



La crisis del nacionalismo cultural*

Will Straw

En 1994 se celebró, en Canadá, el centenario de Harold Innis, nuestro más famoso economista y el segundo comunicólogo más importante después de Marshall McLuhan. Aunque no soy experto en la obra de Innis, me sorprende cuán útil resulta mencionar su nombre. Cuando se realiza investigación interdisciplinaria, esto es, la conjunción de las tradiciones humanísticas y de las ciencias sociales en estudios canadienses, uno se da cuenta de que tenemos poco que decirnos unos a otros, y es entonces cuando el nombre de Innis produce un gesto de reconocimiento en las miradas de todos. Harold Innis es fuente fidedignísima tanto para economistas y politólogos como para humanistas, comunicólogos, historiadores; una muestra de ello es que el año pasado se debatió bastante sobre su legado.

Más que ningún otro pensador canadiense, Innis desarrolló una teoría sobre la dependencia de Canadá con respecto a Estados Unidos, tanto en lo cultural como en lo económico, teoría sobre la cual se fun-

* Este ensayo fue originalmente presentado en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), en marzo de 1994.

daron cinco décadas de nacionalismo. Si ahora se recuerda a Innis es porque la teoría de la dependencia y el nacionalismo cultural están en crisis. Una crisis saludable pues ha sacudido la comodidad de nuestro *establishment* cultural, pero ha paralizado parcialmente, a la vez, nuestro espíritu crítico.

En el campo de la música popular —mi área principal de estudio— y de la industria del disco, el nacionalismo cultural reclamaba una mayor disponibilidad de material canadiense en las tiendas de discos y mayor apertura, por parte de las firmas multinacionales, hacia la música canadiense.

Hasta cierto punto, en 1994 se consiguieron ambas cosas. Las tiendas que antes sólo tenían los 100 discos más vendidos son hoy un laberinto lleno de productos de todo el mundo. Ahora, las compañías disqueras multinacionales persiguen a las bandas que inician carreras prometedoras para ofrecerles contratos de grabación internacionales. Cantantes como Bryan Adams o Céline Dion están en los primeros lugares de las listas de ventas en todo el mundo. En este contexto, parecería que se han obtenido victorias, ¿de qué tendríamos que quejarnos?

Las nuevas condiciones, aparentemente inocentes, presentan implicaciones ominosas para la industria musical canadiense a largo plazo. Como la industria disquera internacional se orienta cada vez más a la reimpresión de material antiguo (el enorme inventario producido en los pasados cincuenta o sesenta años), los países cuya industria es tan reciente como la canadiense (dos décadas) quedarán cada vez más marginados. Ahora que las compañías multinacionales han encontrado ganancias hasta en los mercados más especializados, aplastan a las compañías independientes de Canadá, pues firman con grupos y cantantes a los que antes ni siquiera hubieran volteado a ver. Las disqueras independientes —Attic o True North, que empezaron a crecer en los setenta— se ven obligadas, para sobrevivir, a reimprimir eternamente sus éxitos de hace veinte años, puesto que no podrían competir con Sony o Warner para firmar con nuevos artistas.

Durante treinta o cuarenta años, la fuerza retórica del nacionalismo canadiense dependió de su capacidad para enardecer a la gente: siempre elegían ejemplos inequívocos de empobrecimiento cultural o de disminución de rangos de elección causados por nuestra dependencia cultural. En la actualidad, hay bastante pluralismo alrededor nuestro; no tene-

mos mucho por qué enfurecernos ni existen ejemplos obvios de que la cultura canadiense esté amenazada por productos multinacionales que quieran tomar su lugar. Así, no es sorprendente que el nacionalismo cultural esté en crisis.

En los últimos cinco años ha habido un cambio notable en el foco del debate cultural en Canadá. Por casi 35 años, desde la posguerra hasta mediados de los setenta, la vida cultural canadiense estuvo marcada por la importancia de nuestras grandes instituciones culturales: la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), la Oficina Nacional de Cine de Canadá [National Film Board of Canada/Office National du Film; NFB/ONF] y el Canada Council, que financia a las artes. La dimensión de estas instituciones reflejaba el grado de temor frente a la inmensa amenaza proveniente del sur: la cultura estadounidense. Sin importar lo que los canadienses pensaran de aquéllas, sus dimensiones y visibilidad pública eran reconfortantes en muchos aspectos. Su tamaño también compensaba aquello que los anglocanadienses consideraban la falta de un tejido cultural cotidiano y permanente que nos uniera (la carencia de este tejido es una de las razones por las que el Canadá anglo se ha sentido siempre celoso de la cultura canadiense en lengua francesa). Así, esas instituciones organizaron nuestra historia cultural y los debates en torno a la misma.

Dichas instituciones poseían un sentido monumental: representaron, ambigua y, a veces, ineficazmente, el signo de una voluntad cultural nacional, sin embargo, han perdido representatividad. Creo que existen razones para ello, entre otras, por el derrotero que lleva el debate y en dónde se centra.

En la década pasada, la vida cultural en Canadá estuvo marcada por una serie de controversias. Todas han sido cubiertas por la prensa y han generado una extensa polémica pública, y han estado saturadas de cuestiones de identidad y responsabilidad: las más cruciales que enfrentamos actualmente. La primera de aquéllas surgió a causa de las políticas de adquisición y exhibición de la National Gallery of Canada. Ésta, localizada en Ottawa, pagó en 1990 casi dos millones de dólares por el cuadro *Voice of Fire* del pintor abstracto estadounidense Barnett Newman. En otras circunstancias, el hecho hubiera pasado inadvertido, pero haber gastado tanto en el cuadro, en medio de una recesión económica, convirtió la compra en un asunto político. Los miembros del Parlamento pusieron en tela de juicio el precio de una obra que,

decían, ellos mismos podrían haber pintado en veinte minutos. En el debate subsecuente, los miembros de la Cámara de los Comunes discutieron asuntos relativos a los nexos entre el gusto del público, los gastos gubernamentales y el control político. La discusión pasó a las peluquerías, a los programas radiofónicos con llamadas al aire y a otros muchos lugares que involucraban a miles de canadienses. Por un corto lapso, Canadá tuvo un tribunal público del arte.

Al mismo tiempo, una disputa irrumpió en la comunidad literaria de Toronto sobre lo que podría llamarse la “apropiación de la voz”, es decir, el derecho de los autores a crear personajes de una raza o género distintos del suyo. En un principio, las asociaciones de escritores se dividieron en facciones; la amistad y la colaboración terminaron. De hecho, para los observadores, esta controversia marcó el cambio del poder de una generación a otra, pues el *establishment* literario debía enfrentar los reclamos de reconocimiento de escritores de color o recién inmigrados. Este debate aún no se resuelve.

Más recientemente, la nueva puesta en escena en Toronto del musical *Showboat* provocó una enérgica protesta dentro de la comunidad negra citadina que se quejaba de la exhibición pública de una obra racista y ofensiva. Se han escrito discursos, panfletos y libros alrededor de esta controversia, que todavía es parte fundamental del debate cultural en la ciudad canadiense más grande.

A través de estas polémicas la cultura se vive como un fenómeno público en el Canadá contemporáneo. Las causas que han originado a aquéllas también han provocado discusiones sobre los fines artísticos y las responsabilidades del arte; han reavivado la reflexión sobre lo que constituiría una cultura propiamente canadiense. La paradoja subyacente en esta afirmación se enraiza en el hecho de que cada una de estas formas culturales —la galería artística, el trabajo literario, la obra de teatro— son formas antiguas. Son las instituciones rituales de una época anterior; aun así, es alrededor suyo de donde han surgido los debates más explosivos. Podríamos decir que estas formas se han revestido con capital simbólico; son una especie de barómetro con el cual se pueden medir la identidad cultural canadiense y sus problemas actuales.

Por ello han adquirido algo de la monumentalidad que antes correspondía a las grandes instituciones como la CBC. El desplazamiento de

enfoque hacia lo local tiene muchas causas. En gran medida, se debe a que nuestras ciudades son el lugar donde se viven las relaciones entre las diferentes comunidades raciales, étnicas y lingüísticas. El viraje, asimismo, está muy relacionado con la transformación de las economías urbanas, que cada vez se asemejan más a parques temáticos para el consumo turístico, en concordancia con las tendencias predominantes en Occidente. En Montreal, por ejemplo, parecè que se reemplaza cada industria que muere con un nuevo festival de comedia o música, aunque su grandiosa inversión más reciente, el Museo de la Risa, se derrumbó en medio de un nada divertido escándalo de deudas y malos manejos.

Lo sorprendente de estas formas es que tienen poco que ver con los cambios culturales que nos prometían con la llegada de la supercarretera informativa o el centro de entretenimiento doméstico. Y esto me lleva a la segunda de las causas que permiten diagnosticar la crisis del nacionalismo canadiense. En los diarios leemos sobre las convergencias y las nuevas alianzas que están rehaciendo a nuestras industrias culturales y de comunicación; su desarrollo se caracteriza por una fragmentación e invisibilidad que asegura que nunca volverán a ser monumentales; con esto quiero decir que difícilmente producirán instituciones de peso cuyo propósito ideológico sea bien definido. En efecto, el pensamiento estratégico oculto tras este desarrollo implica que se debe perpetuar la creencia de que, en el nivel simbólico, muy poco está en juego. Ni la tradición nacionalista ni la crítica moralista tienen por dónde atacar a estas transformaciones: no hay evidencias claras de pobreza cultural, ni de disminución de voces, ni de homogeneización de las formas culturales. Es aquí donde el problema del pluralismo y la abundancia se reafirma.

La larga tradición de la crítica nacionalista ha dependido del nexo indisoluble entre el poder económico y el simbólico, con la promesa de que al desenmascarar las operaciones del primero se revelarán las actividades del segundo. Los nacionalistas culturales canadienses siempre han estado pendientes de las instancias donde el capital económico y simbólico pudieran retroalimentarse —por ejemplo, cuando el peso económico de Hollywood se acompaña de la propagación del *American way of life*—; y en el nuevo entorno de medios que se nos ha prometido es más difícil encontrar ejemplos tan adecuados como éste.

El gran problema para el nacionalismo cultural canadiense de nuestros días estriba en que las advertencias acerca de la centralización corporativista ya no escandalizan a nadie. El beneficio más citado, al hablar de la supercarretera informativa, es que seremos capaces de bajar la señal para transmitir en nuestra televisión los episodios favoritos de programas de antaño, como *I Love Lucy*, y este ejemplo nunca incitaría al horror nacionalista.

Si el nacionalismo cultural canadiense desea renovarse, debe buscar ejemplos de dependencia que no sean espectaculares. Conforme las industrias culturales mundiales se reorganizan, hasta obtener ganancias marginales de miles de pequeños productos diferenciados —videocasetes, reimpresiones de discos compactos, canales con programación especializada para televisión—, la preocupación nacionalista por éxitos millonarios (como *Jurassic Park*) será cada vez más inadecuada. Si nuestra dependencia continúa, estará escondida tras las corrientes generadas por millones de transacciones subculturales.

En las ciencias de la comunicación se plantea una creciente divergencia de acercamientos. Alguna vez, aunque de manera discutible, los estudios culturales en Canadá podían limpiamente equilibrar lo económico y lo cultural: en la dependencia económica de nuestras industrias culturales encontrábamos las razones que fundamentaban el sentido de debilidad de nuestra identidad nacional. En años recientes, sin embargo, ha habido un distanciamiento creciente entre el análisis económico y el cultural. El carácter simbólico de la cultura canadiense se discute en controversias acerca de formas que se basan en lo local y cuya naturaleza es tradicional. Al mismo tiempo, la reestructuración económica de nuestros medios e industrias culturales no ofrece ninguna evidencia obvia de cambios sustantivos en el nivel simbólico. En este sentido, los comunicólogos deben escoger entre un análisis emocionante y vivo de las formas simbólicas o una bienintencionada pero aburrida economía política. Podría argumentarse que, de cierta forma, esto sólo refleja una reordenación estratégica del poder económico y cultural. Los proveedores de nuevos medios buscan separar estas dos dimensiones.

De un modo peculiar, que no se predijo, la vida cultural retornó a las condiciones de hace setenta u ochenta años. En las décadas de los veinte y treinta, en Canadá, era casi inexistente la conciencia de que la

cultura fuera un foco legítimo de debate en el nivel nacional. Esto estaba estrechamente relacionado con las batallas constitucionales entre las provincias y el gobierno federal. La *Ley de América del Norte Británica* de 1867, que creó al Canadá como nación, otorgó a las provincias autoridad sobre la educación y, según sus presupuestos, ésta incluía las cuestiones de naturaleza cultural. Durante esta época, como lo ha demostrado la numerosa bibliografía reciente, la vida cultural estaba dominada por asociaciones informales y voluntarias de intelectuales y activistas: grupos como la Canadian Radio League y la National Film Society. De frente a la amenaza que representaba Estados Unidos, estos grupos asumieron como tarea primordial la de educar a los canadienses para que pensaran de modo crítico y nacionalista acerca de sus asuntos culturales.

Este periodo de activismo voluntario terminaría a fines de los años cuarenta. La Comisión Real sobre Letras y Artes, que se reunió en 1949 y 1950, arguyó con éxito que el gobierno federal debía de involucrarse polifacéticamente en la vida cultural de la nación. Pedía en especial que se extendieran los presupuestos para la CBC y el NFB/ONF. Además, sugería la creación del Canada Council, para que patrocinara el trabajo de escritores y artistas.

En el cuarto de siglo posterior al informe de la Comisión Real, las instituciones culturales canadienses continuaron lo que podría considerarse una política diseñada de forma piramidal: instituciones culturales muy visibles (como la CBC) presentarían al público películas o programación de alta calidad. El orgullo y el sentido de unidad nacional resultante de ello condujeron, con el tiempo, a un crecimiento de la producción cultural —el florecimiento de productos fílmicos, musicales y televisivos en el sector privado—, y de hecho las décadas de los cincuenta y sesenta fueron algo así como la edad dorada de la cultura canadiense en su fase monumental: la CBC prosperó, el NFB/ONF entró en un periodo pródigo y la literatura canadiense pasó de ser el oscuro hobby de unos pocos a ser parte importante del currículum de los departamentos de inglés en las universidades. En ocasiones se demostró qué tan exitosa había sido esta política: por ejemplo, con los filmes comerciales rodados durante los sesenta por antiguos empleados del NFB/ONF, con el florecimiento de teatros regionales o el crecimiento de las escuelas de arte. El financiamiento invertido en instituciones públicas o en un pequeño número de artistas visuales ayudó a alimentar una esfera cultural en expansión.

Los primeros signos de cambio en esa política se advirtieron a fines de la década de los sesenta, en las decisiones tomadas en el plano cultural por el gobierno liberal dirigido por Pierre Trudeau. Para él la unidad nacional debía reforzarse contra la amenaza del separatismo de Quebec, a través del crecimiento de una cultura canadiense distinta; empero, esta cultura no sólo tomaría cuerpo en las grandes instituciones nacionales como la CBC, surgiría también en una enorme variedad de formas regionales y locales que, pese a todo, dependerían del apoyo del gobierno federal. A fines de los sesenta y principios de los setenta Canadá fue el gran experimento del multiculturalismo: una política que intentó hacer que el Estado federal apareciera sólo como la garantía eficiente de la diversidad cultural. También fue el periodo durante el cual los centros artísticos regionales y locales se expandieron, permitiendo la creación de numerosos programas federales de empleo relacionados con la cultura.

En la expansión de la cultura en los niveles regional y local, existe una prueba perfecta de la teoría de Harold Innis sobre la relación entre la construcción de la nación y la centralización. Entre más proliferaron los focos culturales en Canadá, hacia los setenta, se necesitó un aparato burocrático mayor para coordinar y administrar las actividades de aquéllos. Del mismo modo en que la construcción de las redes ferroviarias para poblar el oeste tuvo como consecuencia el crecimiento de los bancos y las oficinas corporativas en el este, la descentralización de la cultura en los setenta contribuyó al crecimiento de una burocracia cultural en Ottawa. Al finalizar esa década, la política cultural y la administración de las artes se encontraban insertadas en los sectores laborales de mayor crecimiento en el país.

El incremento de las burocracias culturales también fue visible en el nivel provincial. Una serie de estudios económicos en los setenta demostró que la inversión en la cultura era un estímulo altamente efectivo para las economías locales. Durante esta década, la mayor parte de las provincias estableció sus propios ministerios o agencias culturales y comenzó a dirigir fondos a la producción de películas o para el mantenimiento de pequeñas galerías de arte. Durante este periodo, diría yo, las infraestructuras económicas de la producción cultural canadiense comenzaron a cambiar. En Toronto, Vancouver, Montreal y otras ciudades la gente se movilizó entre instituciones artísticas a escala menor y programas universitarios en estudios filmicos o comunicaciones: se

empezaron a publicar revistas y a organizar exhibiciones de cine y video.

Para finales de los setenta, los miembros de estas comunidades también interactuaban de manera significativa con músicos punk o postpunk en la creación de lo que se conoció simplemente como “escenas”: la escena de Queen St. en Toronto, la escena de St. Laurent en Montreal y otras. Miles de personas pasaron por estas escenas, sobreviviendo con becas para escribir o curatoriales, otorgadas por todos los niveles de gobierno, desde las que iban del puesto de asistente de profesor hasta las otorgadas por universidades; o por empleos mal pagados en las industrias de servicio.

Como un todo, estos desarrollos centraron la actividad cultural en el nivel local: los más apasionantes ocurren en la superposición de las subculturas musical, artística y educativa en las grandes ciudades canadienses. Mientras el Canadá anglo ha dado poco de qué hablar en cuanto a una cinematografía nacional, en 1994 floreció una serie de manifestaciones locales: el cine activista gay de Toronto o las películas de Vancouver que examinan la identidad asiática en la costa oeste de Canadá.

Este giro hacia el localismo se ha reforzado también a causa de los cambios importantes que ha sufrido la política federal de comunicaciones. A principios de los ochenta, el gobierno federal comenzó a reconocer la importancia económica de los sectores del cine, la televisión y la industria de la grabación: durante esta década, el término “industrias culturales” se convierte en parte del discurso de las políticas oficiales. Hubo un significativo viraje en la inversión federal que se alejó de las instituciones como la CBC o el NFB/ONF, y se dirigió al sector de producción privada. En 1986, por vez primera en su historia, el gobierno federal comenzó a invertir dinero en la industria canadiense de la grabación.

Las políticas (que predominan desde los ochenta) con respecto a las industrias culturales, han sacado la mayor parte de la producción audiovisual de las grandes instituciones como la CBC o el NFB/ONF, y las han situado en el nivel de las economías de casas productoras locales o de productores independientes. Además, han creado una especie de continuo entre el llamado sector artístico y el sector de producción profesional: cineastas como Brenda Longfellow o John Greyson han pasado de hacer películas financiadas, sobre todo por agencias artísticas, a las hechas bajo una política de industrias culturales más amplia.

Las controversias acerca de las políticas culturales ahora se desarrollan primordialmente en el nivel local. Es aquí donde se sienten y expresan los retos provenientes de las poblaciones cambiantes y las ideas conflictivas sobre la responsabilidad pública. La mayor parte de ellos resulta positiva. Los debates en torno a la comedia musical *Showboat* en Toronto arrojaron más que cien libros bienintencionados o políticas culturales, en el sentido de incorporar temas sobre la responsabilidad cultural al ámbito del debate público. También ha surgido la sensación de que la política cultural es efectiva para producir una escalada: el apoyo a galerías pequeñas o a cooperativas fílmicas ha producido centros de actividad que se expanden y continúan creciendo.

En el Canadá anglo estas actividades entrelazadas ocurren casi exclusivamente en el terreno de lo que podríamos llamar cultura experimental o de élite. Contrastantemente, en Quebec existe una igual urdimbre de formas y actividades dentro del espacio de la cultura popular. El éxito de la televisión y el cine en francés está muy relacionado con el apoyo financiero en ambos niveles de gobierno, pero también se encuentra enraizado en una red informal de actividades promocionales muy efectivas. Las estrellas de los programas televisivos más populares de Quebec son material para los tabloides escandalosos y aparecen en los programas de variedades. Se mueven entre la televisión y el teatro experimental, y de ahí a películas comerciales. A lo largo de este proceso, adquieren la parafernalia de la celebridad y la legitimidad, y generan un alto nivel de interés colectivo que atraviesa los gustos culturales y los distintos públicos.

Es aquí donde se observa la diferencia fundamental entre la cultura franco y la anglocanadiense. Las películas y programas de televisión anglocanadienses, sin importar su alta calidad, se exhiben en medio de un vacío silencioso: son pocas las formas culturales necesarias para producir un sentido de emoción, de una cultura popular nacional compartida. Estas formas existen para alimentar una cultura artística marginal —el Canadá anglo tiene decenas de revistas de arte—, pero sólo en Quebec hay canales similares para promover la cultura popular.

Como afirmé antes, es curioso que esto represente un regreso a las condiciones de las décadas de los veinte y treinta. No quiero insistir demasiado en el paralelismo; sin embargo, en los noventa los debates significativos de índole cultural se suscitaron fuera del marco de la polí-

tica cultural del país, es decir, dentro de comunidades intelectuales y entre organizaciones informales que trabajan para redefinir las nociones de identidad y responsabilidad cultural. En nuestros días, el proyecto de redefinición sucede, sobre todo, en diversos niveles locales. Desde una perspectiva optimista, veo esto como una separación estratégica de modos: en un periodo en que debemos repensar las ideas de identidad cultural del país, un regreso a la labor informal de la cultura local debe ser bienvenida.

A pesar de ello, debe tenerse en cuenta que este nuevo foco de atención a lo local responde, en parte, a la creciente fragmentación e invisibilidad de nuestras estructuras culturales nacionales. En Canadá vivimos la transformación fundamental de nuestras industrias de comunicación y culturales, así como sucede en otros lados. En las secciones financieras de los periódicos se anuncian nuevas alianzas entre industrias y corporaciones que se suceden unas a otras de manera creciente y, a veces, confusa. Cambios de tal magnitud nunca antes habían quedado excluidos de la agenda pública. Me refiero a desarrollos tales como las licencias de los servicios musicales de cable, la introducción de servicios de transmisión directa vía satélite o la introducción de video sobre pedido. Todo esto amenaza a los regímenes regulatorios bajo los cuales habían operado los medios canadienses durante los últimos 25 años.

Al mismo tiempo, las voces institucionales de las otrora monumentales agencias como la CBC o el NFB/ONF se dispersan en una red de acuerdos de coproducción y comisiones foráneas. En gran medida, estas instituciones han dejado de producir sus programas o películas para subsidiar la producción de otros. En varios sentidos, los cambios son positivos, pues implican una respuesta más atenta a las necesidades de las pequeñas compañías productoras o los colectivos. Las actividades de tales instituciones resultan casi incomprensibles para los no especialistas y actores en el campo cultural. El problema no es que estas instituciones hayan dejado de intentar hablar por los canadienses como un pueblo unitario; en 1994, sólo pocos afirmarían que ésta es la meta deseada. En lugar de ello, el problema proviene de la desaparición de estas instituciones como supuestos agentes de un motivo nacional.

Así, el discurso del nacionalismo cultural se encuentra en una seria crisis, la del impulso esencialista que lo cimentó: un impulso que ha alimentado la interminable búsqueda de una sensibilidad artística cana-

diense distintiva. A través del discurso cultural canadiense se han hecho reclamos por esa sensibilidad: Margaret Atwood la encontró en nuestra preocupación por la supervivencia, en la tendencia de nuestros héroes y heroínas literarias a ser víctimas; los críticos cinematográficos la hallaron en la infinita proliferación de figuras perdedoras dentro de la tradición anglo-canadiense o en la tradición quebequense del miserabilismo; más recientemente, se ha afirmado que nuestra música es, intrínsecamente, más modesta y colaboradora que la que se hace en Estados Unidos; también solemos decir que nuestro humor es irónico y autorreflexivo, por lo cual somos la nación más posmoderna del mundo.

La búsqueda de una esencia propia y distintiva nutrió al nacionalismo cultural canadiense desde los años sesenta hasta los ochenta, cuando la academia concedió a la literatura, al arte y a los medios canadienses la importancia suficiente para convertirlos en su objeto de estudio. Esos presupuestos esencialistas son menos convincentes en una sociedad cada vez más urbanizada y étnicamente diversa. La importancia del paisaje en la vida canadiense, tan aclamado por los historiadores del arte, significa muy poco para un inmigrante asiático residente en el centro de Toronto. El cine quebequense, que alguna vez tuvo como tema principal las relaciones familiares, poco a poco pierde significado en una provincia que tiene la tasa de nacimiento más baja del mundo industrializado.

Este problema es particularmente grave en el área de la música popular. Cuando uno se pregunta si existe la música canadiense, si hay un sonido distintivamente canadiense, nunca se puede dar una respuesta convincente. Dos libros recientes afirman que la música del Canadá ha logrado una articulación única de la música rural con las influencias urbanas, pues se crea sobre las tradiciones pastorales de origen celta irlandés y las filtra en una sensibilidad urbana. Y la afirmación es útil en tanto que nos permite construir una tradición que va de The Band, en los sesenta, al folk urbano de Bruce Cockburn en los setenta, hasta k.d. lang o The Barenaked Ladies en los noventa.

Cuando el discurso crítico privilegia estos ejemplos, obtiene conclusiones que no son del todo ciertas. Se olvida que Toronto ha sido el tercer mercado para el reggae, después de Kingston y Londres. Caribana, el festival anual de música caribeña en Toronto, es el más grande del mundo en su género. Una de las corrientes musicales más exitosas y en

expansión en esta ciudad es el *bhangra*, una nueva síntesis de música tradicional del Punjab con los ritmos del reggae o del rap. Esta es la música que escuchan miles de inmigrantes indios y que sus hijos bailan.

Los estudios de música canadiense, siempre preocupados por forjarse tradiciones centenarias, poco tienen que decir al respecto. De igual modo, las historias de la música popular en Quebec censuran el hecho de que Montreal fue un gran centro de producción internacional de música disco en los setenta; por supuesto que este tipo de música no se prestaba para encajar en los paradigmas culturales nacionalistas.

Hace poco escuché decir que, a pesar de la significativa diversidad musical en Canadá, existe poco mestizaje entre sí, pues tanto las formas musicales como sus auditorios son distintos; cuando los estilos y las formas se mezclan, lo hacen en otro lado y nosotros lo recibimos ya como un producto terminado.

¿Por qué sucede esto? Quizá porque nuestras industrias del disco no están lo suficientemente desarrolladas, asimismo porque nuestras compañías carecen de fuerza económica para lanzar nuevos híbridos. Pero podría aducirse otra razón más general, la cual consiste en el hecho de que la cultura canadiense se ha desarrollado de manera diaspórica, más que siguiendo tendencias de mestizaje. Las distintas comunidades tienen vínculos más firmes con comunidades similares fuera del país que con las circundantes. Los raperos de los suburbios de Toronto interactúan más con músicos de Nueva York o Londres que con los rockeros vecinos.

Si hay una relativa carencia de mezcla cultural en Canadá, tendría que verse, positivamente, como la evidencia de la tolerancia y el respeto a las diferentes comunidades culturales que conviven en el país; pero también deberíamos aceptar que, a largo plazo, este hecho presenta implicaciones ominosas: podría sugerir un bajo nivel de interacción entre las comunidades culturales, esto es, una cierta desidia frente a lo que sería una verdadera interacción dinámica.