

LA NEGRITUD Y SU REPRESENTACIÓN EN LA MÚSICA AFROARGENTINA ENTRE 1980 Y 2010

María Lucía Troitíño - María Paula Cannova
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

Un primer acercamiento a la problemática de la negritud y su representación en la música de origen afrodescendiente en Argentina entre 1980 y 2010, nos remite a la constatación general: cuando hablamos de música de origen afrodescendiente no nos referimos solamente a aspectos sonoros, sino que también tenemos que considerar a su contexto de producción, su vínculo con una población y con un espacio geográfico, su historia, sus actores principales, su circulación y su carácter identitario. La tarea de definir las características de la música de origen afrodescendiente ha sido realizada tanto por músicos como por musicólogos y teóricos. A partir de lo planteado se busca aportar reflexiones sobre el concepto de negritud, considerando su dimensión histórico-sonora, para comprender su construcción histórica y la de nuestro pasado musical, por lo que, para referirnos a los conceptos que encierran a ésta problemática, citaremos a un conjunto de autores que han abordado en sus obras distintas miradas sobre el tema, con la intención de enriquecer el planteo a partir de diversos puntos de vista que se pondrán en debate con el fin de generar discusiones que estimulen la construcción de nuevas maneras de pensar a la música de origen afrodescendiente en Argentina.

Palabras Clave: afro descendiente – identidad sonora – negro – percusión – negritud

Hacia una definición histórica de lo afrodescendiente

En la educación de los últimos quince años suele exponerse la idea de mestizaje (Fernando Ortíz, 1999 y Norberto Odeigo, 2008) aplicado a la identidad cultural (Walter Sánchez, 2008) y étnica de los argentinos. En ese sentido la población integraría la confluencia de las tradiciones originaria o aborígen, de las diversas corrientes migratorias europeas y afroamericanas o descendiente de los esclavos africanos de la época colonial. Existe a menudo una tendencia a negar la presencia de la población afrodescendiente ya sea para su invisibilización y/o para legitimar cierta cultura dominante; por ejemplo en los años 80' del siglo XIX. En ese entonces, la voluntad de homogeneizar a la sociedad y consolidar la identidad nacional creando un estereotipo de ciudadano estaba explícito y dejaba al margen a los afro descendientes o los exponía a la servidumbre y a los frentes de batalla, a la vez que hegemonizaba la idea de un país bajo los supuestos de la modernidad ligado a un proyecto liberal. A partir de estos supuestos, la cultura afrodescendiente ha quedado en un lugar marginal y sin un espacio social propio dentro del marco de un país blanco y europeo. De ésta manera podemos ver cómo, en la construcción del estado-nación, existe la intención de invisibilizar a ésta población ya que consiste en un proceso marcado por la exclusión étnica y racial ligada a la negación de derechos, como la ciudadanía, y a su desconocimiento como vertiente étnica social y cultural integrante del proceso constructor de la identidad nacional.

La imagen que tenemos los argentinos sobre nosotros mismos pone en evidencia ésta operación racista:

Así que no hay negros pero cerca de la mitad de la población reciben esa denominación por ser morena, mestiza, simplemente pobre, o por ser dirigentes sociales o sindicales [...] los negros no son los que venden mazamorra en los actos escolares, son parte de este país, junto a otros invisibilizados. (Alejandro Grimson, 2015: 91).

Asimismo, cuando hablamos de dicha desaparición, nos referimos a una desaparición artificial ya que es la cultura dominante quien instala esa creencia y la comunidad la toma como verdad que luego naturaliza con el transcurrir del tiempo.

En la última década los afrodescendientes se han auto reconocido y han logrado a su vez un reconocimiento público. Luego de haberse organizado previamente en instituciones pertenecientes a la sociedad civil, como las ONG, las fundaciones, las sociedades sin fines de lucro entre otras formas, han podido en algunos casos, integrar sectores del ámbito institucional en la vida política de los países latinoamericanos. Asimismo, esto ha implicado que en los organismos multilaterales existan financiamiento para estudios específicos, espacios institucionales de participación al interior de los organismos y propuestas de políticas concretas sobre el tema. En el 2005, desde el INADI (Instituto Nacional Contra la Discriminación) en Argentina, aparece la integración de la temática de los afro descendientes y de políticas públicas dirigidas a dichas comunidades. Por otro lado el Instituto Interamericano de Derechos Humanos ha elaborado y publicado en el sitio oficial del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) la siguiente definición de afro descendientes:

Son considerados «afro descendientes» los sucesores de los individuos de origen africano que fueron traídos como esclavos, durante el dominio colonial en el continente americano, para sustituir la mano de obra de los pueblos indígenas exterminados por los conquistadores europeos. En la actualidad, los afro descendientes constituyen la mayoría de la población en los países del Caribe y son un porcentaje elevado en Brasil, Colombia y los Estados Unidos. En Brasil y otros países de la región, el mestizaje –como vía al «emblanquecimiento»– dio origen a los llamados «mulatos». En los Estados Unidos, los mulatos son considerados negros. Históricamente, los afro descendientes han sido víctimas de racismo, discriminación racial y esclavitud, con la consecuente negación reiterada de sus derechos humanos. Por estas razones, en la actualidad, la mayoría de ellos viven en situaciones de marginación, pobreza y exclusión, en condiciones de profunda desigualdad social y económica. (Romero Jorge Rodríguez, 2006).

Actualmente, en nuestro caso, el término afrodescendiente hace referencia tanto a la población descendiente de los esclavos africanos como a los descendientes de “mulatos” producto del mestizaje producido durante la colonia.

La predisposición a creer que la población afrodescendiente ha desaparecido tiende a romperse o quebrarse y una muestra de ello pudiera ser la consulta sobre afro descendencia incluida en el Censo Nacional 2010 desarrollado en el país. En el mismo se observa que el total de la población afrodescendiente en viviendas particulares es de 149.493 siendo 76.064 varones y 73.429 mujeres que declaran ser afrodescendientes o tienen antepasados de origen afrodescendiente o africano. Otra evidencia de ello pudiera ser el festejo religioso a San Baltazar que las comunidades afrodescendientes realizan todos los años en las provincias de Buenos Aires, Misiones, Entre Ríos, Santa Fe, Chaco, Formosa y Corrientes.



Figura 1

En el presente recorte extraído del sitio Web oficial del diario “El Litoral” se referencia al evento que se centra en el culto a San Baltasar o Santo Cambá (‘negro’ en guaraní), cuyo día es el 6 de enero, y, por ejemplo en la ciudad de Corrientes, consiste en un desfile por las calles del barrio de los Cambá con gente que camina tocando distintas rítmicas en tambores de origen africano incluida la del candombe. Además el modo devocional incluye danzas como manifestación de fe. Este culto puede ser pensado como una forma de resistencia, como estrategia de adaptación sociocultural y como manifestación de las comunidades afro descendientes en el Litoral Argentino.

Construcción de estereotipos e identidades sonoras sobre el origen afrodescendiente.

Citando a Walter Sánchez C. “...entendemos que la identidad es una relación social contextual y procesual...fluida, en constante cambio...hace que los individuos se auto-perciban en el tiempo como idénticos a pesar de sus constantes cambios” (Sánchez, 2008: 65). El ámbito de la música popular urbana ha contribuido a señalar rasgos (culturales, étnicos, geográficos, históricos) que constituyen identidades sonoras. También ha contribuido en la formación de estereotipos sobre la música, que resultan en igual forma identitarias, ya que en la reiteración de los rasgos estandarizados elabora “... un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato” (Daniel Belinche y Mariel Cifardo, 28: 2008). A menudo esos rasgos estandarizados se pueden entronizar como las características propias de ciertas músicas de origen afrodescendiente sustituyendo aspectos de la diversidad cultural en pos de una homogeneización y no de una unidad que priorice lo común. También pueden observarse los casos en los que la estereotipia genera una deformación de los elementos constitutivos, como pueden ser la predeterminación entre color de piel y capacidad rítmica o incluso originando nuevos elementos que no son los que las

tradiciones de las prácticas afrodescendientes tienen en la comunidad en la que se insertan. Un caso ejemplificador dentro del período estudiado lo configura la segunda versión del video de la canción “They don’t really care about us” de Michael Jackson, dirigido por Spike Lee editado en 1996. Esa versión transcurre en Doña Marta y en el barrio del Pelourinho en Salvador de Bahía, Brasil. En sus calles se puede ver al cantante y compositor de origen norteamericano bailando en medio de una ronda de batucada integrada por afro descendientes brasileños que tocan tambores. La ejecución involucra el uso de claves rítmicas configurando una identidad sonora en asociación al timbre de la percusión y de estereotipos en las músicas relacionadas a lo afroamericano. Sin embargo, los ritmos incluidos son sólo en apariencia los que integran la batucada, el arreglo organiza fundamentalmente los acentos musicales en valor de unidad de pulso y no por fuera de tal sincronía, *ordenando* de forma rígida los patrones rítmicos. En ese sentido, la selección de una organización como Olodum, la banda musical que se incluye en el video, y el resto de la población de Brasil que se observa poseen rasgos específicos: la mayoría son afrodescendientes que habitan los barrios marginales, y que en esa forma de vida, tocar tambores o *tener ritmo* se integran, asimilando la capacidad de baile movido a la condición biológica de la etnia. La asociación entre rasgos étnicos, biológicos, capacidades o predisposición para el baile y la ejecución musical de percusión ha configurado desde el siglo XIX un estereotipo que caracteriza -incluso ha llegado a estigmatizar-, a los pobladores del continente africano y a los afroamericanos en general. Tal asociación suele coronarse con la referencia directa que implica la muy difundida frase: *es que lo llevan en la sangre*. Por esa operación se abona la falacia biologicista sobre las supuestas diferencias raciales y, a su vez, se resalta el innatismo en torno a la práctica artística, ya que la capacidad de baile y ejecución musical estaría biológicamente determinada.

Por otro lado, ésta población tiene relación estrecha con la letra de la canción por su histórica lucha al no ser escuchada y estar postergada de las políticas públicas mayoritariamente. La letra denuncia la condición de marginalidad de la población negra haciendo hincapié en la persecución policial, la religiosidad, la invisibilidad como producto de la ignorancia y la privación de derechos, entre otros factores.. Asimismo, es paradójico el hecho de que Michael Jackson denuncie estas cuestiones en éste barrio de Brasil cuando en su propio país se están realizando movilizaciones contra la discriminación racial y reconocimiento de la población afrodescendiente para el año en que se estrena el video. Con esto podemos decir que la música de afrodescendientes por muchos años ha tenido que posicionarse en relación a las normas e intereses del mercado y de los intelectuales para ser visibilizada y allí los artistas se ven forzados a resistir la propia subsunción bajo una nueva serie de normas:

“La mercantilización, entonces, encierra al arte en una lógica imposible: sólo puede renovarse irrumpiendo en aquellas cualidades que lo hacen ser.” (Florencia Garramuño, 2007: 162)

A partir de lo expresado por Garramuño podemos decir que lo representado en el video de Michael Jackson no le brinda autonomía a la cultura de afrodescendientes ni constituye un acto artístico de reivindicación en pie de igualdad, sino una sumisión a estereotipos que reproducen tipicidades. La reivindicación de la batucada, aún en el contexto histórico en el que se inserta esta canción en EE. UU., parece más un hecho de cosmética y parte del exotismo que existe en el denominado primer mundo. En ese sentido, la música asociada a la afro descendencia o con componentes culturales afroamericanos también reproduce algunas características estandarizadas, tales como: el pie binario o el uso de una clave. En esta última situación, en la clave, se organiza un plano discursivo contrario a la idea de progreso, donde la intensificación (Ángel Quintero Rivera: 2009) ordena en la temporalidad a las melodías y progresiones armónicas, inclusive. Sin duda la herencia cultural africana en América se manifestó además asociada al baile y a nivel de la sonoridad o timbre, relacionada

a lo percusivo. La presencia de tambores en la música de origen afrodescendiente es ineludible como sonoridad y legado histórico:

Mientras en la tradición europea, con su énfasis en tiempos simples ordenados en una regularidad métrica (en la musicología denominados isométricos; Apel 1982: 731), los tambores fueron relegados paulatinamente al papel de «acompañantes», en la africana se consideraron fundamentales para la elaboración de la musicalidad.(Quintero Rivera, 2009: 4)

Sin embargo, como antes se mencionó toda una batucada de tambores no implica necesariamente un gesto reivindicativo de las tradiciones culturales significativas y constitutivas del proceso de mestizaje latinoamericano. Puede ser también un objeto de consumo que tipifica un esquema casi automático de referencia que, con o sin conciencia plena de ello, puede incluso anularlo. Sucede que al presentar la condición de negritud y afrodescendencia en directa similitud con la ejecución performativa de tambores con toques propios del carnaval denunciando la segregación socio económica por parte de las autoridades y de las instituciones del poder estatal, se vincula tambor a concepto de negro. En palabras de Aharonián: ¿no cabe suponer (...) que la permanencia de esa equivalencia implica la del confinamiento de negro y de tamboril a una situación segregada? (Coriún Aharonián: [2007] 2014)

La negritud y la figura del negro en relación con la música en Argentina y en países de Latinoamérica.

Alrededor de la figura del *negro* también se han creado estereotipos que, durante el siglo XX y principios del XXI han adquirido significados diversos en Argentina y en Latinoamérica. En una primera instancia la negritud estuvo asociada a un aspecto de raza, color, cultura, historia y territorio como ya mencionamos antes. Durante el peronismo, en Argentina *cabecita negra* "...fue la manera despectiva con que se estigmatizó, en "un país sin negros", a la población trabajadora con alguna ascendencia indígena que llegaba a la ciudad en los años 30." (Grimson, 2015: 90) Aquí vemos como la palabra *negro* ya significaba también el lugar que una población ocupaba en la sociedad por origen nacional o por especificación. El pobre también era considerado negro aunque no tuviera ascendencia africana, es decir que, más que a una marca de identidad de origen africano, el significado que adquiere esa palabra es más bien una "... operación racista, donde la distinción social y la cultura están entremezclados." (Grimson, 2015: 91). Estas dos concepciones de negritud (como rasgo étnico, y como forma de denominación despectiva) reflejan el hecho de que la sociedad argentina valida el discurso racista que sostiene en la afirmación que dice "en la argentina no hay negros" y de haberlos "deben ocupar en la sociedad el lugar más bajo". En la música, por ejemplo en la cumbia villera, durante los años 90' se toma esa jerarquía racializada y se enaltece la práctica cotidiana de los negros contrastándola con una élite blanca corrupta y excluyente (L'Oester H. Fernández, 2011). Por ésta reacción, ya entrando al siglo XXI, la negritud vuelve a estar asociada con las clases populares de bajo nivel económico y de alto grado de marginalidad social. En ese proceso se ha asemejado la práctica musical de un género altamente comercializable, como lo es el tropical y dentro del mismo a la cumbia villera, con una determinada clase social: la excluida. También se lo ha realizado con una condición socio económica: la del desempleado. O con una condición territorial: el que vive en un barrio o asentamiento popular. Por otro lado, también es cierto que las vivencias de una sociedad marginal fueron expresadas y expuestas en las letras de esas canciones, por lo tanto podemos ver que ya entrando al siglo XXI se da la misma operación racista que en los años 30, es decir que la concepción de negritud seguirá siendo hasta el día de hoy una mezcla entre un rasgo social y otro cultural.

Sin embargo, podemos observar un proceso distinto en cuanto a la construcción de la figura del negro en relación con la música en Cuba. Según el censo establecido en 1827 en la Habana donde entre los 16.520 varones blancos hay 44 músicos y entre los 6.754 varones de color, libres, hay 46 músicos. La causa de esta diferencia proporcional y el alejamiento del blanco del oficio de músico, no sería solamente el hábito de tratar con desprecio las prácticas del negro, sino que para los blancos el oficio de músico no resultaba envidiable ya que no había demanda y era muy inestable (Alejo Carpentier, 1946). Los blancos se reservaban más bien a condiciones honrosas como por ejemplo la medicina, etc. Es por ello que de 1800 a 1840 los negros ganan en mayoría el terreno de la música profesional ejecutando música blanca, aunque con un aporte de una serie de acentos desplazados que creaban un hábito. El ritmo de la habanera empieza a aparecer en las contradanzas cubanas del siglo XIX.

Asimismo podemos decir que, a diferencia de lo que sucede en Argentina, el destino social que le impone el hombre blanco al negro es el que asocia a la negritud con el oficio del músico. Para los negros la música es lo que les brinda posibilidad de ascenso social porque es un espacio que los blancos no están interesados en ocupar, es decir que les brinda autonomía ante éstos, se los diferencia de ésta forma más que por su origen social, como es el caso argentino.

Formas de estudiar lo afrodescendiente y la negritud

La investigación asume la necesidad de interactuar con aspectos metodológicos interpretativos, es decir hermenéuticos, que puedan hacer uso de elementos de análisis cuantitativos y cualitativos, entendiendo a la praxis musical como una conjunción compleja que articula la realización y la reflexión. En igual sentido, esta investigación propone abordar el tema desde múltiples aristas y con diversidad analítica, por lo que incorpora tanto a las fuentes escritas como a las orales, el análisis de obras así como la entrevista a actores sociales relevantes en el proceso de investigación. Un enfoque cualitativo permitirá incorporar al corpus de estudio los aspectos propios de la cultura popular de tradición oral, como puede ser “su carácter de auto re-creación continua” (Eckmeyer y otros, 2012). La práctica musical y su funcionalidad social, así como los registros profesionales fonográficos que existen sobre músicas vinculadas al concepto de negritud constituyen un eje importante de este proceso de investigación.

A los fines de comprender el uso de la palabra negro en relación con la música popular latinoamericana y establecer el alcance particular del término se espera realizar una lectura crítica de los supuestos sobre los cuales se asienta históricamente así como la actualización del concepto.

Aún cuando han comenzado a existir estudios formales de gran envergadura sobre la afrodescendencia una lectura cruzada con el concepto de negritud es aún pendiente. Fundamentalmente, para analizar el impacto de las prácticas culturales, la recepción de dichas prácticas su consumo y su asimilación económico cultural en la actualidad. Justamente porque al decir de Cirio:

La vigencia de la música afroargentina fue sistemáticamente obliterada por los estudiosos pues la pereza investigativa para con el tema fue sucedánea de la citada “certeza” académica-periodística sobre la desaparición del afroargentino y, por ende, de su patrimonio cultural ancestral. (Cirio, 2015)

Conclusiones

A partir de lo expresado creemos, por un lado, que es relevante poder establecer relaciones en torno a las diversas maneras en que se construyen rasgos identitarios en la música, y en éste caso en relación a la música de origen afrodescendiente en Argentina entre 1980 y 2010. Asimismo abordar las representaciones que de ellas emergen también configura un ámbito de estudio poco visitado que, como vimos, son tomadas por la sociedad argentina y latinoamericana, proyectadas luego al mundo y a las próximas generaciones desencadenando mitos, inventando tradiciones (Eric Hobsbawm: 2007) y suscitando denominaciones que luego se reproducen orientando el futuro de sus principales actores sociales. Por otro lado, ésta construcción de estereotipos en torno a la figura del negro y su representación en la música de origen afrodescendiente en Argentina cobra diversos significados si se atiende a la práctica de la misma en diversos contextos y épocas. Por último, es importante tener en cuenta en el abordaje del tema a factores que han contribuido, y lo siguen haciendo, en la construcción de identidades cómo lo es la historia del estado Argentino, así como los estudios realizados en el campo de la música popular urbana y sobre todo el papel fundamental que, desde el siglo XX hasta hoy, juega el mercado musical en el contexto de una economía capitalista y un mundo globalizado.

Referencias Bibliográficas:

1. Aharonián, Coriún [2007] (2014). «La música del tamboril». En *Música populares del Uruguay* (pp. 117-142). Montevideo: Tacuabé.
2. Belinche, Daniel y Ciafardo, Mariel (2008). «Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis». *Revista La Puerta* (3), pp. 27-38. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
3. Carpentier, Alejo (1972) «La música en cuba». *Los Negros*, pp123-138. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Cirio, Norberto Pablo (2008) «Esquema de la música afroargentina». *Presencia de los afroargentinos en la música*, pp.126-148. En *Obras de Néstor Ortiz y Norberto Odeigo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
5. Eckmeyer, M.; Messina, M.; Zucherino, L. y otros (2012) «Juglares y trovadores. Una propuesta para comprender el pasado a partir de la producción musical». Ponencia presentada en las VI Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
6. Garramuño, Florencia (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
7. Grimson, Alejandro (2015) «Mitomanías Argentinas: cómo hablamos de nosotros mismos». *Mitos Racistas*, pp. 84-103. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
8. Hobsbawm, Eric (2007) *The invention of tradition*, New York: Cambridge University Press.
9. L'Hoeste Fernández, Héctor (2011). «La latinoamericanización de un género tropical. Todas las cumbias, la cumbia» en Vila, Pablo y Seman, Pablo (comp.), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*, pp. 167-208. Buenos Aires: Editorial Gorla.
10. Ortiz, Fernando (1983) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación), La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
11. Ottenheimer, Ana Cristina y Zubrzycki, Bernarda (2011) *Afrodescendientes en Argentina: Aproximación desde las políticas públicas.* Revista especializada en Periodismo y Comunicación (32). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

12. Quintero Rivera, Ángel G. (2009) *“Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile”*, pp 69-97. En Colección Nexos y diferencias. Madrid: Editorial Iberoamericana.
13. Sánchez, Walter (2008) *“Identidades sonoras de los afrodescendientes en Bolivia.”* Revista Argentina de Musicología, (9), pp.64-99. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología.

Referencias Electrónicas:

1. Cirio, N. Pablo (2011) *“Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina”*. [CD-ROM+TEXTO]. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Argentina.
2. Cirio, Norberto Pablo (2015) *“¡Tomá Pachuca!: Historia y presente de los afroargentinos”*. Disponible en línea en el sitio Web: <https://www.teseopress.com/pcirio>
3. Diario El Litoral (2016, 2 de Enero). *“Preparan dos días de música para celebrar la fiesta de San Baltasar”*. En diario El Litoral [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2016 en: [tp://www.ellitoral.com.ar/394458/Preparan-dos-dias-de-musica-para-celebrar-la-fiesta-de-San-Baltasar](http://www.ellitoral.com.ar/394458/Preparan-dos-dias-de-musica-para-celebrar-la-fiesta-de-San-Baltasar).
4. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (2006) *Manual de los afrodescendientes de las Américas y el Caribe.* Rodríguez, Romero Jorge (coordinador). Panamá. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia [Archivo de datos]. Disponible en el sitio Web: www.unicef.org.ar
5. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2010) *Censo de población afro descendiente*. Argentina. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. [Archivo de datos]. Material Disponible en el sitio Web del INDEC: www.indec.gov.ar
6. Jackson, Michael (prod.) y Spike Lee (dir.) (1996) *They don't really care about us* [DVD, video]. Estados Unidos. Disponible en el sitio Web: https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu_Q
7. Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo (2011) *“Aportes para el desarrollo humano en Argentina”*. (5). Herrero, M. Santiago, (Coordinador). Buenos Aires. Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo [Archivo de datos]. Material disponible en el sitio Web: www.ar.undp.org