



Malambo: ¿solo una danza? Articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad(es)

Malambo: just a dance? Articulations of meaning between music, memory and identity(s)

Gimena Pacheco

Instituto de Ciencias Antropológicas

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

gimena.pacheco@gmail.com

Recibido: 30/ 6/2020

Aceptado: 7/12/2020

Resumen El malambo que se practica en Argentina ha sido históricamente clasificado y categorizado como una danza folklórica nacional. Tanto en la bibliografía específica como en los discursos de los sujetos involucrados en este campo, siempre ha primado su carácter danzario. Sin embargo, al examinar la dimensión sonoro-corporal de las prácticas de malambo emergen ciertos elementos –los modos en que se utilizan las células rítmicas, métodos de transmisión y aprendizaje de zapateos o formas de interpretar ciertos “sucesos históricos” recuperados en sus relatos coreográficos– que nos permiten cuestionar las categorías asociadas tradicionalmente al malambo. El objetivo del presente artículo es reflexionar en torno a la dimensión sonoro-narrativa del malambo y a cómo se fueron construyendo a lo largo del tiempo ciertas representaciones hegemónicas del mismo que fueron constantemente acentuando determinados elementos –como su aspecto físico–, por sobre otros –como lo sonoro y lo narrativo. Para ello, a través del análisis de fuentes primarias y registros etnográficos, se indagará en los sentidos que los sujetos construyen, a partir de los soportes materiales, cuerpo y sonido, sobre esta práctica músico-danzaria y las estrategias que despliegan para transmitir su visión de mundo y, simultáneamente, realizar profundas críticas sociales. También indagaremos en la capacidad que posee el malambo para articular memorias colectivas e individuales significativas.

Palabras clave: malambo, folklore, memoria, identidad(es), sonido-movimiento.

Abstract: The malambo that is practiced in Argentina has been historically classified and categorized as a national folk dance. Both in the specific bibliography and in the discourses of the subjects involved in this field, its character as a dance has always been prevalent. However, when exploring the sonorous-corporal dimension of malambo practices, certain elements emerge—the ways in which rhythmic cells are used, methods of transmission and learning of zapateos or ways of interpreting certain “historical events” recovered in their choreographic accounts—that allow us to question the categories traditionally related to malambo. The aim of this article is to think about the sonorous-narrative dimension of the malambo and how some hegemonic representations of it were constructed over time, constantly emphasizing certain elements (such as its physical aspect) over others (such as the sound and the narrative aspects). Therefore, through the analysis of primary sources and the ethnographic record, we will explore the senses that the subjects construct from the material elements, body and sound, of this music-dance practice and the strategies they develop to transmit their vision of the world and, simultaneously, to carry out deep social critiques, as well as the capacity that

the malambo has as a resource to articulate significant individual and collective memories.
Key words: *malambo*, folk music, memory, identities, sound-movement.

“Mostrar en base al malambo, en base a los movimientos, quién soy yo”¹.

El malambo es una danza folklórica que se practica en Argentina. Generalmente es considerada una danza individual, aunque existan actualmente grupos de malambo. Su carácter es inminentemente de competencia y habilidad. Tradicionalmente ha sido una danza masculina, aunque en la actualidad también es ejecutada por mujeres. Estas definiciones y características del malambo son las que priman en los discursos que circulan en este ámbito y en la bibliografía que hay sobre danzas folklóricas (Muñoz, 1977; Aretz, 2008 [1952]; Aricó, 1999; Assunçao, 1968; Furt, 1927; Lojo Vidal, 1972; Pérez, 2009; Piorno, 1951; Vega, [1952]1986; Ventura Lynch, 1883). Ante ellas, cabe preguntarse: ¿es el malambo solo una danza o puede pensarse también como producción musical? ¿Qué sucede con la música que entrega el bailarín con sus pies?

A partir de dichas interrogantes, el presente artículo invita a reflexionar sobre la dimensión sonoro-corporal del malambo y sobre cómo se fueron construyendo a lo largo del tiempo ciertas representaciones del mismo, mediante prácticas discursivas hegemónicas, que fueron acentuando ciertos elementos –como el aspecto físico del malambo– por sobre otros –como lo sonoro y narrativo.

Para comprender más profundamente el complejo sonido-movimiento que presenta el malambo puse mi cuerpo en juego: durante dos años aprendí zapateos, mudanzas² y coreografías de malambo junto a compañeros/as bailarines/as. Esta experiencia, unida al análisis etnográfico de diferentes performances del malambo, entrevistas a malambistas, observaciones realizadas en ensayos, prácticas y varios certámenes folklóricos de malambo, como también el análisis musical de sus producciones rítmico-sonoras, me permitieron entrar a este universo de significaciones.

Por otra parte, reconstruir las representaciones de larga duración sobre el malambo me condujo indefectiblemente a considerar los procesos históricos de su formación como disciplina danzaria y su inserción en un campo mayor, el folklore. Las relaciones que se tienden entre folklore y malambo estructuran los mecanismos de legitimación de este último, a la vez que funcionan como un “campo de posibles” (Díaz, 2010)³ del que surgen símbolos y significaciones que calarán hondo en las producciones de malambo y en las representaciones que pervivirán en el imaginario social. Observar estas dinámicas permite deshilar los discursos⁴ que a lo largo del tiempo se fueron tejiendo de y desde el malambo

¹ Todas las citas utilizadas en los acápites pertenecen a los malambistas entrevistados.

² Se entiende por “mudanzas” a una serie de pequeños ciclos de movimientos o zapateos (Vega, 1986). Aricó (1999) las define como “grupo de movimientos y golpes rítmicos ordenados dentro de una determinada métrica musical”.

³ Claudio Díaz propone pensar el folklore como un campo de producción discursiva en tanto responde a ciertas regulaciones y normas, construidas históricamente, que determinan un paradigma discursivo, instaurando “mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo ‘nacional’, generando así un principio de diferenciación” (2010: 41). Dicho paradigma discursivo se moverá en un espacio de posibles, como diría Bourdieu, que habilita estratégicamente temas, objetos, estilos, conceptos.

⁴ Aquí se entiende al discurso como una práctica social lingüística y no lingüística que acarrear y confieren sentidos (Laclau y Mouffe, 1987).

y las categorías de sentido con las que popularmente ha estado asociado. Así, por ejemplo, al etiquetar el malambo como “la danza tradicional argentina” se activan ciertos significados y dinámicas de interpretación que permiten que perduren determinados conceptos y representaciones étnico-raciales asociados a una nación que pretendidamente no es de color (Briones, 1998; 2002). Del mismo modo, conceptos como gaucho y criollo⁵, teñirán notoriamente las performances de malambo.

No obstante, al examinar la dimensión sonoro-corporal de las prácticas de malambo emergen ciertos elementos que entran en tensión con los discursos y representaciones mencionados anteriormente. De esta manera, por ejemplo, los modos en que se utilizan las células rítmicas que crean los bailarines con sus pies, algunos métodos de transmisión y aprendizaje de mudanzas y zapateos, como las onomatopeyas, o algunas formas de interpretar ciertos *sucesos históricos* que deciden recuperar en sus relatos coreográficos nos permiten cuestionar, por lo menos, aquel mundo gaucho o criollo que a simple vista ofrecería el malambo.

En virtud de lo dicho, este trabajo tiene como objetivo indagar en la producción sonoro-corporal de las performances de malambo y la relación que esta guarda con la capacidad discursiva-narrativa del mismo. Aquí entenderé las performances de malambo como narrativas performáticas en las cuales el cuerpo se vuelve productor de un relato sonoro-corporal. Estas narrativas, materializadas en el sonido y movimiento corporizado y temporalmente situado, forman parte de una misma expresión indisoluble de música-danza; desde la cual los sujetos articulan su(s) identidad(es), las memorias colectivas significativas y los sentidos en los que históricamente ha estado implicado el malambo, para poder no solo transmitir su visión de mundo sino para, simultáneamente, gestionar su posición en la realidad y poder aproximarse a universos simbólicos diferentes a aquellos propuestos por las construcciones hegemónicas del Estado nación.

Sonoridades con sentido musical

“Lo que hizo este pibe fue mostrarme que con los pies podemos entregar música”.

Tal como he mencionado al comienzo, en la primer etapa de este trabajo he encontrado recurrentemente que el malambo es clasificado y calificado como “danza” perteneciente al repertorio de “danzas folklóricas argentinas”, tanto en la bibliografía especializada en danzas folklóricas (Muñoz, 1977; Aretz, 2008 [1952]; Aricó, 1999; Assunção, 1968; Furt, 1927; Lojo Vidal, 1972; Pérez, 2009; Piorno, 1951; Vega, [1952]1986; Ventura Lynch, 1883) como en los discursos de los actores sociales involucrados en este campo –malambistas, profesores de danzas folklóricas, público en general, bailarines/as.

En primer lugar, es necesario mencionar que el malambo se puede considerar un caso excepcional entre las danzas folklóricas, pues es la única que está basada en la producción de sonoridades rítmicas que el/la ejecutante realiza con y desde su propio cuerpo en diálogo

⁵ La construcción de la figura del gaucho –personaje por excelencia asociado al malambo– es un complejo proceso ampliamente tratado por varios autores (Gelman, 1995; Cattaruzza y Eujanian, 2003; Adamovsky, 2014, entre otros). Las imágenes-concepto de gaucho y criollo, que rodean al malambo, son categorías construidas históricamente desde el folklore, que han funcionado como catalizadores simbólicos en los relatos nacionales hegemónicos modernizantes que procuraron la construcción de personajes de “rostros indefinidos” que se volvieron depositarios de la argentinidad (Adamovsky, 2014; Corti, 2011).

con la música dispensada por otros instrumentos –guitarras, bombo–. El resto de las danzas comprendidas en el repertorio folklórico –chacarera, gato, escondido– poseen una música determinada pero que no proviene de los cuerpos de los danzantes⁶. Sin embargo, empecé a percatarme de que prácticamente no hay registro del carácter musical del malambo y, en la bibliografía mencionada, cuando aparece alguna somera mención al aspecto musical del mismo, se la refiere como música de “acompañamiento”⁷ ejecutada por guitarra y/o bombo. Ante dicha situación comencé a preguntarme: ¿se puede categorizar al malambo solo como danza teniendo en cuenta la producción musical que este implica? ¿Qué sucede con las numerosas y complejas frases rítmicas que el bailarín ejecuta con sus pies?

La cita que encabeza esta sección es parte de una entrevista realizada a un malambista que ha sido finalista en el rubro “solista de malambo” del certamen folklórico Pre-Cosquín 2018⁸. El hecho de “descubrirse” haciendo música en el malambo es vivido con asombro para muchos malambistas. Es decir, está tan fuertemente arraigada la etiqueta de danza para el malambo y tan poco considerada la producción sonoro-musical que los malambistas realizan desde sus cuerpos, que difícilmente ellos reconocen en sí a un sujeto productor y hacedor de música y, cuando así lo hacen, esto deviene todo un descubrimiento personal, surgido, en general, después de varios años de transitar y ejecutar el malambo.

En la entrevista que le realicé a Luis⁹ (malambista) me relató cómo fue el momento en que se percató de que estaba haciendo música con su malambo:

Nosotros [los malambistas] estamos formados en una idea física del malambo, *física* en cuanto a la *entrega física* [...] Yo por lo menos no entendía la parte musical, sí entendía la parte coreográfica, que era lo que más se veía, pero lo que hizo este amigo o este pibe fue mostrarme que con los pies o con el cuerpo nosotros podíamos entregar música [...] Nosotros [él y sus compañeros] estábamos con la masa y el martillo pegándole al suelo y él en cambio estaba contando una historia. Era como un CD verlo, me entendés (cursivas de la autora, 11/2017).

La primera cuestión que me interesa señalar a partir de este relato es el cruce de categorías e imágenes que corresponden a dos ámbitos: el mundo sonoro y el visual. Frases como “era como un CD verlo”, dejan ver el complejo sonido-movimiento del malambo. Por otro lado, la contraposición que realiza Luis entre la “forma” de abordar el malambo que le presenta su amigo, y que atiende a la posibilidad musical del malambo, con la “idea física” del malambo¹⁰ permite advertir que las diversas formas de considerar o abordar el malambo habilitan diferentes percepciones de sus producciones. Este “quiebre” que vivenció Luis le permitió entender de otra manera su propia práctica y, a su vez, le otorgó finalidad y sentido

⁶ Incluso cuando algunas danzas –como el gato o la chacarera– comprenden períodos de zapateo, estos no son la parte fundamental de las mismas. Es decir, en el malambo, la producción rítmico-sonora deviene esencialmente la danza en sí misma.

⁷ Así es llamada en el ámbito del malambo la música que acompaña las ejecuciones del malambista.

⁸ Certamen que comprende varios rubros de competencia de música y danza folklórica y pertenece al festival folklórico argentino más importante y convocante.

⁹ Los nombres aquí utilizados son pseudónimos.

¹⁰ En otros trabajos desarrollo cómo se fueron construyendo ciertas representaciones físicas del malambo, como el malambista-deportista, mediante prácticas discursivas hegemónicas reforzadas, por un lado, por ciertos mecanismos de legitimación, como los certámenes folklóricos y de malambo (Pre-Cosquín, Laborde, entre otros) y, por otro, por las técnicas corporales extra-cotidianas (Islas, 1995) que el malambo fue construyendo como disciplina, que suponen una determinada vivencia del cuerpo y la formación de un hábito repetido bajo la forma de un cierto tipo de entrenamiento.

en tanto práctica discursiva: “Nosotros estábamos con la masa y el martillo pegándole al suelo y él en cambio estaba contando una historia”. Es decir, al otorgarle al malambo un sentido musical pudo percatarse de su capacidad narrativa.

Asimismo, más avanzada la entrevista, Luis relacionó la sonoridad diferencial que producía su amigo en los malambos y su lugar de procedencia: “la fonética que él traía de su provincia”¹¹. En otras palabras, él intuye la estrecha relación que hay entre los modos de producción de sonido de su amigo y su *habitus* (Bourdieu, 1991), el cual en tanto estructura estructurante y estructurada, introduce determinados esquemas en las prácticas y pensamientos del sujeto.

En otra entrevista realizada a Manuel, malambista también, explicó que en su último malambo había tomado partes de canciones de su infancia que le resultaban significativas y las había llevado a sus mudanzas emulando las secuencias rítmicas con los pies. Sorprendentemente, antes de explicarme este procedimiento me había dicho:

Yo lo que creo es que sí hago música con los pies, ahora como no soy músico y es algo que a lo mejor... es un error, debería, es como una materia pendiente [...] Porque yo sé que hago esa música, pero no la logro entender [...] Es como que lo hago como instintivamente (cursiva de la autora, 8/ 2018).

Me parece pertinente comentar que a lo largo de su carrera artística Manuel ha sido ganador del Certamen para Nuevos Valores Pre-Cosquín en ambos rubros de malambo: norteño y sureño¹². También obtuvo uno de los mayores premios en el Festival Nacional de Malambo de Laborde, el certamen de malambo más importante de Argentina. Además, logró varios reconocimientos en múltiples certámenes y festivales de folklore de distintos lugares del país. Actualmente se desempeña como jurado en varios concursos y certámenes de danza y malambo. Teniendo en cuenta la trayectoria de dicho sujeto y su capital simbólico –en el sentido de Bourdieu– que obtiene a través de los sucesivos reconocimientos que recibió en los certámenes y que forman parte de su competencia en el campo, es llamativo que manifieste no lograr entender lo que hace musicalmente pero que sabe que lo hace “instintivamente”¹³. Es claro que Manuel sabe y entiende lo que hace en términos musicales, pues de otra manera no le hubiera sido posible durante tanto tiempo llevar a cabo las complejas secuencias rítmicas que realiza con total justeza y precisión sobre el escenario acompañado de guitarras y otros instrumentos.

Ahora bien, lo que relata Manuel en cuanto al proceso de construcción de sus mudanzas, contiene otro punto a destacar. La acción de “aferrarme a melodías de mi infancia

¹¹ “Fonética” es la denominación que en el ámbito del malambo reciben determinadas onomatopeyas que se utilizan para la transmisión de los zapateos. Las distintas fonéticas pueden entenderse como íconos sonoros (Peirce, 1987; Burks, 1949) ya que exhiben las propiedades del objeto (acentuación, figuras rítmicas y fraseo del zapateo) a las que se remite mediante sus caracteres propios.

¹² Actualmente hay solo un rubro de malambo. El bailarín opta por uno u otro estilo, antiguo o sureño y norteño o moderno y estos se diferencian por sus características musicales, por los zapateos y mudanzas, por la vestimenta y el carácter interpretativo.

¹³ Infiero, a través de varios testimonios, que muchos malambistas piensan que no entienden lo que hacen en términos musicales merced a que no “saben leer partituras”; es decir “saber música” se corresponde con leer música, estar “alfabetizado” musicalmente; respondiendo, de esta manera, a la concepción hegemónica que jerarquiza la escritura por sobre la tradición oral, otorgándole a la primera preeminencia sobre la segunda en el proceso de construcción del conocimiento. Es interesante observar, a través de este ejemplo, cómo operan los discursos hegemónicos en las prácticas de los sujetos y cómo han estructurado las representaciones del imaginario social, impregnando las propias prácticas y cómo se (auto)perciben los sujetos.

para poder hacer”, según me expresó, está enmarcada dentro de un proceso que podríamos llamar de *poiesis* musical, es decir, un proceso asociado a la producción musical propiamente dicha, en la que están comprendidos todo tipo de recursos compositivos, como evocaciones, citas, imitaciones, onomatopeyas, etc (Carvalho-Segato, 1994). Usando sonoridades significantes de su memoria y su pasado, Manuel se permite recombinar estos elementos en la construcción de sus discursos actuales mediante un proceso de *poiesis*, al utilizarlos como tópicos (Agawu, 1991; Hatten, 1994; Camargo Piedade, 2005, entre otros) de dichas melodías de su infancia o bien de su provincia natal. A través de estas citas rítmicas en las mudanzas de su malambo, Manuel se pronuncia como provinciano –y esto es un valor esencial¹⁴ en el campo del folklore–, imprimiendo una marca de sentido a su discurso sonoro-corporal.

Estimo oportuno compartir algunas apreciaciones sobre los modos de producción de estas sonoridades, realizadas a partir de registros etnográficos de diferentes prácticas y ensayos de malambo, que dan cuenta de la centralidad que posee la producción sonoro-musical en el malambo, y de cómo estas devienen recursos expresivos narrativos. Entre septiembre y diciembre de 2018, asistí a distintos ensayos de un grupo de malambo masculino¹⁵, localizado en la zona sur del conurbano bonaerense.

El primero de los puntos que se desprende de estas observaciones es cómo el sonido actúa como principio estructurador en la enseñanza y transmisión tanto de los zapateos como de las mudanzas del malambo. Este hecho se hacía muy presente en los recursos didácticos que utilizaba el docente a cargo del grupo para la transmisión de las células rítmicas a lograr con los pies, como por ejemplo, el uso de onomatopeyas o de fonéticas. Por medio de las mismas el docente transmitía no solo las células rítmicas que quería lograr sino también las acentuaciones, matices y timbres¹⁶ requeridos. En este sentido se puede decir que las onomatopeyas no solo sirven como recurso nemotécnico, sino que son el vehículo que posibilita la comprensión del sonido que tienen que lograr y los movimientos que deben realizar para conseguirlos.

Otro recurso didáctico utilizado por el docente eran “imágenes sonoras” para dar indicaciones y corregir a los malambistas. Estas imágenes muestran cómo el movimiento y sonido –en este caso, las palabras– están íntimamente ligados, formando un complejo danza-música: “Metéle más ritmo” para indicar que imprima más energía a sus movimientos; “Hacélo sonar, tiene que sonar” para indicar la dinámica forte en una mudanza en particular; “traten de abrir, que no sea tan macizo el golpe”, para lograr otro matiz. Este proceso reflexivo-perceptivo en el que el docente apela a distintas imágenes sonoro-visuales para lograr que los malambistas conscientemente construyan los efectos performáticos que él busca, es lo que Csordas denominó imaginación sensorial (1993).

¹⁴ Tal como explica Díaz (2010), el campo del folklore ha establecido su universo de sentido alrededor de la identidad nacional como significación nuclear, en términos de Castoriadis. Esta significación pondrá en juego una serie de valores esenciales (Díaz, ídem) que cobrarán especial importancia dentro del campo. Dichos valores están fuertemente determinados por el concepto medular de *tradicción*, el cual actúa como principio legitimador de todo el campo, tornándose objeto de continua disputa.

¹⁵ Sus integrantes eran todos hombres de entre 14 y 32 años. Aunque no me extenderé sobre ello, cabe destacar que las cuestiones de género son centrales en esta práctica performática.

¹⁶ Cabe mencionar que la utilización y comprensión de estos términos están atravesadas por mi formación musical dentro de una institución formal, como lo es el conservatorio. Acentuación, matiz y timbre son términos utilizados en la jerga de los músicos.

El segundo punto a tomar en cuenta, a partir de estas observaciones, es cómo el sonido actúa como elemento de orientación para los malambistas, considerando los ensayos como procesos de construcción, perfeccionamiento y ajuste entre ellos mismos de sus performances –sobre todo en el caso de “combinados” o grupos de tres o más malambistas– y entre ellos y los instrumentos que “acompañan”. Tanto es así que el sitio que eligen para ensayar tiene que guardar ciertas características acústicas, entre ellas, que “permita escucharse”. Escuchándose mientras realizan sus mudanzas, los malambistas hacen un monitoreo sonoro-visual¹⁷ de sus ejecuciones, que procesa continuamente el movimiento-sonido y construye de este modo una percepción total de lo que están logrando, permitiendo ajustes y correcciones *in situ*. Si bien los malambistas suelen ensayar en un espacio que posee una pared de espejo –aunque no siempre esté esa posibilidad–, al subir al escenario no cuentan con él, con lo que el sonido deviene un elemento orientador de suma importancia que, junto con las percepciones corporales de tiempo y espacio construidas a lo largo de los ensayos, posibilitará que los sujetos puedan desempeñarse con precisión rítmico-corporal.

El tercer punto que destacaré es la agencia del músico¹⁸ en el proceso de producción de estas sonoridades. El guitarrista, usualmente también bailarín, que acompaña en general, tanto en los ensayos como en los certámenes, suele dar algunas sugerencias, e incluso correcciones, a los malambistas sobre las mudanzas, como por ejemplo: “Sacáale contratiempos porque no sirve”, “no acentúen los finales, salvo los repiques”, “no llesves la pierna atrás porque cae sorda”, “no le pongas fuerza, marcá solo el acento”. Esto también habla del proceso de co-producción entre el bailarín y el músico. Este diálogo constante entre ambos es una característica de varias expresiones musico-danzarias afroamericanas, como el festejo y el zapateo peruano. Quintero Rivera (2009) sostiene que esto reviste una metáfora de la relación sujeto-comunidad, especialmente cuando este diálogo implica intervenciones de improvisación.

Lo último que mencionaré con respecto al proceso de construcción de sonoridades rítmico-corporales en el malambo, es el aspecto tímbrico. Los malambistas tienen notable conciencia de la intención tímbrica de las mudanzas, presente no solo en las onomatopeyas que seleccionan para dar cuenta de las diferencias que desean lograr en sus secuencias rítmicas, sino también en las partes del pie que utilizan diferenciadamente para tal fin: punta, talón, planta, etc. Para los malambistas, tener un amplio dominio de las partes del pie reviste especial importancia¹⁹ para conseguir distintos timbres. Es sustancial señalar que el aspecto tímbrico permite incluso dar a las secuencias rítmicas de las mudanzas cierta melodía, por lo que, en el proceso de aprendizaje y construcción de cada una de dichas secuencias, los malambistas buscan continuamente repetir ese ciclo que comprende el ritmo, pero también esa suerte de melodía que resulta de los aspectos tímbricos. Esta referencia al aspecto tímbrico como parte estructural de la construcción musical y la utilización de onomatopeyas como recurso, es también una cualidad compartida con otras músicas de tradición afroamericana.

Por cierto, no hay que olvidar que las secuencias rítmicas que realizan los malambistas interactúan con instrumentos “acompañantes”, dando lugar a otra serie de

¹⁷ Esta forma de monitoreo sonoro-visual en los ensayos, constituye una de las técnicas corporales, en el sentido de los usos del cuerpo propiamente dichos (Mauss, 1936), específicas del malambo.

¹⁸ Se refiere al músico acompañante.

¹⁹ Cabe también considerar que la ejecución de los distintos movimientos les permite conseguir a su vez diferentes duraciones y matices.

ajustes musicales. En este proceso de entender “los tiempos” y de meterse en “los huecos”, los malambistas llegan progresivamente a una comprensión de la sonoridad total que se debe lograr, una especie de ilusión de audición (Kubik apud. Oliveira Pinto, 2015:11), y de cómo el ritmo que se produce con el cuerpo entra en comunicación con los otros instrumentos musicales involucrados produciendo una combinación sonora nueva.

En virtud de lo expuesto, se puede apreciar cómo el sonido está continuamente presente en las prácticas de malambo, tanto en la fase de aprendizaje y *poiesis* –el acto de hacer propiamente tal– como en la fase de semiosis musical y creación activa –por ejemplo, las citaciones rítmicas que realiza Manuel en sus mudanzas– y en los recursos didácticos – como las onomatopeyas– que los malambistas utilizan en sus propios procesos de construcción y aprendizaje, y también en su rol docente. Las formas en que las sonoridades que los malambistas producen con sus cuerpos en los malambos son pensadas, organizadas, vividas y producidas, dan cuenta del sentido musical del que están dotadas, aunque no siempre parezcan tener conciencia de ello. Por otro lado, los modos de producción del sonido-movimiento y los recursos que se utilizan para dicho fin, nos conecta con otros universos musicales-danzarios, como el afroamericano, que rebasan los límites de la nación.

El malambo como narrativa performática: relatos y personajes

“Se puede danzar malambo contando una historia y defendiendo algo”.

Las entrevistas realizadas a diferentes malambistas, en las que generosamente me compartieron no solo sus experiencias, sino cómo piensan y sienten sus prácticas de malambo –y, por supuesto, las categorías con las que abordan dichas prácticas–, me permitieron ver que había algo más que una performance de música y danza. Una y otra vez los malambistas hacían referencia a la “historia” que querían contar en sus malambos. Mis primeras preguntas con respecto a esto fueron: ¿qué historias quieren contar? ¿Por qué quieren/necesitan contarla? Y, por otro lado, dado que estas historias se cuentan de y desde el sonido-movimiento corporizado ¿qué relación se teje entre esas sonoridades y esas historias?

Por su parte, Luis expresó que en el malambo en el que estaba trabajando al momento de la entrevista intentaba “trabajar el luto de la patria” a través de su personaje. También me explicó que en este último trabajo deliberadamente eligió que su personaje no fuera un soldado, ya que él sentía que:

(...) siempre volvía a lo mismo, como soldados, como si lo único que se representa en el malambo antiguo [o estilo sureño] son los soldados, como si fuera que lo único que existieron fueron los soldados en realidad en nuestra historia [argentina] y ¡no! Porque en realidad el gaucho, el paisano, el que arriaba las vacas, el que era resero, el que trabajaba el campo, el que ayudaba, el que no también estaban presentes [...] O sea siempre se deja como el gaucho paisano o el del campo como... como por abajo digamos [...] En este caso, elegí que no. Entonces por eso trabajo el luto, y también tiene que ver con lo contemporáneo de ahora [...] (cursiva de la autora, 11/2017)

Este relato da cuenta no solo del sentido particular que Luis desea darle a su performance, sino que para hacerlo elabora un “personaje”. En efecto, Luis está realizando la re-lectura de un determinado contexto socio-histórico, cuya interpretación desea (¿o necesita?) transmitir a través de ese personaje concreto que elabora. Según Luis hay determinados actores de la historia argentina que no han sido visibilizados, como el resero o

el arriero, y él a través de su personaje desea darles voz. Por otro lado, también quiere transmitir el “luto de la patria” que considera que tiene relación con “lo contemporáneo”, entendido como lo que está actualmente sucediendo en la sociedad argentina. Por lo tanto, en la producción de Luis estarían insertos varios constructos simbólicos que él va entrelazando y que se integran en el relato performático de su malambo, cuyos elementos constitutivos son el sonido y movimiento corporizados en un espacio-tiempo. Dicho de otro modo, los personajes que Luis construye y a través de los cuales realiza sus performances de malambo materializan una particular lectura de determinada parte de *la historia argentina*, hilando una producción de sentido y estableciendo relaciones socio-temporales con la actualidad. El personaje de Luis, por lo tanto, resulta “un ‘paquete’ de materias sensibles investidas de sentido” (Verón, 1997: 126).

La dimensión performática del malambo, cuyo soporte es el sonido-movimiento, es donde se ancla el núcleo sensible (Quintero Rivera, 2004, 2009) del malambo, en el cual se inscriben y vehiculizan los sentidos que los malambistas reproducen, transforman y disputan a través de sus relatos. El sonido-movimiento es también donde están implicadas sus historias personales y visiones de mundo, y donde se reactualizan y resignifican ciertas memorias colectivas significativas, como veremos más adelante.

De manera similar, Manuel me explicó que, cuando elabora sus malambos y los personajes que va a utilizar, tiene la intención de transmitir una historia porque “ese es el sentido de las mudanzas”. En una presentación que realizó en el Festival Nacional de Malambo de Laborde, incluyó en su performance la declamación de un fragmento de un discurso histórico que pronunció su personaje en el Siglo XIX. Este fue recitado con profundo sentimiento y realizando una fuerte reprimenda contra “los vendidos a los gringos”, y recibió una intensa ovación del público. La intención de Manuel al incluir este texto fue, según sus palabras, reflejar “lo que está sucediendo ahora [2018]” en la sociedad argentina.

En el caso de Manuel, la historia que él deseaba contar estaba vinculada a un personaje histórico específico. Se trataba de un general federal, en un momento histórico concreto: una batalla en su provincia natal, en la que se enfrentó con un general unitario. Manuel recupera este personaje y a través de él articula varios aspectos: primero, su lugar de origen, es decir, su *provincianía*; luego, su ideología, opuesta a “los unitarios de aquellos momentos”; la relación de la situación narrada con la “actualidad”; la historia de la batalla que sucedió en su provincia y el sentido que le da a sus mudanzas.

De este ejemplo –como en el de Luis– se desprende la gran posibilidad articuladora que posee el malambo, su capacidad simbólica, su polisemia y su potencial como recurso de memoria. En este sentido, comprender las prácticas de malambo como narrativas performáticas, me permitió atender el doble movimiento de los malambistas: por un lado (re)interpretan un relato comprendido en el marco narrativo nacional y, por otro lado, se auto-comprenden y dan coherencia y cohesión a su realidad. Este es uno de los aspectos que Vila (1996) señala con respecto a las posibilidades que ofrece la música en tanto narrativa.

En los distintos certámenes a los que asistí pude notar que este tipo de *personajes históricos*²⁰ eran reconstruidos una y otra vez por los malambistas y que, en la mayoría de los casos, intentaban contar historias comprendidas en el marco del *gran relato nacional*. Sin

²⁰ En algunos casos eran personajes concretos, como el Gral. Juan Manuel de Rosas o el Gral. Urquiza, y en otros, personajes más “genéricos” como el “soldado rosista” o el “gaucho federal”. También se usan otros personajes con nombre propio como “El bandido” o “El patrón”.

embargo, en esta vasta producción de personajes del malambo, y tal como advirtiera Luis, hay algunas representaciones que aparecen en forma reiterativa y no casual, como las del gaucho, el soldado, y el federal. Efectivamente, muchos de los malambistas eligen²¹ representar a soldados, sobre todo en el malambo de estilo antiguo, y ponerse sus “pilchas”. Estos atuendos emulan los utilizados históricamente entre 1820 y 1870 para el malambo antiguo o sureño, y entre 1880 y 1920 para el malambo moderno o norteño.

Este amplio periodo, en la historia argentina, fue justamente una etapa de múltiples guerras, luchas y enfrentamientos que implicaron un alto grado de militarización de la población (Cattaruzza y Eujanian, 2003; García Abós, 2013; Gelman 1995, 2004). Fue un período de las luchas por la Independencia, y también de guerras civiles entre unitarios y federales, además de continuos enfrentamientos –hacia adentro y hacia afuera del territorio, *a posteriori* denominado nacional– asociados a la definición del territorio argentino y la consolidación del Estado nación.

Es necesario señalar que, no casualmente, también para esta época fue que comenzó a construirse el mito del gaucho, que irá tomando diferentes signos y colores a lo largo de la historia. Fue en este contexto caótico que el malambo estuvo presente como una de las expresiones culturales y sociales populares, acompañando estos años agitados. Su aparición, cada vez más frecuente, se puede encontrar en numerosos testimonios y publicaciones de época.

Consideraciones finales

“No solo es un movimiento de pies sino que lleva una carga histórica también”.

La relación entre historia argentina y malambo generalmente resulta obvia para los/as malambistas, pues, por ejemplo, el mero hecho de elegir el atuendo de sus personajes ya implica para ellos/as una investigación bibliográfica y de otras fuentes documentales, tales como pinturas y grabados de época. Teniendo en cuenta que las narrativas del malambo se cuentan en términos musicales y de movimiento corporizado, resulta indispensable ver qué lugar ocupan y ocuparon esos sonidos con sentido musical en ese proceso de “ida y vuelta” (Vila, 1996) entre historia argentina y malambo.

El sentido de una música en particular no solo está dado por aquel que el sujeto pueda conferirle, como explica Vila, sino que tal sentido está también ligado a las articulaciones en las que ha participado en el pasado –estas articulaciones no imposibilitan re-articulaciones en nuevas configuraciones de sentido, pero sí “actúan poniendo ciertos límites” (Vila, *ibid.*:14). Por consiguiente, es viable pensar que, en el proceso de *poiesis*, cuando los malambistas elaboran sus malambos en base a lo que quieren contar –lo que a su vez implica una interpretación y (re)significación de algún suceso de la historia argentina– esos sonidos musicales no llegan a su encuentro “vacíos, sin connotaciones previas” (Vila) para que él les provea de sentido, sino que ya están cargados de connotaciones dadas a lo largo del tiempo. De esto se desprenden nuevas interrogantes con respecto a las relaciones que se establecen

²¹ La reglamentación de los certámenes establece que el atuendo sea “tradicional”, pero no hay ninguna restricción o especificación con respecto a los atuendos militares históricos y/o federales. Es decir, las reglamentaciones no establecen ninguna limitación para quien desee elegir otro atuendo que no sea el militar o el federal mientras sea “tradicional”.

entre sonidos y personajes, es decir, cómo influyen los sonidos en la producción de un personaje y viceversa.

En virtud de lo dicho, es viable pensar que las representaciones de gaucho, soldado y federal que impregnan la vasta producción de malambo son puntos nodales que han sido creados a lo largo de ese turbulento siglo, dando lugar a las articulaciones de sentido, recuperadas en parte desde el campo del folklore, que afloran en las actuales performances de malambo y que, al ser vinculadas con situaciones contemporáneas, son resignificadas.

Esto último es de suma importancia, dado que estas representaciones no solo se pueden inferir a partir de lo que efectivamente se ve en los atuendos que eligen vestir sus personajes o desde la recuperación de “las historias” que desean contar, sino que emergen del sonido-movimiento, es decir, de la música que producen en el malambo.

Lo anterior nos permite pensar que los sonidos con sentido musical del malambo y los personajes elaborados por los malambistas tienen una relación de co-producción, en la que reproducen, disputan, negocian y transforman las articulaciones históricas de sentido, a la vez que crean otras nuevas. Estas relaciones emergen y se viven en y desde la performance que tiene al cuerpo como principal actor, desde el cual se viven las memorias inscritas en las creaciones. Por tanto, lejos de considerar el malambo exclusivamente como una danza, propongo pensar sus producciones como narrativas performáticas en las que música y danza forman una unidad indisoluble.

En suma, problematizar la categoría de “danza”, tan comúnmente aceptada, para clasificar y definir al malambo, me permitió vislumbrar la complejidad de sus producciones y comprender que es más que eso. Sin embargo, y retomando la pregunta sobre qué sucede con la música que el/la malambista produce con sus pies, dada la contundencia de esa etiqueta de “danza” que precede al malambo, la percepción y recepción de sus producciones quedan determinadas por aquella, invisibilizando su carácter musical y narrativo. Esto nos lleva a pensar que la manera en que percibimos y entendemos aquello que vemos y escuchamos está impregnada por taxonomías culturales y sociales que determinan, en este caso, qué es música y qué no lo es. Estas clasificaciones se extienden, además, a los sujetos involucrados en dichas prácticas: los/as malambistas que son (auto)considerados bailarines y no como bailarines-músicos.

Restará para futuros trabajos investigar por qué el malambo ha sido continuamente categorizado como danza y no hay mención del mismo en tanto música. Para ello tendremos que ahondar en el proceso socio-histórico a través del cual se fueron construyendo esas categorías, los mecanismos a través de los cuales se han legitimado en el tiempo y la relación de ellas con las configuraciones históricas formadas al interior del campo del folklore.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. 2014. “La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana “Dr. Emilio Ravignani”*, 3° serie, N° 4: 50-92.
- Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
- Aretz, Isabel. 2008 [1952]. *El folklore musical argentino*, Buenos Aires: Editorial Melos.
- Aricó, Héctor. 1999. *Danzas Tradicionales Argentinas*, Tomo IV, Buenos Aires: Editorial Escolar.

- Assunção, Fernando. 1968. "Origen de los bailes tradicionales del Uruguay", *Anales Históricos de Montevideo*, Montevideo.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Briones, Claudia. 1998. *La alteridad del "Cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- . 2002. "Mestizaje y Blanqueamiento como coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina", *RUNA XXIII*: 61-88.
- Cattaruzza A. y Eujanian A. 2003. "Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna", en *Políticas de la Historia Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Carvalho, José J. y Segato, Rita L. 1994. "Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais", *Série Antropologia*, N° 164, Brasília.
- Corti, Berenice. 2011. "Del discurso a la performance: la producción de significaciones de nacionalidad en el 'jazz argentino'", *Iaspm Journal – International Association in Popular Music*, 2/1, www.iaspmjournal.net [consulta 12/20].
- Csordas, Tomas. 1993 "Modos somáticos de atención", en *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Díaz, Claudio. 2010. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Furt, Jorge. 1927. *Coreografías gauchescas. Apuntes para su estudio*, Buenos Aires: Casa Editora Coni.
- García Abós, Eva. 2013 "Arriba y abajo: Grupos sociales en los ejércitos argentinos durante la época de Rosas (1829-1852)", Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Madrid.
- Gelman, Jorge. 1995. "El Gaucho que supimos construir. Determinismos y conflictos en la Historia Argentina", *Entrepasados*, 5/9.
- . 2004. "Unitarios y federales. Control político y construcción de identidades en Buenos Aires durante el primer gobierno de Rosas", *Anuario del Instituto de Estudio Histórico-sociales*, N°19, <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/2004.html> [consulta 12/20].
- Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Cenidim Danza/INBA.
- Laclau, E. y Mouffe, C. 1987 [1985]. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lojo Vidal, Abelardo. 1972. *Estilos y mudanzas del zapateo gauchesco*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Ergon.
- Lynch, Ventura. 1994 [1953]. *Folklore Bonaerense*. Buenos Aires: RML Ediciones con Secretaría de Cultura de la Nación.
- Muñoz, Marta A. 1977. "El malambo" en *Argentina y sus danzas*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- Oliveira Pinto, Tiago de. 2001. "Som e música-reflexoes sobre uma antropología sonora", *Revista de Antropologia*, 44/1.
- Pérez, Sergio. 2009. *Malambo en competencia*. Buenos Aires: Oficina Municipal de Letras de 3 de febrero.

- Piedade, Acácio T. 2005. “Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira”, *DAPesquisa – Revista da investigação em Artes*, 1/2.
- Piorno, Clotilde P. L. de. 1951. *Orígenes y significación de las tradiciones argentinas*. La Plata.
- Peirce, Charles. 1987. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Quintero Rivera, Ángel. 2004. “¡Salsa! y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata”, *ÍCONOS*, 18: 20-23.
- . 2009. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*, Madrid: Ed. Iberoamericana.
- Vega, Carlos. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- . 1986 [1952]. *Las danzas populares argentinas*, Tomo I. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Veron, Eliseo. 1993. *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En: *Revista Transcultural de Música*, N°2, <http://www.sibetrans.com/trans/> [consulta 12/20].