

Capítulo 4

Las Memorias de la Esclavitud desde otros
lugares de enunciación



Foto: Hermi Friedmann

Subvirtiendo la autoridad de lo sentencioso: “cantadoras que se alaban de poetas”

SUSANA FRIEDMANN

Resumen

Este artículo se basa en una relectura del repertorio festivo de un grupo de cantadoras de Barbacoas, Nariño, hecha con la mirada de los estudios culturales. Al analizar las prácticas performativas de esta comunidad se devela un sentido de alteridad que subvierte la autoridad de la cultura letrada y de referentes identitarios inculcados por el sistema de educación y por la Iglesia sin lograr su articulación con un pasado y una memoria negadas. Partiendo del análisis de la música como texto social, del concepto de “doble sincronía” de Homi Bhabha y de la escritura afectiva de Veena Das, se exploran los mecanismos empleados para manifestar de manera explícita un distanciamiento del modelo implantado por la cultura dominante.

Palabras clave: estudios culturales, género, canto, identidad, hegemonía, Memoria

Nada más impactante que esta frase, emanada de las entrañas de una cantadora del Pacífico colombiano durante la celebración de un velorio de santo¹ y en la intimidad de su casa. ¿Qué hay detrás de este pronunciamiento, tan paradójico como improbable, que proviene de una aislada comunidad de las tierras bajas colombianas, poblada aún hoy, en gran parte, por descendientes de esclavizados?

¿A cuáles africanos se refiere la cantadora? Y ¿a qué lleva la invocación dirigida al “santo Dios”? A primera vista, y sin enfocar aún el lente por medio del cual se examina esta frase, sin lugar a dudas, por una parte, representa un repudio sin tapujos de la identidad misma de una región y, por otra parte, constituye la aparente negación de todo un pasado y de una memoria. El final de la frase es especialmente ambiguo: aunque se podría interpretar como una imploración desesperada, ¿no se podría leer también como una expresión atónita, como si reforzara la incredulidad?

Lo que parece vislumbrarse aquí es tan sólo una huella mínima del dolor que se manifiesta veladamente en un repertorio de cantos festivos recopilados durante varios años en Barbacoas, Nariño, en el transcurso de una investigación que pretendió abarcar el corpus festivo de un grupo de cantadoras. A primera vista, este repertorio parece construido de fragmentos inconexos, de reiteraciones encajonadas y de citas formulaicas cuyas fuentes parecen desentrañables, como si se sustrajeran de contextos que nada tienen que ver entre sí (Friedmann 1987).

En cierto nivel se percibe aquí un ejemplo singular que ilustra una concepción de cultura de lo afroamericano (no-europeo), pero vista desde afuera. Parece que en esta ocasión Carmen Dora Cortés mira su mundo desde el exterior, desde la cultura dominante. Esto encaja con los términos de Fernando Ortiz —a quien se le debe el concepto de transculturación como reacción al de aculturación, que se detiene más en la pérdida cultural que se da en el proceso del encuentro con otra cultura, con la cultura dominante, que en un posible intercambio, en lo que respecta la cultura afrocubana), puesto que indiscutiblemente se percibe un proceso recíproco entre culturas, específicamente entre la cultura hispana y la afroamericana

¹ Ceremonia doméstica que se celebra en honor de un santo (el Nazareno, la Virgen de Atocha, etc.) todas las noches antes de la fecha respectiva del calendario festivo católico (Friedmann 1995).

(Ortiz 1991: 276). Pero la preocupación de Ortiz por el problema del poder lo sitúa de tal manera que él suele describir la transculturación en términos de una cultura receptora que a duras penas se resiste a ser pasiva ante el impacto de otra cultura dominante –la hispanocatólica–, lo que implica que, por la poca posibilidad de aquélla de acceder a ésta, el desequilibrio de fuerzas, por decirlo así, se resuelve siempre a favor la cultura dominante. Y, para trascender sus limitaciones en cuanto a la configuración de una cultura en el encuentro con el Otro con el fin de hacerse visible, en la cultura afrocubana, y por ende en la afroamericana, se acudió a una serie de mecanismos que lograron un acercamiento en términos del Otro. Desde el punto de vista del análisis cultural, esto explica cómo se llega al concepto de *blanqueamiento* como estrategia para impactar a la cultura dominante, lo que conduce a una de los campos de investigación más significativas a partir de los años setenta. En el caso de la canción citada al inicio de este escrito, ello parece lograrse, curiosamente, mediante el rechazo contundente de lo propio.

Tres décadas más tarde, Ángel Rama señaló que, en su proceso de aproximación a la transculturación, Ortiz aún no vislumbraba el enorme potencial que existe para dar respuesta creativa al fenómeno de la transculturación (Rama 1982: 104), aspecto que se pretende explorar en las páginas que siguen.

El propósito de este escrito, entonces, es mostrar cómo, mediante el vínculo de la música como texto social, en el repertorio de unas cantadoras grabado hace quince años, se develan un claro sentido político y un pensamiento consciente que capta la ambigüedad inherente a las relaciones de poder. Es más: se examina la manera como algunos de los mecanismos empleados sirven para codificar una postura, si no de resistencia, entonces de negociación, con el fin de visibilizar una posición propia e independiente, en este caso dentro de un repertorio festivo que coincide con el calendario católico. Así, el reto es aprehender algunos de los mecanismos que se utilizaron para diseñar maneras de reconstruir una memoria negada y proyectar ésta, en primer lugar, ante su propia comunidad con el fin de fortalecer su identidad, aspecto que refleja un derrotero propio e inquebrantable que sorprende como estrategia para destacarse en medio del clima de las afrorreparaciones, tema que nos convoca en esta ocasión.

Este trabajo no habría sido posible, en primer lugar, sin entender lo que implica el concepto de la música como texto social. Si bien este concepto se ha venido utilizando en estudios tan diversos como los estudios sobre la identidad –sea de nación, de región, de etnia, de género, etc.– y hasta sobre la hermenéutica de la misma, es un hecho que los contornos sociales y culturales que hemos construido difícilmente se pueden imaginar sin la música. Nuestra comprensión de la vida

moderna y nuestra articulación del conocimiento que tenemos sobre los demás, sus lugares, sus tiempos y sus cosas, y hasta sobre nosotros mismos y sobre nuestras diferencias por región, género, etnia, clase social y generación, provienen en gran parte de la música. Como dice Martin Stokes (1994: 4), la música, como acto performativo, no sólo constituye una práctica en la cual se generan, se manipulan y se ironizan significados como acto reflexivo, sino que también proporciona mecanismos mediante los cuales se pueden negociar y transformar categorías de tiempo y de espacio.

Para completar esta idea vale la pena apuntar que la mirada de los estudios culturales como herramienta conceptual ha sido fundamental para develar la conciencia de las relaciones de poder en el discurso del repertorio en cuestión. Una figura central de esta reconstrucción del sentido es Franz Fanon. En su libro *Black Man. White Masks* (1952), el autor martiniqueño señala cuán fácil es desplazar el concepto de autoridad al colocar una cesura en el lugar indebido o equivocado dentro de un texto cualquiera. Así, al dictamen: “El hombre negro no es más que el hombre blanco”, Fanon le confiere un sentido totalmente diferente simplemente agregándole una interrupción o cesura, así: “El hombre negro no es. Más que el hombre blanco” (1967: 59). Las implicaciones de este cambio sorprenden por la reinscripción de la diferencia y del significado cultural debida a la relocalación en términos valorativos. Este aparente juego de palabras ha llevado a teóricos posteriores a reconsiderar el carácter fijo y sentencioso del texto narrativo según la posición del que escucha o lee el texto, postura propia de los estudios poscoloniales y de los estudios subalternos.

Para Homi Bhabha, en el análisis del discurso poscolonial hay un atraso temporal que se manifiesta como un “entremedias” híbrido, de relocalación y reinscripción, insólitamente productivo para el análisis cultural. Este corte temporal de la sincronidad produce una verdad que está fuera del conocimiento del sujeto, de la frase, de lo sentencioso (Bhabha 1994: 4). En términos de tiempo y espacio, hay un desfase que rompe continuamente el discurso lineal y predecible propio de la colonialidad y que se traduce en un desplazamiento de la posición de autoridad, lo que cumple con la función de construir sentido y de producir conocimientos y prácticas de otra índole.

Además, Veena Das pone de presente en sus escritos lo que denomina la “escritura afectiva”, consistente en el énfasis en una mirada personalizada y subjetiva desde una cultura receptora, uno de los mecanismos significativos de contestación de los símbolos de autoridad que desplaza el terreno de antagonismo (1989: 194). Por otra parte, los estudios culturales han destacado la importan-

cia de esa reelaboración de la memoria que permite un “entremedias” entre un pasado ficticio y uno resignificado, es decir la construcción de la “nación imaginada” de Benedict Anderson (1983).

Con el uso de estas herramientas conceptuales surge una nueva lectura del repertorio de las cantadoras a que nos hemos referido. En el caso de la cita con que se inicia este escrito, vista desde los estudios culturales hay en ella una dislocación del sujeto. Al hablar en términos del ausente (los africanos), la cantadora se distancia de su comunidad y hasta de su identidad étnica. Inferimos su pertenencia a la cultura dominante cuando invoca inequívocamente al “santo Dios” de la cultura hispanocatólica, aunque quedamos perplejos por la asociación a la vez simple y algo asombrada, como si se pudiera reemplazar el “¡santo Dios!” por una exclamación como “¡Dios mío!”. En términos de Homi Bhabha, el mecanismo al que se acude en este caso es el de la inversión del sujeto (1992: 65). Siguiendo el pensamiento de Freud sobre los orígenes de la melancolía, con esta inversión del significado y de la alocución –al incorporar la pérdida o la ausencia a su propio cuerpo y al exhibir sus heridas–, también se está incurriendo, en el discurso mismo, en el acto de “desincorporar” la autoridad del patrón, lo que constituye una rebelión melancólica con una desincorporación proyectiva desde el sujeto marginal hacia el que domina (Bhabha 1992: 64):

Es como si se dijera: todos estos retazos y pedazos en los que está fragmentada mi historia, mi cultura suturada, mi identificación desplazada; estas rajaduras en mi cuerpo también constituyen una revuelta. Y hablan de una verdad terrible. En sus elipsis y omisiones, desmantelan la autoridad: la vanidad de sus narrativas miméticas y su historia monumental; los emblemas metafóricos en los que ustedes inscriben El Gran Libro de la Vida. Mi revuelta es de enfrentar la vida de la literatura y de la historia con los desperdicios y fragmentos que constituyen al doble, quien vive como sobreviviente, o sea, como melancolía.

Esto también se refleja claramente en el texto con que continúa la canción y en la estructura de la misma:

Con un dolor en el pecho, *isanto Dios!, isanto Dios!*
Ay, quejando vengo, *ik'rieleisón!, ik'rieleisón!*
Al tono de oír tu nombre, *isanto Dios!, isanto Dios!*
Vengo a pedir perdón, *ik'rieleisón!, ik'rieleisón!*

La narrativa de este texto se interrumpe constantemente con las interpelaciones “¡santo Dios!”, por una parte, y “¡ik'rieleisón!” –distorsión de las palabras *kyrie*

eleison—, por otra, en una especie de *non sequitur* poco usual. Es ahí donde aparece esa pequeñísima, casi imperceptible, señal de la diferencia del Otro, de aquel que, o bien se resiste a las convenciones del canto litúrgico correspondiente, o bien simplemente puede considerarse ignorante y torpe en su ejecución.

¿Y qué de la distorsión de las palabras *kyrie eleison*? Germán de Granda, pionero en el estudio de los rasgos dialectales del Pacífico colombiano, señala la particular pronunciación de sus habitantes. Él considera que la distorsión de las palabras y la práctica performativa que consiste en acentuar una sílaba indebidamente se debe a la combinación de rasgos lingüísticos y antropológicos que reflejan un estado dialectal “más moderno, superpuesto sobre otro, anterior, más conservador e, incluso, arcaizante” (Granda 1977: 146). Por supuesto, también influye el aislamiento geográfico y, por lo mismo, el poco contacto con otras personas y otros niveles de cultura en la configuración de este dialecto local.

Pero, bajo la mirada de los estudios culturales, ¿no podría esto reflejar otra posibilidad: la de una resistencia cultural velada? Al distorsionar la pronunciación de una palabra ¿no se estaría poniendo de manifiesto, en lugar de una simple adaptación pasiva a la cultura dominante, una resistencia creativa a la misma? Lo que se observa en este caso podría considerarse lo que Homi Bhabha llama el “mecanismo de negociación cultural”, en un continuo tira y afloja entre dos culturas antagonistas.

La distorsión de las palabras se observa también en la canción “El Jueves Santo tembló”, en la que sistemáticamente se emplea la palabra *santo* con acento en la última sílaba: *santó*. Se trata de una canción grabada en Barbacoas en 1983, un año después del terremoto que en tal día devastó una región relativamente cercana al sitio donde se realizó el trabajo de campo —la ciudad de Popayán—:

El Jueves Santó tembló;
Recemos el Ave María.
Pidamos perdón a Dios,
Perdón por toda la vida.

Como se dijo, lo interesante aquí es que la cantadora acentúa la palabra *santo* para convertirla en *santó*. Interpretado en términos de la estructura melódica, este cambio sorprendente puede constituir una comprobación de que la configuración métrica de la melodía exige modificar la acentuación de las palabras. Sin embargo, al reevaluar la hipótesis de tipo estructural hecha en investigaciones anteriores y contrastarla con la mirada de los estudios culturales, la

frecuente distorsión de las palabras me llevó a preguntarme si era posible que este mecanismo fuera una forma de distanciarse de lo acontecido, de imprimirle un sello personal a la narrativa.

Entonces ciertas distorsiones, por diminutas que sean, se pueden interpretar como signo de un lenguaje diferenciado, como ocurre con la palabra *k'rieleisón* o con el cambio del acento de una palabra en una canción. Rasgos tan insignificantes como estos, que frecuentemente se han percibido como señales de inferioridad cultural o de una educación deficiente, bien pueden constituir una pequeña muestra de una diferencia cultural que registra al Otro y al mismo tiempo afirma lo propio.

Es cierto que hay unas señales mínimas que permiten marcar la diferencia de manera explícita, pero son sumamente infrecuentes. Por ejemplo, la conciencia plena del desarraigo y de esa diferencia cultural se manifiesta en el siguiente estribillo –o, como lo llaman las cantadoras, “respondida”–:

RESPONDIDA: Al golpe de mi tierra nadie canta,
 Al golpe de tierra ajena canto yo.
ESTROFA: Santísimo Sacramento, *nadie canta*.
 ¿Adónde vas tan de mañana? *canto yo*.

Tenemos en este texto, en primer lugar, un pronunciamiento casi proverbial de la condición del pueblo afrocolombiano. En otras palabras, lo que dice es: “aquí nadie puede expresarse en términos propios, y lo que hacemos es cantar al son de quien nos domina”. La antítesis no da lugar a dudas acerca de la alienación cultural que sufre el sujeto de esta canción.

Pero el desarrollo de la canción es aún más impactante. En sus estrofas, el inicio de cada frase corresponde a un texto alusivo al mundo católico y a la cultura hispana y la conclusión encarna la dicotomía del pensamiento de la que canta. Es más: las estrofas citan un texto que, según Margit Frenk Alatorre, tiene sus orígenes en el siglo XV y pertenece al repertorio obligado de cualquier intérprete del villancico del Siglo de Oro de España (Frenk Alatorre 1978: 65). Aquí hay un doble juego: el del texto de origen español y su interrupción persistente e implacable por un fragmento de una frase proverbial que rememora el silenciamiento de toda una herencia cultural negada.

Para Homi Bhabha (1992: 40), el vacío dejado por el desarraigo de las comunidades y del parentesco se traduce al lenguaje de la metáfora. En este caso,

aplicando el concepto sugerido al repertorio de Barbacoas, continuamente se explicita la metáfora del golpe de los tambores. Esto se manifiesta tanto a nivel narrativo –en los textos– como a nivel performativo –en el golpe de los tambores–. El sujeto afirma así a varios niveles su desarraigo y su silenciamiento social, cultural y moral. Lo que refleja esta canción es una enorme capacidad de manejar lo que Bhabha llama la “doble temporalidad o sincronía” (ibíd.: 56) y es una reinscripción de la diferencia y del significado cultural.

Así las cosas, en un contexto oral y a través del acto performativo del canto –una forma abierta, una no-escritura maleable y que se acomoda a diferentes contextos y necesidades–, se inscriben marcas en un discurso en que el sujeto se espacializa y se mueve en un “entremedias”, un discurso que logra inscribir fronteras de sentido, pero en el lenguaje afectivo –o, si se quiere, subjetivizado– de la diferencia cultural. Se manifiesta entonces, en la ambigüedad de las relaciones de poder, una negociación entre poderes: el poder de quien tiene una posición de autoridad por su estatus profesional, político y pedagógico –la Iglesia y el sistema educativo implementado en la comunidad–, contrapuesto –en términos de la teoría poscolonial– al de aquel a quien le corresponde un poder disyuntivo, fragmentado, dislocado, propio de quien ha sufrido la opresión de la historia –dominación, subyugación, diáspora y desplazamiento–. El resultado de esta ambivalencia obliga a pensar desde afuera la certidumbre de lo sentencioso (Bhabha 1992: 56).

Lo que a primera vista parece el repertorio de cantos festivos de un grupo de cantadoras que aparentemente emplean citas de textos romancísticos de una manera inconexa y fragmentada, tomadas del pasado pero también del presente –en otras palabras, una hibridación entre la narrativa y el discurso del cristianismo, el romancero español y un contrapunteo de sabor local y presente (Friedmann 1997)–, devela un sentido político que no obedece la lógica del discurso racional cartesiano. En cambio constituye una especie de sutura de elementos que no tienen una pertenencia necesaria o eterna sino que siempre se articulan alrededor de coyunturas y referentes específicos (Hall 1998: 14) que para muchos son propios del discurso poscolonial.

Otra canción metafORIZA de manera insólita el enfrentamiento de las dos culturas haciendo alusión expresa al golpe del tambor y, por ende, a una temporalidad ambigua:

Denle duro al bombo
Al golpe del reloj;

Jesús Nazareno
Ahí fue que llegó.

Aquí se exaltan, por un lado, la cultura del cuerpo y del ritmo fisiológico – “Denle duro al bombo”– de una cultura cíclica y ritual y, por el otro, la cultura del tiempo mecánico, automatizado y lineal, propio de la modernidad –“Al golpe del reloj”–. Esta doble articulación del discurso revela, en su representación vacilante y ambivalente, una etnografía de ese estado liminal que hace insostenible cualquier supremacía cultural, pues la posición del control narrativo no es ni monocular ni monológica (Bhabha 1992: 51): “El sujeto es aprehensible sólo en el pasaje entre el contar y lo contado, entre el ‘aquí’ y el ‘alguna parte’, y, en esa doble escena, la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto”.

Volviendo a Homi Bhabha y a su análisis de los mecanismos que develan una resistencia cultural, un estar fuera del discurso dominante, otro indicio importante es que este repertorio se constituye no como lo que denomina “una bolsa harapienta de memorias” sino como un agente de negociación; es el empleo del mecanismo de interpelación en el que se acude al Otro para involucrar su comprensión múltiple. Me refiero al uso de un lenguaje retórico como un agente de comunicación y de persuasión.

Así, en canciones como la que comienza con el íncipit “¡Oíd, oíd, oíd, oh pues!”, la interpelación inicial impacta como un llamado proveniente de una posición de autoridad, de lo letrado, del púlpito o del ámbito de la política:

RESPONDIDA: ¡Oíd, oíd, oíd, oh pues!
¡Se va Nazareno
En el barco de Noé!

Este mecanismo aparece frecuentemente en el estribillo de las canciones, pero, como ya lo hemos mencionado, también suele presentarse disimuladamente en episodios que irrumpen dentro de la narrativa de las estrofas a manera de tropos. Esta estrategia puede llegar a perturbar mucho en algunos casos, puesto que refleja la capacidad de manejar un extraordinario dualismo narrativo e identitario. Para ilustrar esto nótese que en la canción “Le pregunto a Atochita” se imbrica el texto del romance de ciego “Camina la Virgen pura” con un estribillo a manera de diálogo, gran parte del cual se intercala entre cada frase de la estrofa narrativa:

RESPONDIDA: –Le pregunto a l’Atochita:
¿Dónde está María,

Dónde está José?
–Ay, no señora, eso no lo sé.

ESTROFAS: Camina la Virgen pura...
–*iDónde está María,*
Dónde está José?
–*Ay, no señora, eso no lo sé.*
Del valle para Belén.
–*iDónde está María,*
Dónde está José?
–*Ay, no señora, eso no lo sé.*
En la mitad del camino...
–*iDónde está María,*
Dónde está José?
–*Ay, no señora, eso no lo sé.*

Este tipo de diálogo informal, que representa un juego jocoso y que parodia una situación de diferencia social –¿cómo puede preguntársele algo a una santa y recibir una respuesta tan deferente como “no señora”?– en medio de un referente religioso, evoca un mecanismo que se mencionó antes, denominado por Veena Daas “escritura afectiva”. Al interrogar en tono familiar –es más: dirigiéndose a ella en diminutivo– a la Virgen de Atocha, santa patrona de la comunidad de Barbacoas, se comete la transgresión de omitir la distancia abismal entre santos y mortales y se establece una relación de familiaridad poco usual. Al preguntar por María y José, la implicación es que ellos están aquí presentes, entre los humanos, como cualquier otro ciudadano. Todo esto ocurre en medio de la recitación de un texto apócrifo producto de una tradición oral de aproximadamente ciento cincuenta años de antigüedad.

Anclada en un referente identitario propio de la región y vinculada con saberes propios de la comunidad y con su cosmovisión particular, la canción “Nazareno me hablaba en latín” también sirve para ilustrar la escritura afectiva:

RESPONDIDA: Nazareno me hablaba en latín,
Yo no sé que me quiera decir;
Y a su madre le habló en el oído:
“¡Qué linda la fiesta que tienen aquí!”

ESTROFA: En el monte murió Cristo,
Mi Dios y hombre verdadero;

No murió por sus pecados,
Sino por pecado ajeno.

En términos de doble temporalidad, y a nivel textual, se evidencia la desconexión entre la narrativa de carácter trágico del romance de la Pasión de Cristo en la estrofa de la canción y la respondida, que se refiere a una celebración “hermosa.” Por otra parte, hay un imaginario sugerente que borra el espacio entre santos y mortales, desplazando en términos de espacio a Nazareno, de manera que él circula aquí en la tierra y entre la comunidad de los mortales. Es más: le habla a su madre al oído, como cualquier humano, con un gesto poco apropiado para un santo. En otras palabras, esta canción pone a Nazareno en una posición de alteridad que representa una mirada que, o bien, cuestiona y critica una tradición religiosa o bien representa uno de los mecanismos de desplazamiento de la autoridad que no sólo ponen de presente una manera de reflejar la realidad social sino también, en términos de Richard Middleton (cit. en Vila 2002: 68), ofrecen “maneras en las cuales la gente podría definir y valorizar las identidades que anhela o cree poseer”.

Ese descentramiento de la visibilidad, ese surgir de una voz subalterna, de ese discurso que habla dentro de y entre tiempos y lugares, es, a otro nivel, el espacio de la anomia de la nación. Ese tiempo extraño –olvidar recordar– es un lugar de “identificación parcial” inscrito en el plebiscito diario que representa el discurso performativo del pueblo y que contrasta con el discurso pedagógico y sentencioso de la cultura letrada. De ahí que “estar obligado a olvidar se conviert[a] en la base para recordar la nación, para poblarla de nuevo, para imaginar la posibilidad de otras formas combativas y liberadoras de identificación cultural” (ibíd.: 63).

Esto se puede ilustrar con otra canción a Nazareno de Payán,² en la que la cantadora trae al presente la figura de Nazareno de la siguiente forma:

Este es Nazareno, el padre de mí;
El que yo adoraba allá en mi país.

Hay aquí una clara alusión a un pasado ficticio o resignificado, a la “nación imaginada” de Benedict Anderson.

Ese fenómeno del olvidar recordar y también el del silenciamiento forzoso se señalan con frecuencia en el repertorio aludiendo al mismo insistentemente en

² Payán es un pueblo cercano a Barbacoas y su santo patrono es Nazareno.

las fórmulas de despedida que se emplean, como ocurre en la siguiente canción, en la cual parece que se recalca el gesto de callarse al punto de producir el efecto de caricaturizarlo:

Ya no voy a cantar más,
Ya mi lengua se detiene.

En otra despedida impacta la fuerza con que se transmite el horror de no poder hablar. Dicho de otra manera, esta fórmula alude a un estado de afasia, contextualizada aquí en la narrativa del legendario romance sobre la Pasión de Cristo, la que viene cargada de una imaginería arquetípica de la representación de episodios como éste y evoca con gran realismo un escenario que simboliza el escarnio y los tormentos a que fueron sometidos los esclavizados, como bien lo ha anotado Lawrence Levine (1977):

Se me pudrió la garganta,
Se me llenó de gusanos.

Además de estos mecanismos extremos instalados dentro de las fórmulas de despedida, el referente de dislocación también puede resultar irónico, aludiendo frecuentemente a lo letrado en tono paródico, como sucede en la siguiente despedida:

Ya no canto con cuaderno
Ni con hojas de papel;
S'embarcó en mi memoria,
Así puedo más con él.

En otro ejemplo, la cantadora se burla de las demás indicando que éstas ya se cansaron de cantar:

¿Y adónde están las cantadoras?
¿Las que se alaban de poetas?
Que quiero cantar con ellas
Y me voy con los deseos.

Se da a entender que existe el deseo de acceder a lo letrado –“las que se alaban de poetas”– pero no se logra, exagerando al máximo el abismo enorme entre aquellos que manejan lo letrado y aquellas que representan a la mayoría de la población analfabeta –las cantadoras–, pero según la mirada de quien enuncia, invirtiendo así la relación de autoridad.

En otra canción, la cantadora defiende la posición de quien ha sido silenciado, de quien no ha tenido la oportunidad de expresarse, pero no por su posición subalterna ni por su falta de preparación:

RESPONDIDA: Miren, que yo no he cantado
No era porque no sabía
Sino que estaba estudiando
Los misterios de María.

Las implicaciones del reconocimiento de la enorme distancia que hay entre el ser letrado y el ser oral y del poder que del primero se emana son enormes. En mi trabajo de campo sufrí en carne propia un incidente que me sirvió para constatar inequívocamente cuán lejos se puede llegar en el silenciamiento de la voz subalterna, en la omisión de la diferencia, siempre y cuando se ejerza una posición de autoridad. En mi primera salida de campo me informaron que el párroco carmelita había compilado los textos de las canciones festivas de la región (Garrido 1980). Con dificultad logré conseguir un ejemplar, y ¡cuál no sería mi sorpresa al darme cuenta de que el libro excluía los refranes o respondidas de estos cantos por considerarlos de “poco interés”!, con todo lo que implica el silenciamiento del “discurso afectivo” al que se refiere Veena Das. Afortunadamente, gracias a la irrupción momentánea en el texto publicado de determinadas frases o palabras se vislumbra una cierta diferencia cultural que se manifiesta muy tímidamente. Así confirmé que, en cuanto a la autoridad de la escritura y del texto impreso, hay una serie de filtros sociales y una perspectiva excluyente.

Por otra parte, sin embargo, en el trabajo de campo constaté la otra cara de la misma moneda: la infranqueable imposibilidad de aprehender al sujeto y la ambigüedad que surge al partir de un discurso manejado desde un quiebre sincrónico que constituye una posibilidad de negociación —en la que se expresa una verdad que está fuera del conocimiento del sujeto, de la frase y de lo sentencioso en el repertorio referido— se reflejó no sólo en los textos de las canciones de las cantadoras sino en varios diálogos que tuve con ellas. En varias ocasiones, ante todo cuando la conversación se prestaba para indagar los orígenes de una canción, de un texto, de un fragmento del mismo o de aspectos de la tradición, se presentó una situación que dejaba en entredicho la veracidad de lo que afirmaban mis informantes y a la vez no daba cabida a una conclusión lógica o racional de mi parte. Así, cuando le pedí a Carmen Dora Cortés que me contara cómo había surgido la canción “El Jueves Santo tembló”, me contestó lacónicamente que “se la habían enviado” de Cali. Sabiendo que la mayoría de las cantadoras no sabían leer ni escribir y que care-

cían de los medios para poseer un equipo de sonido o una pequeña grabadora –ni hablar de un televisor–, yo me preguntaba cómo era posible que una melodía y un texto “les llegaran”.

Un incidente parecido ocurrió con la decana de las cantadoras, Rosa Tigre, una anciana que había sido la informante, para su tesis doctoral sobre el romancero en su tradición escrita y oral en Colombia (Beutler 1969), de la primera investigadora de este repertorio a finales de los años sesenta. Al pedirle que escuchara su voz en una de las grabaciones que yo había rescatado me contestó que no conocía la canción que sonaba y que ésta era de “río abajo”. Es más: cuando le pregunté quién le había enseñado a cantar ese repertorio, me contestó que su padre, a quien denominó “cantor”. La figura del “cantor” suscita más preguntas que respuestas, puesto que se ha comprobado que la transmisión de este repertorio, tanto en los años sesenta como cuando yo fui a la región, se atribuye a las mujeres de la comunidad, y, por otra parte, el término *cantor* generalmente se utiliza –en el contexto de la Iglesia– al referirse a la música sacra, especialmente a la del período barroco. Más aún: ¡es improbable que una persona de color ejerza el cargo oficial de cantor en nuestro medio! Como se puede ver, el resultado de estas indagaciones, indudablemente, dejaba entrever lo poco seguro que era el terreno sobre el que yo pensaba hacer mi dictamen sentencioso como investigadora (Titon 2003: 175).

Pasando al campo musical, al contemplar las prácticas musicales involucradas en este repertorio también surgieron interrogantes. Separando las prácticas performativas sofisticadas a las que me he referido a nivel narrativo, algunos mecanismos musicales también sorprenden extraordinariamente a la mirada letrada por las paradojas que suscita el empleo en este repertorio de estrategias vinculadas con el fuerte contenido de autoridad de la tradición escrita en prácticas performativas que parecen insólitas en el contexto cultural en que se emplean.

Así, una sorprendente cantidad de prácticas musicales atribuidas a “culturas eruditas” ya se han señalado en otros escritos como propias de tradiciones musicales africanas (Friedmann 1997). El llamado “canto responsorial” de la Iglesia católica igualmente aparece en las fórmulas de llamada y respuesta del *blues* y del *gospel*, por nombrar tan sólo dos géneros adscritos a ellas. Por otra parte, la superposición de voces en acordes o en texturas polifónicas –asociada al canto de la Iglesia desde tiempos remotos pero siempre vinculada a una tradición letrada, es decir, a la interpretación vocal de notas plasmadas en una grafía (lo que requiere entrenamiento previo en lectura y dictado musical)– son rasgos de la música de la comunidad de los descendientes de los esclavizados africanos del Pacífico colombiano (Friedmann 2001: 23).

Pero hay otras prácticas que se han asociado, ante todo, con la música erudita del período barroco y del clasicismo europeo, propios de la tradición escrita. Por ejemplo, el uso de una frase final que se prolonga a manera de coda y que se repite varias veces para enfatizar el hecho de que va a terminar la intervención de un intérprete es una práctica común en estos cantos festivos negros. Otra práctica, más sofisticada, conocida como “bajo *ostinato*” en el repertorio barroco instrumental —y que consiste en un patrón melódico del bajo que se repite sin variación como un tapiz melódico sobre el cual otras voces desarrollan una narrativa siempre cambiante—, se escucha con frecuencia en este repertorio, inicialmente como la melodía de la respondida, pero transformado posteriormente en una segunda melodía de la voz inferior, a veces audible y a veces no, sobre la cual se canta una nueva melodía. Justamente, la canción que ilustra la escritura afectiva, “Nazareno me hablaba en latín”, refleja esta práctica, en la que la melodía de la respondida no se escucha en la estrofa, sino que en esta última se hace una variación sobre el tema, una superposición de dos voces.

Mi pregunta, entonces, es: si estas cantadoras pueden manejar prácticas performativas que hasta ahora se habían atribuido al desarrollo de la música europea y a la transmisión del conocimiento mediante la grafía y la imprenta, ¿cómo es posible que nuestra reconstrucción de la historia no haya tomado en cuenta este capítulo tan trascendental?, ¿por qué no se desmintió tan obvio espejismo esencialista cultural y letrado?

De esta manera, y desde el punto de vista de los estudios culturales, se perfila un método para describir el continuo proceso de rompimiento, realineamiento y recombinación de discursos, de grupos sociales, de intereses políticos y de relaciones de poder en una sociedad: consiste en escribir y reescribir constantemente su historia para darle sentido, en construir y deconstruir perspectivas para responder a nuevos retos, rearticulándolas ante situaciones nuevas, descartando supuestos antiguos y apropiándose de nuevas posiciones. Las cantadoras a las que se refiere este escrito reflejan un tejido complejo de relaciones e imbricaciones que contrastan radicalmente con el discurso sentencioso de corte pedagógico. Sus prácticas performativas nos demuestran, además, que la línea divisoria entre tradiciones populares o culturas tradicionales y ciencia es más permeable de lo que pensamos en nuestro medio académico. Trabajos como éste no requieren que repudiamos formas culturales de élite; más bien nos conducen a simplemente reconocer, con Bourdieu, que las distinciones entre formas culturales elitistas y formas culturales populares son producto de las relaciones de poder.

Faltaría agregar que, entendiendo la performatividad como una epistemología (Taylor 2003: 15), abordar el tema de la memoria social y de la identidad cultural desde este ángulo —en contraposición a un enfoque disciplinar basado en la escritura y en *el* texto sentencioso y de corte pedagógico— sin duda proporcionará una herramienta trascendental para la configuración de una nueva cartografía de nuestro continente, donde el pasado y la memoria de los pueblos sin historia (Wolf 1982) se imbrican en el presente y se proyectan hacia el futuro.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Beutler, Gisela. 1969. *Estudios sobre el romancero español en su tradición escrita y oral*. Trad. Gerda Westendorf de Núñez. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Bhabha, Homi. 1992. “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt” en *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Gary Nelson y Paula Trenchler, eds. London: Routledge.
- 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Daas, Veena. 1989. “Subaltern as Perspective,” en *Subaltern Studies*. Vol. 6. Ranajit Guha, ed. Delhi: Oxford University Press.
- Fanon, Franz. [1952] 1967. *Black Man. White Masks*. New York: Grove Press.
- Frenk Alatorre, Margit. 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia.
- Friedmann, Susana. 1987. “Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia”, *Caravelle*, 48: 9-26.
- 1995, “¿Hibridación o resistencia? El velorio de santo en la música del Pacífico colombiano”, *Ensayos*, 2: 55-74.
- 1997. *The Festive Song Repertory of Barbacoas and its Implications for Ballad Transmission*. Tesis doctoral inédita. London: King’s College.
- 2001, “El canto de los esclavos”, *UN Periódico*, 17: 23.

- Garrido, José Miguel. 1980. *Tras el alma del moreno*. Tumaco, Vicariato Apostólico de Tumaco.
- Granda, Germán de. 1977. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Hall, Stuart. 1998. *The Hard Road to Renewal*. London: Verso.
- Levine, Lawrence. 1977. *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Ortiz, Fernando. [1938] 1991. “La transculturación blanca de los tambores de los negros”: 176-201, en Isaac Barreal Fernández (comp.), *Estudios etnosociológicos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rama, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press.
- Titon, Jeff Todd. 2003. Textual Analysis or Thick Description. In *The Cultural Study of Music. A critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. London: Routledge.
- Vila, Pablo. 2002. “Música e identidad. La capacidad interpoladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ana María Ochoa y Alejandra Cargnolini (coords.), *Cuadernos de nación. Músicas en transición*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Wolf, Eric. 1982. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.



Foto: Ana María Archila