

## “Ya no ser más ‘subalterno’”

### Musealización y recontextualización de la música afroamericana en las Américas

*Wilfried Raussert*

■ Doi: 10.54871/ca24ct69

La presencia de formas musicales afroamericanas como patrimonio nacional y en museos de Estados Unidos, el Caribe y Brasil plantea la urgencia de repensar los conceptos de subalternidad dentro del discurso crítico de los estudios culturales. Vienen surgiendo nuevas constelaciones de actores, especialmente en el ámbito de la presencia museística, y están surgiendo también historias de éxito cultural y económico global que convierten a la música afroamericana y a sus figuras en actores globales (Raussert, 2020; Munro, 2010; Macdonald, 2006). Por otro lado, la música siempre ha sido una forma de arte polivocal que también experimenta una mayor diferenciación narrativa y expansión en la musealización, es decir, las competencias orales, tecnológicas y performativas de las culturas afroamericanas también están remodelando las narrativas museísticas. Los museos aquí seleccionados también desafían las narrativas museísticas hegemónicas a través de la realización performativa de una comprensión del tiempo basada en África. Las culturas africanas, por lo general, consideran el tiempo desde una perspectiva holística. Como consecuencia, el pasado, el presente y

el futuro existen de manera simultánea (Raussert, 2017, p. 23). Si bien es indudable que las estructuras hegemónicas siguen influyendo en el proceso de musealización (Kaltmeier y Rufer, 2017, p. 7), las nuevas constelaciones de actores y las narrativas multimedia nos obligan a cuestionar el concepto de lo subalterno. En este ensayo, se toma como punto de partida la investigación de campo y empírica que conduje sobre museos de música popular, en particular los museos sobre reggae en Jamaica, sobre samba en Brasil y sobre blues en el sur de Estados Unidos, en el estado de Mississippi.

La música y la política revelan una interrelación compleja que hace difícil, si no imposible, separar el entretenimiento de la misión política, la expresión artística del comercio, la orientación a la acción del placer (Yúdice, 2003). Pareciera que el continente americano proporciona un terreno particularmente fértil para dicha mezcla compleja y, en ocasiones, conflictiva y explosiva. Formas indígenas comunales muy antiguas, culturas afroamericanas de reciente aparición y la fusión de estas con las tradiciones musicales provenientes de todo el mundo han suscitado un campo musical diversificado y de rápida expansión, creado en el continente americano.

Desde finales del siglo XIX con el éxito a nivel mundial de las canciones gospel (*spirituals*) hasta el siglo XXI con la expansión global del rap, la música del continente americano ha dado forma a la cultura popular en casi todo el mundo. Dicha música, en gran medida, ha dado forma a la cultura popular global. Las culturas juveniles y las contraculturas continúan recurriendo a las expresiones musicales para formar nuevas identidades, expresar nuevos vínculos comunales, dar forma a nuevos lenguajes corporales y a la disidencia política. Mientras que los flujos musicales con frecuencia siguen direcciones multidimensionales, la presencia del blues y del jazz, del reggae, y del rap alrededor del mundo parece indicar una hegemonía musical arraigada particularmente mediante formas de música de ascendencia africana en el continente americano.

En sus observaciones respecto a la investigación académica sobre la cultura popular, Mario Rufer (2012) subraya: “el estudio de la cultura popular será políticamente productivo cuando se solidarice como estrategia con un cambio de relación en las fuerzas sociales” (p. 64). Ante todo, esto también significa cuestionar las afirmaciones institucional e intelectualmente cimentadas sobre la producción de conocimientos y los enfoques de investigación. En lo que respecta a los estudios subalternos, también requieren siempre una toma de conciencia de las diferentes relaciones de poder institucionales, culturales y políticas que posibilitan y acompañan la investigación. El concepto de subalternidad entendido como crítica poscolonial remite a lo que Pablo Alabarces y Valeria Añón llaman “aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable, o que cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia” (2008, p. 302). Estas observaciones sugieren, entre otras cosas, que estudiar la representación y su lenguaje es fundamental para la investigación de la cultura popular y las llamadas culturas subalternas.

## **Musealización y perspectivas cambiantes para percibir la música afro**

Según Stuart Hall (2000), la palabra “inquietar” describe el cuestionamiento, la perturbación y la subversión de los fundamentos de los museos, las estructuras de poder y las versiones de la historia que algunos profesionales contemporáneos llevan a cabo desde los años setenta en el controvertido contexto del “patrimonio” colonial de las colecciones de los museos (p. 8).

Los museos dedicados a géneros musicales afrodescendientes de las últimas décadas también cuestionan las narrativas museísticas clásicas. Desde la perspectiva de los estudios poscoloniales, los inicios de estas formas musicales –reggae, samba y blues– son producciones culturales de grupos subalternos afroamericanos. Desde

la perspectiva de la industria cultural, estas formas musicales son expresiones de éxitos artísticos globales. Desde la perspectiva de los músicos implicados y de los guardianes de su patrimonio cultural, estas formas musicales representan, por un lado, una historia de cambio social y reconocimiento cultural y económico y, por otro, la expresión de una lucha continua contra la desigualdad y la tergiversación de las formas culturales afroamericanas.

Pensando en el proceso de musealización y en las narrativas utilizadas en este, surgen puntos controversiales para repensar los discursos de lo subalterno. Por un lado, la música popular representa una construcción lingüística compleja que a menudo combina melodía, ritmo, sonido y texto, y que es expresiva y performativa. Los museos estudiados recurren a formas multimedia e interactivas de representar la música. Esto lleva, entre otras cosas, a darnos cuenta de que la producción de conocimiento sobre la música y sobre los museos de música popular debe dedicarse a otras categorías distintas de las puramente textual-discursivas: es decir, lo performativo, lo interactivo y también las posiciones cambiantes de agencia. Principalmente en lo que respecta a la categoría de agencia y de los actores, los parámetros cambian repetidamente en vista de los discursos sobre lo subalterno. Por ejemplo, en el caso del Museo de Bob Marley en Kingston y el Museo del Blues de B. B. King en Misisipi, los músicos y sus familias son los principales actores de la memoria cultural en el contexto del patrimonio y el turismo regional y nacional. Si bien el discurso del subalterno puede ser una posible representación de los inicios del reggae, del blues y de la samba, el discurso deja de ser aplicable cuando el llamado subalterno se convierte en el creador de su propio patrimonio cultural.

## **Políticas de reconocimiento y patrimonio cultural nacional**

La exprimera dama, Michelle Obama, es sin duda una de las admiradoras más distinguidas del Museo del Blues del Delta en Clarksdale,

Mississippi. Fue la encargada de presentar la Medalla Nacional para el Servicio Museístico y Bibliotecario de 2013 a dicho museo en el ala este de la Casa Blanca. Un año después otorgó el premio National Arts and Humanities Youth Program Award al Museo del Blues del Delta y a la banda de este mismo museo durante una ceremonia en la Casa Blanca, muy difundida por los medios de comunicación. Su esposo y expresidente de Estados Unidos, Barack Obama, sigue siendo uno de los visitantes más distinguidos del Museo Bob Marley en Kingston, Jamaica, ya que lo visitó en 2015 como parte de su visita oficial a esta isla caribeña. Un grupo numeroso de dirigentes políticos, como el primer ministro, Andrew Holness, la secretaria de Cultura, Género, Entretenimiento y Deportes, Olivia ‘Babsy’ Grange, William Mahfood, Josef Bogdanovich, Dimitris Kosvogiannis, Omar Davies, Lisa Hanna y Wykeham McNeil estuvieron presentes en la inauguración del Museo Peter Tosh en Jamaica en 2016; Kingston, la capital de Jamaica, había sido declarada Ciudad Creativa de la Música por la UNESCO un año antes. Kátia Bogéa, directora del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil, y numerosos políticos de alto rango participaron en la inauguración del Museo de Samba en Río de Janeiro en 2016, para celebrar el centenario de la samba brasileña. Al cambiar de Centro Cultural Cartola a Museo de Samba después de recibir el reconocimiento de la UNESCO, el museo recibe apoyo de patrocinadores privados, el gobierno municipal de Río, la Fundación Ford y el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística. En todos los casos, la política patrimonial y la política estatal y regional se dieron la mano con la cultura de la música popular (Raussert, 2020, pp. 100-102).

### ***Boom actual de los museos de música popular***

La nueva ola de museos dedicados a la música muestra que la música con ascendencia africana del continente americano no solo ha

logrado tener éxito popular a nivel mundial, sino también reconocimiento cultural y político a finales del siglo XX y principios del siglo XXI (Taylor, 1994; Fluck, 2014). Los orígenes del blues, el reggae y la samba como expresiones musicales son distantes geográficamente, pero todos surgieron de culturas híbridas negras en el continente americano. Las tres expresiones musicales pasaron por años de lucha para lograr el reconocimiento cultural, económico y político. El blues se tuvo que liberar de su denigración como música popular ‘primitivista’ de la clase baja y música vudú inspirada por el diablo, incluso dentro de la comunidad afroamericana en Estados Unidos (Baker, 1990). El reggae tuvo que superar obstáculos por ser relacionado con la droga, y por la discriminación racial y la estigmatización en una Jamaica agobiada por la violencia de la lucha de clases y racial, un bagaje que perdura de la época colonial (Thomson, 2009). La historia del samba es una historia de discriminación y persecución racial y cultural en Brasil, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX (Fryer 2000). Los cambios recientes en Mississippi, Jamaica y Brasil en la política cultural y las nuevas alianzas entre la política patrimonial, el turismo y la industria cultural han abierto espacios para nuevas formas de reconocimiento innovadoras –y, sin embargo, conflictivas y cargadas de tensión– de la música producida por la población negra en el continente americano.

## **Narrativas multimedia en los museos de música popular**

Como sucede con la historia de la música, la relación entre la música y lo social es narrada nuevamente en los museos de música popular arriba mencionados. Si bien son diferentes en su contenido, estilo y contexto, los museos de blues, reggae y samba reinventan la historiografía de la música y el respectivo contexto social en las narrativas museísticas multimedia. Estas narrativas convierten al subalterno en el principal representante de la región y la nación.

Como afirma Sharon Macdonalds (2006), “los estudios museísticos han alcanzado la mayoría de edad” (p. 1). “Los museos se han convertido en objetos populares de estudio y crítica académicos” (R. B. Philipps, 2011, p. 17). Sin embargo, los estudios museísticos han prestado poca atención a los museos de música popular. Esto es tanto más sorprendente cuanto que el florecimiento de los museos de música en años recientes muestra la relevancia cultural, educativa y económica que han obtenido. Poner la música popular en un museo puede parecer, a primera vista, como atrapar un pájaro cantor en una jaula. ¿Cómo combinar la oralidad, la textualidad, la performatividad, los textos visuales y sónicos para crear una narrativa coherente? El objetivo central del presente ensayo consiste en encontrar qué tipo de narrativas surgen en los museos de blues, reggae y samba. Al referirse a la práctica de la memoria contemporánea, Rosemarie Beier-de Haan (2006) menciona que “podemos ver cambios en la forma en que se monta la historia y en cómo recuerdan el pasado las sociedades (naciones o colectividades más pequeñas)” (p. 186). Para un estado como Mississippi y una región como la del Delta, cargados de historia, pero también para Jamaica y Brasil y sus restos de pensamiento colonial, los procesos de recuerdo parecen complejos y, además, cargados de conflictos con el procesamiento de “pasados” racistas. La historia siempre representa tanto el pasado como el presente y “debe entenderse que trata del presente, y que está integrada a una práctica cultural continua, tanto como que trata del pasado” (p. 186). Si bien el estudio de la historia, por lo general, está dominado por la textualidad, “a los museos les da forma un modo de presentación fundamentalmente diferente” (p. 191).

Con un planteamiento tomado de los estudios culturales, este capítulo examina los museos de música como sitios de narrativas multimedia incorporadas a la política patrimonial y turística. A menudo los museos están dedicados a temas y acontecimientos que atraen a un público en particular. “Si bien se encuentran abiertos a todos y, por lo general, tienen mucho interés en atraer a una

amplia sección de la sociedad, estos museos prestan servicio a comunidades de intereses que comparten conocimientos especializados” (Watson, 2007, p. 3). Entre los visitantes de los museos de blues, reggae y samba se incluyen estudiosos de la música y los estudios culturales, nostálgicos aficionados a la música, turistas del paquete turístico de la Route 61 (Blues Highway), paseos de reggae y samba, viajeros mundiales, observadores exóticos y jóvenes que se aprovechan de programas educativos para aprender a tocar blues, reggae o samba. La variedad es tan rica como la diversidad de músicos de blues, reggae y samba. Las expectativas y el nivel de conocimientos adquiridos difieren de visitante a visitante y, en general, una visita al museo convierte el sitio en una experiencia, puesto que “el museo es más que un lugar. Es una red de relaciones entre los objetos y la gente” (Henning, 2005, p. 11).

En este contexto, las narrativas multimedia sirven a diversos propósitos: permiten la coexistencia de la oralidad, la textualidad, la performatividad y la interactividad. Aunque los museos han surgido en diálogo con las estructuras hegemónicas de las respectivas políticas de patrimonio cultural, llama la atención que la comprensión africana del tiempo, la historiografía oral y la producción performativa del conocimiento en las culturas afroamericanas dominen las formas multimedia de representación en los museos. Culturas africanas como la yoruba y la bantú consideran el tiempo desde una perspectiva holística. Como consecuencia, el pasado, el presente y el futuro existen de manera simultánea. Históricamente, la cultura egipcia no proporcionaba siquiera un término abstracto para el tiempo. La comprensión del tiempo siempre se ha relacionado directamente con acontecimientos o acciones específicos. Así, el tiempo permanece neutro hasta que un incidente marca su importancia (Baker, 1991, p. 199). Como consecuencia, los conceptos de simultaneidad e intensidad caracterizan la experiencia africana del tiempo. La noción de una secuencia temporal abstracta está ausente del pensamiento africano (Achtner et al., 1998, p. 31). El hecho de que las claves orales, performativas y también tecnológicas

afroamericanas, como el *sampling* (H. Philipps, 2023, p. 3), estén fuertemente incorporadas a las narrativas de los museos, ejerce una influencia duradera en la representación de los géneros musicales mencionados. En particular, la técnica de *sampling* creada en la cultura reggae de Jamaica permite la fusión y superposición simultánea de voces y sonidos de diferentes épocas históricas y, por lo tanto, también permite una comprensión africana del tiempo que se realiza narrativamente en el museo. Esto también significa que los lenguajes de representación están fuertemente anclados en las tradiciones e innovaciones de las culturas afroamericanas y, por tanto, caracterizan decisivamente la narrativa del museo y desafían los discursos hegemónicos al incluir voces, tecnologías y actores de la cultura afroamericana. Además, las narrativas proporcionan un rico espectro de modos narrativos diferentes para asegurar un alto nivel de atracción para diversos grupos de visitantes. La narrativa multimedia incrementa las opciones, mantiene la flexibilidad y la movilidad como conceptos clave para la cultura museística contemporánea. Danielle Rice (2003) nos recuerda que “los museos son instituciones sociales dinámicas y complejas que constantemente se están reinventando como respuesta a un proceso de autoanálisis y a estímulos externos” (p. 79).

En mi interpretación de las narrativas multimedia en museos selectos de música popular, tendré presente que “los estudios más eficaces sobre los museos son aquéllos que están basados en la historia *y* la teoría *y* la práctica” (R. B. Philipps, 2011, p. 17). Como investigador de la cultura y música afroamericanas, visité una serie de museos entre marzo de 2017 y marzo de 2018, recorrí diversas rutas de la música, me puse en los zapatos de los visitantes de los museos, busqué en archivos y hablé con los visitantes, el personal y los curadores de los museos. Los resultados de la investigación confirman que el patrimonio musical en la actualidad está estrechamente vinculado con el turismo cultural, lo que incluye tanto “elementos tangibles como intangibles” provenientes de sitios históricos hasta lugares de culto, folclor y mito (Soper, 2007, p. 96). Los museos de

blues, reggae y samba caminan en la cuerda floja entre la música como actuación, entretenimiento, patrimonio cultural, expresión política, herramienta educativa e industria cultural. Es importante notar que las estrategias elegidas dependen en gran medida de las condiciones económicas y culturales en las que pueden operar los museos seleccionados.

## **El Museo B. B. King**

El Museo B. B. King invita al visitante a un recorrido que expresa al mismo tiempo una estructura básica no lineal, más circular, y una comprensión africana de la simultaneidad. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que el lugar de enterramiento de B. B. King forma parte del recorrido circular de la exposición, por lo que la vida, la obra y la muerte de B. B. King se muestran en su presencia y simultaneidad. El primer cuarto de la exhibición es una pequeña sala de cine que proyecta un documental sobre el regreso de B. B. King a Indianola, Mississippi, y sus vínculos personales y musicales con el Delta. Después de ver la película, el visitante entra a un cuarto que viaja al pasado, al periodo de la infancia de B. B. King y de la industria algodonera en la región del Delta. La voz narrativa hablada y escrita es la de B. B. King. Letreros repartidos por todas las salas de exposición contienen citas de B. B. King que permiten que una narrativa autobiográfica en primera persona guíe al visitante en su recorrido. La narrativa personal está vinculada cuidadosamente con la historia de la tierra y de la música. La progresión musical de B. B. King desde el Delta pasando por Memphis hasta Las Vegas, alrededor del mundo y regresando a Misisipi se encuentra integrada a una historia de éxito del blues como el pilar musical del desarrollo del rock como música popular a nivel mundial. Cada sección es autónoma como parte de una narrativa de vida, pero al mismo tiempo imbricada en referencias a distintas épocas de la historia afroamericana. Cada sección da la bienvenida

al espectador con un diseño particular y collages multimedia como cultura conmemorativa, que incluyen video, fotografía, grabación, carteles de conciertos y carteles de narración. Los distintos medios crean voces individuales y asumen funciones de representación distintas y complementarias.

La narración general yuxtapone muchas narraciones menores que dan expresión a una polifonía historiográfica que inserta la historia de éxito de B. B. King en el contexto del movimiento por los derechos civiles y la historia global de la música popular. Si el visitante se desplaza de la sala 1 a la sala 2, la óptica señala un cambio de un escenario rural a uno urbano. El visitante se encuentra con un modelo fragmentado de un autobús turístico, lo que indica los muchos años de gira en las carreteras. Una réplica de uno de los primeros estudios de grabación de B. B. King vincula el arcaico mundo del blues con el mercado, la grabación y la producción de la música. La vitrina que tiene el Grammy de B. B. King marca un punto final de reconocimiento y fama. Después de salir de la sección con las dos estaciones interactivas que permite a los espectadores practicar sus propias habilidades con la guitarra junto con B. B. King, los visitantes pueden entrar a una segunda sala de cine pequeña. La última película resalta el reconocimiento de B. B. King por parte del mundo de la música de los blancos al mostrar conciertos con U2 y Eric Clapton. Las historias cinematográficas del museo presentan una narrativa que va desde el reconocimiento local hasta la fama a nivel mundial. Estas conectan la historia de éxito mundial de B. B. King con sus inicios rurales y crean una historia de raíces y rutas interrelacionadas. Se podría decir que la historia de B. B. King proporciona una respuesta positiva a las preguntas abiertas y a las incertidumbres a lo largo de la ruta del blues por el Delta del Mississippi. El Museo B. B. King nos presenta a un hombre de blues que por fin llega a casa, cuenta su propia historia y presenta su propia casa del blues. La narración de B. B. King en la primera película es una ejecución consciente de (re)integración. Vincula al protagonista con su lugar de nacimiento en Mississippi así como a

la región del Mississippi con la nación entera. Muestra a B. B. King como un maestro de la actuación en sus habilidades musicales y verbales. Da a su voz una recreación oral de la historia de la música en el Delta. La emoción se fue (*The Thrill is Gone*) –para remitirnos a uno de los títulos de las últimas canciones de blues de King–, pero la historia de la música continúa dando forma a la política cultural, económica y racial. B. B. King siempre estuvo a favor de un acercamiento dialógico y relacional al mundo de los blancos. La narración en estilo autobiográfico habla a través de B. B. King y su voz reconciliadora, sin duda, es acogida con especial beneplácito por la política estatal de reconciliación. Especialmente en los ámbitos del patrimonio cultural y el turismo, el estado de Mississippi impulsa proyectos y programas educativos en el siglo XXI que ponen de relieve y promueven la coexistencia de blancos y negros (Raussert, 2020, p. 129).

## **El Museo Bob Marley**

El Museo Bob Marley, cuya dirección es 56 Old Hope Road, en Kingston, Jamaica, se encuentra en un edificio construido durante la década de 1800 en el estilo colonial británico de la época. Está ubicado en el centro de Kingston, en la residencia anterior de este músico, la cual adquirió en 1975 del dueño de Island Record Chris Blackwell. El edificio, que presenta un estilo arquitectónico colonial del siglo XIX, sirvió como su lugar de trabajo y hogar hasta 1981. Durante su vida, la casa albergó los estudios Tuff Gong en los que Marley grababa con regularidad. La casa también fue el sitio de un atentado deshonesto contra la vida de Marley en 1976 y, de este modo, proporciona un rico espectro histórico y narrativo para la cultura museística. En 1987, su esposa, Rita Marley, convirtió la casa en un espacio museístico que representa una mezcla ecléctica de arquitectura colonial y llamativo diseño cultural pop más un teatro, una tienda y un café restaurante, lo que proporciona todos

los requisitos para un sitio patrimonial orientado cultural y económicamente, un ejemplo prototípico de cultura museística contemporánea. La Fundación Marley administra los negocios y crea vínculos entre la conservación patrimonial y nuevas industrias culturales.

El museo proporciona nueva información de la historia personal y los tesoros privados de Bob Marley y estiliza su apariencia, ropa, peinado, instrumentos y los premios que obtuvo por sus discos, de tal manera que el Marley que se encuentra en el museo pasa a ser de una figura histórica a una verdadera leyenda del reggae y un ícono de la cultura de la música pop contemporánea. El Museo Bob Marley y su entorno museístico presentan un relato multimedia de la familia, la comunidad y la filosofía de dicho artista –de influencia rastafari– de reconciliación, unión y solidaridad mundial contra la injusticia, la pobreza y la violencia. Las fotografías y murales que acompañan las paredes del espacio exterior muestran a Marley como miembro de la comunidad rastafari social y musical de Jamaica. Cerca del museo hay otros murales que muestran a Marley en relación con la historia transnacional de los rastafaris y el panafricanismo, situando al artista en una comprensión transcultural de la cultura negra. La escultura de Marley con guitarra y las fotos de la familia inmediata de Marley saludan al visitante en la entrada y muestran a los principales actores de la herencia cultural del músico.

A pesar del diseño con diversos medios detrás del museo Bob Marley, la narrativa nunca deja de centrar su atención en el mismo Marley. Por ello, la narrativa se encauza a crear y conservar el papel fundamental de Marley para la cultura musical jamaicana y global así como su promoción del rastafarianismo. Hay una galería de fotos, recuerdos, discos y premios enmarcados con el fin de crear una densidad de efecto visual. Todos los hilos narrativos giran alrededor de la iconización de Marley en diversas formas de representación audiovisual. La conceptualización de la propiedad general del museo se relaciona con la política cultural urbana y

turística de Kingston, y también recurre a un patrón de variación y repetición fuera del museo que claramente visualiza la presencia de Bob Marley en Trench Town, la cultura jamaicana, el reggae y el rastafarianismo.

Como expresión del estilo en serie del arte pop posmoderno, muchas visualizaciones de Marley se han vuelto tan icónicas que la imagen por sí sola parece suficiente para servir como un catalizador para la conservación del patrimonio cultural jamaicano. La narrativa multimedia evita en gran medida la progresión cronológica y revela, similar al museo de B. B. King, un sentido africano del tiempo unido al lugar. Por ejemplo, los espacios de la exposición utilizan técnicas de *sampling* para superponer voces y sonidos de distintas épocas del reggae con el fin de subrayar tanto la evolución como la contemporaneidad del sonido de Marley. La narrativa del museo visualiza y reconstruye la inmutable presencia constante de la insignia musical de Trench Town, una inspiración y una historia de éxito musical intemporales para una sociedad que todavía está agobiada por la colonialidad, las diferencias de clase, la división política y la lucha racial. El espacio museístico también sirve como último recurso en Kingston para promover y vender la contribución de Marley al mundo del reggae jamaicano. “Hoy sólo se toca a Marley como algo simbólico en la radio local y su mensaje parece perderse ‘cada vez más’ en la juventud jamaicana de la actualidad” (Foster, 2011). La exhibición principal del museo encuentra una ampliación ulterior en un teatro con ochenta asientos y bien equipado para videos, películas e interpretaciones musicales, y secciones comerciales que incluyen una tienda de regalos. El museo pretende preservar el patrimonio cultural de Bob Marley y claramente está dirigido al turismo internacional. Su narrativa sobre un solo ícono eclipsa en parte la rica diversidad del reggae y la tradición musical jamaicanos. En suma, el museo crea un aura de autenticidad al invitar al espectador a los cuartos históricos en los que vivió y trabajó Marley y crea una visión de un continuo cultural (Raussert, 2020, p. 110-111).

## El Museo del Samba

En general, la narración del museo une la presencia del samba en el pasado y el presente como expresión performativa de la cultura afrobrasileña y hace énfasis en una fuerte correlación espacio-temporal al reconstruir y recrear los lugares e interpretaciones del samba. El espacio museístico crea simulacros del aura y el medio ambiente asociados con los lugares *Tias Baianas*, *Pedra do Sal* y *Praça Onze*. Si bien el carnaval, fuertemente marcado por las diversas expresiones del samba, se ha convertido en un indicador central de la identidad nacional brasileña y de la promoción global de la cultura brasileña, el samba en Río de Janeiro continúa enfrentándose a la exclusión y marginalización urbanas. A pesar de las numerosas escuelas de samba y del turismo en la zona urbana del samba, la música sigue estando arraigada en las *favelas* y se la marginaliza incluso en los espectáculos del carnaval. El *Museu do Samba*, con su ubicación justo al borde de la comunidad de Mangueira, una de las favelas más antiguas de Río y hogar de más de 50 000 personas, proporciona un espacio de remembranza y reconocimiento que mediante narrativas multimedia se dirige al visitante en un nivel textual, visual, sónico y cinestésico, en especial cuando el espacio museístico se convierte en un sitio en el que se llevan a cabo interpretaciones de samba.

El visitante encuentra una mezcla de historicidad, sitio para espectáculos y espacio educativo. Personificando la historia del samba, el museo recibe al visitante con una enorme escultura afuera de la entrada del museo de Cartola, el compositor afrobrasileño y artista del samba que creció en una favela en Río de Janeiro y dio forma al samba a finales de la década del veinte y en los años treinta. Al visualizar las diferentes épocas históricas y diversos modos del samba, las salas de exhibición del museo se convierten en muros conmemorativos que exponen a importantes compositores e intérpretes de samba de diferentes generaciones en fotografías

de archivo, carteles de conciertos y una representación visual estética. Al reinscribir el samba en la tradición carnavalesca de Río de Janeiro, el museo exhibe espectaculares trajes de carnaval que invitan al visitante a imaginarse a sí mismo como practicante del samba. El área del museo decorada para recordar las casas de las *Tias Baianas*, “*la casa de la Tía Ciata, Pedra do Sal, Plaza Onze*”, algunos vecindarios tales como “*Saúde, Gamboa, Estácio, Vila Isabel, Pavuna*, entre otros” (Lopes da Cunha, 2018, p. 6), proporciona el vínculo entre la práctica del samba pasada y presente al servir como un espacio para las clases e interpretaciones de samba contemporáneas. El museo relaciona la historia del samba con contextos y cambios urbanos importantes. Mientras la ciudad de Río de Janeiro cambiaba radicalmente de la década del veinte a la del cuarenta “con nuevas tecnologías, avenidas y espacios de recreación y entretenimiento [...] el samba también estaba modificándose hasta que llegó a su máxima sofisticación en lo que concierne al timbre con la *exaltação* del samba” (p. 5). Se crearon varias modalidades dentro del género, tales como el samba-canção, samba-choro, samba-enredo, pero “sólo se escogieron tres para convertirse en registros oficiales como las principales variedades del samba en Río como un patrimonio intangible: samba de partido alto samba, samba de terreiro y samba enredo” (p. 5).

La mezcla multimedia del museo crea tramas que son eclécticas y selectivas al relatar la historia de la música con la ciudad y dentro de ella. Divididas entre la conservación cultural, la política patrimonial nacional y la promoción turística, las narrativas visualizan en forma de fotografías, trajes y esculturas, testimonios orales y escritos los elementos culturales negros del samba, sin abordar de manera explícita la política racial de Brasil de blanquear o eliminar las características raciales tanto del carnaval como del samba como marcadores de la identidad cultural nacional. Más bien, las exposiciones y las formas de representación ponen de relieve la fuerte influencia de la producción cultural afroamericana en la cultura brasileña y buscan una reconciliación. Las narraciones

hacen hincapié en el impacto cultural de la cultura negra en la configuración de la sociedad brasileña, pero evitan abordar explícitamente las formas de exclusión y discriminación. Por último, una comprensión africana del tiempo, de la simultaneidad del pasado y el presente, también determina la inclusión de la interpretación contemporánea del samba en conexión con las nuevas tecnologías del *sampling* en el espacio museístico. Al usar el espacio museístico como zona de ensayo y práctica para los grupos de samba contemporáneos, la institución hace hincapié en vincular el pasado, el presente y el futuro en el sentido de “afrofuturismo” con “imaginación, esperanza y expectativas de cambio transformador” (Favreau, 2021, p. 48). Al mismo tiempo, el museo adopta un enfoque interactivo y performativo con el fin de conmemorar. Su misión incluye el deseo de convertir la memoria en una práctica real de interpretación y composición del samba para las generaciones futuras. La nostalgia impulsa el deseo de mantener el samba vivo como “musicalidad” en un escenario musical reciente y actual conducido, entre otros, por una vigorosa industria musical *funk carioca* con *DJs* y sistemas de sonido al frente (Rausser, 2020, p. 107).

## Colofón

La musealización de formas musicales como el reggae, el samba y el blues representa el reconocimiento cultural de formas musicales antaño subalternas en contextos nacionales, y significa también una adaptación de estas formas musicales para la industria turística, pero a menudo también crea un trampolín para nuevos impulsos creativos e incluye actores afroamericanos en la representación de sus culturas. Por lo tanto, es dudoso utilizar el concepto de subalternidad de los estudios culturales en relación con la musealización de los éxitos musicales mundiales de formas musicales afroamericanas. La creciente musealización de la música afroamericana en las Américas demuestra que el patrimonio cultural negro

ha sido capaz de establecerse como parte integrante de los relatos culturales nacionales. Las diversas formas de representación también demuestran que las competencias afroamericanas en el ámbito de la cultura oral y performativa se han convertido en elementos centrales de la narrativa museística, expresando, entre otras cosas, una comprensión del tiempo basada en las raíces africanas. Lo que antes era subalterno se ha convertido en expresión de una cultura musical establecida a escala nacional y mundial. Para seguir estudiando las interrelaciones entre los discursos subalternos y hegemónicos, creo yo, debemos centrarnos más en distintos y diferentes formas y niveles de narrativas, representaciones y competencias con el fin de superar los modelos binarios.

## **Bibliografía**

Achtner, Wolfgang et al. (1998). *Dimensionen der Zeit: Die Zeitstrukturen Gottes, der Welt und des Menschen*. Darmstadt: Primus Verlag.

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En Pablo Alabarces et al. (coords.), *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre la cultura popular* (pp. 281-303). Buenos Aires: Paidós.

Baker, Houston A. Jr. (1990). *Long Black Song: Essays in Black American Literature*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Baker, Houston A. Jr. (1991). *The Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*. Chicago: Chicago University Press.

Beier-de Haan, Rosemarie (2006). Re-staging histories and identities. En Sharon Macdonald (coord.), *A Companion to museum studies* (pp. 186-197). Malden: Blackwell.

Favreau, Alyssa (2021). *Janelle Monáe's The ArchAndroid*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic.

Foster, Anthony (mayo de 2011). Bob Marley. The legacy wanes but the cult is going strong. *Times of Malta*. <https://timesofmalta.com/articles/view/20110511/world/Bob-Marley-The-legacy-wanes-but-the-cult-is-going-strong.364722>

Fluck, Winfried (2014). The Concept of Recognition and American Cultural Studies. En Erik Redling et al. *American Studies Today* (pp. 167-207). Heidelberg: Winter.

Fryer, Peter (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Londres: Pluto Press.

Hall, Stuart (2000). Whose Heritage? Unsettling ‘the heritage’, re-imagining the post-nation. *Third Text*, (49), 3-13.

Henning, Michelle (2005). *Museums, Media, and Cultural Theory*. Berkshire: Open University Press.

Kaltmeier, Olaf y Rufer, Mario (2017). Introduction: the uses of heritage and the postcolonial condition in Latin America. En Olaf Kaltmeier y Mario Rufer (coords.), *Entangled heritages. Postcolonial perspectives on the uses of the past in Latin America* (pp. 1-12). Nueva York y Londres: Routledge.

Lopes da Cunha, Fabiana (2018). Samba locations: an analysis on the carioca samba, identities, and intangible heritage. En Fabiana Lopes da Cunha et al. (coord.), *Latin American heritage: interdisciplinary dialogues on Brazilian and Argentinian case studies* (pp. 3-20). Cham: Springer International.

Macdonald, Sharon (2006). Introduction. En Sharon Macdonald (coord.), *A companion to museum studies* (pp. 1-12). Malden: Blackwell.

Munro, Martin (2010). *Different Drummers. Rhythm and Race in the Americas*. Berkeley: University of California Press.

Philipps, Ruth B. (2011). *Museum pieces. Toward the indigenization of Canadian museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Philipps, Helmut (2023). *Dub Konferenz. 50 Jahre Dub aus Jamaica*. Köln: Strzelecki Books.

Raussert, Wilfried (2020). *¿Que esta pasando? Cómo la música le da forma a lo social*. Bielefeld: Kipu.

Raussert, Wilfried (2017). *Diferentes conceptos de tiempo en diálogo: el blues, el jazz y la novela afroamericana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Rice, Danielle (2003). Museums: Theory, practice, and illusion. En Andrew McClellan (coord.) *Art and its publics: museum studies at the millennium* (pp. 77-96). Malten: Blackwell.

Rufer, Mario (2012). El habla, la escucha, la escritura. Subalteridad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier (coord.), *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (pp. 55-81). Barcelona: Gedisa.

Soper, Anne K. (2007). Developing Mauritianness: national identity, cultural heritage values, and tourism. *Journal of Heritage Tourism*, 2(2), 94-105.

Taylor, Charles (1994). The politics of recognition. En Amy Gutman (coord.), *Examining the politics of recognition* (pp. 25-73). Princeton: Princeton University Press.

Thomson, Ian (2009). *The Dead Yard: Tales of Modern Jamaica*. Londres: Faber and Faber.

Watson, Sheila (2007). Museums and their communities. En Sheila Watson (coord.), *Museums and their communities* (pp. 1-24). Nueva York y Londres: Routledge.

Yúdice, George (2003). *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press.

