

LA RODA DE CHORO DE LA CIUDAD DE LA PLATA (2011/2021)

Elisa Pueblas - Marcos Tabarrozzi
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el ámbito contemporáneo de la enseñanza de la música, y en el de la música popular, está todavía vigente un imaginario signado por una visión moderna del arte y del fenómeno artístico. La preponderancia de este paradigma, junto con el desarrollo de la globalización, deja muchas veces de lado a las producciones musicales populares locales, restándole importancia a los procesos de producción, transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios socio-culturales específicos.

Para recuperar una visión situada de la praxis artística, me propongo investigar a un colectivo de músicos platenses nucleados en torno a una Roda de Choro que lleva 10 años de existencia en la ciudad, y que desarrolla diversas producciones musicales y de enseñanza vinculados a la investigación, a la ejecución, composición y desarrollo del Choro.

Las categorías del paradigma moderno resultan insuficientes para el abordaje de músicas con una marcada presencia de lo colectivo. Por eso urge el encontrar categorías y conceptos que tomen en cuenta los condicionamientos concretos de nuestra propia experiencia, vinculados a un espacio geográfico específico, para pensar y entender las especificidades de este tipo de fenómenos artísticos.

Palabras clave: Música popular, praxis artística, fenómeno artístico, roda de choro, choro

Introducción

En ámbitos institucionales de enseñanza de la música, y en particular de música popular, está todavía vigente un imaginario signado por una visión moderna del arte y del fenómeno artístico. Todavía hoy, en muchas instituciones de nivel superior, se sostiene una visión de obra ligada a la tradición romántico-occidental, cerrada y definida, con un carácter único e irrepetible, que refleja la producción de un autor individual, de un "genio creador". La preponderancia de este paradigma en ámbitos de enseñanza, deja muchas veces relegada a las producciones musicales populares locales, restándole importancia a los procesos de producción, transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios socio-culturales específicos.

Mi investigación toma como punto de partida la necesidad de recuperar una visión situada de la praxis artística, que vincule la producción musical a un contexto específico de construcción de sentido. Por ello me propongo investigar a un colectivo de músicos platenses nucleados en torno a una Roda de Choro que lleva 10 años de existencia en la ciudad, y que desarrolla diversas producciones musicales y espacios de enseñanza vinculados a la investigación, a la ejecución, composición y desarrollo del Choro.

El choro es una música popular, mayormente instrumental, originada en Brasil a finales del Siglo XIX, en donde conviven y tensionan elementos de la tradición musical romántico-europea,

con otros ligados a tradiciones culturales populares, y que se fue desarrollando hasta el día de hoy, tanto en ese país como en diversos lugares del mundo. En la ciudad de La Plata, la Roda de Choro generó diversos espacios, a lo largo de esos años, como clínicas y talleres, reuniones de estudio del género, un programa radial, intercambios musicales con rodas de otras ciudades, además de los eventos de propiamente “rodas de choro”, y ha dado lugar al surgimiento de varios proyectos y formaciones musicales en la ciudad de La Plata, que difunden esta música.

Las categorías del paradigma moderno resultan insuficientes para el abordaje de músicas con una marcada presencia de lo colectivo y muchas veces desvinculadas del mundo del espectáculo. Por eso urge el encontrar categorías y conceptos que tomen en cuenta los condicionamientos concretos de nuestra propia experiencia, vinculados a un espacio geográfico específico, para entender y pensar las especificidades de este tipo de fenómenos artísticos.

Marco teórico

Manuel López Blanco nos habla de arte a partir del concepto de fenómeno artístico. Para él, se trata de una operación que involucra tres componentes: el artista, la obra y el público, implicándose mutuamente y no pudiéndose considerar de manera separada uno de otro, ni histórica ni analíticamente. Nos dice el autor, definiendo el concepto y a sus diferentes momentos/componentes:

“Para que haya arte, cualquier arte, es necesario que alguien haya organizado, producido, hecho, ejecutado o creado algo; a ese alguien se lo conoce con el nombre de artista y a ese algo se lo llama obra artística. También es igualmente cierto que para que haya arte es preciso que existan otros seres humanos que sean impactados de alguna manera por la obra artística; estos pueden llamarse receptor, público, oyente, lector, televidente, sujeto estético (M. Bense), auditor, intérprete, consumidor (P. Valery). Y no es posible concebir arte cualquiera si faltase uno solo de estos tres elementos” (López Blanco, 1995:19)

López Blanco nos advierte de los peligros de separar, lógica o analíticamente a estos componentes, error en el que han caído muchas definiciones de arte, y subraya la necesidad de pensar al artista como productor de su tiempo y de la cultura en la que se encuentra y en el que, a través de un proceso de creación consciente, construye su obra. El arte aparece considerado como una forma de conocimiento ligada a contextos históricos específicos y concretos. Para López Blanco, el fenómeno artístico implica concebir al arte tanto en sus condiciones de producción, como en las de circulación y reconocimiento. En este sentido su visión es novedosa y se contradice con uno de los lineamientos centrales de la estética moderna, que piensa en términos de universalidad y de esencias universales. A su vez, desde los fundamentos estéticos kantianos en adelante se ha cristalizado una visión de la representación que se “libera” de cualquier función social y se centra en su forma. El desarrollo de la música académica occidental se ha anclado en esta concepción del arte como autónoma y universal, constituyéndose en la visión hegemónica que perdura en muchas instituciones hasta nuestros días

En el mismo sentido, José Jiménez nos habla de una “ilusión”, que confiere carácter universal y supra-temporal a las obras de arte. En esta ilusión de intemporalidad y esencialidad se nos pierde de vista que las obras son ellas mismas procesos abiertos, y sujetos a las modificaciones de los contextos culturales e históricos en que aparecen y operan.

En palabras del autor:

“Pero lo mismo que el arte es una forma de institucionalización de lo estético, antropológicamente emergente en una tradición de cultura determinada, y sujeta a las variaciones del cambio histórico, las obras o productos que van apareciendo dentro de sus límites presentan igualmente un carácter procesual” (Jiménez, 1986).

Según Jiménez, es a partir de la cristalización del sistema moderno de las bellas artes, durante la Ilustración del Siglo XVIII, donde se configuran los componentes institucionales del mundo de las artes, considerados como universales. La noción de obra de arte como objeto a contemplar, cerrada y definida, con un carácter único e irrepetible, que refleja la producción aurática de un “genio creador”, un único autor individual, se constituyeron como rasgos centrales de este paradigma enmarcado en la tradición moderna.

Sin embargo, la marcada presencia de lo colectivo, y de las tradiciones culturales en las músicas populares, dificultan el poder analizarla bajo este concepto de la obra singular como producto de una individualidad. A su vez, en relación al concepto de Universalidad, tan central de la modernidad, Javier Alvarado Vargas afirma que “el abordaje de una perspectiva estética sobre la música popular imposibilitaría la búsqueda de esencias universales pues, como bien apunta Jiménez (1986: 40), es imposible conferir un carácter absoluto a las representaciones simbólicas” (Alvarado, 2016: 76)

Otro de los rasgos de la estética moderna consiste en considerar al arte separado de funciones sociales y de las dimensiones de la vida cotidiana. La llamada separación Arte-Vida supone que los elementos artísticos de una obra están desligados de la dimensión política, social, económica, de la vida en general. Pero nuevamente aquí, las músicas populares difícilmente puedan ser separadas de esta dimensión social. El caso de la roda de choro que vamos a considerar es un ejemplo de la imbricación entre la dimensión estética, y la dimensión social.

Estos elementos considerados dificultan el análisis de músicas populares desde la tradición académica de la estética moderna. Las categorías de obra, contemplación, autor individual, separación arte-vida, no permitan dar cuenta de las especificidades de muchas prácticas musicales, que trascienden y generan rupturas con estos conceptos. Es por ello que se necesitan nuevas categorías de análisis que permitan concebir las especificidades de las prácticas musicales como parte de la cultura popular.

En la contemporaneidad, y con los nuevos desarrollos teóricos surgidos luego de la llamada crisis del arte a partir del SXX, se pusieron en jaque los componentes considerados de la modernidad y la concepción del arte dejó de tener una centralidad en la obra o en la técnica, para pasar a pensar la actividad artística como un proceso abierto en el que interfieren diferentes sujetos y variables. Pero, a pesar de esto, del desencantamiento del desencanto moderno del que nos habla Fernández Cox (1991), todavía está vigente una concepción moderna de lo artístico en muchas instituciones dedicadas a la enseñanza de la música, y en particular de la música popular.

Este trabajo tiene la intención de pensar las especificidades de una música popular, el choro, en la ciudad de La Plata, en sus desarrollos a lo largo de los últimos diez años, presentando elementos que rompen con las categorías tradicionales del sistema de las bellas artes, para problematizar este paradigma e introducir nuevos interrogantes que nos permitan entender los fenómenos artísticos locales y regionales desde una mirada situada y anclada en contextos culturales particulares. Mónica Caballero afirma sobre la importancia de la situacionalidad para entender nuestro presente:

Otra cuestión importante, y sobre todo para Latinoamérica y en especial Argentina, es visualizar cómo operan tanto la producción como la recepción en

nuestra región. Digamos, la situacionalidad: un concepto muy importante para entender el presente. Esa sería otra condición para una asignatura de esta naturaleza: desarticular aquellas cosas que contiene la experiencia artística, pero al mismo tiempo contextualizarlas, en un juego de comprensión general de los conceptos que, en paralelo, permita entenderlos situadamente (Caballero, 2016:11)

La música del choro

El choro es una música popular mayormente instrumental que tiene sus orígenes en el Brasil de finales del Siglo XIX, y que amalgama elementos de diferentes danzas y músicas tradicionales europeas, llevadas a ese país en el proceso de colonización portuguesa, con elementos rítmicos de los pueblos africanos introducidos por la esclavización a partir del SXVI. (Pompeo, 2020:73)

Ya desde sus orígenes existe una imbricación entre elementos rítmicos provenientes de diversas culturas de pueblos africanos, con elementos armónicos, melódicos y tímbricos que tienen raíces en danzas europeas como valeses, polcas, lundús, *scottisches*, que a su vez se basan en elementos musicales que provienen de la tradición de música académica romántico-europea. El género se constituyó en esta tensión entre lo académico y lo popular y en la tensión entre tradición e innovación, que caracterizó los desarrollos del género hasta el día de hoy.

A partir de mediados del SXX, el género choro se constituyó en una música con carácter e identidad nacional, y pasó a ser una de las músicas más importantes del país, consolidándose la instrumentación tradicional, denominada regional de choro que integran la guitarra de 7 cuerdas, el *cavaquinho*, el pandeiro y un instrumento melódico como flauta travesa o mandolina. Es en estas décadas donde comienzan a integrarse elementos provenientes de otras tradiciones musicales como el lenguaje armónico del jazz y la improvisación y otras musicales regionales populares de Brasil, entre otros. A su vez, se trata de una música con forma fija, similar a la denominada forma rondó, donde se vuelve a la reexposición de la melodía de la parte A. La forma más característica es de A-A-B-B-A-C-C-A, cuando se trata de un choro de tres partes, o sino A-A-B-B-A, cuando solo tiene dos. El elemento improvisatorio se fue convirtiendo paulatinamente en un rasgo central del género, siendo lo más habitual la improvisación sobre la reexposición de alguna de las partes, aunque pueden existir diversas posibilidades.

Hoy en día, el choro o chorinho es un término polisémico, porque puede significar al mismo tiempo a esta formación instrumental, al repertorio dentro del género (que supone diferentes estilos musicales), a la música propiamente dicha de choro, al evento social denominado roda de choro o incluso a un estilo interpretativo.

A pesar del nombre, la música del choro puede ser muy variada y ágil y se caracteriza por su virtuosismo y difícil ejecución, implicando que los instrumentistas tengan un buen dominio técnico de sus instrumentos y conocimiento del lenguaje musical en general.

La roda de choro en la ciudad de la Plata

Hace más de diez años que existe la música del choro en nuestra ciudad. Se trata de músicos jóvenes, de diversas formaciones, que se han nucleado para investigar, interpretar, componer y difundir el género en la región. En las siguientes etapas de la investigación, se tratará las trayectorias individuales de estos músicos y los procesos de aprendizaje particulares, para indagar sobre los orígenes del movimiento.

Fue en el año 2011 que comenzaron las rodas de choro, en aquel momento en la feria de frutas y verduras de 7 y 38, y luego en otros espacios públicos como el andén de la vieja Estación provincial de la ciudad y diversos centros culturales. Se trata de eventos sociales donde los músicos se colocan en forma de ronda para interpretar el repertorio tradicional de choro durante varias horas, mediando conversaciones e interacciones con el público. La roda se plantea como un lugar abierto a cualquier músico que conozca el género y quiera participar. Ya en este aspecto se da cierta ruptura en relación a los espacios tradicionales, ya que se trata de espacios públicos, con transeúntes ocasionales que interactúan con los músicos, escuchan, bailan, dando lugar a un espacio de socialización y rompiendo con la habitual situación de espectáculo de un público que se traslada a un lugar a escuchar música y paga una entrada, y donde los músicos en general se disponen en una puesta en escena a la italiana.



Fig 1. Roda de choro en La Caipo. (La Plata 20-03-2020)

Como las rodas se plantean abiertas a los músicos que quieran introducirse en el género, se fueron incorporando cada vez más participantes. La mayoría de ellos son músicos formados en la Facultad de Artes de nuestra ciudad o en conservatorios provinciales, algunos con formación en instituciones privadas y otros de formación autodidacta. En todos los casos se trata de músicos que, o bien tenían un buen estudio técnico previo de su instrumento o este se fue desarrollando junto con la práctica, estudio del choro y participación en las rodas.

Con respecto a la música, el repertorio varía entre choros clásicos y modernos y algunas composiciones de músicos locales participantes de la roda. En este aspecto, al reflexionar sobre la noción de obra percibimos que la partitura escrita se coloca en un segundo plano, ya que lo que se toca y suena, no es aquello que está escrito. Lo habitual es que los instrumentistas toquen las melodías con variaciones rítmicas y melódicas, y se improvise en variadas secciones. La improvisación contiene elementos innovadores que a su vez le dan identidad al género. Es considerado poco habitual o una interpretación pobre que un músico toque la partitura tal cual está escrita. Aquí se pone en jaque aquella visión moderna de la obra

como cerrada y definida y compuesta por un único autor individual. Al mismo tiempo, la instrumentación varía y se incorporan otros instrumentos distintos a los tradicionales o aquellos para los que estaban compuestos. En la roda de La Plata se han incorporado saxos, clarinetes, piano, bajo eléctrico, triángulo y otros instrumentos de percusión, entre otros.

En la práctica misma de la roda, hay muchos elementos que podríamos pensar como metamusicales que son esenciales, y que involucran la interacción gestual entre los participantes para comunicarse, en tiempo real, aquello que va transcurriendo musicalmente. Constantemente en el transcurso de la roda, se van tomando decisiones grupales de forma, de interpretación, de instrumentación y de improvisación. Los músicos van aprendiendo diversas habilidades musicales y no musicales que permiten el desenvolvimiento de la roda, como la capacidad de improvisar, generar variaciones melódicas, modulaciones, memorización de repertorio, estrategias gestuales para comunicarse, y ello es posible porque el estudio de la música también supone también aprender una cultura del género, vinculado a escuchar, interpretar y componer. Por otro lado, los músicos se van intercambiando: mientras que algunos tocan, otros se colocan alrededor de la roda, transformándose ellos mismos en público que interactúan con la roda desde fuera, y luego cambiar los roles.

El movimiento de la roda de choro, generó a su vez diversos espacios destinados al estudio del género como clínicas y talleres, donde se convocaron referentes musicales de Brasil y Argentina, un programa radial destinado a la difusión de la música y de su historia, espacios de práctica musical, y otros eventos sociales como intercambios con otras rodas de choro de la ciudad de Buenos Aires y algunas de Brasil. A su vez, todo ello dio lugar al crecimiento del choro en la ciudad, con la creación de muchos proyectos y agrupaciones musicales que incorporan estas músicas en el repertorio de la música local.

Todo lo mencionado se produjo de manera autónoma, sin financiación de parte de instituciones privadas o aportes estatales. Entendemos a partir de ello, que sería imposible entender la práctica musical a partir de la música misma, porque hay diversos elementos que no son musicales, que son constitutivos y le dan identidad a la práctica misma. Por ello la noción de autonomía resulta problemática para pensar estos fenómenos artísticos populares colectivos, tan vinculados a diversas prácticas sociales.

A modo de cierre

El paradigma moderno del arte, con las categorías de obra, contemplación, autor individual, separación arte-vida, no permite dar cuenta de las especificidades de muchas prácticas musicales, que trascienden y generan rupturas con estos conceptos. Es por ello que se necesita de un enfoque situado para entender las prácticas musicales como parte de la cultura popular y los condicionamientos concretos de nuestra propia experiencia, vinculados a un espacio geográfico específico, para entender y pensar las especificidades de este tipo de fenómenos artísticos. Siguiendo a Caballero:

“Nuestra intención en una asignatura que se dedica a la reflexión sobre las condiciones de producción y de recepción de la experiencia artística, es ver tanto en el que produce arte, como en aquel que lo disfruta y lo goza. Intervienen allí capacidades y condiciones humanas intelectivas, sensitivas, perceptivas, emotivas. Tratar de poder explicar estas cuestiones lleva a una reflexión: Implica ver cómo se articula esa trama entre lo teórico y lo práctico en la producción artística, comprendida en sus dos polos” (2016:11)

En las etapas siguientes de la investigación, continuaremos con estos interrogantes y, a partir de entrevistas en profundidad a los participantes del movimiento, intentaremos dar cuenta y

explicar los diversos elementos que intervienen en el fenómeno artístico, tomando en cuenta el cómo los integrantes de la roda de choro significan sus propias prácticas.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Vargas, Javier, "Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje desde la estética contemporánea". En: García y Belén (coord.). *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. Colección Libros de Cátedra, EDULP, La Plata, 2016.
- Caballero, Mónica. *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*, La Plata, Edulp, 2016.
- Fernández Cox, Cristian (1991), "Modernidad apropiada. Modernidad revisada. Modernidad reencantada", en Summa n° 289.
- López Blanco, Manuel. *Notas para una introducción a la estética*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1995
- Jiménez, José, "Componentes". En: *Teoría del arte*. Tecnos, Madrid, 3º reimpresión, 2006
- Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986. Cap. "La experiencia artística como proceso".
- Pompeo, S. (2020). Choro hodierno: una propuesta de contextualización. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 8(2), 022.