de la selva, los mexicanos vienen de los indios pero nosotros los argentinos llegamos de los barcos”. Esta idea, tan arraigada, reproduce muchos de los sentidos comunes de la Argentina pre-peronista en relación a su fuerte caudal europeo, y es justamente desde ahí desde donde estos músicos proclaman su proyecto cultural nacionalista, cosmopolita y porteño.

AG: Me gustaría agregar algo sobre Buenos Aires, que tiene que ver con cosas que he estado descubriendo en los últimos años y que posiblemente sean esos descubrimientos completamente ridículos por la obiedad de lo que se descubre, pero que hay que haber leído y estudiado mucho para darse cuenta. Me parece que a nosotros nos cuesta mucho entender la fuerza y la importancia que tuvo Buenos Aires entre fines del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Mundialmente es un momento

bautismal de un tipo de modernidad, y esto le permitió a Buenos Aires, estando en un país, como se dice, “de cuarta” y siendo una ciudad “de quinta”, mantenerse a lo largo del siglo XX en un lugar relativamente mítico como ciudad moderna. Creo que esto, visto desde el presente, es una enorme desventaja para tratar de entender realmente qué ciudad es y qué ciudad debería ser. Es imprescindible tenerlo en cuenta, porque es una creencia que tenían los rockeros y que también tenían escritores como Borges, que decía que solo desde Argentina (y agregaba desde América, aunque escribía en Buenos Aires) se podía pensar el mundo y se podía ser verdaderamente europeo o cosmopolita. Esto supone una enorme violencia cultural. Suponerse parte de una cultura a la que uno accede solo por reproducciones, pero que no tiene cerca ni puede participar de ella, nos coloca en un lugar muy complejo. Por eso me parece que el origen mítico de Buenos Aires, su fuerza mitológica que uno la ve todavía no solo en América Latina, no solo en compañeros paulistas, por ejemplo, que viven en una de las metrópolis más importantes del mundo y ansían venir a Buenos Aires. También ocurre con algunas ciudades europeas, porque Buenos Aires sigue siendo una ciudad mítica. Por esto Argentina fue una productora desproporcionada de mitos para lo que es su importancia: Evita, Gardel, el Che Guevara, Maradona, etc. Son una cantidad de mitos globales desproporcionados para el peso que tiene Argentina en el mundo.

Para la primera mitad del siglo XX y, hasta a lo sumo, los años sesenta, Buenos Aires era una ciudad muy pujante, como hubiéramos dicho hace algunos años, creo que había una base material. Nos olvidamos del peso diferencial de Buenos Aires en el mundo entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Le Corbusier podía hacer ese famoso mapa de América donde ponía a Nueva York y a Buenos Aires como dos faros, y podían venir los via-

jeros de España y de Francia a Buenos Aires, en el Centenario y decir que esta ciudad iba a ser la gran capital moderna de la latinidad porque era incomparable con cualquier otra.

AST: Es paradójico que el momento en que en Buenos Aires asume la latinidad coincide con su decadencia material. El latinoamericanismo es, para los porteños, una condena, y entonces caen en la cuenta de que la excepcionalidad de Buenos Aires ya no es tal y que la ciudad está sumida en los mismos procesos de fragmentación, violencia, desempleo y corrupción, como sucedió en la década de 1990. Este es el momento en que los músicos de rock asumen su condición latinoamericana y el grito latino como denuncia, cuando esta excepcionalidad perdió vigencia.

PP: Todos nosotros trabajamos con diferentes mitologías: mitologías de los actores que estudiamos y mitologías de los colegas con los que discutimos y leemos. Entonces la cuestión que se planteó recién sobre la desproporción me parece interesante, porque no sé si es tal la desproporción o, en todo caso, creo que pensar en nuestra producción mitológica como desproporcionada a nuestra base social, supondría que las otras mitologías con las cuales nos comparamos con otros países latinoamericanos o vecinos, sí tienen una proporción exacta o son el resultado de un balance real y consistente entre la importancia socioeconómica, demografía y su producción cultural. Creo que habría que ver caso por caso y contexto y por contexto, porque si nuestros trabajos son interesantes, es porque miran diferentes décadas, diferentes momentos, donde los centros y las periferias son diferentes, no son siempre los mismos. Pero también porque hay visiones dentro de la propia intelectualidad norteamericana, donde ahora vivo, un poco decadentistas. Un poco como también pasa entre intelectuales franceses respecto del lugar de Francia en

la cultura universal, que ha declinado en relación al ascenso de China y los cambios tecnológicos, demográficos y ambientales. Yo viví en California durante varios años y era un lugar fabuloso para vivir y aprender y, últimamente, parece un lugar casi distópico en términos urbanos, hay incendios forestales, sequías, además de las desigualdades socioeconómicas con su ejército de *homeless*. Entonces, pensando en la desproporción de los objetos que estudiamos, que están marcados por nuestra propia experiencia personal y profesional, se me ocurre decir que encontrar la proporción y la escala adecuada es un desafío. En inglés el mito significa casi una mentira, una ilusión, algo que no tiene una base de realidad. Pero los antropólogos, en cambio, hablaban de los mitos en otro sentido mucho más fuerte. Por eso, puede ser una pregunta interesante pensar qué mitos están en la base de nuestro pensamiento y no los reflexionamos, cuáles mitos nos interesan, nos dan curiosidad, nos incitan a pensar y cuáles son los actores que miramos y los libros que leemos.

LC: Esta conversación invita a pensar en la manera en que Buenos Aires construye nociones sobre su lugar en el mundo y su lugar en la cultura universal. Como he visto en mis trabajos, esto puede ser rastreado a partir de pistas materiales que muestran un proyecto coherente y cuyos efectos subjetivos son de una potencia que está todavía entre nosotros. Entonces, a la hora de pensar en lo latinoamericano, como dice Pablo Palomino, no hay una música latinoamericana hasta muy tarde, y la consagración de la categoría nace asociada a empresas mediáticas, comerciales y también a proyectos antropológicos. Al final del recorrido Ana menciona, aunque no se mete en eso, que Buenos Aires se convierte en exportadora a otras ciudades latinoamericanas de música y, en relación con esto, yo pensaba en distintas imágenes que podríamos conectar con otras que evocan la exportación de otros

bienes culturales, como sucedió en el mundo editorial. Por tanto, junto a la historia de la latinoamericanización de la música asociada a estos proyectos político-identitarios de la izquierda, yo creo que lo que traen las investigaciones de Pablo y de Ana es el ingreso fuerte en el cuadro de la música popular de las aspiraciones latinoamericanas como estrategias de mercado. Yo pensaba que esto tiene una larga historia, que puede verse en el cine, en proyectos editoriales, en proyectos de prensa. Buenos Aires de nuevo irradiando proyectos cuya potencia comercial ha sido un poco soslayada a favor de análisis intelectuales, todo esto puntuado siempre de operaciones culturales de todo tipo. Matthew Karush nos ha enseñado mucho sobre lo que implicó la conversión de los músicos argentinos en músicos latinoamericanos, y ahí hay un análisis que creo que es muy pertinente en el camino hacia lo latinoamericano de Buenos Aires hacia afuera.

AG: Quisiera preguntarle a Pablo si vio en su trabajo una analogía que a él le pareció muy importante, que muestra una suerte de triángulo de fuerzas donde la definición de lo nacional, de lo latinoamericano y de lo cosmopolita tiene que trabajar con las representaciones locales y con las representaciones que sobre afuera se tienen de esos materiales. Cuando los musicólogos locales definen lo nacional, lo definen con la idea de que tiene que tener jerarquía universal, esto sucede, por ejemplo, en el caso de Ginastera mientras que, desde afuera, se demanda puro nacionalismo, puro color local. Para poder ser argentino o latinoamericano en los mercados latinoamericanos se necesita un tipo de color local que algunas expresiones artísticas no tienen. Me viene a la memoria el desarrollo de Andrea Giunta sobre la cuestión del nacionalismo en el arte para los años cincuenta y sesenta en Argentina, con el Di Tella como institución impar que trató de generar un mercado internacional para el arte argentino, volviéndolo competitivo en los

términos del arte contemporáneo, pero que se encontraban con que los mercados internacionales, sobre todo los museos norteamericanos, pedían a los artistas que fueran más locales.

PP: Recuerdo que estuve mucho tiempo leyendo y preguntando a colegas sobre cuándo vieron por primera vez aparecer el término “arte latinoamericano” o “cine latinoamericano” o “literatura latinoamericana”, y contrastando fechas, pudo reconocer que fue el terreno de la música el primero donde existió un discurso sistemático y sostenido en el tiempo. Si bien, la idea de arte latinoamericano aparece un poquito antes, en los años veinte en París y luego en Nueva York, también es cierto que estas ciudades eran uno de los pocos lugares desde donde se podía realmente actuar. Es decir, que si uno quería ser un artista universal, reconocido y moderno tenía que estar en París o luego en Nueva York. Pero lo que intentan hacer los musicólogos y folcloristas en los años treinta es algo distinto. Incluso se suma a esto el Departamento de Estado norteamericano, con su panamericanismo para crear redes, instituciones y programas que le den recursos alternativos a estos expertos en música, para ganarse la vida, producir, copiar partituras, sostener una política de conciertos y una política pedagógica. Entonces, lo interesante de la historia cultural del siglo XX es ver cómo el afuera y el adentro van cambiando en cuanto a políticas estatales que tratan de poner recursos que alteren la tradicional jerarquía que prevalecía en el siglo XIX entre centro y periferia.

Esto funciona no solo con los proyectos estatales, sino también y como señalaban Lila y Ana, con la importancia del rock argentino en los años ochenta y noventa en toda América Latina, donde se puede ver cómo las grandes corporaciones en Miami y Los Ángeles (aunque también hay algunos sellos pequeños más o menos improvisados) constituyen relaciones mercantiles que alteran

los significados del afuera y el adentro.

AST: Estas lecturas sobre América Latina pueden ser vistas a la luz de la miríada de escenas culturales musicales asociadas al rock en diferentes países como Colombia, Chile, México, Brasil o Ecuador, que transitaron en las décadas del sesenta y setenta, más o menos por los mismos carriles que en Argentina. Todas pasaron por ese momento más comercial, cantando en inglés, luego se politizaron y conectaron con la contracultura, pero sorprendentemente todas lo hicieron de una manera más o menos desacoplada, con total desconocimiento de lo que pasaba del otro lado de la frontera. Eric Zolov, que es un historiador norteamericano que estudia la contracultura en México, dice una cosa muy interesante a propósito de los hippies norteamericanos que emprendían su viaje de descubrimiento a Oaxaca para experimentar con hongos alucinógenos, como el peyote, o participar de la vida indígena como parte de su desafiación a la cultura de consumo norteamericana. Lo interesante es que todo ese viaje permite a los jóvenes mexicanos reconocer positivamente su propia historia ancestral, de modo que se crea una doble mediación en el reconocimiento de la cultura local a partir de mirarse en espejo con los norteamericanos. Entonces, esto me lleva a pensar que, en la cultura latina vinculada a la música hay una operación más o menos similar, en donde el reconocimiento de la unidad aparece a partir de una mirada espejada con un otro que devuelve una mirada de lo local, pero llena de estereotipos. En el libro de Pablo aparece algo similar cuando él analiza, retomando a Rem Kolhaas, un diorama de Coney Island, ese parque temático de Nueva York en donde había una sección de tango argentino emplazado en la selva o, también, y ya que se trajo el tema del cine, el mismo Valentino en los años veinte, que bailaba tango vestido de gaucho. Estas son las imágenes de Latinoamérica con las que convivi-



mos y que se construyen a partir de una cierta admiración extraña ajena a las particularidades

AG: Lo genial son las diferentes temporalidades en una misma cultura. Cuando uno piensa en la operación del rock en los sesenta, la música contemporánea era el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella) y no había ningún escritor argentino que no supiera lo que estaba haciendo Rulfo o Guimarães Rosa. Sin embargo, en el rock se hace la misma operación que podría haber hecho un escritor argentino a fines del siglo XIX. Hacer creer que traía la cultura francesa, en este caso la norteamericana o la inglesa, y la implantaba y hacía que tuviera un nuevo ambiente acá en el mismo momento. Seas de izquierda o no, América Latina ya era una realidad, incluso en la música, pero los rockeros van por su propio carril. Por esto son fascinantes las distintas temporalidades de la cultura.