

Genealogías críticas para pensar “Nuestra América”. Fronteras, migraciones y desplazamientos teóricos

Irene López
irenlopez@hotmail.com

Resumen

El pensamiento crítico en América Latina cuenta con un desarrollo sostenido en el siglo XX que ha legado perspectivas, categorías y aproximaciones metodológicas de fundamental relevancia para el estudio y la comprensión de los fenómenos culturales, entre ellos los literarios, artísticos y musicales. En ese trayecto los aportes de Antonio Cornejo Polar, con las nociones de “heterogeneidad”, “totalidad contradictoria” y “sujeto migrante” continúan siendo de las más productivas y potentes para dar cuenta de las producciones culturales y sus problemáticas.

La crítica y el pensamiento teórico no quedan al margen de esas modalidades complejas y tensivas de producción que Cornejo Polar señalara como peculiar de la producción cultural en América Latina. Este trabajo se propone considerar la operatividad y vigencia de ese derrotero crítico destacando la potencialidad y productividad del pensamiento a través de fronteras, ya sean estas culturales, disciplinares o categoriales. En tal sentido, los préstamos, los desplazamientos y migraciones conceptuales muestran su fecundidad en la constitución de un cuerpo teórico y crítico que, desde un pensamiento situado, colabore en el estudio de complejos procesos de producción en nuestros contextos.

Palabras clave: pensamiento crítico, heterogeneidad, fronteras, migrancias, producciones culturales.

Abstract

Critical thinking in Latin America had a sustained development over the 20th century which has left methodological perspectives, categories and approaches of fundamental importance for the study and understanding of cultural phenomena, such as literary, artistic and musical expressions. In that path, Antonio Cornejo Polar's contributions, with the notions of “heterogeneity”, “contradictory totality”, and “migrant subject” are still one of the most productive and powerful inputs to account for cultural productions and its questions.

Critical and theoretical thinking do not stay out of these complex and tense modes of production that Cornejo Polar pointed out as peculiar to the cultural production in Latin America. This work seeks to consider the effectiveness and applicability of this critical course emphasizing the potential and productivity of thought across frontiers, either cultural, discipline and category-related. On that note, conceptual borrowings, displacements and migrations show its fruitfulness in the theoretical and critical framework which, from a situated thought, contributes to the study of complex production processes in our contexts.

Keywords: critical thinking, heterogeneity, frontiers, migrations, cultural productions.

Genealogías críticas para pensar “Nuestra América”. Fronteras, migraciones y desplazamientos teóricos

1. Recorridos posibles: pensamiento situado y transdisciplina

El pensamiento crítico en América Latina cuenta con un desarrollo sostenido durante el siglo XX que ha legado perspectivas teóricas y aproximaciones metodológicas de fundamental relevancia para el estudio y la comprensión de los fenómenos culturales, entre ellos los literarios, artísticos y musicales.¹ Las peticiones por la conformación de un pensamiento situado y las diversas concreciones en pos de ese objetivo, han trazado itinerarios diversos que implicaron, no pocas veces, un diálogo contrastivo entre propuestas elaboradas desde distintos enfoques.

Avanzado el primer cuarto de este siglo XXI, y continuando una tendencia iniciada en la última década del siglo pasado, contamos con importantes estudios de reconstrucción y sistematización de los derroteros del pensamiento crítico en América Latina. Desde la década de los años 90, en un contexto neoliberal y de circulación global del conocimiento, se viene planteando la necesidad de una distinción y afianzamiento de aquellos trayectos propios para contrastarlos y discutirlos en función del auge de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y las perspectivas teóricas aportadas desde el pensamiento posmoderno y el posestructuralismo. En el escenario de ese panorama complejo, se entiende que la crítica cultural en América Latina debe asumir “su propia genealogía para pensar las diversas, múltiples y heteróclitas formas de expresión de sus culturas, reunidas en un nuevo y complejo relato que hable desde sí para el mundo”, tal como lo expresara Zulma Palermo (2008, p. 243), junto a otros importantes críticos.²

Más cercano en el tiempo, la tarea de revisión y sistematización de la producción poética y ensayística de Gamaliel Churata, llevó a Mauro Mamani Macedo (2015) a distinguir en dicha propuesta un fructífero espacio de construcción crítica y teórica desde los Andes. A partir de los entrecruzamientos que ese espacio habilita, propone una serie de categorías sumamente potentes

para comprender las culturas y las literaturas desde un posicionamiento localizado en las culturas andinas.

Ese trazado de genealogías propias de producción de conocimiento no solo permite un mapeo de los caminos transitados sino que también opera como basamento para la construcción de un locus de enunciación. Por ello, no se trata de la búsqueda de un origen, un mito de autenticidad y pureza, o la legitimación de “dignos ancestros”, sino fundamentalmente de la necesidad de articular propuestas categoriales y recorridos alternativos emergentes de problemas e intereses gestados en América Latina que pongan en consideración la relación poder/saber, en tanto la producción discursiva —crítico-teórica en este caso— se vincula con mecanismos históricos y dispositivos que hacen posible, regulan, distribuyen y legitiman o no, determinados saberes.³

La idea matriz inaugurada por José Martí al concebir un macro espacio en términos de “Nuestra América” se ha proyectado e inscrito en las distintas direcciones que ha tomado la consecución de la construcción de un conocimiento localizado —en, desde y para— en el que pueden destacarse algunos puntos de convergencia. Entre ellos, la vocación inter/transdisciplinar como alternativa para dar cuenta de fenómenos y realidades complejas y conflictivas, como así también el interés por analizar las literaturas y culturas en relación con el funcionamiento del poder y la construcción de hegemonía. La experiencia de la colonialidad ha marcado otro de los intereses centrales de ese camino crítico: la indagación de los procesos de construcción de identidades y subjetividades, signados por el establecimiento de la diferencia colonial y la racialización. Problematizaciones a las que se suman, en las últimas décadas, la consideración de fenómenos migratorios que obligan a repensar múltiples dimensiones y categorías para dar cuenta de las movilidades, desplazamientos, migrancias y fronteras, articuladas a nuevas y diversas formas en que se manifiestan las violencias, las memorias, los afectos, y su inscripción en los textos culturales.

Los aportes de Antonio Cornejo Polar tienen un lugar central en todo ese trayecto, en tanto las nociones de “heterogeneidad”, “totalidad contradictoria” y “sujeto migrante” no solo continúan siendo de las más productivas y potentes para dar cuenta de las producciones culturales y sus especificidades en contextos signados por la experiencia de la colonialidad, sino que también han marcado la agenda de problemáticas cada vez más acuciantes. Cornejo polar ha legado, asimismo, tal vez las más lúcidas reflexiones para la problematización del objeto de estudio, su ampliación de acuerdo a modalidades discursivas y estéticas otras, y la generación de alternativas teóricas para abordar aquellas modalidades discursivas culturales que escapan y van más allá de las clasificaciones de la literatura canónica, cuestionando tanto los supuestos y criterios sobre los cuales se construyeron los cánones y las literaturas nacionales, como también las herramientas metodológicas para su estudio. A través de esa apertura del

objeto, socavó las barreras erigidas en la distinción jerarquizada de lo letrado y lo oral, lo culto y lo popular, abriendo la posibilidad de pensar otras producciones, además de las literarias, atravesadas por similares problemas. De modo tal que se hace posible operar diálogos y préstamos, evaluando la potencialidad de ese cuerpo teórico para pensar no solo fenómenos literarios sino también los musicales o literario-musicales como las canciones, entre otras formas de expresión cultural.

Interesa destacar al menos dos cuestiones que emergen a la hora de revisar algunos de los itinerarios críticos teóricos en y desde América Latina: por un lado, que se trata de recorridos marcados por la necesidad, la búsqueda y la dificultosa consecución en pos del desarrollo de un “pensamiento propio”, trazando una genealogía de producción de conocimiento localizado y situado. Por otro, y simultáneamente, que se trata de caminos que inducen a transitar entre fronteras disciplinares, que “indisciplinan”, perforan y tornan lábiles los límites en la construcción del conocimiento, trazando una genealogía de concreción inter y transdisciplinar, tanto en la construcción de objetos y la formulación de problemas como también a través de préstamos y apropiaciones conceptuales.

2. El poder de las metáforas

No pocas veces la producción crítica apeló a una serie de imágenes y metáforas-conceptos en torno a mixturas, migrancias, fronteras, canibalismo, antropofagia para explicar fenómenos culturales, identitarios, sociales. A través de ellas América se concibió e imaginó a sí misma, ya sea asumiendo las imágenes impuestas desde la exterioridad: la monstruosidad, la barbarie, el “buen salvaje”, o bien revirtiéndolas y generando otras matrices de sentido, como ocurre con la idea de “antropofagia”.

La eficacia y el poder de las metáforas en el terreno conceptual han sido señaladas por distintos estudiosos (Dabove y Jáuregui, 2003; Bueno Chávez, 2004; Moraña, 2004; Barei, 2013 y 2014). Desde la semiótica de la cultura, Silvia Barei, investigadora radicada en Córdoba, Argentina, viene desarrollando un programa de estudios que denomina “retórica de la cultura”; cuyo pilar radica en considerar la metáfora, figura privilegiada de la retórica en su sentido clásico de *translatio*, como construcción cognitiva e ideológica, forma central del reconocimiento e invención del mundo, que diseña zonas de transferencias y opera desplazamientos de sentido en el campo cultural (2013, p. 129).

Por su parte, Jáuregui y Dabove desarrollan un campo de reflexión transdisciplinaria para el análisis de los espacios y prácticas de significación de lo social, que denominan “crítica topológica” considerando la doble dimensión de la metáfora cultural como herramienta crítica y como materia de las narrativas

de identidad (2003, p. 7). Siguiendo a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, consideran la sinonimia, la metonimia y la metáfora como formas “constitutivas de las relaciones sociales (...) parte del espacio fundamental en el cual lo social es constituido” (2003, p. 8-9). Desde esa perspectiva realizan un recorrido analítico por los tropos desde los que tomaron forma una serie de identidades en América Latina, señalando su condición múltiple y heterogénea como así también su función de índices para desentrañar las complejidades de lo cultural.

De tal modo, esas metáforas balizan recorridos y permiten comprender los diversos modos en que desde distintos proyectos intelectuales se concibieron, representaron y explicaron las dinámicas culturales de mezclas, conflictos e intercambios. Cabe destacar que el salto de la dimensión de lo cultural e identitario a la dimensión de categoría teórica deja algunos vacíos y genera ciertos problemas que Cornejo Polar se encargó de señalar. En ese sentido, la utilización de algunas metáforas en la crítica cultural latinoamericana como categorías explicativas del orden cultural llevó a que, en un conocido y muy difundido artículo, Antonio Cornejo Polar advirtiera acerca de sus “peligros” y señalara ciertos inconvenientes operados en los préstamos y desplazamientos en sus usos teóricos (1997, p. 341). Se refería, específicamente, a los sentidos convocados en las metáforas de orden biológico que operaban en el terreno cultural como las de mestizaje e hibridez cuestionando sus implicancias ideológicas. En particular, el crítico peruano apuntaba a los peligros de la homogeneización, la celebración acrítica de lo diverso y fragmentario y la invisibilización del conflicto vía la síntesis armonizadora latente en las ideas de mestizaje, hibridación, transculturación y sincretismo. Esos señalamientos, sin embargo, no anulan la pertinencia de las distintas revisiones críticas que destacaron cómo, a través de estas ideas, se han explicado distintas dinámicas culturales y sociales dada la capacidad hermenéutica de las mismas.

Queda planteada, de esta manera, la necesidad de poner en relación las categorías, metáforas e imágenes desde las cuales se pensó la producción cultural en situaciones de heterogeneidad e interacciones culturales y la potencialidad de sus desplazamientos; destacando particularmente aquellas que evidencian el conflicto, la herida, las agencias, la movilidad, los conflictos y enfatizando su anclaje ideológico. De tal modo, puede conformarse un campo nocional que, a modo de red, permita pensar contextos, producciones, productos, circulaciones y recepciones en la diversidad, la desigualdad y la migrancia.

Consideramos que, en modo similar a los procesos de creación en el terreno cultural, el pensamiento crítico-teórico procede a partir de fagocitaciones y antropofagias varias que le dan forma. Se trata, por lo tanto, de dinámicas y procedimientos de desplazamientos y tránsitos presentes en múltiples dimensiones: cultural, social, literaria, crítica y teórica.

3. Fronteras, antropofagias y mixturas. La usina cultural

Como sostiene Raúl Bueno (2004, p. 20), la categoría de heterogeneidad es uno de los recursos conceptuales más poderosos con los cuales América Latina se ha interpretado a sí misma. Se encuentra en la base, y a la vez es resultado, de múltiples fenómenos culturales. La condición heterogénea implica tensiones y conflictos no resueltos, aún vigentes, que se corresponden con una desigualdad estructural —“heterogeneidad básica”, marcada por relaciones de dominación y dependencia derivadas de un desarrollo desigual de sus espacios sociales (p. 21)—, producto de un funcionamiento colonial del poder, que genera diferenciaciones, subordinaciones, subalternizaciones y jerarquías en todos los órdenes de la cultura, de los saberes y de la vida, reproducidos a través de instituciones, prácticas y categorías de conocimiento.

Las heterogeneidades no pueden pensarse fuera del marco de lo que Aníbal Quijano denominó “colonialidad del poder”, dispositivo establecido sobre la idea de raza (2000, p. 238) que produce y reproduce la diferencia colonial fundada en la clasificación de grupos de gentes o poblaciones para identificarlos por sus faltas o excesos, construyendo jerarquías desde la instauración de una diferencia y una inferioridad con respecto a quien clasifica (Mignolo, 2003, p. 39). Este dispositivo de funcionamiento del poder actúa simultáneamente junto a una colonialidad del ser y del saber. La categoría de heterogeneidad, al inscribirse en dinámicas de poder, y contemplar su articulación en una totalidad contradictoria y conflictiva, revela una estructura desigual y colonial, a diferencia de otras categorías, como multiculturalismo,⁴ que neutraliza esas tensiones, o de aquellas otras propuestas en las cuales emerge una exaltación y una celebración acrítica de la fragmentariedad y la diferencia.

En contextos heterogéneos y de colonialidad, las dinámicas de producción cultural involucran una serie de mecanismos varios de apropiación, traducción e interacción entre tradiciones y estilos múltiples, que implican a su vez procesos de aceptación, transformación, sujeción o subversión de los cánones establecidos —literarios, musicales, artísticos y epistémicos en general—, en diálogo, yuxtaposición y/o confrontación con las tradiciones propias. Considerar estas cuestiones en la producción cultural, y concretamente en la musical, resulta imprescindible puesto que las tradiciones, cánones y reglas actuantes son múltiples: la impronta de las tradiciones locales en prácticas, instrumentos, formas musicales, rasgos armónicos, melódicos o isotopías poéticas en la canción, junto a aquellos lenguajes, tradiciones y valores que, por su procedencia de un lugar central, poseen legitimidad incuestionada y actúan a la manera de una “globalización” musical,⁵ como ha sido el caso de la música de tradición europea occidental —a la cual se la designa como “clásica”— o como es actualmente el rock y el jazz.

Como señalamos en otra oportunidad (2009) la naturalización de esos cánones origina un movimiento paradójico, entre la necesidad de asimilación de las normas como modo de lograr aceptación y reconocimiento dentro del campo artístico y, simultáneamente —como es el caso de numerosas propuestas estéticas— como impulso en la búsqueda de recreación, diferencia y originalidad. Tensiones de este tipo se manifestaron en los llamados “nacionalismos” musicales latinoamericanos, propuestas estéticas que ponen de manifiesto diversos modos de interacción entre ritmos, instrumentos y melodías de las músicas locales y de la tradición centro europea, como se presenta en las obras de Heitor Villa Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Amadeo Roldán o Silvestre Revueltas, entre otros. En ellas puede visualizarse la dinámica de interacción cultural que Ángel Rama denominara en términos de *transculturación*, como proyecto que guía esa búsqueda de una expresión artística diferencial y propia.

Otro proceso que acontece simultáneamente, es aquel en el que se van gestando desde fines del XIX y principios del XX, variados estilos musicales como resultado de mezclas y procesos transculturadores, tal es el caso del tango en Argentina o del blues y del jazz en EEUU. Pasada la primera mitad del siglo XX, el lenguaje de referencia dominante ya no será tanto el clásico europeo sino el jazz, diálogo de los que surgen estilos tales como la bossa nova en Brasil o el latin jazz en el Caribe.⁶ Entre las distintas propuestas surgidas en ese contexto, resulta paradigmática la que en los años 70 realiza el músico argentino de jazz Leandro “Gato” Barbieri, quien en el LP *Latinoamérica* (1974) combina ritmos de distintas regiones latinoamericanas a través de cada uno de los temas. Las estrategias de apropiación y mezcla de los diferentes ritmos, instrumentos y estilos de la música latinoamericana permiten crear una construcción “otra”, una “representación” de América desde su heterogeneidad, articulada a su vez a una totalidad continental, acorde a un contexto de producción signado por el auge del latinoamericanismo como movimiento intelectual y por el apogeo del “boom” de la literatura latinoamericana.

Como puede observarse, en los procesos creativos, culturales, artísticos las mixturas e intercambios, han sido una constante. Este sintético panorama muestra que los desplazamientos operados a través de apropiaciones, reinterpretaciones, localizaciones y antropofagias han sido habituales y continuos a lo largo del siglo XX, en estilos tan variados como el jazz, el rock, la música académica, y el folklore moderno (Kaliman, 2003).⁷

En numerosas propuestas musicales contemporáneas, los tráficos, negociaciones, migraciones estilísticas y labilidad de fronteras genéricas son innegables, configurando simbólicamente espacios fronterizos que dan cuenta de un constante movimiento de pensar/ producir/ escuchar/sentir desde espacios intersticiales contruidos, desde la fagocitación y la mezcla. Las últimas décadas han visto la emergencia de propuestas estéticas (López, 2018) en las cuales las

mixturas, tramas y diálogos se efectúan entre una amplia gama de tradiciones y estilos: fenómenos como los del rock, el metal, hip hop, rap en lenguas originarias que, a la vez que localizan los estilos de circulación global y masiva, enlazan, entretejen e inscriben memorias, historias, subjetividades, sentipensares otros; reorientando los sentidos que derivan de esas músicas y enunciando diversas reivindicaciones por formas de pensamiento y de estar en el mundo. Es el caso de numerosas producciones que se vienen desarrollando en toda Latinoamérica, como las de Xipe Totec (death metal en nahualt)⁸, Sak Tzevul (rock en maya)⁹, Puel Kona (rock mapuche)¹⁰ o el trap en quechua realizado por Renata Flores¹¹, enunciado desde una posición feminista. Se trata de la emergencia de propuestas estéticas que, desde su adscripción a las culturas originarias a las cuales pertenecen sus artistas, interpelan las identidades fijas y las homogeneizaciones mediante un constante tránsito entre lo propio y lo ajeno, lo global y lo local; donde se despliegan procedimientos y estrategias que emergen como respuestas creativas y localizadas ante los requerimientos que devienen de una localización fronteriza —entre lenguas, culturas, tradiciones, entre lo contemporáneo y lo tradicional, entre lo masivo y lo popular, entre estilos de circulación global y tradiciones locales—. Las mismas suponen un modo de reivindicación de las culturas propias, de sus lenguas maternas, y de la afirmación de otros modos de ser, habitar y expresar, a través de la construcción de lugares de enunciación desde los cuales se efectúan singulares formas de apropiación de los elementos, ritmos, instrumentos y estilos de circulación global para decir otras cosas, para autodenominarse. Esto conlleva asimismo un fenómeno de migraciones en sentido múltiple que interfieren la unidireccionalidad de las circulaciones. Desde ese lugar conformado por múltiples y diversos estilos y adscripciones, las culturas, las lenguas, sus simbologías, sus mitologías, colores y sonidos circulan por las redes globales y las estéticas contemporáneas.

Todas estas modalidades de producción en el terreno artístico musical abren diversos interrogantes y plantean desafíos interpretativos: por qué se dan esos desplazamientos, interacciones y mixturas, cómo se materializan y qué sentidos adquieren según cada caso. Asimismo es inevitable preguntarnos qué nos dicen estas dinámicas y conflictos acerca de los procesos de construcción de identidades, sobre las diversas formas en que la música ofrece nuevos modos de pensarnos, imaginarnos y posicionarnos.

4. La usina crítico-teórica. Desafíos y apuestas

Ante tales interrogantes y desafíos, el pensamiento crítico y teórico ha proporcionado nociones válidas para comprender las dinámicas antes mencionadas: desde las pioneras “transculturación” (Ortiz, 1963; Rama, 1982), “diglosia” (1996), pasando por “hibridación” (García Canclini, 1990) y “creolización” (Glissant, 2017), hasta “frontera” (Mignolo, 2003; Palermo, 2008 y 2014)¹² y

“linde” (Eduardo Grüner, 2005, p. 258)¹³. Asimismo, teóricos como Walter Mignolo y Zulma Palermo propusieron estrategias metodológicas, señalando la necesidad de ejercitar una hermenéutica pluritópica (Palermo, 2017, p. 20). Es por ello posible considerar las dinámicas y tensiones manifiestas en las diversas producciones musicales mencionadas anteriormente, cuya emergencia deviene de una coexistencia de códigos, lenguajes y estilos de prestigio social y artístico desigual que impulsa a músicos e intérpretes a transitar por los bordes de esos universos musicales, en los términos conceptuales provenientes de los estudios antropológicos y sociolingüísticos propuestos por Martín Lienhard a través de la categoría de diglosia (1996, p. 72).

En el terreno de las reflexiones en torno a las músicas latinoamericanas durante el siglo XX puede reconstruirse una genealogía que va habilitando caminos críticos que apuestan a cuestiones claves: la validación en simetría de las distintas y diversas manifestaciones; el reconocimiento de la diferencia aunque sin subordinarla; el señalamiento de las jerarquías que operan en la música —lo culto/lo popular; lo artístico y lo funcional— y la apuesta por la posibilidad de la inversión de esos polos; la desnaturalización y el cuestionamiento de los cánones; la proposición de modos de conocimiento apropiados al objeto. En ese trayecto emergen nítidamente las voces de intelectuales como el escritor Alejo Carpentier, el antropólogo Fernando Ortiz y el musicólogo uruguayo Coriún Aharonian (López, 2009).

Las investigaciones realizadas por Fernando Ortiz en torno a las prácticas culturales afrocubanas, y especialmente en torno a la música y el baile le permitieron no solo abonar al conocimiento de músicas otras, con prácticas, valores, formas y manifestaciones distintas a las de la tradición europea occidental, sino sobre todo, desmontar los presupuestos de la supuesta universalidad europea, validando las prácticas afrocubanas como arte y cuestionando la aclamada autonomía del campo artístico ostentada por la música occidental. Reivindicó, en tal sentido, el valor estético de las músicas, danzas, formas de teatro y poesía afrocubanas, cuestionando la concepción generalizada en su contexto, que las calificaba como “primitivas” y “rústicas”, cuando no “salvajes”. Por el contrario, reconoció la diferencia sin subordinarla ni estigmatizarla, considerando estas expresiones como “originalísimas y complejas combinaciones estéticas de ruidos, tonos, timbres, ritmos, melodías, armonías, cantos y danzas, con valores universales o universalizables.” (1993, p. 21).

El reconocimiento de la heterogeneidad y la necesidad de desarrollar modos de conocimiento apropiados, con conceptos y metodologías propias, constituyen algunas de las peticiones que hacia los años 70 formulara Alejo Carpentier. En efecto, Carpentier entendió que el desconocimiento de la diversidad musical en América Latina se traducía, asimismo, en una ineficiencia en los modos de abordar su estudio. Al respecto, señalaba que en América Latina se

debían aceptar las diferentes manifestaciones musicales evitando clasificaciones y catalogaciones, en tanto estas eran producto de “injertos y transplantes que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado.” (Carpentier, 1977, p. 8).

Además de la petición por el reconocimiento de lo diverso, la validación en simetría y el desarrollo de modos específicos para su estudio, es importante destacar las estrategias que Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Coriún Aharonian, adoptan como formas de invertir el flujo de la colonialidad. El primero de ellos, invierte el par primitivo/moderno: mediante la ironía, señala cómo el vanguardismo de las músicas de vanguardias —de las primeras décadas del siglo XX— y su puesta en valor de la dimensión rítmica no constituye un rasgo de originalidad ni es específico del desarrollo musical de Occidente, sino que, por el contrario, trae “a la modernidad musical cosas que ahora se inventan por los eurooccidentales a pesar de ser de vetustez inmemorial en otro continente” (Ortiz, 1965, p. 319-320). Claramente, se refería a la importancia fundamental de la dimensión rítmica en las músicas de tradición africana.

Entre esas estrategias de inversión de la colonialidad tienen un lugar privilegiado las categorías que metaforizan la deglución, antropofagia, canibalismo, fagocitación, en tanto suponen una respuesta no sumisa por parte del colonizado y un rol activo en el proceso cultural. Relacionado a ello se encuentra la apropiación que realiza Roberto Fernández Retamar en *Calibán* como modo de asumir lo que llama “nuestro símbolo”, que no se cifra en la figura del intelectual mediador y colaborador solícito, sino en el monstruoso e incivilizado dueño de las tierras. En el contexto de los años 70, esta apropiación se erige como estrategia de inversión del flujo de la dominación que supone una respuesta pensada como contrahegemonía y un posible camino hacia la autonomía.

También en esa línea se inscriben las metáforas bélicas formuladas por el musicólogo uruguayo Coriún Aharonian, problematizando las tensiones que implican la formación en arte en América Latina; proceso que denomina como parte del “robo de las armas al enemigo”: la apropiación del lenguaje, el sistema, los códigos y las formas heredadas de la tradición europea occidental, cuya finalidad no consiste en imitar o reproducir tal sistema sin fricciones, sino que emerge como medio “para romper el cerco de la dependencia, del patrón y del sometido”, conjugando el dominio de los lenguajes cultos y populares para “generar el contraproducción, la contracultura” (1992, p. 61).

“Robo”, “armas”, “enemigo”, “dependencia”, “sometido”, “contracultura”: universo semántico que da cuenta de un lugar de enunciación que opta por la antropofagia como estrategia del colonizado, como respuesta ante las situaciones de dominación y consecución de autonomía, ya que “...el deber de todos

nosotros es robar todo lo que podamos a la metrópoli y fagocitarlo (...) Mastícarlo, digerirlo, defecarlo, y después se verá.” (1992, p. 62).

Estas imágenes del robo, el asalto, la selección, deglución y expulsión forman parte así de un proceso constante y continuo que no concluye con la asimilación sino que involucra creación, transformación e inversión del polo de la dominación. La “impureza”, la “mezcla”, lo disímil, pasa de ser visto como imperfección y carencia a su valoración como fortaleza en un accionar ritual. Con la deglución, con la antropofagia, se adquiere el poder, la fuerza del “enemigo”.¹⁴

En ese transitar entre estilos, ritmos y lenguajes, se van configurando localizaciones fronterizas. Situaciones intersticiales y paradójales que se mueven entre la asimilación y la adopción de una concepción de arte, la valoración de la tradición europea en el desarrollo del “oficio” y la profesionalización del músico, a la par de la acuciante necesidad de visibilidad y enunciación de subjetividades, formas, melodías y valores otros.

No solo es que determinadas producciones musicales —como las que mencionamos a modo indicativo, pero no solo ellas— van conformando espacios simbólicos de frontera, a través de apropiaciones y mixturas varias; sino que tanto las instancias de producción como las de recepción se constituyen como locus fronterizo. Vividas como “angustia” —en la perspectiva de Carpentier— o como fortaleza y revancha —en la línea de razonamiento de Coriún Aharonian—, no dejan de ser, sin duda, síntomas de las dislocaciones engendradas por la diferencia colonial; tensiones generadas por mirarse en espejos que devuelven imágenes distorsionadas, fragmentadas y que apuntan a la “carencia”. Heterogeneidades en correspondencia con la colonialidad —del poder, del saber y del ser—, que emergen en distintas dimensiones y se manifiestan simultáneamente en la instancia de producción, en el discurso, y en la recepción, con su posibilidad de generar distintas apropiaciones, interpretaciones y circulaciones.

5. Aperturas, pendientes y continuidades

Este parcial e inconcluso recorrido intentó mapear constelaciones y redes de sentido en la configuración de genealogías del pensamiento crítico desde “Nuestra América” para comprender las dinámicas y tensiones en juego tanto en las producciones culturales como en la crítica que las lee e interpreta; en tanto el pensamiento teórico no queda al margen de esas modalidades complejas y tensivas de producción que Cornejo Polar señalara como peculiar de la producción cultural en América Latina. Realizamos de tal modo un trayecto en dos instancias que deben pensarse en simultáneo: lo que denominamos la usina cultural, donde nos detuvimos especialmente en los procesos de creatividad con sus dinámicas de mezclas, diálogos y migraciones entre estilos; y la

usina crítico-teórica, en tanto aportes intelectuales para intentar comprender dichos procesos, en cuya empresa también opera la lógica de intercambios y migraciones de problemas y conceptos, conformando un recorrido a través de (des)bordes disciplinarios.

Así, interesó destacar una genealogía de búsqueda y construcción de pensamientos localizados y, en su seno, la potencialidad de aquellas nociones y metáforas que apuntan a lo heterogéneo, lo diverso, la deglución, la antropofagia, el conflicto, las lógicas de préstamos, desplazamientos e intercambios. En ese marco, las reflexiones en torno a la música también han configurado una genealogía propia en diálogo con las distintas búsquedas realizadas desde la crítica cultural y literaria. De allí la necesidad de ponerlas en diálogo y de transitar las fronteras disciplinares para focalizar en problemáticas comunes.

Por ello resultó prioritario considerar la operatividad y vigencia de aquellos derroteros críticos —destacando entre ellos las propuestas de Antonio Cornejo Polar, Coriún Aharonian, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, entre muchos otros posibles— para demostrar la potencialidad y productividad del pensamiento a través de fronteras, observando orientaciones similares entre las propuestas para el estudio literario y musical.

En tal sentido, los préstamos, los desplazamientos y migraciones conceptuales, muestran su fecundidad en la constitución de un cuerpo teórico y crítico que, desde un pensamiento situado, colabora en el estudio de complejos procesos de producción en nuestros contextos, permite la construcción de nuevos objetos de estudio y la formulación de problemas transversales.

Queda señalar, sin embargo, que esta es aún una agenda abierta e inconclusa. Mientras en el plano teórico y en la dimensión de la experiencia, de las vivencias y de las prácticas culturales, los tránsitos, las migraciones y desplazamientos son constantes y continuos; en el ámbito institucional y académico, en cambio, el conocimiento sigue compartimentado en disciplinas y en áreas que privilegian el espacio territorial y simbólico de los Estados Nación, efectuando recortes que dificultan abordar los diálogos entre culturas, regiones y tradiciones que trazan cartografías muy diferentes a las prediseñadas por ese espacio delimitado. Como señala Zulma Palermo:

[Resulta difícil] separar el orden del deseo de construir epistemologías y aparatos explicativos emergentes de y adecuados para las culturas locales en estudio, de sus condiciones de posibilidad y de las características de los aparatos institucionales que regulan las prácticas académicas de los docentes-investigadores del sudcontinente. Las transformaciones en el orden epistemológico se vienen generando desde hace ya algunas décadas, pero en el orden institucional la resistencia a estas propuestas es de tal magnitud que anula toda esa trama de búsquedas y hallazgos

en beneficio de la mimesis de los desarrollos que se realizan en las academias consideradas de “avanzada”. (2008, p. 235).

Se trata, en definitiva, de un cambio epistemológico que oficia de resistencia contra los purismos y cercos conceptuales, que operan al modo de “racismos” de orden teórico y “camisas de fuerza” que no son más que obstrucciones ideológicas heredadas de la constitución moderna de las disciplinas humanas y sociales; cuestiones contra las cuales se manifestó en su momento —con prudencia, fina ironía y sabiduría— Antonio Cornejo Polar.

Notas

- 1 Una primera versión de este trabajo fue presentado en el III Congreso Internacional de Teorías crítica e historias literarias latinoamericanas Antonio Cornejo Polar “Migraciones, fronteras y desplazamientos en las literaturas latinoamericanas”, realizado en agosto de 2019 en Lima, Perú. El mismo se realiza como investigadora asistente de CONICET en el marco de proyectos CIUNSa (2334 y 2521) y PEI CONICET, y retoma desarrollos previos en torno a problemáticas referidas a la construcción del canon latinoamericano (2006), a las producciones musicales en contextos de colonialidad cultural (2009 y 2018) y a las consideraciones sobre la construcción de la canción como objeto de estudio (2013).
- 2 Entre ellos, y solo a modo referencial, baste mencionar *El poder de la palabra* de Guillermo Mariaca Iturri premiado por Casa de las Américas en 1992 y publicado en 1993; *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias* (1991) y *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* (2004) de Raúl Bueno Chávez; *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* publicado por Walter Dignato (primero en inglés en 2000 y posteriormente en 2003 en español); *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos* (2004) de Mabel Moraña; numerosos artículos de Zulma Palermo (“Semiótica del vacío y de la espera” de 1999, “Una historia con variaciones, los mismos rostros ¿distintas máscaras?” de 2003, “Revisando fragmentos del «archivo» conceptual latinoamericano a fines del siglo XX” en 2008, entre muchos otros más) y en *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina* (2005); *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* publicado en 2002 por Eduardo Grüner, en diálogo con las formulaciones teóricas más relevantes del siglo XX.
- 3 Santiago Castro Gómez, siguiendo la perspectiva de M. Foucault, señala que la genealogía constituye una analítica del poder, “un método que permite trazar la historia del modo en que tanto el saber como la verdad se encuentran ligados a mecanismos históricos de poder” (2012, p. 189) y que, por ello mismo “constituye además una herramienta metodológica para el análisis de las prácticas discursivas y no discursivas a partir de las cuales se produce y circula socialmente la verdad en un momento histórico específico.” (*ibid.*).
- 4 Consideramos que la diferencia entre heterogeneidad y multiculturalismo es, sobre todo, ideológica. Solo teniendo en cuenta las dinámicas de poder que tensionan y articulan las diferencias y desigualdades en cada contexto específico, es factible evitar la celebración de la diferencia y el fragmento en sí mismos.
- 5 Como sostiene con ironía Eduardo Grüner, para los latinoamericanos la globalización comenzó hace más de 500 años (2005, p. 255).
- 6 Las categorías utilizadas en música son las de fusión y world music.

- 7 La noción de folklore moderno ha sido propuesta por Ricardo Kaliman por oposición a la del folklore propiamente dicho o folklore “originario” y la de “proyección” folklórica; el fenómeno descrito bajo la denominación de folklore moderno refiere a circuitos que no eran ya los de las salas de concierto o los “salones de selecta presencia, sino que se presentaban en centros de diversión popular y, posteriormente, en los medios masivos de comunicación” (2003, p. 29).
- 8 Grupo de death metal formado en 1997. Cuenta con cinco producciones discográficas hasta el momento: *Eztlacuani* (2011); *In Moyocoyani* (2012); *Miquian* (2015); *Prehispanic Beg* (2017); *Axomimtl* (2017).
- 9 Grupo de rock en lengua originaria formado en Chiapas en 1996. Cuenta con cinco producciones: *K'evujel ta Jtek'lum* (“canto en mi pueblo”, 2001); *Muk'ta Sotz* (“gran murciélagos”, 2006); *Xch'ulel Balamil* (“espíritu de la tierra”, 2009) en coproducción con el National Museum of Mexican Art; *Selva Soñadora* (2012, poemas rockfónicos) y *Homenaje* (2019).
- 10 Banda mapuche de Neuquén, Argentina, que combina rock, cumbia, hip hop y ska con elementos tradicionales de la música mapuche. Se formó en 2007 y cuenta con dos producciones discográficas: *Puel Kona* (2013) y *Kintu Newen* (2017).
- 11 Joven artista oriunda de Ayacucho. Su videoclip “Tijeras” puede verse en: www.youtube.com/watch?v=VQUrV_v7OK8.
- 12 De acuerdo a Zulma Palermo, se entiende “frontera” como espacios de “confluencias, zonas de contacto y de interacción y diálogo” que permiten circulaciones en una “mutua fertilización creativa” (2014, p. 13), desde las cuales se construyen lugares de enunciación liminares y entramados diversos. De este modo, el pensamiento fronterizo propone “pensar críticamente la diferencia colonial para generar condiciones adecuadas que propugnen la emergencia de relaciones dialógicas en las que la intervención del sujeto colonizado se encuentre en paridad y simetría con el discurso hegemónico” (2014, p. 14).
- 13 Señala Eduardo Grüner que la noción de “linde” resulta de una traducción de la noción de “in-between” de Hommi Bhabha pero, a diferencia de ella, no se concibe como “tierra de nadie” o como “multiculturalismo” o “hibridación” sino como el momento de la lucha, como un “territorio sometido a la dimensión del conflicto y de las relaciones de fuerza” (2005, p. 258).
- 14 En otro contexto, pero también en el terreno de la música, específicamente de la canción de folklore en Argentina, el compositor salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón (Salta, 1917-2000) consideraba el dodecafonismo como “una receta que hay que aprendérsela para robarle todo lo que uno pueda y hacer otra cosa.” (qtd. en Botelli, 2007, p. 122). Leguizamón es reconocido como uno de los compositores más importantes en el folklore argentino, en especial por sus canciones junto a los poetas Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez, César Perdiguero y Antonio Nella Castro.

Referencias bibliográficas

- Aharonian, C. (1990). Música, revolución y dependencia en América Latina. *Boletín de Música Casa de las Américas* (No. 118), pp. 3-26.
- . (1992). Teatro y situación cultural en Latinoamérica. Problemática del compositor en la música popular latinoamericana. Identidad, colonialismo y educación musical. La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina. En *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.

- Barbieri, L. [andrescabrerar]. (2012, Octubre 27). Latinoamérica [Archivo de video]. *Latino América*. Impulse, 1973. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=Ap_lm-iobf4.
- Barei, S. (2013). Cuerpo-cerebro-lenguaje: metáforas de la afectividad. En *Cultura y formas de la vida II. Retóricas del cuerpo*. Córdoba: Ferreyra Editor/ Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2014). Modelizaciones discursivas y retóricas culturales. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, año 2 (No. 2), pp. 22-29. http://www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s_2.html
- Botelli, J. J. (2007). *La sal de Salta*. Salta: Ed. El coyuyo.
- Bueno Chávez, R. (2004). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. Sobre metáforas y otros recursos del lenguaje crítico latinoamericano. En *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Carpentier, A. (1977). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (relatora) *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- . (1994). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- . (1996). Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discursos migrantes en el Perú modernos. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII (176-177), pp. 837-844.
- . (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII (No. 180), pp. 341-344.
- Dabove, J. P. & Jáuregui, C. (2003). Mapas heterotrópicos de América Latina. En *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Fernández Retamar, R. (2004). Calibán. En *Todo Calibán*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Flores, R. [Renata Flores Rivera]. (2018, septiembre 8). Tijeras. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=VQUrV_v7OK8.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Glissant, E. (2017). *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- González, F. & Rodríguez Mora, T. (2012). Genealogía de las herencias coloniales. Entrevista a Santiago Castro-Gómez. *Andamios, Revista de Investigación Social*, Vol. 9 (No. 20), pp. 187-199, doi:10.29092/uacm.v9i20.376.

- Grüner, E. (2005). Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista. O la suma de las partes es más que el todo. En *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Kaliman, R. (2003). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes".
- Lienhard, M. (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. En J. A. Mazzotti y U. J. Zevallos-Aguilar (coordinadores) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- . (2000). Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, (No. 193), pp. 785-798.
- López, I. (2006). *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos*. Salta, EUNSa.
- . (2009). Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina. En Z. Palermo (Comp.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- . (2013). Consideraciones en torno a la canción popular como objeto de estudio. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, Año 1, (N° 1), pp. 110-123.
- . (2018). Estéticas fronterizas. Interacciones, mixturas y antropofagias entre el jazz, el rock y la copla. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista semestral del literatura hispanoamericana y comparada*, (No 10), pp. 47-64, <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2019/01/47-64>.
- Mamani Macedo, M. (2015). Ahayu-Watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Caracol*, (N° 9), pp. 92-127, <http://www.revistas.usp.br/cara-col/article/view/99355>.
- Mignolo, W. (2003). Un paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. En *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2012). Lo nuevo y lo decolonial. En W. Mignolo y P. P. Gómez (Ed.) *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Moraña, M. (2004). De metáforas y metonimias. Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional. En *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. [1° Edición 1940]. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- . (1965). *Africanía de la música folklórica de Cuba*. [1° Edición 1950]. La Habana: Universidad Central de Las Villas.

- . (1993). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. [1° Edición 1951]. La Habana: Letras Cubanas.
- Palermo, Z. (1998). Para una genealogía de la descolonización cultural en los Andes. En C. Walsh (Ed.) *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Universidad Andina Simón Bolívar: Ed. Abya-Yala.
- . (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción Editora.
- . (2008). Revisando fragmentos del «archivo» conceptual latinoamericano a fines del siglo XX. *Tabula Rasa*, (No. 9), pp. 217-246, doi.org/10.25058/issn.2011-2742.
- . (2009). El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- . (2014). Hacia una forma otra de conocimiento: la opción decolonial. En M. E. Hermida y P. Meschini (Eds.) *Hacia una epistemología de los problemas sociales latinoamericanos*. La Plata: Ediciones de la Universidad de La Plata.
- . (2017). Diferencia epistémica y diferencia colonial. El rol del comparatismo contrastivo y de las hermenéuticas pluritópicas. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, (No. 8), pp. 7-25. <https://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2018/02/7-25-1.pdf>
- Puel Kona. [Kangrejoz Records]. (2017, febrero 8). *Kintu Newen*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.**
- Sak Tzevul. [Netza Gramajo]. (2009, Junio 15). Bolomchon (canto tradicional tzotzil). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xCsFM261FIA>
- Xipe Totec. [Martín Xipe Totec]. (2018, Julio 18). Tonalyecantoc. *Axomimitl*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=FBICA-BaLfZA>.