

- (1996). *Épica mínima*. Caracas: Edición Cultural Universitaria, UDO/Fundación José Antonio Ramos Sucre.
- (2002). *El diario íntimo de Sor Juana (Poemas apócrifos)*. Madrid: Torremozas.
- (2006). *Obra poética*. Mérida: El otro el mismo.
- (2009). *Del esplendor*. San Juan: Tiempo Nuevo.
- (2010). *Erosiones extremas*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Sarraceni, Gina. (2009, julio-diciembre). Estados del cuerpo y de la lengua: los malestares de Miyó Vestri. *Estudios*, 34(17), 377-400.
- Silva de Oliveira, Leandro. (2013). *Representações do corpo em Hilda Hilst*. Tesis de Maestría. Instituto de Estudios de Lenguaje. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

La música de Comadre Fulôzinha:

Las culturas populares y la poética de la fusión

Anna Paula de Oliveira

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia
annapaulaoms@gmail.com

Resumen

Comadre Fulôzinha es un personaje que habita los cuentos populares del Nordeste brasileño. Desde el año de 1997 presta su nombre a un grupo de mujeres dedicadas a la reproducción de la poética regional a través de géneros musicales como el “côco”, el “baião” y la “ciranda”. Las jóvenes artistas absorben en su trabajo las canciones y los aportes sonoros que componen el repertorio popular urbano, como la llamada “música cursi”, muy representativa a la hora de captar la vida cultural del Nordeste reciente. En este artículo examino los discursos culturales que se dejan entrever en los productos artísticos en general, y, de manera particular, en la música popular. ¿Cómo las dos expresiones, la tradicional y la masiva, se fusionan en las relecturas y creaciones musicales hechas por el grupo? ¿Cómo el “lenguaje de la relación”, parafraseando a Édouard Glissant, actúa en esta contracción compleja de signos que definen identificaciones culturales contemporáneas?

Palabras clave

Comadre Fulôzinha, cultura de masas, música de fusión, música popular, Nordeste brasileño.

Abstract

Comadre Fulôzinha is a character that lives in folktales from the Northeast region of Brazil. In 1997, a group of women dedicated to the reproduction of regional poetics through Brazilian music genres such as the coco, the baião y the ciranda, borrowed the character's name. The group of young women uses as a source of inspiration songs and various sound contributions from the Brazilian urban popular repertoire, like the so called “musica cursi” (cheesy music), very representative when it comes to capturing Northeast's cultural life today. In this article I examine the cultural discourses that can be glimpsed in the artistic production, in general, and specifically in popular music. How do both expressions (traditional and massive) merge in the rereading and musical creations made by the group? How does the “language of relation”, paraphrasing Édouard Glissant, act in this complex contraction of symbols that define contemporary cultural identifications?

Keywords

Comadre Fulôzinha, Mass Culture, Music Fusion, Northeast Brazil, Pop Music.

Recibido: 9 de mayo de 2013 • Aprobado: 30 de mayo de 2013

Caboclo não tem caminho para caminhar,
Caboclo não tem caminho para caminhar,

Caminha por cima das folhas,
Por baixo das folhas,
Por todo lugar.

Caminha por cima das folhas,
Por baixo das folhas,
Por todo lugar.
Okê, caboclo.
(*ponto de umbanda*, dominio público)

Comadre Fulôzinha es un espíritu de la selva, una entidad folclórica presente en el imaginario popular de la Zona da Mata¹ pernambucana, en el Nordeste de Brasil². Se trata de un personaje “caboclo”, palabra que, en una de sus muchas versiones etimológicas, significa “el que viene de la selva” (Cascudo, 2002), y que en sentido común es el mestizo de indígena con blanco. En 1997, un grupo de muchachas, cantoras e instrumentistas, se reunió en Recife, capital del Departamento de Pernambuco, para crear una banda con ese mismo nombre y dedicarse a tocar la música popular producida en los pueblos de la región. De la tradición oral a las canciones urbanas, de las tonadas campesinas a las baladas “de planchar”, los arreglos y performances interpretativas confieren un tono peculiar a las grabaciones hechas por estas artistas.

El grupo tiene 3 discos grabados, *Comadre Fulôzinha* (1999), *Tocar na banda* (2003) y *Vou voltar andando* (2009). Participó de montajes con el reconocido Teatro Oficina³, colaboró con bandas sonoras de películas nacionales e integró

1 La Zona da Mata pernambucana es una subregión geográfica del Departamento de Pernambuco, compuesta de 43 municipios que se caracterizan por su clima tropical, por el predominio de la Mata Atlántica y por una economía que gira en torno de las usinas de azúcar.

2 Fulôzinha, pequeña flor, es una niña de largos cabellos negros que actúa de modo juguetón en su oficio de proteger los bosques de la diligencia depredadora de los cazadores. Como una traducción femenina del Curupira amazense, confunde a los exploradores en medio del follaje, les corta el pelo y les enrolla la lengua para que desistan de la aventura de la caza. Además, le gusta hacer nudos en las colas de su cabello y, para escapar de las trampas, ellos deben agrandar a la chica salvaje con ofrendas de papilla, tabaco y miel (Cascudo, 2002).

3 El Teatro Oficina fue fundado en 1958 en el Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Desde entonces se caracteriza como un grupo de vanguardia y se destaca por sus innovaciones estéticas y actuaciones políticas. En los años de 2001 y 2002, las artistas de la Comadre Fulôzinha participaron de los montajes “As bacantes” y “Os Sertões”, esta última basada en el libro seminal de Euclides da Cunha sobre el semiárido brasileño. Informaciones sobre las dos piezas pueden ser encontradas en los siguientes enlaces <http://www.teatroficina.com.br/plays/5> y <http://www.teatroficina.com.br/plays/8>

festivales asociados a la *World Music* en Canadá, Estados Unidos y varios países de Europa. En su composición básica, el conjunto está dotado de percusión y voz, pero eventualmente puede escucharse la interferencia de instrumentos de cuerda y viento. Entre los aparatos de percusión son frecuentes el bombo, la zabumba, las congas, el *djembê*, el *ilú*, y suenan también las cuerdas del *cavaquinho*, de la guitarra y de la *rabeca*⁴. Tales instrumentos tienen origen variado, siendo utilizados en la ejecución de géneros diversos como el *maracatú*, la *samba*, el *baião*, el *afoxé*, el *côco*, la *ciranda* y el *frevo*⁵.

El propósito que conduce este artículo es investigar sobre la manera como estas mezclas sonoras traducen una formación cultural híbrida y errática, y de qué modo los flujos migratorios, los tránsitos y cambios de representación interfieren, voluntaria o involuntariamente, en las creaciones y performances populares. Más que reforzar el diagnóstico ya exhaustivamente reproducido de que las identidades modernas y sus expresiones artísticas participan de una disposición cultural heterogénea e impura, la idea es destacar la postura experimental y especulativa que hace de la música realizada por la Comadre Fulôzinha una modalidad de reflexión acerca del universo popular contemporáneo.

Tratándose de un grupo formado por mujeres, además de considerar las disputas simbólicas que se evidencian cuando jóvenes artistas optan por revisar el repertorio popular, el género se torna una referencia importante en los cuestionamientos acerca del tratamiento que estas mismas artistas dedican a la interpretación musical. Existe un historial reciente de estudios musicológicos destinados a enfatizar la participación de las mujeres en la historia de este arte y a evaluar la eventual interferencia del *ethos* femenino sobre la estructura masculina que subyace a la música occidental (Ramos, 2010). Dicha interferencia se daría por medio de configuraciones armónicas, arreglos distintos o modos de interpretación que actuarían dentro de los campos de significados que envuelven categorías musicales más diversas. La entonación delicada de la Comadre Fulôzinha y sus negociaciones con la masculinidad que permean la sonoridad popular se manifiestan no solo en el modo como componen sus canciones sino también en la manera como modulan la voz femenina en sus interpretaciones, o cambian el género de uno u otro clásico de la música cursi.

4 Informaciones acerca de los instrumentos utilizados en el cancionero brasileño están disponibles en estos sitios: <http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/especial/docs/200712-dicionariomusica.pdf> y <http://www.dicionariom-pb.com.br/>

5 Para una información introductoria acerca de la configuración formal de los géneros musicales populares de Brasil, ver: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/ritmos-do-brasil-samba-frevo-maracatu-forro-baiao-xaxado-etc.htm>

Édouard Glissant (2005), dedicándose al estudio de la interpenetración entre literatura y cultura en el contexto caribeño y a descubrir rutas de interpretación cultural en su lectura de este archivo literario, reconoce en tales registros un modo peculiar de construir identidades y de expresarlas. Eso que el autor llama “poética de la relación” es una dinámica propia de las sociedades marcadas por mecanismos de “creolización”, artificio discursivo que posibilita enunciar su contextura abierta y relativa. Tal lenguaje relacional está asociado a disposiciones culturales nómades, formas sociales que fueron diseñadas por los itinerarios de la marcha migratoria. En el cancionero popular brasileño, por ejemplo, tanto los ciclos como los tránsitos se afirman como referentes movedizos de sus modos de manifestación. Incluso el patrón que habitualmente se identifica como “folclórico” tiene sus cursos regulares marcados por los desplazamientos internos y por las contradicciones del proceso de urbanización nacional: es decir, la cristalización de las producciones de la cultura popular tradicional en formatos inmutables es más un artificio discursivo que una realidad concreta.

Cuando de música se trata, es fundamental acentuar que la hibridez se revela como la naturaleza de cualquier composición, incluso de aquellas que surgen libres de la influencia de los medios modernos de construcción estética. Entretanto, la intensificación de los flujos culturales en la contemporaneidad pone en evidencia la constante actuación de los intercambios simbólicos, procesos hasta entonces oscurecidos por los discursos totalizadores sobre arte, que buscaron identificar la originalidad de las obras, rechazando como distorsiones las polifonías provocadas por la actuación de los sincretismos y fusiones. En este sentido, la condición liminar de la “entidad cabocla” es incorporada en el ejercicio creativo de las artistas que aquí interrogo. En las prácticas religiosas sincréticas que se manifiestan en territorio brasileño, la figura del caboclo es representativa de la mística antropofágica que allí se instituyó. Según la cosmogonía de la Umbanda, los caboclos son espíritus de ancestros, entidades “encantadas” que se relacionan con las energías de la naturaleza y que reciben nombres de animales, plantas u otros elementos naturales. Por su relación con el universo indígena, el culto de estos antepasados significa la absorción, en el ámbito de la religiosidad de matriz africana, de las fuerzas espirituales que se manifiestan en el terreno de la diáspora. Al mismo tiempo, la permeabilidad entre signos diversos es también la rúbrica espontánea y programática de las reuniones artísticas nacionales. El ritual de la antropofagia reprogramatizado en el manifiesto del poeta Oswald de Andrade, en 1928, es la metáfora inaugural de este movimiento de elogio del sincretismo. Sin embargo, de las proposiciones de la vanguardia modernista a los ingenios de la escena contemporánea hay un salto conceptual que puede ser rastreado por

una escucha atenta de la música de fusión, más específicamente por la consideración del papel que el elemento masivo juega en estas mezclas sonoras. Así, la amalgama bien elaborada de sonidos heterogéneos se impone como una suerte de pensamiento de largo alcance y de resultados productivos. Deseo que la reflexión que voy a desarrollar en las próximas páginas, sea igual de fructífera.

La metáfora “Mangue”

La banda Comadre Fulôzinha se formó en un contexto muy significativo para la vida cultural de la ciudad de Recife. La reunión de jóvenes artistas involucrados en dinamizar la producción y la difusión audiovisual pernambucana reveló para el país, en la mitad de la década de los 90, talentos musicales y cinematográficos que hoy tienen reconocimiento internacional⁶. Para divulgar sus ideas y catalizar cierto atractivo publicitario, los agentes actuantes en este escenario introdujeron una metáfora que asociaba la geografía de Recife –el llamado Mangue o manglar– a su calidad humana. Una alusión “virtual” –en el sentido que Pierre Lévy atribuyó a la palabra– que asemejó los ríos y manglares presentes en el espacio urbano con el carácter fecundo y plural de las manifestaciones culturales locales. Surgió, entonces, la “cooperativa cultural” Manguebeat⁷.

En un *release* publicado en el principal periódico del Departamento, los promotores de tal movilización se autodenominaron “Cangrejos con cerebro” y expusieron, no una directriz estético ideológica sino un grito de insatisfacción contra el estado de degradación social y de estancamiento cultural de la ciudad. La escritura de este texto, firmado por el músico y compositor Fred 04⁸, fue suscitada por un artículo periodístico que, en 1994 ubicaba a Recife entre las cuatro peores ciudades del mundo en calidad de vida⁹. En respuesta a tal fatalismo, los “mangueboys” prescribían una inyección de ánimo en las venas obstruidas de la urbe, en este caso figuradas por sus ríos contaminados y estancados.

6 Bandas como Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado, Eddie, Siba e a Fuloresta, Mombojó; cineastas como Claudio Assis y Lírio Ferreira y Hilton Lacerda tuvieron sus trabajos difundidos a partir de la proyección que el Recife conquistó en los circuitos de cultura pop, dentro y fuera de Brasil, a mediados de los años 90.

7 El término original pensado por los idealizadores para definir la agitación que estaban proponiendo fue MangueBit, la reunión de los manglares recifenses con la tecnología digital y la consecuente inserción en las redes globales de producción artística. Posteriormente, la prensa rebautizó el movimiento acuñado Manguebeat, reduciendo el esfuerzo amplio de renovación a un género musical todavía indefinido.

8 Fred 04: periodista, compositor, guitarrista, líder de la banda Mundo Livre S/A.

9 Investigación hecha por el Institute Population Crisis Committee de Washington y divulgada por el *Jornal do Commercio*, Recife, 26 de noviembre de 1990.

En este mismo relato, los manglares eran identificados como “uno de los ecosistemas más productivos del mundo”, cuna de infinitas formas de vida y de los microorganismos más variados. La convergencia de residuos de diversos orígenes hizo de los charcos recifenses alegoría perfecta para la escena pop que los muchachos estaban proponiendo. No se trataba, sin embargo, de plantear la fusión de géneros y estéticas distintas como característica imprescindible para afiliar prácticas artísticas al movimiento. Los promotores del Mangubeat aspiraban a la construcción de una industria cultural independiente con potencial para poner en evidencia los trabajos más variados, sin que su filiación estética representara obstáculos de ninguna especie.

Así se reúnen, en un mismo palco, agremiaciones de maracatú, grupos de música experimental y bandas de *heavy metal*. Como Pernambuco tiene una vocación popular muy acentuada, las expresiones de cuño tradicional sobresalieron en este proceso de revelación local. En los festivales, franjas radiales y en los discos lanzados en este momento se podían oír señales de tradición, además de la participación efectiva de los maestros y músicos populares en los guiones de los eventos pop.

Comadre Fulôzinha es uno de los resultados de estos intercambios simbólicos heredados por la generación del Mangubeat. Es natural que la diversidad declarada de la ciudad de Recife impregnara a los chicos que crecieron escuchando clásicos del “brega” (baladas románticas que ganaron proyección popular en la década de 1970) y participando de los ciclos de festejos tradicionales que atraviesan todo el año, lo que los convertía en músicos capaces de tocar batería en una banda de *hard core* montada con un grupo de amigos y alfaia (una especie de tambor de tono grave) en una agrupación barrial de maracatú. Tomar conciencia de esto fue la principal ganancia de los intérpretes de la generación Mangu, que pasaron a circular de manera estratégica entre los muchos universos que componen el “paisaje sonoro” (Shafer, 2001) de la ciudad.

James Clifford (2002) acuñó el término “surrealismo etnográfico” para definir el artificio de cruzar, en un mismo discurso estético, signos sacados de lugares diferentes y que guardan significaciones contradictorias. De acuerdo con el antropólogo, uno de los recursos discursivos del surrealismo fue dislocar emblemas y reordenarlos para poner en cuestión la asociación ya cristalizada entre las imágenes y sus líneas narrativas. Cuando creadores de cualquier campo artístico ponen en diálogo elementos pertenecientes a diferentes círculos culturales, rompen el sentido original y colocan en debate la naturalidad del dominio exclusivo, por ejemplo, del rock sobre la guitarra eléctrica, o del *maracatú* rural sobre la *rabeca*.

Con la postura investigativa que las “manguegirls” de la Comadre Fulôzinha asumieron, los ritmos, timbres y armonías del cancionero popular nordestino sirvieron de dispositivo ecualizador en la reunión de lenguajes musicales disímiles. Al apropiarse de las cantigas tradicionales, repragmatizar la sonoridad del género “brega” e interferir sobre las distintas composiciones que interpretan, las florecitas alteran la estructura semántica de las obras revirtiéndolas en construcciones propias. En estos montajes, el componente tradicional muchas veces dicta el tono del invento.

Más adelante, me gustaría centrarme en el tratamiento que las artistas dedicaron a tres composiciones: Maré (dominio público), Fulôzinha (Comadre Fulôzinha) y Desterro (Reginaldo Rossi). Esta última canción no fue grabada en un álbum de la banda, sino en un disco tributo a su cantautor, que contó con la participación de varios músicos pernambucanos. El CD, lanzado en 2000 (Abril Grabadora), homenajeó al Rey de las rockolas de suburbio, el maestro de los asados de domingo, voz presente en la memoria musical de todos los artistas que participaron en el proyecto, a pesar de pertenecer a diferentes generaciones. En los últimos años, se ha tornado común que músicos jóvenes de América Latina absorban el repertorio kitsch de los cantantes románticos y regraben sus baladas más conocidas (Bonfim, 2005). Muchos de esos chicos hacen del drama sonoro de canciones cursi una de las marcas más evidentes de sus trabajos. En Brasil, algunos representantes de tal fenómeno son las bandas Cidadão Instigado, Mombojó, DJ Dolores, Orchestra Santa Massa y Academia da Berlinda, el cantor y percusionista Otto y la cantante Karina Buhr en su carrera como solista¹⁰. Sin embargo, tales relecturas no se encuadran en el rótulo del “mal gusto” atribuido a sus versiones originales; al contrario, el público de la música pop producida recientemente vislumbra las regrabaciones como un modo de sofisticar la fórmula primaria que caracteriza las canciones de planchar.

Otro factor a observar es la ligación de los cantores románticos brasileños con el advenimiento de la Jovem Guarda en los años 60¹¹. Muchos de sus exponentes

10 Uno de los principales archivos de datos sobre la música en Brasil y sobre los artistas brasileños de todos los tiempos es el Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br>). Ahí se encuentran verbetes sobre todas las bandas citadas arriba.

11 Jovem Guarda: movimiento cultural brasileiro fundado en 1965 a partir de un programa transmitido por la TV Record. Los más destacados de la Jovem Guarda eran los cantautores Roberto Carlos y Erasmo Carlos, que junto a la cantante Wanderlêa conducían el show televisivo. Además de introducir el rock romántico en el universo musical brasileiro, los promotores de este movimiento lanzaron modas y patrones de comportamiento que fueron seguidos por gran parte de los jóvenes del país. Otros artistas involucrados en esta ola musical serían Ronnie Von, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Martinha, Vanusa; bandas como Golden Boys, Renato e Seus Blue Caps, Leno e Lillian, Trio Esperança, Os Vips, The Fevers.

empezaron interpretando el ye-ye-ye de orígenes extranjeros (inglés, norteamericano e italiano) en adaptaciones al portugués y al contexto brasileño. La generación de la Jovem Guarda fue la responsable de aclimatar el género en el país y tuvo éxito al catalizar emociones juveniles en un momento en que se empezaba a esbozar una industria de cultura direccionada al público adolescente (Araújo, 2000). A partir de entonces, artistas como Ronnie Von, Odair José y Reginaldo Rossi comenzaron a alimentar el patrón rítmico de este estilo de rock con elementos de la tradición melodramática latinoamericana, como los códigos musicales oriundos del bolero, del tango o de la samba-canción. Casi cuarenta años después, músicos interesados en personalizar sus composiciones recuperaron la invención melódica de la Jovem Guarda y de la música cursi para atribuirle al rock una dimensión autoral. Los recursos antes rechazados como signos de la falta de gusto (romanticismo azucarado, arreglos musicales poco elaborados, fuerte atractivo sentimental, rimas obvias) o emblemas de la alienación política y del imperialismo cultural norteamericano (apropiación del rock, exaltación de la guitarra eléctrica, adopción de estilos estandarizados) funcionan, para las generaciones recientes, como factores que asignan singularidad creativa al pop nacional.

Volviendo al caso de la Comadre Fulôzinha, es posible afirmar que sus relecturas son sensibles al hecho de que, tratándose de sitios urbanos que puntean el Noreste brasileño, el componente kitsch, con sus colores y excesos, forma parte significativa de las representaciones populares herederas de la Jovem Guarda. Por eso suele ser tan prolífica esta experimentación, de cierta forma “etnográfica”, de identificar a través de recomposiciones musicales la pronunciación acústica de los cantos tradicionales con la frecuencia análoga de la canción popular romántica. Tal vez esté ahí una de las diferencias fundamentales de la metáfora Mangué en relación a la antropofagia oswaldiana y a su manera de abarcar paradojas culturales. El Modernismo brasileño, riguroso y selectivo en relación a lo que digería, no absorbió –al contrario, rechazó– los dispositivos de la cultura de masas todavía incipientes en el país (Wisnik, 2001). Para la generación de 1922, lo erudito (moderno y de vanguardia) estipulaba el paso del ritual y aunque lo tradicional o lo primitivo estuvieran actuando, lo hacían en consonancia con los paradigmas de ruptura e innovación de la praxis vanguardista. La música de la Comadre Fulôzinha nos posibilita vislumbrar otra esfera de representación y un manejo inédito de la concepción de lo “popular”, concepto renovado que pretendo presentar a continuación.

Herencia y despojo

El escritor Ariano Suassuna¹², también famoso por sus observaciones acerca de lo que identifica como intervención corruptora de los aparatos de la industria de la cultura sobre las expresiones tradicionales, trabó una de sus habituales polémicas con los integrantes de la escena Manguébeat, acusándolos de ceder a la dominación cultural extranjera por sobreponer el ruido imperialista de la guitarra eléctrica al sonido orgánico y comunitario de los instrumentos populares (Suassuna, 2000). Sin embargo, declaró, en varias entrevistas, su simpatía hacia la música hecha por la banda Comadre Fulôzinha. Entre los músicos de la generación de los años 1990-2000, Suassuna valora a los que se mantienen en el espacio acústico y crean a partir de incursiones en la semántica tradicional. En este conjunto se encuentran, además de Comadre Fulôzinha, grupos como Mestre Ambrósio¹³ y Cordel do Fogo Encantado¹⁴. Es interesante detenerse por unas líneas en las opiniones del escritor porque, más allá de empuñar un posicionamiento nacional-popular en su crítica estética, adoptó, como Secretario de Cultura de Pernambuco, las referencias de este campo conceptual en sus proyectos políticos.

Para los adeptos de esta perspectiva, muy difundida entre los intelectuales latinoamericanos desde la década de 1930, es fundamental identificar un objeto empírico hacia donde direccionar su discurso. Para esto enumeran los rasgos característicos de las formas de cultura a ser apreciadas y discriminan la camada social dotada de valores adecuados a la afirmación nacional. Como observa la antropóloga Rita Segato (1992), en general, tres conceptos son la base de tal narrativa: “pueblo” (comunidad, clase o camada popular que cultiva o transmite el saber antiguo); “nación” (categoría de identificación, factor de unidad y cohesión); “tradicción” (costumbres transmitidas y conservadas por el grupo identificado como “pueblo”). No sobra repetir que el pensamiento nacional-popular

12 Ariano Suassuna: dramaturgo, novelista, poeta, profesor paraibano (NE de Brasil), miembro de la Academia Brasileña de Letras, idealizador y fundador del Movimiento Armorial en la década de 1970. Suassuna es conocido por su defensa exaltada de las tradiciones populares nordestinas y por su esfuerzo de asociar los emblemas “folclóricos” nacionales con un ideal de cultura auténtica.

13 Mestre Ambrósio: banda de Recife fundada en 1992. La base de su música eran los géneros tradicionales del Nordeste a veces acrecidos con elementos de jazz y música árabe. El grupo grabó 4 discos: *Mestre Ambrósio* (1996), *Fuá na casa de CaBRal* (1998), *Terceiro Samba* (2001) y *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes* (2003).

14 Cordel do Fogo Encantado: grupo fundado en 1997, en la ciudad de Arcoverde, Sertão de Pernambuco. Originalmente dedicados al teatro y a la poesía popular musicalizada, los artistas del Cordel do Fogo Encantado terminaron por concentrarse en el montaje de espectáculos musicales que traen elementos de las tradiciones poéticas y de las religiones sincréticas de la región.

también establece distinciones categóricas entre “folclore” (entendido como manifestación tradicional), “cultura popular” (producto de las industrias de la cultura), y “cultura erudita” (interesada, cosmopolita y elitista).

Si transferimos tales concepciones al debate acerca de la ratificación de identidades a través de la música popular, podemos aproximarlas al concepto de “identidad atávica” formulado por Glissant (2005). Es común que la idea de raíz funcione como metáfora para describir la tradicionalidad de una manifestación musical en Brasil. Esta es una tendencia reciente, nacida de la necesidad de “proteger” la música tradicional de los “cambios degenerativos” que la modernización de la sociedad les impone. Lo que observa Glissant es exactamente este esfuerzo (común entre agentes culturales de formación nacionalista) de enraizar la identidad cultural y comprenderla como algo que brota de una única semilla, en el caso brasileño, el arquetipo popular “original”. Al incorporar la innovación al lenguaje tradicional, lo que hacen las integrantes de la Comadre Fulôzinha es desenraizar los emblemas regionales y desestabilizar la incompatibilidad entre estos y los experimentos creativos. Expanden los rígidos límites del folclorismo modernista y desplazan el eje de los intereses, de lo regional-nacional –recorte paradigmático en los movimientos culturales de Brasil hasta el advenimiento del Tropicalismo– hacia lo local-global¹⁵.

Lo que intento aclarar es que a pesar de operar con el mismo material tradicional que Ariano Suassuna reivindicó en su propuesta armorial de creación artística¹⁶, como fuente absoluta de la estética brasileira, la música de Comadre Fulôzinha, así como la de otras bandas elogiadas por el escritor, no se encuadra en el dogmático discurso nacional-popular. Como afirmé anteriormente, tampoco es pertinente caracterizar la música brasileña de fusión hecha en las últimas tres décadas como una variación sobre el mismo tema de la antropofagia modernista. El repudio por lo popular masivo es el factor que reúne los dos discursos, el

tradicionalismo armorial y el experimentalismo de las vanguardias. La generación de los manglares, desviándose de los criterios de gusto todavía actuantes en muchas de las experiencias artísticas anteriores, descarta los filtros estéticos que excluirán muchos de los géneros más representativos del “ser popular” en Brasil.

En este sentido, el kitsch puede ser aprendido como una forma de “inadecuación” estética propia de toda Latinoamérica. Su celebración corrobora el “mal gusto” que históricamente atrapó la inserción del continente en el “concierto internacional de las naciones” regido por la batuta europea¹⁷. Muchas de las lecturas que buscan distinguir las características de la modernidad latinoamericana se concentran en investigar el papel que cumplirán las industrias de la cultura en su trayecto de urbanización (Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Renato Ortiz, Beatriz Sarlo, George Yúdice, José Joaquín Brunner), y una de las evidencias más inmediatas de tal interferencia es la presencia de los excesos melodramáticos en la narrativa cultural difundida por el continente vía producción literaria, cinematográfica, televisiva y musical (Martín-Barbero, 2001). Considerando que la inclinación cursi se impone como una de nuestras mayores idiosincrasias, la re-grabación de los grandes éxitos románticos radiales puede ser tomada como modo de repensar el repertorio sentimental popular y la formación cultural, de Latinoamérica en general, y brasileña en particular, e incluso las identidades de género allí asimiladas. Si la superficialidad, el sentimentalismo, la trivialidad y la pasividad son, entre otros, atributos que comúnmente se encuentran asociados tanto a las narrativas populares cuanto a las emociones y al gusto femenino, la revaloración de la “música ligera” que se presenta actualmente no es una parodia del gusto ordinario o un refuerzo de la misoginia vulgar, sino la apropiación selectiva y la lectura interesada de los archivos populares más difundidos; la puesta en cuestión de valores ampliamente difundidos.

Comadre Fulôzinha no es un grupo de música cursi. Tampoco es una banda de rock experimental. En realidad suele ser asociada a la cultura regional y a los demás conjuntos de música folclórica que ganaron espacio entre el público universitario a partir de la década de 1990. Justamente por esto, una escucha más atenta de sus mezclas sonoras nos puede indicar rutas interesantes de aprehensión e interpretación de lo popular contemporáneo.

15 Las vanguardias brasileiras en la década de 1920 pusieron en debate la utopía de país moderno reuniendo las tradiciones regionales y sintetizándolas en una narrativa nacional. El Movimiento Tropicalista, fundado al final de los años 60, presenta la primera ruptura con el relato nacional clásico insertando en su lectura elementos advenidos de la cultura de masas internacional y recursos del arte pop. El Mangubeat rompe con la propia idea de “movimiento” y articula una escena cultural orientada por la noción posmoderna de “periferia”.

16 Armorial: Movimiento cultural idealizado por el escritor Ariano Suassuna cuando ocupaba el cargo de director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidade Federal de Pernambuco. Trátase de una reunión de músicos, maestros, actores, bailarines, artistas plásticos involucrados en la creación de un arte erudito de base popular tradicional. Los artistas construyeron, bajo la orientación de Suassuna, una fusión del folclore nordestino con las herencias de la cultura erudita ibérica. Esta propuesta se diferenciaba del proyecto modernista por rechazar la interferencia de procedimientos vanguardistas europeos, considerados extranjerismos inadecuados al escenario cultural brasileiro.

17 La música modernista en Brasil fue definida por el escritor y musicólogo Mário de Andrade en su texto “Ensayo sobre la música brasileña”, publicado en 1928. El plan era reunir la originalidad de las tradiciones musicales rurales y el experimentalismo aprendido de las vanguardias europeas del principio del siglo XX. La música popular urbana estaba excluida de este proyecto por ser, según el juicio del escritor, “sub-música”, “plagiaría”, “alimento de radios y discos”, expresión “inauténtica” y “popularesca”.

Repetición y reproducción

Creo que es necesario empezar la reflexión sobre las canciones seleccionadas con una afirmación bastante significativa para la tesis que sustento en este artículo: la distinción fundamental entre el universo de la tradición y el ámbito de lo popular masivo no se encuentra en el contenido de las obras musicales, sino en el tratamiento semántico que ellas reciben. Esto está lejos de ser una idea consensual. Son muchos los defensores de la incompatibilidad absoluta entre los dos lenguajes, que alegan que el carácter orgánico y la función ritual de los cantos tradicionales son irreductibles a las fórmulas estandarizadas impuestas por los medios masivos de grabación y difusión musical¹⁸. Sin embargo, sigo argumentando que los signos (palabras, sonidos, instrumentación, voces) no se encuentran presos en su literalidad, al contrario, ganan sentidos particulares al ser confrontados con nuevos pares en un determinado discurso musical.

Aquí insisto en la premisa de que la configuración “folclórica” hace parte de una forma peculiar de discernimiento, y que, como nos señalan las cantantes de Comadre Fulôzinha, la mirada experimental puede, irónicamente, transitar entre el proceso mecánico de la duplicación y el movimiento tradicional de la reiteración. Continúo con algunas interrogaciones: ¿Cuál es la distinción básica entre los dos procesos, la reproducción mecánica y la repetición ritual? ¿Por qué no son necesariamente incompatibles?

Empecemos a responder con el análisis de la canción “Maré” (Marea), tema de dominio público grabado en el álbum *Comadre Fulôzinha*, de 1999. Es especialmente significativo el hecho de que las artistas compusieron una versión *fórró* para esta cantiga folclórica; eso si tenemos en cuenta que el *fórró* es un género actualmente asociado a las tradiciones musicales del Nordeste brasileiro, pero que fue popularizado en la década de 1940 como mezcla radiodifundible de ritmos nordestinos variados. Las dos adaptaciones, la efectuada en la mitad del siglo XX por músicos urbanos como Luiz Gonzaga, Zé do Baião y Jackson do Pandeiro, y la reconstruida a finales del mismo siglo por la banda pernambucana, fueron posibles por ser nítida, al menos en estos casos, la compatibilidad de algunos de los procedimientos compositivos utilizados en la música popular y en la música folclórica.

En el ámbito tradicional, la repetición ocurre por ciclos, como una especie de eterna duplicación con variaciones elípticas. Intercalando coro e improvisación, las canciones folclóricas cumplen una función ritual donde el remate es un preámbulo al constante reinicio. En la esfera popular, la reproducción obedece a un movimiento prefijado de ascenso y declive, apertura y conclusión, donde coro y estrofa tienen la labor de encantar y conmovir de modo más o menos predecible. Aunque cumplan papeles diferentes en sus terrenos, es posible que la repetición y la reproducción se encuentren en un territorio común sin que ocurra el tan temido perjuicio a las herencias musicales.

Observemos la “Marea”:

Eu vou me banhar	Me voy a bañar
Numa água tão cristalina	En una agua tan cristalina
Numa água tão bela e fina	En una agua tan bella y fina
Que desce lá pra maré	Que baja hasta la marea
Maré, maré	Marea, marea
Eu vou me banhar	Me voy a bañar
Nas águas do Catolé.	En las aguas del Catolé.

La composición instrumental básica del *fórró*: triángulo, acordeón y bombo, se mantiene en esta versión que también conserva el coro femenino en las dos partes del texto. Creo que este cantar colectivo refuerza el carácter tradicional que la banda muchas veces asume, y, en diálogo con elementos urbanos, comunica sobre la dimensión espaciotemporal del discurso musical y sobre el enunciador y el destinatario de la canción. O sea, al mismo tiempo que en el trabajo de la Comadre Fulôzinha circulan diversos elementos musicales que están asociados a la vertiente folclórica, el *timing* determinado por los medios de grabación y difusión musical modernos no permite que las largas performances de las fiestas comunitarias sean reproducidas fielmente en discos o radios, por ejemplo. La duración media de un tema grabado para propagación en masa interfiere en el resultado de la obra, así como los patrones de masterización, tono y altura; sin embargo, más que significar “limitaciones”, estos procesos demandan la recreación de lenguajes, pautados en otras referencias, diferentes, pero igual de representativos.

La mezcla de universos culturales (urbano-masivo/ rural-tradicional) que se evidencia en este tema es característica de una tendencia musical revelada en la década de 1990 y está asociada a la repercusión de lo que llamamos *World Music*.

18 Esta es la tesis del etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (2003) en un ensayo donde describe como “canibalismo musical” la práctica hoy bastante común de apropiación indebida de los temas tradicionales por parte de músicos urbanos que operan por alteraciones despreciativas y comercialización explotadora.

Hablo de la propensión a reconfigurar y remasterizar las músicas locales y difundirlas en el mercado internacional de cultura. Eso parte, generalmente, de un enunciador joven, urbano, de formación universitaria y con acceso a tecnología y comunicación digital. Se trata de una traducción del arte “anónima” por artistas “autorales”, de la urbanización de temas rurales, de la difusión, para un público de clase media transnacional, de versiones adaptadas y ecualizadas de tradiciones orales, anunciando que algo de este universo primario pide ser revigorizado. En consonancia con tal directriz, la letra de “Marea” versa sobre un espacio campesino, sobre un río que corta el interior del departamento de Bahía (también localizado en el nordeste brasileño), cuyas aguas un día fueron cristalinas. El tono bucólico refuerza la nostalgia, que es uno de los principales eufemismos sentimentales manejados por los cánticos folclóricos y por muchos de los *forrós* difundidos por las radios brasileñas desde los años 40.

De otro lado, una combinación de ingenuidad y astucia picaresca también envuelve la oralidad popular, lo que abarca, incluso, las relaciones de género, la temática sexual y la representación de lo femenino, quizá como un modo de reforzar tabúes y naturalizar los estereotipos. Abordemos la canción Fulôzinha, composición de las chicas también grabada en el álbum de 1999. El lenguaje popular que es utilizado en el nombre de la banda está reiterado en esta tonada. *Fulô* es la forma “inculta” de pronunciación de la palabra “flor”. Común en la Región Nordeste, los términos *fulôzinha* y *fuloresta* (floresta/selva), guardan una relación intrínseca con el vocabulario campesino, habitual también en las capitales debido a la numerosa migración. Es muy frecuente en el cancionero nordestino que la palabra *fulô* sea utilizada como metáfora de la configuración femenina. Mujeres y chicas, cuando bien ojeadas por el cantador popular, son definidas como flores dotadas de delicadeza y perfume, pero también de malicia y seducción. Como argumenta la musicóloga Pilar Ramos (2010), la música en general se ha caracterizado como un campo hegemónicamente masculino, siendo reservados a las mujeres algunos lugares como cantantes, poco espacio como instrumentistas, casi ninguno como compositoras. En la historia de la música tradicional o popular brasileñas este dictamen se repite, corroborando lo que dice la autora en una de sus afirmaciones: “la perpetuación del sistema patriarcal en la música tradicional y en la música popular, minimiza, paradójicamente, el papel de las mujeres en esa música” (Ramos, 2010, 15). Así, la insistencia en adentrar estos universos de manera autónoma e inventiva hace del trabajo de Comadre Fulôzinha una muestra valiosa de antiguas contradicciones y pequeñas subversiones. La interferencia marcadamente femenina en el *ethos* varonil de la cultura popular nordestina transforma en pastiche las alusiones ritualísticas y

tradicionalistas presentes en la performance de las cantantes. En entrevista sobre el tema género/circuito musical, la cantante Karina Buhr, integrante de la banda, responde a una pregunta sobre el machismo en la música brasileña¹⁹:

A música popular brasileira não está fora da nossa tradição popular machista. Música é tida como coisa de homem, as mulheres têm até o direito de participar, mas num lugar bem menor, sem dividir o papel de agente motor das coisas. Os homens são gênios, as mulheres são as musas. (Buhr, 2013)²⁰

En los versos elaborados por las auto-intituladas “florecitas” para la canción “Fulôzinha” no se habla “para” las mujeres, chicas y niñas, inspiradoras de la poética masculina, sino “desde” su condición diferenciada. No es una representación que las define, sino un canto que les pertenece:

Esse canto é da mulher	Ese canto es de la mujer
Da menina e mocinha	De la niña y la chica
Ele vem da fulôresta	Él viene de la selva
É o canto da fulôzinha	Es el canto de la florecita
Fulôresta do amor	Bosque del amor
Fulôresta do desejo	Bosque del deseo
Gigante de desencantos	Gigante de desencantos
Dos caminhos de viveiro.	De los caminos del vivero.

La composición musical es una *quadrilha*, mantiene la misma formación instrumental del *forró*, pero adopta un ritmo mucho más acelerado, propio para guiar la marcha que caracteriza el baile coreografiado de las fiestas religiosas de junio (San Antonio, San Juan y San Pedro), muy importantes en el Nordeste. La *quadrilha* es una danza de origen europeo, más notablemente francesa, que se difundió por Brasil en el Período Imperial (1822-1889). Inicialmente asociada a los ambientes aristocráticos, fue popularizada y recreada en el contexto rural bajo procesos de migración interna en dirección a los pequeños centros provinciales.

19 La cantante lanzó el 8 de marzo de 2012 el manifiesto Sexo Ágil, razón del énfasis en cuestiones feministas por parte de las entrevistas que concede desde entonces.

20 La música popular brasileña no está libre de nuestra tradición popular machista. La música es tomada como cosa de hombres, las mujeres hasta tienen el derecho de participar, pero en un lugar mucho más pequeño, sin compartir el papel de agente motor de las cosas. Los hombres son los genios, las mujeres son las musas (mi versión).

Para realizar la coreografía, varias parejas se unen en pasos marcados y con roles de género (femenino y masculino) muy bien delimitados; en conjunto, construyen diseños espaciales compuestos de círculos, hileras y columnas. Es natural que en tales adaptaciones las nuevas performances pongan en escena referencias culturales más precisas, materializando identidades a través de la dinámica significadora que subyace a las fiestas comunitarias; de modo peculiar, traen enunciados que circulan oralmente o corporalmente en determinados grupos sociales, reforzando, por medio de una dinámica “pedagógica”, todos los estereotipos e idealizaciones que permean lo cotidiano local. Indiscutiblemente, las manifestaciones tradicionales no detentan el monopolio de la reproducción de ideología. Ya es histórica la lista de críticos que se pronunciaron contra la vocación alienante de las industrias culturales y sus artículos de consumo. El “conservadurismo católico” o el “machismo popular”, indistintamente, están presentes en gran parte del cancionero nordestino, rural o urbano. Sin embargo, como argumenta Ramos (2010) “es erróneo reducir el significado de una canción aislando su texto literario del contexto pragmático en que su ejecución tiene lugar. La letra no tiene implicaciones machistas, y cuando alguna canción las tiene, una voz [disonante] las subvierte, de manera consciente, para ella y para su auditorio” (16). Este es el caso de la interpretación de la música “Desterro”, letra reproducida a continuación, donde las jóvenes de la Comadre Fulôzinha operan una alteración substancial de los enunciados verbales y sonoros que la versión original carga. Enterémonos de la traducción de las chicas:

Olha meu amor eu estou voltando É tão bom chegar, e eu estou chegando Quero te contar que me arrependi Quero te mostrar o quanto sofri	Mira mi amor, yo estoy volviendo Es tan bueno llegar, y estoy llegando Quiero te contar que me arrepentí Quiero te mostrar lo cuanto sufrí
Mas valeu a pena esse meu desterro Hoje eu descobri, descobri meu erro Descobri que a vida começa aqui Dentro do meu lar, e eu quase o perdi	Pero valió la pena mi destierro Hoy yo descubrí, descubrí mi error Descubrí que la vida empieza aquí Dentro de mi hogar, y casi lo perdí
Já tive mil homens que me amaram E que de manhã logo me deixaram E eu confesso amor, que jamais senti Em outros braços o calor Dos teus abraços, meu amor.	Ya tuve mil hombres que me amaron Y por la mañana luego me dejaron Yo confieso amor, que jamás sentí En otros brazos el calor De tus abrazos, mi amor

La performance interpretativa empieza con la cantante Izaar França diciendo la frase “agora, os homens vão dançar, e as mulheres vão só olhar [...]”²¹. Para contemplar el enunciado, la canción tiene su género cambiado y es cantada en voz femenina. En la composición original, de 1972, Reginaldo Rossi, acompañado de coro, sintetizador análogo, contrabajo, batería e instrumentos de viento, ejecuta una balada cursi cuyo romanticismo consiste en renunciar a las muchas mujeres disponibles y a la libertad de que disfrutó hasta entonces para dedicarse al amor reservado exclusivamente para él en su hogar. El cantante, que acostumbraba pregonar su admiración machista por las mujeres, lanzó éxitos como “Leviana” (Voluble) y “Em plena lua de mel” (En plena luna de miel), cuyas letras condenan de manera cómica el comportamiento “frívolo” de aquellas que las inspiraron. En la canción que estamos analizando, Rossi usa las frases de lamento: “he tenido mujeres que me amaron/ y que por la mañana luego me dejaron”, versos que en la adaptación de Comadre Fulôzinha se transforman en “he tenido mil hombres que me amaron/ y que por la mañana luego me dejaron [...]”. Esta adición del número “mil”, además de cumplir el papel de llenar la métrica demandada por la frase musical, añade un componente de sarcasmo por la conducta reprochable que encarna. Al asumir haber dormido con tantos hombres, la voz femenina que ahora se impone de modo sensual y desvergonzado ironiza los valores exhibidos por la primera versión, corroborando la proposición de que “dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede adquirir significados muy diferentes. Una voz insolente o altanera, una trayectoria personal particular, o una instrumentación o arreglo puede subvertir el texto más sumiso” (Ramos, 2010, 15).

En términos musicales, otras (in)versiones se manifiestan cuando observamos la composición instrumental. La adaptación de la Comadre Fulôzinha utiliza el *atabaque*, el *pandeiro* y el *agogô*, atribuyéndole una dicción acústica a la canción. Como prevalecen los instrumentos rítmicos, la melodía es diseñada por la voz de Izaar França y por el coro de voces de las otras integrantes de la banda. Escuchando con la razón investigativa que nos orienta, suena muy curiosa esta experimentación sobre un producto masivo que se vale de recursos pescados en universos simbólicos variados (las tradiciones regionales, el jazz o la *World Music*), y que termina sugiriendo una gran variedad de cuestiones acerca de la definición de lo popular, del lugar de lo femenino en este campo (tanto en lo que dice respecto a las representaciones de género que circulan en el campo de las

21 “Ahora, los hombres van a bailar, y las mujeres solo van mirar”.

industrias culturales, como a los reflejos de la mentalidad patriarcal evidentes en las manifestaciones tradicionales) y de los modos como la cultura de masas participa en la formación estética de los artistas brasileños contemporáneos, rectificando la tradición experimental vanguardista que ejerció fuerte influencia sobre generaciones de músicos anteriores.

En sus reflexiones acerca del Modernismo, Andreas Huyssen (1996) observa que, además de representar “el otro” contra quien las vanguardias se afirmaron, la cultura de masas incorporó, en el interior del discurso modernista, “características femeninas” que confrontaban, en términos literarios, la frivolidad y el sentimentalismo de la literatura de folletín al dominio de las formas y la autonomía creativa que orientaron a los autores modernos (léase: vanguardistas). En cuanto al asunto musical, las canciones radiales provocaron, de modo equivalente, efectos de seducción e histeria, contraponiéndose a la masculinidad (crítica, irónica, experimental) de las composiciones eruditas. Así, la delimitación de fronteras claras entre los dos universos musicales, principalmente en el territorio latinoamericano, sirve a la “supresión de todo lo que pudiera ser amenazador para las demandas del ser moderno y a frente de su tiempo” (Huyssen, 1996, 55), o al abandono de la presunta emotividad mujeril que denunciaba la inmadurez cultural de las sociedades periféricas.

Gran parte de esta aversión sigue actuando sobre el juicio crítico acerca de la música de Brasil hasta hoy. El historiador Paulo Cesar Araújo (2000), en su estudio sobre la música cursi que tomó fuerza en la década de 1970 bajo la vigencia de la dictadura militar, apunta que, desde su emergencia, la canción popular romántica, estigmatizada como “música de empleadas domésticas” (marca de género y segmento social), fue rechazada por la crítica especializada e ignorada por los investigadores dedicados al análisis de nuestra producción musical. Apegados a la perspectiva del Modernismo, que orientó las lecturas culturalistas acerca de la historia brasilera, la mayoría de los críticos adhirieron al gran concepto de MPB (Música Popular Brasileira), que identifica la dupla tradición/experimentación en las figuras de la bossa nova y de la canción de protesta difundida en los años 60. Esta habría sido la matriz que generó todo un linaje de compositores autorizados a representar la brasilidad urbana y moderna en sus creaciones. De modo que la canción popular romántica nunca logró el estatus de objeto investigable, hecho que implica un silenciamiento histórico acerca de los hábitos de consumo cultural de los estratos bajos y de su relación con los procesos de modernización nacional, además de señalar la persistencia de eso que Huyssen (1996) llama “mística masculina del Modernismo” (50): la supremacía de la razón experimental sobre el impulso sentimental.

Huyssen reconoce un cambio de orientación con el advenimiento de la posmodernidad, tanto en relación a la aprehensión de la cultura de masas como a la representación de género que se configura en paralelo a tantas otras mudanzas conceptuales. La dilución de los márgenes que separan la cultura de masas de la alta cultura o de las manifestaciones populares tradicionales es un fenómeno detectable en diversas dimensiones de la experiencia contemporánea. La presencia cada día más marcada del arte y de la crítica cultural feminista de acuerdo con el autor, camina simultánea a la revaloración de la “literatura de mujer” (ahora entendida como lenguaje que parte de una mirada peculiar, no más como un segmento de mercado basado en estereotipos de género) y a la inclusión de la cultura de masas en los debates académicos.

Para concluir, es importante acentuar que el trabajo de la Comadre Fulôzinha nos presenta una entrada prolífica para comprender la forma como se integran, en las prácticas culturales contemporáneas, los campos del discurso acerca de lo popular y sus representaciones simbólicas. Los intertextos que se revelan cuando observamos el modo de enunciación y la performance enunciativa de la banda, la función que cada elemento (tradicional, masivo, experimental) asume en el interior de este ejercicio creativo, la semántica global que orienta la narrativa musical, todo colabora para que se reconozca la canción como una forma muy eficaz de pensar la vida cultural más amplia y corporificar, en ritmo, en baile, en emociones, el “imaginario de la relación” (Glissant, 2005, 106).

Referencias

- Araújo, Paulo Cesar. (2000). *Eu não sou cachorro não: música popular cafonha e ditadura militar*. Río de Janeiro: Record.
- Bonfim, Carlos. (2005). Quando o rock e o brega se encontram: saberes musicais diversos na América Latina. En *Anais do XXVIII Intercom: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (5-9)*. Río de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Buhr, Karina. (2013). Entrevista. *Revista Matria*, II(1), 1.
- Carvalho, José Jorge de. (2003). La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. En *Série Antropologia*. Brasília: UNB/Departamento de Antropologia.
- Cascudo, Luís da Câmara. (2002). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global.
- Clifford, James. (2002). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ.

- Glissant, Édouard. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- Huyssen, Andreas. (1996). *Memórias do Modernismo*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Martín-Barbero, Jesús. (2001). *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Ramos, Pilar. (2010, enero-junio). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, 213 (LXIV), 7-25.
- Segato, Rita Laura. (1992). Folclore e cultura popular-Uma discussão conceitual. En *Séries Encontros e Estudos* (13-21). Brasília: MINC/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura.
- Shafer, Richard Murray. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. UNESP.
- Suassuna, Ariano. (2000). *Cadernos de Literatura Brasileira*, 10. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Wisnik, José Miguel. (2001). Nacionalismo musical. En Wisnik, José Miguel e Squeff, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira* (131-152). São Paulo: Brasiliense.

Canciones citadas

- Maré (Comadre Fulôzinha): <http://www.youtube.com/watch?v=xIg5Sk5f9kw>
- Fulôzinha (Comadre Fulôzinha): <http://www.youtube.com/watch?v=p06MQbwEwV0>
- Desterro (Comadre Fulôzinha): <http://www.youtube.com/watch?v=M7htPGKk3xk>
- Desterro (Reginaldo Rossi): <http://www.youtube.com/watch?v=QTu7WsIRQqM>
- Leviana (Reginaldo Rossi): <http://letras.mus.br/reginaldo-rossi/118852/>
- Em plena lua de mel (Reginaldo Rossi): <http://letras.mus.br/reginaldo-rossi/171136/>

Haití en femenino:

| Veintidós voces

Saint-John Kauss (John Nelson)

CONEL Publishing, Canadá
johnnelson57@hotmail.com

Versión al español de

Cristina García, María García y Alejandro Múnera

Porque cada palabra esconde un fin del mundo.

Kettly Mars

La selección aquí publicada nos ofrece un panorama de la poesía escrita por mujeres en Haití. Estas veintidós voces nos hablan, desde los albores del siglo XX o desde las esquinas más contemporáneas, de la identidad isleña, de la maternidad, del amor, de la posibilidad e imposibilidad de comunicación, de campos poblados de flamboyanes, rugidos de ciudades y habitaciones interiores. Algunas sin inscribirse a movimientos literarios, otras fundadoras o cercanas de estos, residenciadas en Haití o habitantes del país del exilio y la errancia, componen una geografía difusa y opaca como el Caribe. Se entrega a las lectoras y lectores la oportunidad de descubrir en cada una de las palabras de estas poetas el fin de un mundo, como dice el epígrafe que citamos, y de comenzar uno nuevo, el de la crítica en habla hispana de las obras aquí traducidas (Nota de las editoras).

Recibido: 9 de mayo de 2013 • Aprobado: 30 de mayo de 2013