

Eje III: “Creación o imitación”.

Arte, cultura y comunicación en América Latina

Mesa 11: Arte, cultura y estética

Título de la ponencia: **Civilización, barbarie, cumbia y cultura nacional**

Autor: **Carla Caberlotto** (UNA)

Resumen

¿Qué relación tiene la idea dicotómica de civilización y barbarie con la segmentación entre cultura popular y “alta cultura”? ¿Cómo impregnó en el imaginario social esta diatriba que organizó el pensamiento nacional en los momentos de conformación del Estado Nación signando el derrotero a través del cual se construiría una necesaria y legítima cultura nacional?

Definir la dimensión de “lo popular”, escapando a toda esencialización del término, presenta una imprecisión mayúscula debido a su amplitud, su heterogeneidad y su cualidad cambiante en tiempos y espacios (puede resultar en ocasiones más fácil recurrir a definiciones por su negativa: no elitista, no académico, no sofisticado). Sin embargo, es posible advertir que dicha conceptualización se constituye en el entramado de las relaciones de poder, donde es posible localizarla según su condición de subalternidad. La construcción de la idea de cultura popular ha estado marcada por una jerarquía cultural que la ha confinado a las bases carentes de cierto paradigma civilizatorio.

Empero, la cultura popular es y siempre ha sido un espacio fértil de expresión y participación social, donde las voces y perspectivas de la mayoría de la población -subrepresentadas en el imaginario cultural instituido- encuentran eco, visibilidad y proyección.

Palabras clave

Cultura - civilización - barbarie - folklore - cumbia

Civilización y barbarie desde la emancipación

El origen del término bárbaro se remonta a la antigua Grecia (la cual es presentada como cuna de la cultura occidental en el discurso hegemónico) para designar al

extranjero y en un mismo vocablo acuñarle la característica de bruto e ignorante. Luego, en el Imperio Romano, la civitas encarnaba el derecho a la ciudadanía (y de allí, la civilización) y bárbaros eran todos aquellos sin Ley, los invasores, el Otro. Resulta significativo observar cuál término se acuñó primero, lo que permite inferir que la segregación del Otro ha sido uno de los pilares que la cultura occidental ha necesitado para poder constituirse. Pero la construcción de ese Otro no es estática y responde, según la época y el lugar, a opciones políticas en disputa.

Según Svampa (2010), la imagen que se construye a partir de la antinomia civilización/barbarie constituye uno de los ejes principales del pensamiento latinoamericano del siglo XIX. En Argentina, ante la necesidad de engendrar una idiosincrasia nacional que representara los intereses de quienes comandaban la construcción de un Estado Nacional, se apeló a estos términos para instalar una noción “evolucionada” de cultura, estigmatizando todas las expresiones que quedaran por fuera de ella.

Pero para abordar tal manejo conceptual es necesario remontarse a las características que signaron el proceso revolucionario independentista, el cual se constituyó como un proceso emancipatorio respecto de la metrópolis, pero mantuvo las estructuras sociales y las relaciones de producción propias de la colonia.

Si bien los sectores populares participaron activamente de los frentes revolucionarios, fueron los sectores criollos dominantes los que se mantuvieron como hegemónicos una vez derrotado el poder colonial y los clamores populares fueron mayormente reprimidos a pesar de que la intervención popular fue decisiva para llevar a cabo el proceso de emancipación, “el cual incluso no es comprensible sin tenerla en cuenta” (Di Meglio, 2013: 98). Los terratenientes que hegemonizaron el proceso revolucionario se repartieron la tierra ahondando el modelo agroexportador, sin modificar el régimen de propiedad ni las relaciones de producción. Por eso es posible afirmar que los alcances políticos de la independencia respecto de la metrópolis distan mucho de los avances sociales que podrían haberse adquirido. La aristocracia criolla, devenida en oligarquía nacional, echó por tierra las principales conquistas populares (Guerra Vilaboy, 2007).

Ante la ausencia de una base de clase decisiva que congregara ampliamente el movimiento popular que hacía de sostén a la gesta independentista para integrarlo de lleno a los planteos históricos revolucionarios prevaleció un modelo que conservaba la jerarquía social dejando sentadas las bases para el período posterior a la emancipación, es decir, la constitución del Estado Nacional (Kossok, 1969). Y las ambiciones de quienes se dirimían el poder en esas instancias permiten observar un correlato con la construcción de una “cultura nacional” de fuerte impronta europea, con base y centro en Buenos Aires y soslayo de las tradiciones de pueblos locales, funcional a los intereses de quienes se beneficiaban con la inserción de la economía del país en el mercado mundial a través del modelo agroexportador. La posesión de la tierra constituyó siempre

el factor fundamental de ingresos, poder y prestigio de la clase dominante oligárquica (propietaria de facto) (Carmagnani, 1984).

La cultura nacional

El concepto de Nación, como constructo socio-político-cultural, desde la perspectiva esencialista decimonónica planteaba una necesaria congruencia entre el territorio, el Estado, la cultura y la identidad nacionales en busca de erigir un “ser nacional” homogéneo. Otras acepciones, como la de Anderson (1993), fundan la idea de Nación en los resultados de procesos históricos donde las clases dominantes, a través de instituciones y dispositivos que homogenizan y legitiman, construyen una comunidad política imaginada, inherentemente limitada (por sus fronteras, finitas pero elásticas) y soberana (donde el Estado funciona como garantía y emblema de la libertad). En el caso argentino dicha construcción fue consolidada en función de subsumirse a los modelos ideales de las grandes potencias. El discurso nacional aglutinador que buscaba borrar los conflictos sociales al interior del país fue delineando una Nación blanca de europeos trasplantados, con una cara republicana y constitucional, e ideas liberales que no se correspondían en los hechos con el conservadurismo de los modos de producción. Las relaciones de poder imperantes que se mantuvieron incólumes luego de la emancipación se vieron reflejadas en los condicionamientos culturales que las élites dominantes impusieron a la sociedad en esa construcción del “ser nacional” y el proceso de homogenización de los miembros de la sociedad imaginada implicó la exclusión de una porción de la población (Quijano, 2000). Los patrones aristocráticos de una estructura socio-económica heredada de la colonia trasplantaron en el plano cultural ideas, formas y contenidos provenientes de Europa, con fundamentos ideológico-culturales proyectados como elementos de legitimidad.

De esta manera, las continuidades y permanencias que necesariamente se establecen para sentar las bases en todo proceso de construcción del patrimonio cultural se vieron permeadas por dichas capitulaciones legitimantes. En este tipo de procesos, los elementos escogidos para fundar ese patrimonio responden en gran medida a los intereses de quienes detentan el poder de erigir las instituciones. Sin embargo, ello no evita la conformación de expresiones culturales con dinámicas propias de los sectores populares, los cuales no acceden al poder legitimador de las instituciones pero que -por caminos más largos- también penetran en las representaciones de lo nacional. Aun sin prestarles oído, las voces del pueblo resuenan en el andamiaje social.

En Argentina, la “cultura nacional” comenzó a trazarse a partir de aquella necesidad de homogenizar que habilitara la identificación entre pueblo y Nación y para ello se desarrolló una narrativa con representaciones hegemónicas neutralizando los elementos que no se consideraban acordes a una cultura civilizada y moderna. La modernidad como la cara más visible (y maquillada) de la colonialidad tiñó de aires europeos la

cultura que se pretendía afin al desarrollo nacional¹.

Así, la creación del canon cultural guiado por el arte europeo declamaba principios estéticos vinculados con cierto modelo normativo de civilización y cultura. Cabe tener en consideración que la aclamada cultura europea enaltecida en dicho canon es la que se desarrolló luego de la conquista de América, cuando Europa pudo enriquecerse y alcanzar su poderío, cuando se constituyó efectivamente como una nueva identidad geocultural que emergió –al mismo tiempo– como sede central del control del mercado mundial (Quijano, 2000). La incorporación de las diversas regiones del globo al “sistema-mundo” que así se configuraba estaba signada por el dominio colonial y un patrón de poder específico que incluía la producción y reproducción de conocimiento, las formas de control de la subjetividad y una nueva perspectiva temporal de la historia donde Europa ocupaba la cima del desarrollo y superioridad cultural. Dicho patrón de poder (colonial) implicaba un patrón cognitivo de evolucionismo unilineal donde todo lo no-europeo representaba al pasado y era identificado con una cultura primitiva. La gran diversidad de pueblos que habitaban tierras americanas, tanto como las variadas etnias africanas esclavizadas, vieron reducidas y simplificadas sus historias, memorias y productos culturales a dos identidades raciales, coloniales y negativas: indios y negros (Quijano, 2000). Identidades que las despojaba de su lugar en la historia como actores culturales.

La aristocracia criolla incorporó la perspectiva cognitiva eurocéntrica y construyó la idea de una “alta cultura” latinoamericana que no era sino un reflejo distorsionado de la “alta cultura” europea. Y las instituciones artísticas y académicas erigidas en Latinoamérica lo preservaron y perpetuaron.

El protagonismo y el aporte de las grandes masas a la historia es lo que más se niega en el discurso de las corrientes ideológicas conservadoras (Spiguel, 2014). Pero la práctica social, que siempre tiene un correlato representacional, trasciende las narrativas y reponer su voz es una tarea siempre pendiente.

Civilización, barbarie, folklore y cumbia

“Omnipresente y silencioso, el canon emerge cada vez que la tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente” (Corrado, 2004:19)

¹ El caso del Himno Nacional es un ejemplo fundante de las características culturales que se pretendían asimilar como propias del Estado naciente, al mismo tiempo de ser también un claro ejemplo del ejercicio del poder por medio de la producción simbólica. Para la composición del mismo, la Asamblea General Constituyente en el año 1813 contrató al músico español Blas Parera, el cual había adquirido toda su formación en Europa. Si bien vivía en Buenos Aires desde la época de la colonia (participando inclusive como voluntario durante las Invasiones Inglesas), donde se desempeñaba como maestro de música y director de orquesta, volvió a su país natal un año después de declarada la Independencia.

La eficacia simbólica de la antinomia civilización-barbarie se ve consolidada definitivamente a partir del Facundo de D. F. Sarmiento, donde la barbarie es corporizada en la sociedad rural guiada por un caudillo y la civilización es identificada con la modernidad urbana propia del hemisferio norte. Desde esta óptica, el autor plantea el dilema que enfrentaba la posibilidad de progreso a los rasgos embrutecidos que consideraba eran la naturaleza de los pueblos de estas tierras, degradados además por el mestizaje. La constitución de las instituciones debía dar al Estado Nación incipiente la garantía de encaminarlo hacia un futuro que le permitiera seguir siendo un buen apéndice europeo, pero con las facultades suficientes como para administrar de forma autónoma el poder político. Dejar de ser parte, pretendiendo ser espejo. La élite criolla ilustrada veía en Europa la encarnación viva de la civilización, puntualmente en Francia e Inglaterra. La primera en relación a las ideas y la cultura; la segunda en relación al avance tecnológico. El modelo de EEUU, que había heredado del sistema colonial británico las tradiciones de la industria y el comercio y un régimen estricto en lo que refiere a evitar el mestizaje -lo cual ya aseguraba la conservación de una genética europea y sajona de espíritu liberal- hacía mella en la mente de los propulsores de la mentalidad progresista. Así fue como resultaron trasplantadas estructuras institucionales republicanas, estilos de creación y de apreciación artística, todo un sistema educativo (incluidas las maestras), formas de pensar, de valorar y de jerarquizar los conocimientos. Progresar no significaría evolucionar desde la propia naturaleza sudamericana, sino más bien sustituirla o importarla. Civilización o barbarie pasó a ser lema y estandarte. Pero la urgencia del progreso se enfrentaba ineludiblemente con la realidad de una población heterogénea, mestiza y bárbara, que a su vez sería la fuerza de trabajo necesaria para impulsar el movimiento hacia el futuro civilizado².

Pero el Facundo resultaba también –y sobre todo- un pronunciamiento contra el régimen político de J. M. de Rosas, donde Sarmiento veía un aplastante triunfo de la barbarie por sobre la civilización, y dicha dicotomía pasó a configurarse como principio de legitimación del orden político representando, a su vez, la imagen de una sociedad que se veía amenazada ante el peligro de su propia descomposición. Los proyectos políticos siempre necesitaron de la cultura para arraigar en la sociedad. Unas décadas más tarde la aclamada recepción popular del Martín Fierro obligaba a reformular la imagen del gaucho que a la postre se convirtió en un ícono nacional. Pero Hernández también había escrito esta obra con un trasfondo político de abierto enfrentamiento hacia el gobierno sarmientino.

El Martín Fierro fue editado en 1872 como folletín, lo cual permitió su llegada a los

² Cabe mencionar que las cruentas guerras civiles y las varias dictaduras que asolaron al país durante el siglo XX llevaron a diversos pensadores a cuestionar la realidad bárbara que llevaba adelante la mentada civilización.

sectores populares que lo recibieron con entusiasmo y encontraron una voz que resultaba viable para cierta identificación. Y fue esa enorme popularidad de la figura del gaucho entre las clases populares la que terminó forzando a que fuese aceptado como emblema de lo argentino por las élites gobernantes que, con variados intentos de “blanqueamiento”, lo aprovecharon para fundar su nacionalismo cultural, tan necesario en épocas de grandes movimientos migratorios. En la intención de constituir figuras que representen (para lograr identificación), integren (para delimitar qué se excluye) y permitan –sobre todo- que quienes tienen el poder de decisión sobre lo que es aceptable o no, lo sigan ejerciendo, en 1913 Leopoldo Lugones propuso elevar el Martín Fierro a la categoría de epopeya de gestación de la Argentina moderna. Pero la imagen de este gaucho que permitió establecerlo como símbolo es la que se completa en La vuelta del Martín Fierro (1879) donde, con los gauchos ya “incluidos” al sistema que hegemonizaba Buenos Aires, es posible advertir que aquella crítica que José Hernández profería a través de su obra no era sino otra opción política que de ninguna manera cuestionaba el statu quo. Y como su llegada popular era importante, viene acompañada de una sugestiva exhortación: “obedezca el que obedece / y será bueno el que manda” (Hernández, 1967: 186)

Fue así que se le adjudicó al gaucho de las pampas el rol de representante folklórico frente a la masa de inmigrantes que no eran precisamente los avatares de la alta cultura europea que se pretendía importar.

Al mismo tiempo, dentro de esa construcción de la cultura nacional se comenzó a delinear cierto estilo folklórico del repertorio musical. La actividad de relevantes compositores de formación académica fue sin duda un aporte fundamental en la selección de elementos de las expresiones populares que pasarían a formar parte de este nacionalismo musical. Uno de los ejemplos más ilustrativos es el “Cancionero Musical del Río de la Plata” elaborado por Juan Pedro Esnaola, una de las primeras recopilaciones de música autóctona que incluía canciones, milongas, estilos camperos y danzas criollas. O las composiciones del destacado pianista Julián Aguirre que, con fuerte influencia del romanticismo europeo, introdujo en piezas como “Huella” rasgos de la música rural argentina en el ámbito de las tertulias.

Pero más allá de lo que ocurría al interior de los encuentros de salón, la influencia de las diferentes culturas presentes en el territorio se encontraba entrelazada en un panorama musical rico, heterogéneo y en constante evolución. La inmigración masiva proveniente de países como España, Italia y otros lugares de Europa, así como la que procedía del mundo árabe –Siria y Líbano- sumada a la presencia de las comunidades originarias y afrodescendientes que habitaban la región aportaron diferentes tradiciones musicales que se fusionaron con el tiempo, dando lugar a estilos y géneros como el chamamé, la zamba, la chacarera, el malambo y el tango, entre otros. Sin embargo, la concepción legitimada de dicho canon folklórico minimizó al máximo el aporte de las comunidades afrodescendientes e indígenas (y también árabes), cuyas tradiciones

musicales son raíces fundamentales del desarrollo de la música argentina y que sólo desde las últimas décadas comienzan a ser revalorizadas para ocupar el espacio que les corresponde en los relatos oficiales.

La normalización y cierta estilización de este folklore rural de pretendida “pureza” y, luego, también del tango, valió para que estos géneros se constituyeran como íconos de la identidad musical argentina a nivel internacional. Funcional a la idea de una homogenización fortalecedora de la imagen nacional, folklore y tango siguen siendo hoy en día los baluartes de la música popular en el país. Sin despreciar la enorme importancia que revisten como parte genuina de la cultura nacional, ni los innumerables músicos y músicas que han tenido dentro de estos géneros trayectorias de gran valor artístico, lo que interesa en esta ocasión es echar luz sobre algunos de los tantos elementos que han quedado por fuera de estos repertorios. Además de mencionar que han existido movimientos y personalidades que han cuestionado el canon fosilizado, como puede ser el caso del Movimiento Nuevo Cancionero.

Hoy en día, los pocos conservatorios de música que no se centran exclusivamente en la música de tradición académica europea, plantean únicamente estos dos géneros como representativos de lo que se interpreta como música popular, incluyendo a veces también al jazz –lo cual también suscita una reflexión. Este género musical, originalmente creado por comunidades afroamericanas oprimidas de los suburbios de EEUU, con el tiempo alcanzó popularidad mundial gracias a la industria radial y discográfica. Si bien es innegable su origen popular (foráneo), tanto como su influencia sobre géneros populares como el rock y el pop, hoy es considerado como una forma de expresión artística sofisticada y compleja donde el virtuosismo concierne gran valor. Su ejecución demanda un alto nivel de técnica y conocimiento musical, y su audiencia (cada vez más reducida) comparte en gran medida la afición por la música clásica o contemporánea de origen académico. Sorprende ver cómo este género ocupa uno de los tan sólo tres casilleros que clasifican a la música popular dentro de la academia excluyendo, por ejemplo, a la música tropical, la cual presenta sin duda una cantidad de intérpretes, de público y un nivel de difusión enormemente mayor a nivel nacional y regional³.

En este sentido, la cumbia –con toda su variedad de estilos- apenas ha logrado ser considerada como contenido en muy pocas instituciones y de forma muy reciente, superando los estigmas de pobreza estética y simpleza técnica. Esto ocurre, por ejemplo, en el Profesorado Universitario en Música Popular Latinoamericana que se

³ Según las estadísticas proporcionadas por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), programa dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, el jazz es el género musical menos escuchado en el territorio argentino con una predominancia de población de clase alta, sobre todo mayores de 50 años. La cumbia, en cambio, es el segundo género más escuchado –luego del rock nacional-, con un público predominantemente joven de sectores socio-económicos medios y bajos.

dicta en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de San Luis o también en la Licenciatura en Música Popular de la Universidad del Litoral, este último caso ligado indudablemente a la fuerte impronta de la cumbia santafesina. En la misma provincia, una Tecnicatura Universitaria en Acordeón - la primera de nivel universitario en Latinoamérica- ha comenzado a dictarse en la Universidad Nacional de Rosario, jerarquizando un instrumento que no forma parte de la música de cámara y haciendo foco en las expresiones musicales del país, “como el chamamé y la música del litoral, la cumbia, el cuarteto y la música tropical, entre otros.”⁴ También el Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes ha comenzado a incluir este género musical en los contenidos que imparte, por ejemplo, dentro de la Licenciatura en Arte y Pensamiento Latinoamericano, pero también en cursos de extensión como ser el de Historia de la Movida Tropical Argentina. Mientras que en la Universidad de Buenos Aires, el reciente cambio del plan de estudios de la Licenciatura en Artes (implementado en 2020) ha incorporado en la Orientación de Música –que en el plan de estudios anterior abordaba exclusivamente música académica y casi en su totalidad europea- así como en la nueva orientación transdisciplinar Arte Latinoamericano y Argentino, la asignatura “Estudios de Músicas Populares”, la cual problematiza aspectos epistemológicos y estéticos de esta rama de la producción musical incluyendo alguna bibliografía sobre la cumbia argentina.

En las últimas décadas, un número creciente de estudios académicos han comenzado a abordar la cumbia como un género musical relevante para el análisis y la comprensión de las dinámicas culturales y sociales en América Latina. Son producciones que exploran la historia, la evolución, el impacto social y los significados de la cumbia en diferentes contextos, pero que no abandonan el lugar de observación que –por su génesis- aún resulta hegemónico. Así y todo, esta incorporación en ámbitos académicos contribuye a ampliar la apreciación de este tipo de música reconociendo su relevancia cultural en las sociedades latinoamericanas y desarticulando su estigmatización como un género de menor valor cultural.

Al mismo tiempo, fueron clave ciertas políticas públicas desarrolladas entre 2010 y 2015 que atendían a reconfigurar la identidad nacional con base en sedimentaciones de la cultura nacional-popular. En consonancia con una proyectada integración regional, abrieron la puerta a la participación de la cumbia en escenarios de fiestas nacionales o actos institucionales. De la ausencia absoluta del género en este tipo de eventos, paulatinamente comenzaron a ser programadas bandas de cumbia en la misma grilla que artistas folklóricos o del rock. Se puede observar así la presencia de Gladys La Bomba Tucumana en el festejo del Día de la Independencia en la Plaza 9 de julio en San Miguel de Tucumán (2010), la actuación de Los Palmeras en la celebración del Día de la Bandera junto al Monumento a la Bandera en Rosario (2018) o la presentación del

⁴ <https://fhumyar.unr.edu.ar/noticias-institucionales/183/nueva-carrera-en-nuestra-facultad> Noticia del 16/5/21.

grupo Ráfaga en el Festival Democracia para Siempre celebrado en diciembre del 2021 en la Plaza de Mayo. La cumbia sonando en un contexto de conmemoración de hechos históricos vuelve inexorablemente a esta música parte de la cultura nacional. En el mismo sentido, aunque ya no sobre un escenario, podemos mencionar las canciones en clave cumbiera que relatan hechos históricos en la animación televisiva infantil “La asombrosa excursión de Zamba” (PakaPaka, 2015). Allí es posible observar, entre varios ejemplos, a un Manuel Belgrano portando una guitarra eléctrica junto a un teclado y maracas que marcan el ritmo danzante de América para los americanos, una canción que narra los motivos de la creación de la bandera argentina⁵. Otros programas producidos por canal Encuentro (también dependiente en ese entonces del Ministerio de Cultura de la Nación) como “Encuentro en el estudio” o “Cumbia de la buena” también posicionaron la cumbia al mismo nivel de otros géneros musicales. En la pantalla grande, por su parte, el INCAA financió películas como Alta Cumbia, del director Cristian Jure.

La promoción de la cumbia como parte del patrimonio cultural nacional y como una expresión de identidad argentina se fortalece a través de su inclusión en programas educativos y espacios culturales. Su legitimación en el ámbito académico y cultural más amplio puede contribuir a cambiar la percepción y valoración de la cultura popular en el imaginario social. Al ser incorporada en los planes de estudio, en festivales que no forman parte del circuito tropical o musicalizar programas de TV que no tienen como único objetivo ponerle ritmo a la tarde del sábado, la cumbia comienza a validarse como una expresión cultural legítima y valiosa.

Todo este movimiento desafía y cuestiona aquellas jerarquías culturales importadas que fueron implantadas en los albores de la Nación. Reconocer los saberes, las expresiones culturales y las formas de conocimiento que han sido históricamente marginadas de las estructuras de poder por una maquinaria colonial y eurocéntrica permite reponer su relevancia en la identidad y las experiencias de las comunidades que la generan y practican afrontando los estereotipos y prejuicios negativos y promoviendo una revalorización de la cultura popular.

Será cuestión, asimismo, de atender que en dicha integración no pierdan su voz los cultores genuinos de estas prácticas, dando paso a dinámicas de estandarización que sólo busquen adaptarse a los cánones establecidos.

Consideraciones finales

Desterrar tanto la cumbia como cualquier expresión netamente popular de los espacios de legitimación institucional responde todavía a aquella dicotomía que postulaba un arte civilizado en consonancia con las modas europeas excluyendo toda manifestación que

⁵ Video disponible en <https://youtu.be/zHB4JxQ7jAY>

surgiera del seno popular local. El ejemplo que aquí ha sido analizado, el hecho de que la cumbia entre en la currícula académica, suba a los escenarios institucionales o musicalice eventos de la historia, da cuenta del resquebrajamiento (aunque no disolución) de esa ideología decimonónica. Actúa como una cuña en los mandatos instituidos de la colonialidad y permite reflexionar, a su vez, en torno a la vigorosidad de la que aún gozan ciertas estructuras institucionales que fueron edificadas de acuerdo a los cánones y regulaciones propias de su origen eurocéntrico.

Mientras tanto, la “cultura culta” sobrevive atrincherada en salas de museos u ostentosos teatros que se erigieron como símbolo de aquella pretendida civilización que tenía su modelo en ultramar. No obstante, también se ve interpelada por sus cada vez más frecuentes diálogos con expresiones populares que vienen a reformularlo todo (téngase como ejemplo bastante ilustrativo la cantidad de conciertos de orquestas sinfónicas junto a músicos populares). Lo cierto es que ya no funda las bases para la experiencia estética, mucho menos frente a diatribas que se han vuelto anacrónicas.

El folklore cargó en sus inicios con una carga peyorativa y tuvo que atravesar un proceso de asimilación y legitimación que mucho tuvo que ver con la industria (radial y discográfica), pero también con intereses políticos. Aún en 1950, en palabras de Polo Giménez- autor de la célebre zamba Paisaje de Catamarca, entre muchas otras- “la palabra folklore era un poco tabú, porque era sinónimo de vino, farras, borracheras de gente de baja categoría”⁶. El tango también fue estigmatizado en sus inicios y mucho tuvo que ver su éxito fuera del país (también de la mano de la industria) para lograr una legitimación tardía que consolidara el espacio que ocupa hasta hoy en día. La cumbia acaba de atravesar un primer estadio de inclusión que probablemente se vea afianzado dentro de un tiempo como un género indiscutible de la música popular que merece su lugar en los espacios institucionales. El carácter de emblema nacional aplicado a determinadas expresiones populares deviene de procesos intelectuales y políticos que, por su conformación normativa, promueven tradiciones selectivas. Es decir, las tradiciones también se construyen, pero sin duda requieren del tiempo necesario para sedimentar la experiencia colectiva. El caso de la cumbia, además, repone características que exceden lo nacional para imbricarse en una pertenencia regional, más vasta.

No se trata de cambiarle el signo a la barbarie, sino de desactivar conceptos decimonónicos hasta volverlos finalmente obsoletos para pensar hechos culturales.

La cultura nacional seguirá desarrollándose nutrida de estos elementos de la cultura popular que disputan espacios hegemónicos, revelando ganancia democrática en cada resonar cantante de las voces populares.

⁶ P. Giménez, *De este lado del recuerdo* (1969). Buenos Aires: Fonográfica Argentina S.C.A.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993) Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: FCE.
- Carmagnani, M. (1984) Estado y Sociedad en América Latina, 1850-1930. Barcelona: Crítica.
- Corrado, O. (2004) “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones” en Revista Argentina de Musicología nº 5, pp. 17-44. Buenos Aires: AAM.
- Di Meglio, Gabriel. (2013) “La participación popular en las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1816. Un ensayo sobre sus rasgos y causas”, en Alamanack, N° 5, Guarulhos, Brasil.
- Guerra Vilaboy, S. (2007) El dilema de la independencia. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- Hernández, J. (1967). El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kossok, M. (1969) “El contenido burgués de las revoluciones de Independencia en América Latina”. En Secuencia. Revista americana de Ciencias Sociales. México.
- Quijano, A. (2000) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Edgardo Lander (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina.
- Sarmiento, D. (2011). Facundo. Civilización y barbarie. Buenos Aires: Eudeba.
- Spiguel, C. (2014) “Fundamentos de Historia Social”. En: Reflexiones sobre Historia Social desde Nuestra América. Buenos Aires: Cienflores.
- Svampa, M. (2010) El dilema argentino. Civilización o barbarie. Argentina: Taurus.