



Ocasiones musicales inter-grales latinoamericanas. Alternativas categoriales para descolonizar la escucha
Cecilia Trebuq
Arte e Investigación (N.º 19), e063, mayo 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e063>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

OCASIONES MUSICALES INTER-GRALES LATINOAMERICANAS

ALTERNATIVAS CATEGORIALES PARA DESCOLONIZAR LA ESCUCHA

LATIN AMERICAN INTER-GRAL MUSICAL OCCASIONS
CATEGORICAL ALTERNATIVES TO DECOLONIZE LISTENING

CECILIA TREBUQ / ceciliatrebuq@hotmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias
Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Recibido: 28/1/2021 | Aceptado: 3/4/2021

RESUMEN

El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación denominado «Fundamentos conceptuales para una historia general de las manifestaciones musicales populares en la Larga Duración Histórica» radicado en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y acreditado para el período 2020- 2023. El mismo se propone revisar las metodologías y conceptos de la historiografía de la música así como sistematizar y generalizar fuentes e indicios que permitan esbozar una historia de las músicas urbanas y profesionales, que desde la modernidad temprana constituyeron la manifestación sonora de las mayorías, tanto en Europa como en la cultura mestiza y transcultural americana. Este trabajo propone revisar la categoría de *integralidad* y reformularla en términos *inter-gralidad* como alternativa para nombrar una especificidad sonora latinoamericana.

PALABRAS CLAVE

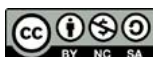
Música popular latinoamericana; autonomía de la música; integralidad; inter-gralidad

ABSTRACT

This work is part of the research project called “Conceptual foundations for a general history of popular musical manifestations in the Long Historical Duration” based at the Faculty of Humanities, Arts and Social Sciences of the Autonomous University of Entre Ríos and accredited for the period 2020-2023. It proposes to review the methodologies and concepts of the historiography of music as well as to systematize and generalize sources and indications that allow sketching a history of urban and professional music, which from early modernity constituted the sound manifestation of the majority, both in Europe and in the mestizo and cross-cultural American culture. This work proposes to review the category of *integrality* and reformulate it in terms of *inter-grality* as an alternative to name a Latin American sound specificity.

KEYWORDS

Latin American popular music; autonomy of music; integrality; inter-grality



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

La noción de la *música* en cuanto producción *autónoma* ha sido una de las invenciones más eficaces de la modernidad a través de la cual Occidente no solo se apropió de dicho concepto, sino que también volvió *obligatorio* su sentido para el resto de las culturas. La disciplina musicológica se constituyó como engranaje imprescindible de una maquinaria teórica y discursiva que ofició de mediadora, legitimadora y productora de la *cultura afirmativa*, aquella erigida por la burguesía europea al hacerse del poder (Eckmeyer, 2019b). Para justificar su autoasignada superioridad cultural, la burguesía occidental decimonónica necesitó desacreditar la materialidad del mundo, para lo cual debió condensar y reactualizar formulaciones ya presentes tanto en el pensamiento filosófico aristotélico como en el cristiano basadas en una escala valorativa aplicada a una escisión previa entre el mundo ideal y el terrenal. De esta forma ubicó «en el lado de lo puro: el Uno, Dios, el Paraíso, la Idea, el Espíritu; en el lado opuesto, lo impuro: lo Diverso, lo Múltiple, el Mundo, lo Real, la Materia, el Cuerpo, la Carne» (Onfray, 2006, p. 88).

La autonomización de la música fue así la contribución discursiva que la estética, la teoría del arte, la musicología y las ideas constitutivas del canon de la música *culta* realizaron a las formas de ocultamiento de la desigualdad material que la burguesía imponía. La abstracción de la música de las condiciones sociales de producción y reproducción de la vida y su apartamiento al plano de *lo ideal* permitió construir un canon estético, *universal* y *obligatorio*, y convertirlo en patrimonio cultural de la humanidad, todo lo cual facilitó la tarea de hacer que «los hombres reconozcan como propias las prácticas musicales concebidas para celebrar el poder de aquellos que los someten» (Eckmeyer, 2019b, p. 6). El valor estético y el sentido de la *música* pasaron a depender únicamente de las relaciones *internas* de la obra, de su *forma*, característica autorreservada exclusivamente para las propias producciones de la burguesía occidental. Paralelamente, la incesante penetración de la racionalidad occidental en la expresión musical alcanzó en ese mismo momento su máximo desarrollo, lo que se manifestó en la cristalización de los principios centralizadores de la armonía tonal. Todo cierra. Ubicada en un mundo idealizado, la música tonal se encargó, como la economía clásica, de *hacer creer* a las mayorías en una representación consensual del mundo imprimiéndoles «la fe en una armonía en el orden; para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en el progreso del saber racional» (Attali, 1995, p. 72).

La *inclusión* de aquellxs otrxs que en el plano de lo material no se habían visto beneficiadxs por ese orden social armónico e *ideal* solo pudo lograrse mediante su «posesión teórica» (Aharonián, 2012, p. 91), haciendo que toda forma de razonamiento que no se correspondiera con el impuesto por el norte occidental sea experimentado por sus colonias como ilógico, ajeno, extraño o exótico.

Esta paradoja se vio además reflejada en la complicidad epistemológica que revelaron la etnomusicología y los estudios folclóricos en sus versiones más tradicionales

—complicidad que también evidenciarán los estudios influenciados por las modas posmodernas norteamericanas a partir de la década de 1980—, con la musicología moderna occidental, particularmente al momento de acercarse a las prácticas musicales colectivas afroamericanas. Históricamente, el núcleo metodológico de dichas disciplinas lo ha constituido, al igual que para la música *culta*, el análisis estructural, armónico-céntrico y autónomo de melodías transcritas en partitura. Lo que suele vislumbrarse en estos estudios —los mismos que informan actualmente los saberes musicales que circulan mayoritariamente en los distintos niveles educativos de nuestra región— es una persistente huella positivista que se manifiesta particularmente en la empeñada búsqueda siempre racializante de *esencias* y en el desacople de los análisis musicales de los procesos históricos y socioculturales en los que tienen lugar las manifestaciones sonoras. Curiosamente, la estructura binaria de pensamiento que opera en este modelo metodológico, que escinde lo *interno* de lo *externo*, el *texto* del *contexto*, lo *musical* de lo *extramusical*, es exactamente la misma que sostiene y legitima la *cultura afirmativa*. Al no ser abordadas en sus propios términos, y ante la escasez de conceptos y categorías para nombrarlas y explicarlas, la muchas veces bienintencionada (mala)praxis de sus estudiosxs ha impedido trascender un imaginario en el cual los valores asociados a la música *culta* mantienen su superioridad frente a los relacionados con las manifestaciones populares de nuestro continente.

ENTRE LOS INTERSTICIOS DE LA(S) CULTURA(S)

Hasta aquí se ha intentado evidenciar que las dificultades que se nos presentan al momento de acercarnos a las prácticas musicales latinoamericanas y la encerrona en la que nos deja partir de una episteme moderna colonial remiten a una estructura más compleja, a una *matriz colonial de poder* (Mignolo, 2014). Es necesario preguntarnos entonces: ¿es posible (re)elaborar una musicología popular y latinoamericana a partir de estrategias propias? Y en tal caso, ¿qué categorías, conceptos y valores permitirían descentrar los modelos imperiales impuestos y abordar nuestras producciones desde un pensamiento que integre en una comprensión orgánica las prácticas de canto/percusión/danza colectivas latinoamericanas, contemplando la diversidad de formas en que estas se presentan?

De la falacia de la autonomía absoluta de la música ya nos han advertido tanto la nueva musicología, la historia social de la música así como distintas tendencias musicológicas latinoamericanas. En cualquier cultura, las prácticas musicales, en cuanto generadoras de identidad de los grupos sociales que las producen, practican y consumen, pueden ser comprendidas como *metáforas sonoras* de procesos históricos, saberes, visiones del mundo, cosmologías, experiencias, filosofías, valores, anhelos e imaginarios propios de determinadas *configuraciones culturales* (Grimson, 2011), que más que *dichos* son vivenciados.

Particularmente, las músicas afrolatinoamericanas no solo se manifiestan, enclaustradas y reificadas, en salas de conciertos y producciones discográficas. Tampoco se practican únicamente de forma comunal en actividades, festejos y celebraciones rurales y cotidianas, como a tantx estudiosx del folclore le gustaría encontrarlas. Podemos hallarlas también desliziándose en los intersticios de estos ámbitos.

El *ijexá* no suele ser concebido como una *música* en sí misma sino que, en general, lo es en tanto forma parte de diversos y, a la vez, determinados rituales, ya que es un elemento más de una *totalidad*, como lo son las fiestas públicas del *candomblé* o los desfiles de *afoxé* en los carnavales de Bahía. Dichas ocasiones musicales (Camacho Díaz, 2011), generalmente vinculadas con el espacio religioso y profano respectivamente, no constituyen ámbitos encerrados en sí mismos, sino que habitan *espacios intersticiales* y oponen resistencia a quienes intentan comprenderlas estableciendo divisiones entre el *adentro* y el *afuera*, incluso más, entre el *abajo* y el *arriba*. Quizá por ello es que no han sido músicas fácilmente *encasillables* en las etiquetas de *género*, tan útiles por cierto al mercado musical, motivo por el que algunxs autores hablan incluso de *géneros de intersección* (Fornaro, 2010). Como si no bastara, en estas prácticas puede advertirse que *lo sonoro* y el *cuerpo* aparecen inseparablemente interrelacionados. Diferente a lo que suele pensarse, el hecho de que las músicas *cultas* de tradición occidental *oculten*, y no *expongan*, el cuerpo no implica que este no esté ahí, por el contrario, eso nos dice mucho acerca del lugar que este ocupa en la visión científica moderna-occidental del mundo y de su concepción de la *cultura*. Por su parte, según Ángel Quintero Rivera (2009), el mundo *mulato* manifiesta una *otra* concepción del *cuerpo* que, por el contrario, es concebido como *parte de la cultura*, y será puntualmente aquí donde radicará uno de los principales cuestionamientos que las músicas afrolatinoamericanas harán a la *cultura afirmativa*.

El *candomblé* ha sido definido por Pessoa de Barros y Leão Teixeira (1989) como una manifestación religiosa resultante de la reelaboración de las visiones del mundo y *ethos* provenientes de la heterogénea vertiente cultural africana que a partir del siglo *xvi* fue instalada forzosamente en Brasil. Esta forma de religión fue desarrollada en las Casas de Santo por africanos y sus descendientes mestizos desde los tiempos de la colonia hasta la actualidad. Según José Jorge de Carvalho (1993), los *orixás* funcionan allí como intermediarios entre un dios abstracto y los hombres, y las *fiestas públicas* representan la parte más popular y festiva del *candomblé*.

Observemos, desde el minuto 22:00 hasta el 25:39, el registro documentado en Olinda, Pernambuco, por Anderson Nogueira y Armandinho Reggae (2018) titulado *Festa de Oxum*.¹ En este fragmento puede observarse la entrada de Oxum en una

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JmR-AmAwoqg&t=1847s>

fiesta pública dedicada a esta *orixá* y a continuación la interpretación de una de las más conocidas y difundidas cantigas dedicadas a ella, «Moro Omim Má».

Como es sabido, es solo mediante el diálogo intensificante de la percusión, el canto y la danza que las divinidades se hacen presentes en la fiesta, acto que se produce mediante la posesión de la cabeza de su hijx de santo y de su cuerpo danzante. Ya no es un humanx quien vemos bailar en este registro, sino que es Oxum quien expresa, danzando, su carácter y los acontecimientos de su vida en la Tierra. En el sistema de creencias del *candomblé* el cuerpo no se percibe como una máquina o mero depósito del pecado, sino que es el vehículo de la comunicación con los dioses, y es por ello que no existe aquí aquella concepción binaria que, de forma irreconciliable, opone el *cuerpo* al *alma*, el paraíso a la tierra, lo sagrado a lo profano. Este divorcio pierde todo tipo de sentido desde el momento en que «los dioses no vienen por lo general del cielo, sino del monte y otros ámbitos terrenales donde moran» (Colombres, 2012, p. 159). Si el ritual cristiano occidental funciona como simulacro de la escisión entre el paraíso y la tierra, donde el primero tiene supremacía sobre la segunda y donde se venera solitariamente a un centralizante y único Dios, el ritual del *candomblé* cobra sentido en tanto el descentrado panteón de divinidades se inmiscuya, intervenga y dialogue en el mundo de lxs humanxs y con él en ritos colectivos que constituyen una estética, una fiesta y un espectáculo total, *intersticial* y *descentrado*, que celebra la *vida* de las personas, mientras complace a los dioses, que son quienes la favorecen.

Por su parte, los desfiles de los *blocos* de *afoxés* forman parte fundamental de las manifestaciones musicales carnavalescas en diferentes regiones de Brasil y particularmente en Salvador de Bahía. La mayoría de lxs referentes sobre el tema lo caracterizan como una especie de procesión religiosa en pleno carnaval debido al estrecho vínculo que con el *candomblé* presentan. El ritmo que dialoga con la danza y que guía y organiza los cantos, la procesión, el desfile y el espectáculo carnavalesco del *afoxé* es el *ijexá*, ritmo que a la vez constituye una de las marcaciones rítmicas básicas de los rituales de *candomblé*. La dimensión religiosa que presenta el *afoxé* hace que, aquí también, se vuelvan inútiles, para su comprensión, aquellos límites artificiales categoriales que escinden lo sagrado de lo humano.

PRÁCTICAS INTEGRALES

El carácter *intersticial* de ambas manifestaciones, que no son religiosas o festivas, sino religiosas y festivas devela el carácter histórico y regional de la concepción autónoma de las actividades y producciones musicales.

En dichas prácticas es posible observar que convergen y coexisten, potenciadas, diferentes manifestaciones artísticas: elementos visuales, danzas, música, representación, entre otros. Debido a que en estos casos la *música* suele ser un

elemento más —aunque constitutivo y fundamental— del *ritual total*, algunos estudiosos han señalado que resulta muchas veces imposible delimitar las distintas expresiones artísticas que aparecen interrelacionadas entre sí, por lo que, aunque siempre pueda aprehenderse, seccionarse conceptualmente y analizarse el aspecto estético, resulta demasiado complicado comprender el sentido de *lo musical* de forma aislada. Todo pareciera encontrarse inevitablemente *oscurecido* con otros fines y funciones que difuminan los bordes de aquello que nunca coincidirá con los precisos límites de una idea previa de la *música*. Debido a ello, algunos autores han identificado y nombrado esta particularidad con la noción de *integralidad*. Veamos cómo se manifiesta esta especificidad en las prácticas mencionadas.

El fragmento seleccionado de la presentación del Afoxé Filhos de Gandhi,² realizada en el marco del carnaval del año 2013 realizado en Río de Janeiro, se trata de un canto practicado de forma colectiva y configurado sobre el ritmo *ijexá*.

En primer lugar, como puede observarse, aquí también confluyen diferentes manifestaciones artísticas que, de forma dialógica, componen, al igual que en el caso del *candomblé*, un complejo código estético que se expresa tanto en lo sonoro y en la danza como en los accesorios, los peinados, la ornamentación del cuerpo, los maquillajes y el diseño de los vestuarios. Ningún elemento estético está allí por mero azar. La selección y producción de las coreografías, los cantos, el vestuario, los colores o los toques se realizan en función de celebrar y homenajear a los *orixás* que orientan los cantos y con los cuales se identifican, en este caso, los Filhos de Gandhi.

En el caso de las fiestas públicas del *candomblé*, Oxum ni ningún *orixá baja* sin música y no se hace presente sino a través de la danza, el canto y la percusión. Sin embargo, como puede observarse en el registro, Oxum tampoco *baja* sin la elaboración estética de la danza, la dramatización, la escenografía, la vestimenta y demás manifestaciones artísticas que confluyen en este ritual. Es posible afirmar así que, en ambas *ocasiones*, todas las manifestaciones estéticas se relacionan de forma complementaria y dialógica y, en tal sentido, no hay predominio de una manifestación sobre otras, ninguna tiene sentido fuera de esa totalidad que las contiene, que es el ritual.

En segundo lugar, si nos detenemos a examinar específicamente el complejo percusión/canto/danza nos encontramos con un esquema similar. El trance de la posesión en el *candomblé* es inseparable del sonido y el movimiento a la vez que las elaboraciones percusiva, melódica y bailable solo funcionan dialogando entre sí mediante la práctica improvisatoria y la participación de todos los presentes. En el desfile de Filhos de Gandhi, se evidencia también el mismo interrelacionado

²https://www.youtube.com/watch?v=45MAK_uw_UA&list=PLoIR7SEfYamGlqwdjnPR-Pp1-aFGwZLvk&index=22&t=53s

diálogo improvisatorio que se manifiesta en la relación entre el fraseo melódico y la elaboración rítmica así como entre la práctica colaborativa de lxs bailarines, lxs percusionistas, lxs cantantes y demás participantes.

Finalmente, si acercamos más la lupa y nos detenemos en la materialidad sonora del canto y la percusión, es posible advertir que la elaboración musical, en contraste con la centralidad que las *alturas* poseen en las músicas *cultas* occidentales, no se encuentra supeditada a ningún principio ni elemento ordenador principal, sino que se establecen, también aquí, prácticas dialogantes entre los diversos elementos sonoros. En ambos casos, las músicas se elaboran sobre la base de un principio de renovación continua sobre la métrica de claves propiciado por la alternancia y superposición de patrones repetitivos —elaborados por los atabaques *le* y *rumpi*, el coro y el colectivo danzante—, y la improvisación individual —realizados por el tambor *rum*, el cantante solista, Oxum o lxs *vedettes*—. Aunque el elemento rítmico cobra mucha importancia no es este el ordenador musical centralizante, sino que lo *sonoro* se elabora a partir del *diálogo* de este con los demás elementos, lo cual le otorga un *carácter descentrado* también a lo *específicamente sonoro*.

En ambos casos, fuere cual fuere el aumento de la lupa que usemos, es posible evidenciar esa intersección e interrelación descentrada y dialógica que se da entre los diferentes elementos constitutivos, y esta es la cualidad que, en marcado contraste con el carácter centrado y jerárquico que presentan las prácticas moderna-occidentales, le otorgaría a estas prácticas ese carácter *integral*.

INTER-GRALIDAD MESTIZA

Occidente configuró históricamente su visión del mundo ubicando al arte, lo sagrado, el alma, la razón, la mente y la civilización, a fin de cuentas, la *cultura*, en un ámbito *ideal* separado del mundo terrenal, la naturaleza, lo humano, el cuerpo y la realidad cotidianamente vivida. Escindiendo estas esferas y jerarquizándolas pudo ubicarse en la cima del progreso cultural, autodesignarse como modelo a seguir y asignarle al resto del mundo el lugar que ocuparía en la escala *universal* del progreso cultural. Uno de los indicadores que le ha permitido medir el estatus del *arte* de esas *otras* culturas fue justamente el grado de autonomía que este adquiere respecto a lo que ubicó en esa segunda esfera. Por el contrario, en las ocasiones musicales analizadas, ese mundo *bárbaro* que habita en el cuerpo, en lo humano y en la tierra, es develado como *generador de cultura(s)* (Quintero Rivera, 2009) y no como algo separado de esta(s). El mundo afrolatinoamericano no concibe aquella escisión y, como vimos, se resiste a la medición y valoración de sus producciones culturales en términos autónomos, justamente por su *carácter integral e intersticial*.

La idea de *integralidad* resulta interesante ya que refleja un muy valorable esfuerzo intelectual por intentar nombrar y comprender esa *totalidad* implicada en las producciones culturales que no se corresponden con los cánones estéticos europeos occidentales. Sin embargo, es posible advertir que dicha categoría presenta algunos límites para caracterizar las músicas producidas en el mestizo mundo popular latinoamericano. Es que esta noción, en el uso que habitualmente se le ha dado, remite a una idea que *integraría* lo diverso sintetizado en lo Uno, lo que no aplicaría para aquellas ocasiones musicales en las cuales todos los elementos se interrelacionan de forma conflictiva y constituyen una *unidad heterológica* (Laplantine & Nouss, 2007) e *inestable*, en tanto su constitutiva heterogeneidad interna hace que todos los elementos mantengan entre sí una tensión histórica no resuelta, irreversible e irreconciliable.

En Latinoamérica las *herencias* musicales procedentes de la heterogénea vertiente cultural africana forzosamente trasladada a nuestra región no se encuentran en estado puro o esencial. En el desarrollo histórico de los rituales descritos han confluído aquellas tres *presencias* —la africana, la europea y la americana— a las que se refería Stuart Hall (2010), por lo que de ninguna manera podemos aceptar que se hayan mantenido en un estado de pureza o que su dinámica cultural se haya congelado. La historia colonial las ubicó en un proceso irreversible, transcultural y mestizo en donde ya no es posible retornar a ninguna esencia.

El sentido que los estudios situados en Latinoamérica le han dado a los conceptos de mestizaje y sincretismo implica subrayar el carácter tenso y violento que ha tenido el contacto entre las distintas configuraciones culturales en nuestro continente. Los múltiples mestizaje(s) y sincretismo(s) en nuestra región no son la consecuencia de una conciliación, sino de un permanente estado de roce y electrificación que acontece en espacios o *zonas de fricción* (Rivera Cusicanqui, 2018). Son el resultado de una permanente, abierta e inacabada «coexistencia conflictiva de confrontaciones sociales y étnico-culturales» (Argumedo, 2009, p. 16). Por ello, las prácticas musicales desarrolladas en el mundo afrolatinoamericano, como constitutivas y productoras de identidades de la diáspora, son además *transculturales*, ya que «están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia» (Hall, 2010, p. 360).

Según Quintero Rivera (2009), las músicas afrolatinoamericanas *son y no son* simultáneamente occidentales. Por un lado, determinados principios de organización musical como la métrica de claves, la improvisación, la interrelación con la danza, la autorregulación colectiva, el sistema de llamada y respuesta y el dialogismo entre los elementos sonoros son elementos adoptados de la tradición africana. Pero, como puede escucharse en los casos analizados, las melodías se organizan a partir de sonoridades que son básicamente occidentales aunque

manifiestan un *descentramiento* de, justamente, el elemento *centralizante* de aquellas —la altura—, mediante el diálogo con los demás elementos musicales, la importancia dada a la elaboración tímbrica y textural, el juego con la imprecisión de las notas, la sensación de ambigüedad tonal o la simultaneidad heterogénea de timbres diversos. Asimismo, esos elementos no están allí por simple imposición, sino que el mundo popular afrolatinoamericano ha contado además, dentro de los límites impuestos por la sociedad colonial o estatal, con un poder de *selección* (Thornton, [1992] 2004) de aquello que formaría, o no, parte de su estética.

La idea de *integralidad*, en un sentido de integridad, fusión o síntesis, es ajena a las producciones mestizas de Latinoamérica. En tal sentido, una reformulación en términos de *inter-gralidad* puede resultar más adecuada para comprender la particularidad de las prácticas de canto/percusión/danza colectivas afrolatinoamericanas. Es que de esta forma enunciaría y se correspondería con una noción de identidad que permite comprenderlas como una *unidad*, que aunque siempre será provisional y en permanente apertura, permite contemplar la *diversidad* de elementos que la componen sin resignar su condición de *totalidad*. Si a la noción de *integralidad* corresponde una identidad constituida por «elementos simples, en estado puro, concebidos como primeros histórica u ontológicamente, que en cierto momento se habrían cruzado» (Laplantine & Nous, 2007, p. 389), a la noción de *inter-gralidad* correspondería entonces una identidad mestiza, impura y transcultural, sometida a múltiples procesos de adquisición, elaboración e interpretación que se constituyen en permanentes movimientos de interacción ininterrumpida.

A MODO DE REFLEXIÓN PROVISORIA

En cuanto noción inherente a la *cultura afirmativa*, la autonomía de la música ha sido la coartada necesaria para ocultar las marcas de la colonialidad y, así, contribuir no solo a legitimar el orden social existente, sino también a «producir las condiciones para que las desigualdades se perpetúen» (Eckmeyer, 2019b, p. 1). Alternativamente, las prácticas musicales *intersticiales* e *inter-grales* afrolatinoamericanas saben expresar un *otro* concepto de *cultura* que, al incluir al cuerpo, evidencia su ocultamiento así como «las marcas que le infligen la opresión y la desigualdad» (Eckmeyer, 2019a, p. 21) y desarma el discurso de la autonomía absoluta.

Evidentemente, como observa Alcira Argumedo (2009), en las tradiciones de las clases subalternas de América Latina no solo existen meros sentimientos o intuiciones, sino también herramientas de fundamentación capaces de cuestionar muchos de los supuestos universalistas que guían los saberes predominantes. Las prácticas vocales y colectivas afrolatinoamericanas se constituyen ellas mismas como posibilidad de una epistemología diferente a la hegemónica y se proponen como metáfora sonora de un *otro-orden-social* posible de ser considerado para las

presentes y futuras formulaciones teóricas y prácticas que pretendan comprender *lo latinoamericano* y *lo afrolatinoamericano*. Recuperar el potencial epistémico que en ellas habita podría ser, entonces, un puntapié para repensar y decidir desde *dónde* o cuál será la *posición de enunciación* que asumirá la disciplina musicológica latinoamericana en su conjunto y cuáles las categorías que permitirán comprender sus propias producciones.

La *inter-gradidad* propone un esquema de pensamiento *otro*, popular y latinoamericano que habita en el *pensamiento mestizo*, y en ese sentido puede constituirse en un aporte interesante: por un lado, permite explicar una característica particular de prácticas que habitan en los espacios del *entre*, desbarata los dualismos y provoca el ejercicio del pensamiento asumidamente situado en Latinoamérica; por otro, se nos presenta como marco de pensamiento alternativo capaz de comprender las producciones sonoras afrolatinoamericanas atendiendo a su *unidad en la diversidad*.

Considerar como práctica analítica válida este núcleo de la producción de conocimiento alternativo que vincula el *hacer* con el *conocimiento/saber* (Ferreira, 2011) implica reconocer una de las contribuciones más valiosas y novedosas de Afrolatinoamérica al mundo y a nuestra región. Asumir y comprender a Nuestramérica como una totalidad mestiza e inter-grad, constituida por diversidades que comparten una historia común, resultará, en ese sentido, imprescindible para su descolonización.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2012). *Hacer Música en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Camacho Díaz, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En A. García de León Griego (Comp.), *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución* (pp. 43-62). Tierra Caliente, México: Ediciones del programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente.
- De Carvalho, J. (1993). Aesthetics of Opacity and Transparency: Myth, Music, and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition [Estética de la opacidad y la transparencia: mito, música y ritual en el culto Xangô y en la tradición artística occidental] *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, 14(2), 202-231. <https://doi.org/10.2307/780175>
- Colombres, A. (2012). *Imaginario del Paraíso. Ensayos de interpretación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Eckmeyer, M. (2019a). «El que se mete con mi barrio me cae mal». Alternativas analíticas a la estandarización en música popular. *Clang*, (5), e005. <https://doi.org/10.24215/25249215e005>

Eckmeyer, M. (2019b). La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse. *Arte E Investigación*, (15), e018. <https://doi.org/10.24215/24691488e018>

Ferreira, L. (2011). Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar [Artes musicales en la diáspora africana: improvisación, llamada y respuesta y tiempo en espiral]. *Outra Travessia, Revista da Pós-Graduação em Literatura*, (11), 55-70.

Fornaro, M. (2010). De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense. En A. Recasens Barberà (Comp.), *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 79-90). Madrid, España: SEACEX y AKAL Ediciones.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Hall, S. [1994] (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruano; Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador; Enviñón Editores.

Laplantine, F. y Nouss A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Mazé Mixo. (13 de febrero de 2013). Desfile do Afoxé Filhos de Gandhi-Rio | Av Rio Branco 2013 [Registro audiovisual]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=45MAK_uw_UA&list=PLoLR7SEfYamGiqwdjnPR-Pp1-aFGwZLvk&index=22&t=53s

Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la Colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del signo.

Nogueira, A. y Reggae, A. (2018) *Festa de Oxum* [Registro audiovisual]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JmR-AmAwoqg&t=1847s>

Onfray, M. (2006). *Tratado de ateología. Física de la metafísica* (Trad. Freiré, L.). Barcelona, España: Anagrama, S.A.

Pessoa de Barros, J. y Leão Teixeira, M. (1989). O código do corpo: Incrições e marcas dos orixás [El código del cuerpo: Incripciones y marcas de los orixás]. En C. E. Marcondes de Moura (Org.), *Meu sinal está no teu corpo. Escritos sobre as religião dos orixás* [Mi signo está en tu cuerpo. Escritos sobre la religión de los orixás] (pp. 36-62). San Pablo, Brasil: Edicon Edusp.

Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid, España: Iberoamericana.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Thornton, J. [1992] (2004). *A Africa e os africanos na formacao do mundo atlântico, 1400-1800* [África y los africanos en la formación del mundo atlántico, 1400-1800]. Río de Janeiro, Brasil: Elsevier.