

Sonares afrodiaspóricos y poéticas de una relación «mestiza»: el «folklore argentino» en la perspectiva del Atlántico Negro.

Viviana Parody

Becaria doctoral Conicet ICA/FFyL/UBA

Resumen

En América Latina no han sido pocos los trabajos académicos que en las últimas décadas se han dedicado al estudio de la música de inscripción nacional y/o a la relación existente entre música y nación. En algunos casos, estos estudios revisan los procesos de (re)configuración identitaria implicados en la formación de los estados nacionales latinoamericanos, y específicamente analizan el lugar que la música ocupó en estos procesos. En Argentina, sin embargo, la revisión del «folklore» se ha establecido de espaldas a los estudios de etnización/racialización de la música. En la presente propuesta abordo el denominado «folklore argentino» desde la perspectiva del Atlántico Negro, entendiendo este complejo genérico musical-danzario como parte de la experiencia afrodiaspórica. Problematizo así la narrativa cultural del mestizaje atendiendo las rutas, procesos, organologías y gramáticas de la *creolización* mediante los cuales estas músicas se han configurado aún a contrapelo de las narrativas homogeneizadoras.

Palabras clave: Folklore argentino, Atlántico negro

Resumo

Na América Latina tem havido muitos trabalhos acadêmicos que nas últimas décadas se dedicaram ao estudo da música de inscrição nacional e/ou da relação entre música e nação. Em alguns casos, esses estudos revisam os processos de (re)configuração identitária envolvidos na formação dos Estados nacionais latino-americanos e, especificamente, analisam o lugar que a música ocupou nesses processos. Na Argentina, porém, a revisão do «folclore» tem se firmado de costas para os estudos de etnicização/racialização da música. Nesta proposta abordo o chamado «folclore argentino» sob a perspectiva do Atlântico Negro, entendendo este genérico complexo

(((422)))

musical-dançante como parte da experiência afro-diaspórica. Dessa forma, problematizo a narrativa cultural da miscigenação, levando em conta as rotas, processos, organologias e gramáticas da criouliização por meio das quais essas músicas têm se configurado mesmo na contramão das narrativas homogeneizantes.

Palavras-chave: Folclore argentino, Atlântico negro

Viviana Parody

Profesora de Artes en Música por la Universidad Nacional del Arte (Argentina), Magíster y Doctoranda en Antropología Social, y Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano (orientación música) por Universidad Nacional de La Plata. E-mail: viviparody@yahoo.com.ar

Introducción

En los últimos años hemos asistido a un incremento del estudio de las músicas «folklóricas», en muchos casos también denominadas como «tradicionales». Esto incluye, por un lado, su revisión según las lógicas arrojadas por los organismos internacionales de cultura, tal como es el caso de las músicas englobadas bajo el rótulo del «patrimonio intangible», como asimismo el estudio multidisciplinario del «folklore» entendido como música de difusión masiva, más todos los grises posibles entre estas variables contenidas en la definición contrapuesta de «modernidad vs tradición». En estos trabajos resulta claro que en América Latina y el Caribe el «folklore» ha ido de la mano de narrativas identitarias de nación, constituyéndose no pocas veces en la base de la política cultural de ciertos proyectos políticos e idearios «patrios», lo que también ha sido por autores y científicos abordado para cada caso nacional.¹

Siguiendo sobre todo las revisiones críticas, en la presente ponencia referiré al «folklore argentino» desde una perspectiva con la que aún no ha sido visitado, como lo es la perspectiva del Atlántico Negro que –aún con críticas y relecturas– en este simposio se sigue desde la propuesta de Paul Gilroy. Sostengo que la «ausencia» del «folklore argentino» en el conglomerado de músicas que se identifican con el Atlántico Negro encuentra su causa no tanto en aquél proyecto de Nación caracterizado por un ideario de

¹ En IASPM AL han sido de enorme aporte los trabajos arrojados y desprendidos en actas, y luego en publicaciones de autor, de Christian Spencer y Alejandro Madrid. Asimismo, existen aportes que discuten música y nacionalismo en las ponencias, artículos y libros de Julio Mendivil.

«blanqueamiento», sino en todo caso en aquél proyecto de nación de narrativa mestiza. En su devenir, este último tipo de proyecto ha cargado con procesos de desetnicización y racialización (de las poblaciones y de sus músicas) de manera tal que, aunque contribuyera en oposición a la narrativa de nación blanco-europeizada cuyo centro fuera la ciudad capital del país, a la vez concluyó en procesos homogeneizantes *de otro modo*. En cada uno de nuestros países, estos procesos dados entre inicios y mediados de siglo *XX*, respondieron a matrices de diversidad que son propias y situadas. El complejo genérico musical-danzario denominado como «folklore argentino» es un claro ejemplo de este tipo de política cultural (y étnico-racial) aplicada a las músicas que aún ofician de «tradición nacional».

«Folklore argentino» y procesos de racialización

Diversos autores han referido a la tarea pedagógica que el folklore como ciencia supo dejar en función de los repertorios musicales-danzarios regionales que pudieron, tras la política cultural del primer peronismo, ser considerados como nacionales. Ha sido entonces la tarea pedagógica iniciada desde la fundación de las Escuelas Nacionales de Danzas Folklóricas, que el «folklore argentino» es entendido como la reunión de «especies» musicales y danzarias que antiguamente solo se conocían a nivel regional, labor sobre la cual los festivales consagratorios, la música de autor, y la industria discográfica harán su sumatoria (Díaz 2009).

En la Argentina esta posibilidad se debe a la labor inicial de folkloristas científicos o investigadores autodidactas cuya apuesta por la labor de campo fue magnánima, tales como Juan Alfonzo Carrizo y sus *Cancioneros* regionales, cuyas investigaciones alimentaron el archivo que a posterioridad retomarían Carlos Vega e Isabel Aretz. A la vez, entre 1946 y 1955, la justicia redistributiva de los dos primeros gobiernos peronistas sumó a ello la posibilidad de la difusión mediante la creación o renovación de institutos de folklore e investigación tradicionalista de nivel nacional, además de la inclusión masiva de los trabajadores a través del consumo (entre ellos, el consumo recreativo).

Así es que, además de instaurar una política cultural de corte nacionalista y revisionista en cuyo centro estuvo puesto el folklore (científico, de difusión, pedagógico y musical-danzario o artístico), en nombre del federalismo (y, prácticamente, contra el porteño-centrismo europeizante de la capital del país), las músicas y danzas «provincianas» que hasta entonces solo podían conocerse de la mano de espectáculos o emisiones radiales costumbristas,

fueron instituidas por el Estado para ser enseñadas y aprendidas en las escuelas públicas de todo el país (Hirose 2010).

Para entonces, el proceso económico de industrialización creciente, desde al menos dos décadas movilizaba porciones enteras de población provinciana hacia la ciudad capital, y esta dinámica de «migración interna», además de favorecer la difusión de nuevos repertorios asociados con litoral «correntino» o el monte «santiagueño», encontró su visibilidad durante el primer peronismo expresando una formación nacional racializada (Grimson 2016, González 1987). Este proceso de racialización o respuesta al modelo blanco-europeizado, configuró categorías racializadas de sujetos políticos («cabecitas negras»; «negros del interior») que perduran hasta hoy, y que en su configuración identitaria son acompañadas de expresiones musicales-danzarias cuya principal confluencia con estos sectores populares de origen no capitalino es el estigma.

Por lo ya referido, en esta ponencia entenderé al «folklore argentino» como campo cultural que se conforma inicialmente tras la afición científico-difusionista de «rescate de las tradiciones» vernáculas con la finalidad de fortalecer ciertas versiones posibles del ser nacional según coyuntura. A la vez, el mismo constituye el conglomerado de expresiones sonoro-musicales y danzarias que, teniendo su «origen» en el «interior del país» (al que representan), se contraponen al imaginario porteño-centrado (capitalino-portuario) de Nación.

¿«Qué es lo negro del Atlántico negro» para el caso del folklore argentino?

Si bien el Atlántico Negro tal como lo concibiera Paul Gilroy pierde estas aristas descriptas, nos brinda al igual que autores como Edouard Glissant la posibilidad de *desandar* estas lógicas mestizas (y de desetnicización y racialización) anteriormente enumeradas. Esto es porque entendemos al Atlántico Negro como «un campo de tensiones e intercambios difusos de manifestaciones diaspóricas diversas, dadas a partir de la trata esclavista transatlántica (y en migraciones posteriores) tras una lógica de circulación de 'ida y vuelta' (África-Europa-América), centradas en las 'modernidades negras' o contra-modernidades y su consecuente subjetivación bajo una lógica de «doble conciencia» (Gilroy 1993: 3). Asimismo, siguiendo a Gilroy, entendemos al Atlántico Negro como «formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales [...] que los afrodescendientes dispersaron dentro de las estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria» (3). En este sentido, las diversas negritudes que se integran al Atlántico Negro coincidirían en que la música opera como espacio privilegiado de enunciación de las contra-modernidades asumidas por los Estados-Nación.

La pertenencia del «folklore argentino» al Atlántico Negro, es pensada en esta ponencia por un lado desde las *rutas intracontinentales* que conformaron el intercambio transatlántico esclavista, aunque en una lógica que incluye al Pacífico o a la circulación de población esclavizada (y cimarrona) en una dinámica de ida y vuelta por el Camino Real que desde la colonia uniera a Buenos Aires con Lima, retroalimentando las ciudades provinciales (Santiago del Estero, madre de estas ciudades) con un alto índice de población esclavizada. Contrariamente a lo que suele afirmar el relato historiográfico en relación con la circulación de la población negroafricana esclavizada (Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima), estas rutas otras intracontinentales favorecieron sistemas de producción cultural de alto dinamismo, y en ellos fue sumamente destacado el aporte negroafricano que en la narrativa posterior resultará invisibilizado o indigenizado. De mucho de este acervo dan cuenta en la actualidad los «patios santiagueños», cuales *quilombos* (Nascimento 1980), y las diferentes dimensiones estético-poiéticas de la *chacarera*. También el *bombo legüero*, cuyo origen es africano, reviste narrativas de *indigenización*: de atribución de origen indígena cuando se trata de aportes o manifestaciones afrodescendientes. En el marco de la industria cultural y en la circulación que es propia al siglo XX, la *guaracha* como especie de música tropicalailable que emparenta a la *chacarera* con el *merengue* también es representativa de esta afluencia de *rutas* y producción cultural en permanencia que se define como Atlántico Negro.²

Contrariamente a la idea de ciertas corrientes que buscan hallar «rastros» de presencia africana o prácticas unívocas que unan a África y América, propongo mirar que en el pensamiento de Gilroy no son «las raíces» sino «las rutas» las que dan unidad al Atlántico Negro, imprimiendo una dinámica constante circulación que, aunque iniciara en el cimarronaje,³ se mantiene hasta el presente. Esta noción centrada en las rutas en permanente dinámica cumple con contrarrestar los efectos de ciertas «folklorizaciones» que, en nombre de las «tradiciones», se producen bajo los estándares multiculturalistas acrílicos.⁴

² Sobre los procesos de *indigenización* de población negro-esclavizada ver Guzmán (2010). Aquí sostengo que este tipo de proceso atribuido a la dinámica poblacional también se observa en la gramática cultural.

³ Me refiero con *cimarronaje* a los procesos de resistencia frente al sistema colonial, procesos en que los esclavizados negros se fugaban de sus amos huyendo de la tutela de sus propietarios. En relación con los estudios musicales ver García, Jesús (1994).

⁴ La fuga de esclavizados desde Brasil hacia Argentina y Uruguay o, como afirmo, a lo largo de la ruta que aún une Buenos Aires y Lima (el antiguo *Camino Real*), en cualquier otro contexto nacional (brasileño, colombiano) sería leído en esta clave

¿Cómo «suenan» el Atlántico Negro del folklore argentino?

Las músicas afrolatinoamericanas comparten gramáticas musicales y culturales producidas bajo esta lógica transatlántica.⁵ Su estudio resulta fundamental para la comprensión de las contra-modernidades expresas en identidades afirmativas, formas *otras* de organización social, y visiones de mundo cuya enunciación privilegiada redundan en performances, corporalidades y musicalidades asumidas al modo de códigos (Ferreira 2013, Hall 1996), alimentando sentidos utópicos y políticas de transfiguración (Gilroy 1993).

Específicamente en relación con lo musical-performático, ya ha sido señalado que las prácticas de la diáspora africana comparten la base gramatical de percusión de tres tambores cuyo núcleo estructurante de sonoridad-performatividad se encuentra configurada principalmente entre el tambor grave de base que es articulado a un segundo tambor (generalmente el más agudo), dejando lugar a un tercer tambor solista o improvisador. En todos los casos, estas funciones a la vez se «montan» y dialogan con un cuarto elemento que es intrínseco al lenguaje musical de los tambores y que tímbricamente se diferencia de ellos, generalmente denominado como «clave» o «madera» (en el caso uruguayo). Cumplen esta función en las diferentes músicas afrolatinoamericanas el *cencerro*, *agogó* o *campana* según procedencia regional-nacional del «toque». En el caso brasileño estas gramáticas musicales se encuentran claramente en los *atabaques* del candomblé, en el caso cubano en los tambores *batá* y en la *conga*, y en el caso uruguayo en los toques de *candombe* con base en los tres tamboriles.

En el caso del folklore argentino (remitiendo específicamente a la *chacarera* o el *malambo*), las funciones y relaciones gramaticales de estos «tres tambores» son reunidos en el *bombo legüero* cuya ejecución presenta un uso de tres planos sonoros que mantienen este tipo de funciones o relación estructurante entre sí: aro (madera, cual tambor agudo), sonido de parche apagado (el que puede repicar), y sonido de parche grave (que estructura la base con la madera). Estos tres «planos» del bombo junto con las «palmas» compartidas con el «público» o bailarines (oficiando las mismas de *clave*), mantienen la gramática (tipo de relación de elementos) que también presentan las demás músicas afrolatinoamericanas. Sobre estas prácticas y visiones de mundo,

cimarrona o «quilombola». Este tipo de posición política para nada se emparenta con las versiones neoliberales y acriticas del multiculturalismo.

⁵ Esto incluye a las músicas afronorteamericanas y al caribe anglosajón. En una lógica norte-sur, el trabajo de Paul Gilroy habría dejado en deuda el estudio de las músicas afro-sudamericanas o afrolatinoamericanas.

el trabajo de la Nación siempre ejerce su labor semántico-discursiva, y por lo tanto en el caso nacional argentino primaron lógicas de *indigenización* y de negación de toda afluencia «negra», razón por la cual a pesar de hallarse este tipo de ligadura y pertenencia (al Atlántico Negro) de algunas expresiones del denominado «folklore argentino», su «parentesco» con las músicas «tradicionales» afrobrasileñas, afrocubanas, afrocolombianas, afrouruguayas «pasa desapercibida». Es el claro ejemplo del «folklore santiagueño», constituido no solo por la chacarera sino también por «ritmos» locales más recientes como la *guaracha santiagueña*.

Contemporáneamente, en manos de la cultura juvenil local, tal como ocurre en el caso de Corrientes con las prácticas percusivas para el 6 de Enero o San Baltazar, se retoman y resignifican algunos de estos elementos más vinculantes del folklore argentino al Atlántico Negro.⁶ La tarea contemporánea de grupos como *La Repercuta*⁷, en Santiago del Estero, también remite a esta narrativa de reinserción de significantes sonoros otrora omitidos en función de «prolijidades» y «cauteladas» en nuestras músicas folklóricas cimarronas.

Un interesante antecedente, siendo que por razones de extensión no pudieran remitirse exhaustivos ejemplos musicales, lo constituye el material elaborado por Domingo Cura que fuera compilado en el CD *La percusión en el folklore argentino*.⁸ En el mismo, especialmente *Malambo sureño* y *Malambo norteño* (aunque todo el disco), son un claro ejemplo de reinserción del folklore argentino en la cartografía de las músicas (afro) latinoamericanas, material musical cuyo análisis exhaustivo –como el de las músicas anteriormente referidas– excede a la extensión de este trabajo.

Conclusiones: lo mestizo como frontera, en un horizonte creole

Al decir de Walter Mignolo (2015) en su apuesta por la decolonialidad latinoamericana, como momento reflexivo sobre la construcción del «sí

⁶ El caso étnico en Santiago del Estero es abordado en Grosso (2012). No existen materiales que analicen el caso correntino, a pesar de que el *chamamé* fue declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO recientemente.

⁷ En el siguiente link puede observarse una resignificación contemporánea realizada por el grupo, en pleno patio folklórico santiagueño (Patio del Indio Froilán), religando la *chacarera* con la *cumbia La pollera colorá*: <https://www.youtube.com/watch?v=yJNZl0fO358>. Ver asimismo ejemplos de *guarachas* como de *chacareras* instrumentadas en «estilo bembé» por este grupo de percusión santiagueño.

⁸ Me refiero al CD de 1995 lanzado por el sello discográfico Melopea.

mismo» el individuo pasa a habitar el espacio de frontera. Las músicas «negras», en este sentido, siguen operando como espacios de desobediencia, de «una desobediencia epistémica y política que consiste en apropiarse de la modernidad europea al tiempo que se habita en la casa de la colonialidad». De esa experiencia de habitar «la casa del amo» (o, en términos de Mignolo, la casa de la colonialidad), surge el pensamiento fronterizo o de frontera. En este sentido, presentan interesantes cruces las perspectivas decoloniales y poscoloniales para el estudio del caso del folklore argentino. Al decir de Edouard Glissant (2017), los procesos de *creolización* solo tienen de modelo a sus propios procesos, no a los contenidos que le permiten funcionar, y esto constituye la base del concepto de *creolidad* siendo estas las mutaciones recíprocas generadas por dicho juego de relaciones el punto de partida. La poética de la relación se configura en la certeza de que dicha enunciación o gramática cultural puede desaparecer o refractarse. Por esta razón, las músicas *desetnicizadas*, *racializadas* y *retnicizadas* en tiempos de multiculturalismo pueden volver a ser puestas en circulación resignificadas. La inserción del «folklore argentino» en el Atlántico Negro, remite a este tipo de proceso en un marco de revisionismo histórico como el inaugurado por el Bicentenario y sus narrativas de Nación heterogénea.

Referencias bibliográficas

- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Ferreira, Luis. 2013. «Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana un estudio a partir del candombe en Uruguay», En: Aharonián, Coriún (eds.). *La Música entre África y América*. Montevideo: Centro de Divulgación Musical: 231-261.
- García, Jesús. 1994. «La contribución musical del África subsahariana al mosaico musical de las Américas y los Caribes», *Africamérica*, Caracas, VolII, No.3:20-24.
- Glissant, Edouard. 2017. *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes, ed. Bernal
- González Casanova, Pablo. 1987. *El colonialismo interno. Sociología de la explotación*. México: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Grimson, Alejandro. 2016. «Etnicidad, racialidad y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945». *Working Paper Series* oNo.93: 1-73.
- Grosso, José Luis. 2012. *Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Grupo Editor Encuentro.
- Guzmán, Florencia. 2010. *Los claroscuros del mestizaje. Negros, indios y castas en la Catamarca colonial*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Hall, Stuart. 1996. 'Identidade cultural e diáspora', *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No.24: 68-75.

Hirose, María Belén. 2010. «El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza», *Revista del Museo de Antropología*, Vol. 3, No.1: 187-194. DOI: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v3.n1.5460>

Mignolo, Walter. 2015. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004)*. Barcelona: CIDOB y UACI.

Nascimento, Abdias Santos do. 1980. *O Quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, Brasil, 1980, 245-281.