

La melancolía como práctica estética descolonial. Prácticas, memorias y resistencias en las músicas populares de América Latina.

Introducción

El objetivo general de este trabajo consiste en abordar las prácticas artísticas y las estéticas de las músicas populares de América latina (Gonzalez, 1988b), particularmente el género musical-dancístico que se conoce en el noroeste argentino como zamba, articulándola con la noción de melancolía como dimensión política de memoria y resistencias (Quintero Rivera, 2009; Lustman, 2021) desde las Epistemologías del Sur (Santos B. d., 2018), (Meneses, 2011). Mi análisis incluirá una breve aproximación a la zamba a través de un análisis musical centrado en los conceptos aquí debatidos a partir de ejemplos propios del cancionero.

Cuando hablamos de la zamba, es preciso concebirla dentro del complejo genérico de la zamacueca que también dio origen a la cueca, la cueca chilena, la cueca norteña, entre otros géneros. Los primeros registros de la zamacueca datan de la década de 1820, en Lima, desde donde se expandió. Fue “producto de una mezcla de las coreografías criollas utilizadas en las danzas locales (negras, hispánicas, indígenas o sus mezclas) y las influencias hispánicas, que llegaron en sucesivas oleadas desde la Península al continente.” (Espinosa, 2010, p. 70).

Siguiendo el debate propuesto por Mario Rufer (2018) respecto de la pérdida como posibilidad de rebelión, abordaré conceptualmente a la melancolía como un acontecimiento que funda y explica a la vez el tiempo de las comunidades y su capacidad de articular la historia. De esta manera, mi punto de partida considera la dimensión política de la melancolía, la cual surge de los pliegues de la memoria; allí donde se genera cierta fractura que sólo puede ser suturada con la narración agónica de ese tiempo continuo de la pérdida (Quintero Rivera, 2009).

Las expresiones sonoras propias de los pueblos del Sur global han sido históricamente manifestaciones de las emergencias ante la dominación colonial y la producción de ausencias. Estas prácticas en sí mismas condensan lo que Boaventura de Sousa Santos (2018) llama “la sociología de las emergencias” y sus tres tipos de emergencias: las “ruinas semillas”, que contienen las memorias y las prácticas ancestrales, siendo también el futuro para alcanzar una descolonización estética; las “apropiaciones contra-hegemónicas”, dadas a partir de la subversión del orden estético (Quijano, 2014) muy presente en “las músicas mulatas” (Quintero Rivera, 2009) afro caribeñas; y finalmente, como la música propone la creación un espacio-tiempo únicos y propios; y lo es también una “zona liberada” debido a que allí se produce una realidad donde los colectivos y las comunidades pueden re-configurar y vivenciar una realidad alternativa, un espacio-tiempo que respondiendo a las dinámicas de las prácticas artísticas, permiten cimarronar momentáneamente de la opresión colonial y capitalista.

Manifestaciones estéticas dentro de las cuales ubicamos a la zamba y al complejo genérico de la zamacueca, se comprenden dentro de lo que el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera define como “músicas mulatas” (2009) para pensar así a las músicas afroamericanas, una “*créolité*” en diálogo con Glissant: “jamás como una combinación encubridora de las supuestas “raíces constitutivas”, sino como un proceso relacional y enriquecedor de la hibridez, desde donde fueron conformándose unos modos de elaboración y expresiones sonoras y corporales”. (2009: 82). El autor insiste en que las músicas “mulatas” constituyen un hecho fundamental que demuestra el valor heterogéneo y diverso ante un mundo colonial que nos somete a la idea de “un solo principio rector centralizador, sea el Dios único del monoteísmo, sea el capital, sea la espina dorsal de nuestra biología, el tiempo lineal científico uniforme, o la racionalidad” (Ibíd: 65).¹

Este trabajo se inscribe dentro de la genealogía del sociólogo peruano Aníbal Quijano en su artículo “Estética de la Utopía” (2014). El autor sugiere que la transformación del mundo es en primera instancia una “transfiguración estética” (p. 733). Se desprende del texto una conexión necesaria entre

¹ Quintero Rivera señala que en esos diálogos libres y espontáneos entre la elaboración rítmica, armónica, melódica indisolublemente bailables se manifiesta el cuerpo elaborando expresiones prediscursivas: “donde mito, historia y continuidad se entrecruzan en elaboraciones polirrítmicas sobre la posibilidad de la utopía” (2009: 66).

utopía y estética. La utopía cumple un rol de suma importancia en las disputas en torno a la dominación colonial en el contexto latinoamericano y caribeño. Así como toda utopía de subversión del poder implica una subversión de la racionalidad histórica, primeramente es necesario un desplazamiento del orden estético. Aquí nos referimos a los imaginarios que tienen lugar a partir de las expresiones estético-corporales que, partiendo de las memorias fragmentadas y los procesos de articulación de las diferencias, otorgan la posibilidad de crear alternativas al trauma colonial, al desarraigo de la diáspora, el cotidiano de la crueldad. Tanto las danzas como las músicas mulatas se constituyen como una vía de escape, un cimarronaje que permite cruzar la línea abismal² del despojo ontológico, la deshumanización ante los ojos coloniales (Santos B. d., 2018).

Es así como las estéticas descoloniales (2022) que emergen desde la “amefricanidad”, concepto que desarrolla Lélia Gonzales (1988b) es enunciada como una respuesta antirracista para desarticular lo que la autora llama “ideología del blanqueamiento” y “racismo disfrazado”, por negación. En otras palabras, “la creencia de que los valores del occidentalismo blanco son los únicos verdaderos y universales” (p. 73). Aquellos valores que no responden al occidentalismo blanco son los que quedan del otro lado de la “línea abisal” y por consiguiente, son excluidos e invalidados, considerados como sub-humanos (Santos B. D., 2019).

Podemos situar así a la *zamba* como una manifestación propia de las estéticas populares descoloniales, donde su carácter melancólico se articula como sentido de resistencia frente a la idea de modernidad y la monocultura del tiempo lineal (Santos B. D., 2019). Por otro lado, la nostalgia y la construcción de memoria hacen eco de tal noción de la melancólica. En otras palabras, el tiempo previo a la conquista, previo a la trata de esclavizadxs. Es en cierta manera una trampa, la nostalgia que deviene al proceso colonial, a lo que dejamos atrás para convertirnos en sujetos de la diferencia, de la creolización. Sujetxs de la amefricanidad. Se deja a un lado la singularidad, la raíz, para volverse múltiple, rizoma.³

A saber: ¿Podemos comprender a las prácticas musicales amefricanas, a la *zamba*, como una estética decolonial (Bidaseca, 2022)? ¿Qué lugar ocupa la melancolía en la articulación política de dicha estética? ¿Por qué es a través de la melancolía que la “herida colonial” (Gandarilla Salgado & Reyna, 2019) puede ser suturada? La música popular de América, ¿es entonces la “narración agónica de ese tiempo continuo de la pérdida”? (Rufer, 2018).

A la escucha de lo inaudible

Cuando Santos (2019) nos habla sobre la ecología de saberes y cómo se obtienen nuevos conocimientos desde un sentipensar posabisal, expresa que los conocimientos elaborados desde el Sur global no son tales sin una relación con la experiencia, ni la experiencia es posible sin los sentidos y los sentimientos que arraigan y emergen al involucrarnos conjuntamente con las prácticas. Así mismo, el autor desarrolla el concepto de “sentidos abismales”: todo lo que no puede verse u oírse no existe para la perspectiva perteneciente a las metrópolis. Estas fuentes de conocimiento, producidas desde la corporalidad de las danzas y la interpelación desde los sentimientos, no son válidas para las epistemologías del Norte global: al delimitar que solo la mente conoce, el cuerpo es borrado de su propia historia.

Aún así, la metrópoli puede llegar a oír, en este caso, las manifestaciones estéticas populares y, por consiguiente, puede canonizar, folclorizar y patrimonializar(las) tal como muestran los trabajos de Rivera (2009, p. 69), pero dista de escucharlas en profundidad. En ese sentido, el pensador sugiere que el oído abisal está entrenado para impedir la autoreflexibilidad, para oírse a sí mismo y reducir así a la categoría de ruido a todo aquello que difiera de su imaginario estético. Pretende controlar lo que se oye y discernir entre aspectos musicales de lo extra musical; del sonido de lo ininteligible: lo

² Santos la define como una de sus tesis centrales y argumenta: “La línea abismal es la línea radical de separación entre los seres plenamente humanos y los seres subhumanos: la naturalización más radical de las jerarquías sociales en tiempos modernos. Esta línea ocupa el centro de la expansión colonial europea. El colonialismo y el patriarcado se han reconfigurado para operar como regímenes privilegiados de subhumanización” (Santos B., 2009)

³ El autor explica que “La creolización, que es uno de los modos de entremezclamiento – y no solamente una resultante lingüística-, sólo tiene de ejemplar sus procesos, no los ‘contenidos’ que le permiten funcionar” (2017, p. 121).

que al oyente incomoda y siente como amenaza, que sólo es comprendido e interpretado por quienes comparten ese mismo código o lenguaje (2019, p. 249).

Continuando con estas ideas, para R. Kusch es la zamba una expresión genuina de lo que él llama la Geocultura del hombre americano, aquello que el pueblo tiene para enunciar a través de un metalenguaje mucho más sensible que la mera organicidad formal de la música y la danza. La zamba se abre en el espacio como quien desacelerara el tiempo y la dinámica con la que se desarrollan los sucesos y las implicancias de una modernidad acelerada por los tiempos productivos. La voz del pueblo, es aquello que logra manifestarse en una mezcla de fascinación en un estrato mágico entre medio de cada figura sincopada que desplaza el eje de la temporalidad fija e inmóvil, el nomadismo en flecha de la que también habla Glissant⁴ (2017).

Y en ese sentido, propósito del texto que Kusch escribió sobre la zamba y su potencialidad como un ritual que congrega cierta ecología de saberes propios del pensamiento de un pueblo situado agrega:

Es que el pueblo no habla el mismo lenguaje que nosotros. Su abecedario no tiene letras, sino apenas formas, movimientos, gestos. Y no es que el pueblo sea analfabeto, sino que quiere decir cosas que nosotros ya no decimos. Porque ¿de dónde viene sino el sentido ritual de la zamba, su coreografía, cada uno de sus episodios tan reglamentados y tan conservados hasta nosotros? ¿Será posible que el pueblo solo quiere expresar el flirteo de una pareja? No puede ser, ¿verdad? (1994, p. 107).

La melancolía entendida como dimensión estética ha tenido definiciones y debates que serán precisos introducir. El antropólogo y sociólogo mexicano Roger Bartra (1987) hace un recorrido muy pertinente a esta noción que atraviesa la historicidad del pueblo mexicano y latinoamericano. Según el autor existe una suerte de anti-utopía donde reposa una felicidad pasada y marchita bajo un profundo estado mítico, donde los seres eran auténticos, el hombre aún hablaba con los animales como describe Viveiros de Castro (2013), y no se preocupaba por seguir las pisadas que iban dejando los europeos.

Bartra llama “edén subvertido” a aquel tiempo original por el cual el campesinado siente nostalgia y melancolía. Lejos de ese imaginario abisal que no “ve en profundidad”, sino que visibiliza lo que ella misma invisibilizó (2019), no debemos perdernos en la esencialización de lo que comúnmente se remite cuando se habla del folclore, ni en la caracterización de sus actores, su victimización y la compasión por quienes a través del estado-nación pretenden configurar una suerte de identidad nacional que poco tiene que ver con discutir los contextos de opresión que llevaron a concebir los géneros musicales como parte de las estéticas descoloniales.

La zamba como manifestación estética descolonial

Como bien hacíamos mención de la especial conexión de la zamba, al igual que la cueca chilena y cuyana, con la zamacueca proveniente del Perú, entendemos a este género musical y dancístico como parte de una estética popular producida a través de los dinamismos culturales, diversos, relacionales que mencioné anteriormente, donde las tradiciones y ancestralidades afrocentradas se conjugan con elementos andinos, como también de matriz europea. La zamacueca nace como una práctica de resistencia y una práctica de memoria que, a partir de la prohibición del toque de tambor y las prácticas rituales asociadas al pasado pre-colonial, comenzó a tomar fuerza en base a nuevos instrumentos como el cajón, la cajita y la quijada, las contradanzas europeas y las festividades andinas, aportando instrumentos de viento aerófonos a medida que la manifestación cultural seguía su camino hacia otras regiones.

En su recorrido a partir de migraciones e intercambios, la danza se consolidó también en Santiago de Chile y dada la cercanía con Mendoza también se esparció por la región cuyana durante las tres décadas siguientes hasta la conformación de estilos propios de cada región para la década del 70. Por el otro lado, también tuvo un recorrido paralelo hacia Bolivia alrededor del año 30 para más tarde llegar al noroeste de Argentina bajo el nombre de *chilena* hacia la década de 1870. (Espinosa, 2010, pp. 70-71)

⁴ Glissant habla del nomadismo en flecha para referirse al *modus operandis* de los conquistadores, llevando a cabo la dominación. El conquistador está lanzado hacia la expansión, en línea recta, hacia la concreción de la conquista. (Glissant, 2017, p. 47)

“La zamacueca cuyo nombre pudo dar origen a los de zamba y cueca, está documentada en la Argentina desde hace más de un siglo. (...) Sin embargo, en la región de Cuyo se observa franca preferencia por el nombre de Cueca para sus melodías más típicas; en Santiago del Estero sobre todo se usa más el de Zamba, al que corresponde otro tipo de música, y en el noroeste en general, se aplica con preferencia el de Chilena que recibe a veces contenido musical particular” (Aretz, 1952, pp. 183-184).

La característica principal que atraviesa a la gran mayoría de sus variantes diversificadas es la centralidad que ocupa la relación entre su poesía y la música (su componente rítmico en particular). Este binomio fue el factor estructurante de la danza y el principio generador de forma que la caracterizó. Así mismo, la danza retroalimentó la estructura formal del género y obligó a mantener el esquema musical para facilitar la danza de carácter coreográfico de pareja separada y pautando, no solo la forma, sino su ritmo, carácter melódico, instrumentación y cadencia armónica. Su forma tradicional, consta de una introducción, un período A y un período B. A su vez, dentro de cada uno de estos períodos generalmente se presenta una frase a modo de pregunta, un segundo verso que responde al primero y luego una tercera frase que repite esa la respuesta. A continuación se repite la estructura y da paso a la sección B donde se parte de una nueva pregunta distinta y la respuesta es la misma que la primera sección. Podemos desprender de aquí el peso simbólico que tiene la repetición incluso en el estribillo y la gravitación que en su *climax* recae sobre un elemento que ya había acontecido. Una iteración sobre un recuerdo de notoria profundidad.

La zamba en particular es una danza de carácter solemne, a su tempo lento parece querer desacelerar la vehemencia propia de la monocultura del tiempo moderno. De orden polirrítmico hace contrapuntear y surge a partir de las diferencias entre el compás de 6/8 con el de 3/4. La “creolidad” (Glissant, 2017, p. 121) que constituye la negociación constante de las diferencias que condujeron a la creación de esta música puede percibirse en cada compás, como un ciclo donde todo vuelve a dirimirse, en la globalidad del “caos-mundo” (p. 126).

Para la cantora Liliana Herrero, la zamba representa “el sonido del silencio y de la memoria”. Así mismo, agrega en relación a su interpretación: “es muy difícil tocar la zamba, tiene que tener silencio, algo que no esté dicho”⁵. Todo parece quedar suspendido mientras resuenan al danzar el sonido junto al silencio. Y a propósito del silencio, Juan Falú⁶ añade que es fundamental para que el otro sepa sobre aquel que se dispone a tocar. Hay un decir en el silencio que es de una potencialidad sensible para no decir otra cosa. Y como se trata finalmente de una estética que proviene de lo popular, se tiene que hablar como vocero de la comunidad y sus ancestros. Esta además la posibilidad que este silencio propio de la zamba sea también una estrategia de resguardo, para un decir detrás de un velo, para que solo pueda ser inteligible por aquellos que cargan con las cicatrices coloniales (Bidaseca, 2021). Ahora bien, ¿es posible la traducción intercultural, a partir de una escucha profunda, de las prácticas artísticas populares? ¿O la historicidad propia de cada estética popular, de cada tradición, ancla y torna rígidos esos diálogos? La herida colonial aún abierta ¿se presenta como una dificultad, un desafío para dicha traducción?⁷

Reflexiones finales

A partir de la reflexión de lxs autorxs trabajados, hemos indagado acerca de la zamba en su dimensión quizás más intrínseca, que sin dudas se devela en cada pausa, en cada respiración la cual abre una temporalidad aún más profunda en el entre-medio de cada rasgueo, de cada resonancia del bombo absorbida por la tierra. La presencia de algunos de los elementos musicales mencionados en la zamba puede arrojar atisbos de la melancolía propia de los pueblos. Si bien la música crea su propio lenguaje y temporalidad y resulta erróneo hacer tales atribuciones a una forma musical, ella sí puede narrarnos acerca de quienes lloran a través de esos acordes, de quienes añoran sus recuerdos y bailan junto a su profundo carácter.

⁵ Definiciones y sensaciones de Liliana Herrero presentes en la serie documental “[El origen de las especies](#)”.

⁶ Otro gran referente de la música popular argentina, también entrevistado en el programa citado.

⁷ Algunas de las zambas citadas son: “[Zamba de Vargas](#)”, anónimo (1906); “[Zamba de Mancha y Papel](#)” de Carlos Aguirre (2000) “[Si se muere la Zamba](#)” de María Elena Walsh (1971) “[La Añera](#)” de A. Yupanqui y N. Córdoba.

La zamba como manifestación estética descolonial se erige a través del sentimiento arraigado en el suelo, como quien se aferra a un recuerdo angustiado para no soltar sus raíces ni darse por vencido ante el avance del proyecto colonial/capitalista/patriarcal. “La herida colonial es al tiempo la que produce el mundo moderno y su experiencia toda. La herida colonial es estructurante, determinante, articuladora”, (Gandarilla Salgado & Reyna, 2019). Volver sobre nuestras cicatrices es una manera de reafirmarse de cara al futuro, así como la zamba se reafirma sobre su respuesta inicial, sobre ese recuerdo melancólico, precisamente cuando en la danza finalmente las parejas se juntan en coronación.

Cuando nos dirigimos al tiempo pasado, sabemos que nos referimos a aquello que está situado por detrás, hasta podemos precisar en qué momento sucedió. En cambio, el futuro, representa lo que está por venir, lo que nos depara delante nuestro. No obstante, para el pueblo aymara esto no ocurre necesariamente de esta manera: lo que está por delante es el pasado, solo vemos aquello que ocurrió tiempo atrás; y el futuro por detrás, a nuestras espaldas. El tiempo trascurre como si estuviéramos caminando hacia adelante pero con los pies dando pasos hacia atrás, con nuestra mirada puesta en los pasos que ya hemos dado. (García, 2020).

Bibliografía

- Aretz, I. (1952). *El Folklore musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Bartra, R. (1987). *La Jaula de la Melancolía*. México D.F.: Grijalbo.
- Bidaseca, K. (2021). La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau. *Claroscuro, Año 20, N°20 (Vol. 1)*, 1-14.
- Bidaseca, K. (2022). *Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas*. Buenos Aires: Libros Colección posgrado Epistemologías del Sur CLACSO. En prensa.
- Castro, E. V. (2013). *La Mirada del Jaguar Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Espinosa, C. S. (2010). Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920). *III Congreso iberoamericano de cultura; A tres bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano*, 69-78.
- Gandarilla Salgado, J., & Reyna, J. (2019). Todas las cicatrices: hacia una fenomenología de lo colonial en Frantz Fanon. *Revista Intersticios de la política y la cultura* 6 (12), 31-65.
- García, M. (2020). *Parque de las Ruinas*. Buenos Aires: Mandacaru.
- Glissant, E. (2017). *Poética de la Relación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gonzalez, L. (1988b). A categoría político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 69-82.
- Kusch, R. (1994). *Indios porteños y dioses*. Buenos Aires: Biblos.
- Meneses, M. P. (2011). Epistemologías del Sur: diálogos que crean espacios para un encuentro de las historias. *Formas-otras: saber, nombrar, narrar, hacer.*, 31-42.
- Quijano, A. (2014). Estética de la Utopía. In A. Quijano, *Quijano, A. Cuestiones y horizontes* (pp. 733-743). Buenos Aires: CLACSO.
- Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y Cultura*. Madrid: Iberoamericana.
- Rufer, M. (2018). La Memoria como Profanación y como Pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A Contra Corriente, una revista de estudios latinoamericanos*, Vol. 12, N° 2; 149-166.
- Santos, B. d. (2009). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. d. Santos, *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Siglo XXI, Clacso.
- Santos, B. d. (2018). *Introducción a las epistemologías del sur*. Buenos Aires: CLACSO.
- Santos, B. D. (2019). La Experiencia Profunda de los Sentidos. In B. D. Santos, *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur* (pp. 234-260). Madrid: Trotta.