

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA
CATÉDRA ENZO FALETTO VERNE DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



**PENSAR LO MUSICAL COMO CORRELATO DE LO SOCIAL:
EL CASO DE LA MÚSICA POPULAR
AFROLATINOAMERICANA**

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE SOCIÓLOGA
Lorena Ardito Aldana

PROFESOR GUÍA
Rodrigo Baño Ahumada

Noviembre, 2007

(Se autoriza y alienta la reproducción total o parcial de este trabajo, siempre y cuando, se respete y explicita su autoría).

AGRADECIMIENTOS.

Quisiera partir agradeciendo al profesor Rodrigo Baño por su paciencia con este proceso que tardó mucho más de lo que debía, sus lúcidas críticas, sus ediciones y su estímulo constante. También al profesor Carlos Ruiz por su mirada sobre lo popular, Cuba y América Latina, a Ariel Halpern por apoyar el seminario que sirvió de base para este trabajo, al profesor Waldo Parra por abrirme las puertas de su entusiasta clase de análisis, al profesor Juan Pablo González por su tiempo y disponibilidad, a Alicia Pedroso por su generosidad y calidez, a Eurídice Losada por contactarme con ella, a los profesores Rodrigo Torres y David Ortega por sus lecturas, críticas y recomendaciones, al profesor Álvaro Menanteau por hablarme de los planos de regularidad e irregularidad en la música, al profesor Jaime González por sus aportes literarios, a Horacio Farina por sus recomendaciones bibliográficas, a Damaris Ribeiro por sus traducciones, a Alejandro Ramírez por sus aportes gráficos, a Osiel Vega por sus transcripciones y a Gonzalo Basualto por sus ediciones.

Por otra parte, agradezco especialmente a José Izquierdo por introducirme en el lenguaje de la rumba, a Sonia Silva por su enseñanza del samba y a Gonzalo Prieto por facilitar mi aprendizaje de la cumbia tradicional colombiana, aportes esenciales para este trabajo.

Quiero mencionar además a mis amigos Rubén, por sus revisiones y sugerencias en cuanto a la necesidad de problematizar lo popular, Yako, por sus constantes contribuciones musicales, Maga, por sus fabulosas búsquedas, Mayomé, por acercarme al mundo de la cumbia colombiana y Caturro, por plantearme la relevancia de distinguir las músicas afroamericanas de EE.UU. y América Latina, así como también a Juan, por abrirme su extensa colección discográfica.

Finalmente, agradezco a mi hermano Diego por prestarme el equipamiento necesario para trabajar tranquilamente en la etapas finales, a las Aldana de Eduardo Llanos, en especial a mi prima Mariana, por la ayuda cuando fue necesaria, a Tom, por sus traducciones, a mi prima Ximena por traerme material bibliográfico actualizado desde la isla de Cuba, como también lo hizo mi abuela, a quien además agradezco por su acertado y alucinante estímulo, a mi padrino, por su indispensable apoyo, a mi madre, por su paciencia y soporte constante - aunque también por sus impacencias - a mi padre por su incondicionalidad y compañerismo, y a mi negrito, por todo.

ÍNDICE.

AMÉRICA LATINA A TRAVÉS DE SU MÚSICA POPULAR: A MODO DE INTRODUCCIÓN (p. 6 – 9)

PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN

- I. La música popular afrolatinoamericana: una deuda pendiente desde la sociología (p. 10 – 17)
- II. El carácter de la presencia africana en América Latina (p. 17 – 27)

SEGUNDA PARTE: EMERGENCIA DE UNA NUEVA MUSICALIDAD

- I. El surgimiento de la música popular afrolatinoamericana (p. 28 – 35)
- II. La música popular afrolatinoamericana frente a la música popular afroestadounidense: similitudes y diferencias (p. 36 – 42)
- III. Proyección de la música popular afrolatinoamericana (p. 42 – 50)

TERCERA PARTE: PENSAR LO SOCIAL DESDE LO MUSICAL EN TRES GÉNEROS POPULARES AFROLATINOAMERICANOS

- I. La rumba como construcción de lo negro (p. 51 – 63)
- II. El samba como conformación de lo nacional (p. 63 – 78)
- III. La cumbia como mestizaje de proyección latinoamericana (p. 78 – 94)

EL CARÁCTER DE LO POPULAR LATINOAMERICANO: A MODO DE CONCLUSIÓN (p. 95 – 102)

BIBLIOGRAFÍA (p. 103 – 109)

ADVERTENCIA: El trabajo que sigue está hecho en base a una extensa revisión bibliográfica en la que llama profundamente la atención la ausencia absoluta de sonido, siendo que se trata de textos mayoritariamente centrados en la música. A propósito de aquello se ha incorporado, como material complementario, una carpeta que incluye diversas grabaciones en formato mp3, las que – y he aquí una sugerencia – al escucharse según las indicaciones que van apareciendo entre paréntesis durante la lectura y sin ser necesaria la reproducción completa de la pista señalada, invita a un alucinante viaje musical por diversos momentos y rincones de América Latina. En caso contrario, tanto las indicaciones como la carpeta pueden simplemente obviarse, no incidiendo, más que en el sentido expuesto, en la comprensión general del texto.

*... a los amantes de los sonidos morenos y festivos de estas tierras,
en especial a quienes han producido registros y reflexiones,
haciendo posible, desde este rincón de América, el trabajo que sigue...*

AMÉRICA LATINA A TRAVÉS DE SU MÚSICA POPULAR: A MODO DE INTRODUCCIÓN.

Latinoamérica es un objeto problemático de estudio¹. La profunda heterogeneidad de realidades culturales, geográficas, nacionales y locales que alberga, pone en cuestión la validez de pensar la región como una totalidad, es decir, como un todo más o menos interrelacionado de partes que no puede entenderse mediante la mera suma o extensión de particularidades y que pese a sus diferencias, presenta ciertos rasgos que son comunes.

Preguntas como ¿qué tienen en común Asunción y La Habana?, ¿en qué se relacionan el Caribe y la Patagonia?, ¿qué rasgos comparten bolivianos y jamaicanos?, resultan verdaderos acertijos para el observador social, pese a lo cual, son paso obligado en la construcción de generalizaciones.

Pensar Latinoamérica como una unidad tiene que ver, por tanto, con la posibilidad cierta de constatar especificidades comunes, una tarea compleja en la que han confluído de manera problemática dos principios: el de identidad y el de alteridad².

Del principio de alteridad deriva el nombre de nuestro subcontinente, como resultado de la delimitación entre el proyecto expansivo de Napoleón III hacia México y los territorios coloniales ingleses³. La idea de América Latina emerge en la Historia como resultado del reparto colonial de las tierras americanas entre latinos y anglosajones, visibilizada “desde afuera” como una proyección de occidente.

Por su parte, el principio de identidad opera principal, mas no exclusivamente, “desde adentro” y se expresa en la pregunta por el “nosotros” latinoamericano, presente en la literatura social de la región desde el tiempo de los pensadores⁴.

¹ En: *Historia Contemporánea de América Latina*, Tulio Halperin Donghi.

² En: *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*, Gabriel Castillo, (p.18)

³ Intervención militar que se hizo efectiva en el año 1861, posibilitada por el hecho de que el reparto de tierras entre españoles y portugueses sólo era legítimo para esos países. En: *El origen de la idea de Latinoamérica*, John L. Phelan.

⁴ Como se denomina a la primera etapa de los estudios latinoamericanos en el texto *Teoría, acción social y desarrollo en América latina*, Aldo E. Solari, Rolando Franco y Joel Jutkowitz. Las características centrales de esta etapa son la utilización del ensayo como principal instrumento de expresión y la constitución de un saber poco sistemático sobre lo político y lo social. Dado aquello, fueron llamados peyorativamente *ensayistas* por los intelectuales del período posterior – el de la sociología científica - que intentaban hacer de la sociología una ciencia positiva. Lo fundamental es que los pensadores rescatan a Latinoamérica como totalidad.

Pero la búsqueda de características predominantes y extendidas ha sido múltiple y no necesariamente consensuada. Colonialismo, dependencia, catolicismo e indigenismo son algunos de los rasgos que se han establecido como válidos para dar cuenta de lo latinoamericano, enfatizando aspectos distintos - sociohistóricos, estructurales y esencialistas - que están en disputa por tal legitimidad.

En este contexto, lo popular aparece como una dimensión de la realidad social regional específicamente ligada a la cultura de los grupos subordinados, desde la que es posible pensar a América Latina como totalidad, dado su carácter mestizado y al hecho de que aparece como un espacio central en la generación de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a nivel local, nacional e incluso regional⁵.

La cultura popular, que resulta de la confluencia entre permanencia y cambio, es decir, entre adaptación a entornos cambiantes condicionados “desde arriba” por las elites y el acervo cultural mantenido y transformado por la oralidad, la permanencia de ciertas prácticas sociales y la elaboración “desde abajo” de condiciones para la subsistencia, se erige entonces como una dimensión de lo latinoamericano en donde pueden encontrarse rasgos regionales comunes, pues aparece como instancia fundamental de resistencia y adaptación frente a las condiciones de explotación y exclusión profundas de los sectores populares en el subcontinente.

En ese sentido, el presente trabajo tiene por objeto explorar una manifestación específica de la cultura popular, la *música popular afrolatinoamericana*⁶, ahondando en tres casos emblemáticos tanto de la historia musical como de la historia social de la región, mas sin renunciar por ello a la consideración de los demás géneros que la conforman como perspectiva general de análisis: la *rumba* cubana, el *samba* brasilero y la *cumbia* colombiana.

Su estudio se centra en dos momentos particulares, cuales son, su surgimiento y su popularización. El primero, tiene que ver con atender a la emergencia misma de lo popular en América Latina, mientras que el segundo, con examinar el proceso mediante el que estas musicalidades alcanzan proyección ampliada en tanto fuentes de construcción

⁵ Lo que resulta particularmente relevante en los procesos de conformación de naciones durante el siglo XX, tanto por la ausencia de burguesías nacionales capaces de establecer hegemonía de clase, como por el papel preponderante que, frente a ello, desempeña lo popular. En: *La dependencia y lo nacional popular*, Enzo Faletto.

⁶ Es decir, aquella música popular latinoamericana en la que predomina la raíz africana.

de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, pero también como productos mercantilizados.

A propósito de aquello, dos tesis centrales se conjugan como perspectiva general de análisis. La primera, enunciada anteriormente, es la consideración de la cultura popular como una dimensión de lo social desde la que es posible pensar América Latina como totalidad y, en el caso de los géneros escogidos, dar cuenta de características comunes que, teniendo ciertas especificidades dentro de las fronteras de lo nacional, trascienden dicho ámbito.

La segunda tesis tiene que ver con la relación entre música y sociedad pensada en términos de lo musical como correlato de lo social, una idea que ha estado presente en el pensamiento musical desde el surgimiento de la sociología de la música⁷ y que también se ha desarrollado como una manera de ilustrar determinados momentos de la Historia social latinoamericana. Sin embargo, no se trata sólo de rescatar este carácter ilustrativo, sino además, de explorar aspectos novedosos que surjan del análisis, así como también las miradas alternativas a fenómenos sociales conocidos que puedan ir apareciendo⁸.

Ahora bien, de esta segunda tesis deriva un problema fundamental, pues si se acepta que la música popular puede interpretarse como correlato de lo social, cabe preguntarse, ¿qué expresa esta relación?

La hipótesis central de este trabajo es que ***la música popular afrolatinoamericana constituye una sonoridad a la vez que una práctica social continuas, en cuyas particularidades fundamentales se van registrando los procesos de exclusión, conflicto e inclusión de los sectores populares - principalmente de africanos y afrodescendientes – en América Latina.***

Se trata, por tanto, de develar ciertos aspectos sociológicos de lo musical, teniendo en cuenta que la música, así como el arte en general, posee significados en último término intraducibles dadas sus características peculiares, su doble carácter: es hecho social, pues emerge de un proceso creativo, de un trabajo humano, pero a la vez posee una vida *sui generis*, un lenguaje propio que está en comunicación con lo empírico tomando de ello su contenido, pero a la vez renunciando a ello, negando sus categorías, con lo que mantiene una cierta autonomía⁹.

⁷ En: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Enrico Fubini.

⁸ En: *La arquitectura como documento social. La ambigüedad de la modernidad*, Enzo Faletto.

⁹ En: *Teoría Estética*, Theodor W. Adorno, (p. 14)

En este marco, la exploración de los procesos de surgimiento y popularización de la *música afrolatinoamericana*, así como de los tres géneros señalados, se orienta principalmente a la comprensión de las modalidades concretas de integración de lo negro - desde los territorios con mayor población africana, hasta las zonas en las que prevalece la población de origen europeo e indígena - a través la interpretación de la función social predominante que presenta lo musical durante las fases críticas de dichos procesos, la organización de su producción y sus aspectos estructurales tanto sonoros como contextuales.

Así, la presente es una investigación teórica - es decir, basada en escrutar fuentes secundarias de información - y de carácter exploratorio, pues pese a existir precedentes de investigaciones sobre *músicas populares afrolatinoamericanas*, éstas provienen principalmente desde la musicología. Los estudios venidos de las ciencias sociales carecen de una perspectiva regional, de modo que con este trabajo se pretende hacer un aporte al diálogo entre musicología, sociología y otras disciplinas afines, del que resulte una mirada comprensiva de ciertas particularidades latinoamericanas, tratando, al mismo tiempo, de visibilizar las problemáticas asociadas a lo afro en el subcontinente - generalmente omitidas por la sociología¹⁰ - dimensionando su presencia regional: lo negro, superando la *trata transatlántica*, las infrahumanas jornadas de trabajo, la ilegalidad de sus prácticas culturales, la imposición de una religión ajena y la marginalidad urbana, entre otras tantas aberraciones y contrariedades, logra consolidarse como un elemento central de la cultura popular latinoamericana, puesto que es también fundante de la misma.

De este modo, se pretende avanzar en parte de una temática que, a mi juicio, constituye una deuda pendiente.

¹⁰ Cuestión que se aborda en mayor detalle en el capítulo que sigue.

PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN.

Junto a la complejidad de pensar Latinoamérica como totalidad, este trabajo se enfrenta a una segunda dificultad: hay una carencia de reflexión sociológica sobre lo *popular afrolatinoamericano*, constatación que proviene de una extensa revisión bibliográfica.

El carácter atípico del tema escogido para el análisis aparece entonces como un desafío, es decir, una dificultad al tiempo que una oportunidad, pues la ausencia de teorías específicas obliga a conjugar ciertas perspectivas sociológicas - principalmente venidas de la sociología de la cultura, la sociología de la música y la Historia social latinoamericana - con estudios y teorías de otras disciplinas, a fin de develar las particularidades de los procesos de surgimiento y popularización de lo *afrolatinoamericano*.

Así, sociología, musicología, filosofía, historia y antropología, otorgan el marco necesario para un diálogo interdisciplinario que posibilita el adecuado abordaje de dicha temática.

Cabe entonces preguntarse, ¿por qué esta carencia de reflexión sociológica?

I. LA MÚSICA POPULAR AFROLATINOAMERICANA: UNA DEUDA PENDIENTE DESDE LA SOCIOLOGÍA.

Las reflexiones sobre lo social están ancladas a las circunstancias históricas – fundamentalmente sociopolíticas y socioeconómicas - de cada época¹¹. En este sentido, el fenómeno de irrupción de las masas constituye la circunstancia específica en la que emergen los sectores populares del subcontinente¹², pese a lo cual, lo popular no ha sido considerado como un objeto de estudio suficientemente válido para la sociología latinoamericana.

Por su parte, las temáticas vinculadas a lo afro en la región han sido sistemáticamente omitidas y consideradas como un campo propio de la antropología, pese al reconocimiento de que las rebeliones de africanos y afrodescendientes en el

¹¹ En: *Dependencia y globalización: hacia una superación de la discontinuidad de la sociología latinoamericana*, Cristóbal Rovira.

¹² En: *La Dependencia y lo nacional popular*, Enzo Faletto.

Caribe contra el régimen esclavista – iniciadas hacia 1791 en el actual Haití – favorecieron movimientos de independencia en todo el continente¹³.

Esta carencia de reflexión sociológica sobre lo *popular afrolatinoamericano* se expresa principalmente en dos aspectos: la recientemente aludida escasez de literatura sobre el tema – una constatación - y un cierto desprestigio académico asociado a su estudio – una percepción común entre diversos autores¹⁴ -. Pero, ¿cuál es su causa?

Existe un factor determinante y extendido que afecta al pensamiento social sobre América Latina en general y que en esta temática particular genera, a mi juicio, un contexto problemático para el análisis: el *eurocentrismo*, entendido como una impronta occidental continua en las disciplinas académicas institucionalizadas, que se expresa en una lectura europea de nuestras sociedades¹⁵.

La impugnación al *eurocentrismo* proviene de los propios autores europeos, pero también ha sido extendida por intelectuales latinoamericanos, de todos los cuales, emergen miradas críticas sobre ciertas categorías y tópicos relevantes para comprender la carencia observada.

El concepto de civilización, referido a “un grupo de características sociales que contrastan con el primitivismo o la barbarie”¹⁶, es uno de ellos. Incorpora valores como progreso, autonomía del individuo, sofisticación y refinamiento, pero la característica más importante en relación a la Europa moderna, es la de considerarse como única en su tiempo, lo que reduce la posibilidad de existencia de otras civilizaciones al pasado. De este modo, los problemas sociales intelectualmente dignos de ser estudiados son aquellos que se refieren al mundo civilizado, y lo afro, asociado a la barbarie, queda académicamente desprestigiado.

¹³ “The abolition of slavery”. En: *The Slave Route*. Proyecto coordinado por el UNESCO Department of Intercultural Dialogue and Pluralism for a Culture of Peace.

¹⁴ Entre los que puede mencionarse al doctor en filología Joan – Elies Adell Pitarch, quien hace referencia a la marginación de la música popular contemporánea de los estudios musicológicos tradicionales, en: *La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología*, y al historiador chileno Luis Vitale, quien se refiere a la falta de consideración de la música popular de las historias universales de la música, en: *Música popular e identidad latinoamericana. Del tango a la salsa*.

¹⁵ En: *Pensamiento crítico latinoamericano: impugnación del eurocentrismo*, Edgardo Lander.

¹⁶ En: *El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales*, Immanuel Wallerstein, (p.30)

Esta separación entre civilización y barbarie es resultado de otra característica central del *pensamiento eurocéntrico*, en tanto nueva perspectiva de conocimiento inaugurada por la modernidad: el *dualismo*¹⁷, que se expresa principalmente en la separación sujeto/objeto, pero también en otras dicotomías como europeo/no europeo y moderno/tradicional, justificando una visión evolucionista según la cual se avanza inevitablemente hacia la moderna sociedad europea. Además, se instaura una concepción del tiempo que es unívoca y lineal, todo lo cual permite comprender la desvalorización de lo no europeo – dentro de lo que cabe lo *popular afrolatinoamericano* - pues se considera como un conjunto de estadios que serán históricamente superados, si no es que ya son considerados como parte del pasado¹⁸.

Por otra parte, estas dicotomías justifican la separación jerárquica entre el saber científico – caracterizado por su validez universal - y los “saberes populares” – cuya validez depende del contexto sociohistórico – lo que frente a la distinción musicológica tradicional entre música docta, popular y folclórica, desvaloriza a las dos últimas ante la primera, pese a que las fronteras entre dichas musicalidades son constantemente transgredidas por la retroalimentación existente.

En suma, el problema del *eurocentrismo* es que produce conocimientos temporal y espacialmente desajustados de la realidad social latinoamericana¹⁹.

Y, particularmente, frente a la temática en la que se centra el presente trabajo, las dificultades que derivan de esta subjetividad inaugurada por la modernidad son principalmente tres: la primera y más evidente, es la escasez de reflexión sobre los aspectos rítmicos de lo musical, fundamentales en las sonoridades populares de origen africano - a diferencia de lo que sucede con las musicalidades euro-occidentales, donde son los aspectos armónicos y melódicos los que revisten mayor relevancia -.

Al respecto, destacan los análisis del sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera – uno de los autores que justifica hablar de carencia y no de ausencia de reflexión sociológica – sobre la dinámica histórica de las identidades colectivas en el Caribe, pensadas a través de la relación entre música y sociedad²⁰. En ese contexto, el autor

¹⁷ En: Edgardo Lander, (op. cit.), quien cita al autor peruano Aníbal Quijano respecto a la cuestión del *dualismo*.

¹⁸ Lo que el antropólogo francés Claude Levi-Strauss denomina falso evolucionismo en: *Raza y cultura*, (p.51)

¹⁹ En: *Colonialidad del poder y Estado-Nación en América Latina*, Aníbal Quijano.

²⁰ En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*.

explica cómo la notación musical tradicional se ve limitada por el carácter *redondeado* de la *música popular afrolatinoamericana*, en tanto incluye improvisaciones al interior de las composiciones, que abren un diálogo entre compositor e intérprete, y el carácter *abierto* de la música tradicional africana, sonoridad sin composición que puede comprenderse como pura improvisación²¹.

Una segunda dificultad identificable como derivada del contexto problemático que genera el *eurocentrismo*, es la carencia de marcos conceptuales adecuados y se expresa en la existencia de una terminología múltiple.

En este sentido, cabe rescatar al sociólogo y antropólogo francés Roger Bastide, quien en el estudio de los fenómenos de aculturación folclórica en Brasil observa que un mismo nombre puede designar realidades diversas²². En base a ello, el autor plantea que el folclor brasilero está en constante descomposición y recomposición, una tesis que podría extenderse, en general, a los *géneros populares afrolatinoamericanos*.

Finalmente, puede identificarse una tercera dificultad: la consideración de la música como objeto, que tiene como resultado la reducción de los análisis estructurales de lo musical a transcripciones de lo sonoro, y de las reflexiones sociales, al estudio de la producción, circulación y consumo de fonogramas²³. El problema de esta doble reducción es que la interpretación de la *música popular afrolatinoamericana* debe incluir los aspectos que la constituyen en una práctica social – fundamentalmente el baile y la fiesta - sin los cuales, la identificación de su función social predominante en determinados momentos y lugares, sería imposible o, por lo menos, inadecuada.

Sobre este asunto, resulta relevante el concepto acuñado por el musicólogo Charles Keil, en base la reflexión sobre el surgimiento de las músicas populares urbanas durante el siglo XX. El autor propone hablar de *people's music*²⁴ (o música de grupos), que implica atender a los condicionantes de la práctica antes que a los componentes del producto²⁵.

²¹ En: (op. cit; p. 18 – 19; p. 69 – 71)

²² En: *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*, (p.166). Por ejemplo, *candombe* en Uruguay designa un género musical, pero en el nordeste de Brasil, con una pequeña modificación, *candomblé*, hace referencia a una tradición religiosa.

²³ O soportes de difusión, como discos de vinilo o compactos.

²⁴ En: *In Pursuit of Polka Happiness... and classless culture?*

²⁵ En este contexto, cabe señalar, además, cuatro aproximaciones a pensar lo musical desde una perspectiva regional: la serie “América latina en su cultura” auspiciada por la UNESCO, dentro de la cual se publicó el texto *América Latina en su música* (1977), que pese a tratar principalmente sobre música docta, aparece como una iniciativa relevante; la Rama Latinoamericana para el

Ahora bien, dado que lo *popular afrolatinoamericano* aparece como una temática compleja y atípica en la comprensión de América Latina como totalidad, cabe preguntarse, ¿por qué escogerla?

En primera instancia, cabe señalar que lo popular ha sido pensado como una dimensión desde la que resulta posible pensar rasgos comunes a nivel regional, sin embargo, han primado siempre consideraciones de carácter sociopolítico y socioeconómico en las que, al menos hasta fines del siglo XIX, aparece fundamentalmente como un conglomerado heterogéneo y excluido que es designado desde la elite, en oposición a lo que ésta reconoce como propio²⁶.

Pero durante el siglo XX, espontánea y esporádicamente, irrumpen las masas urbanas y campesinas que levantan sus demandas de incorporación social y mejores condiciones de vida, logrando poner en crisis la base de legitimidad de los diversos órdenes sociales a los que se enfrentan²⁷, teniendo como resultado, en gran parte de los casos, una profundamente limitada inclusión social, lo que se expresa de manera más evidente y acabada en los movimientos populistas o nacionales populares que tienen lugar en algunos países de la región²⁸. De este modo, lo popular no es ya lo excluido – que ahora es identificado como marginal - sino lo masivo, resultante de la alianza entre ciertos sectores de las capas medias y bajas.

En este contexto, se produce una ausencia de reflexiones sobre los aspectos socioculturales de lo popular en América Latina, que deja fuera otro de sus rasgos fundamentales, su carácter mestizado²⁹, omitiendo además la presencia de lo afro en los sectores populares del subcontinente.

Estudio de la Música Popular IASPM – *la (Internacional Association for the Study of Popular Music – Latin America, creada en el año 2000)*, que promueve estudios y reflexiones sobre músicas populares latinoamericanas; el ensayo del musicólogo cubano Argeliers León: *Música popular de origen africano en América latina* (1968), donde se abordan diversos aspectos sociológicos y musicológicos; y la investigación de la musicóloga cubana Eurídice Losada: *Estructura del pensamiento musical africano en géneros populares del continente americano* (2005), donde identifica aspectos rítmicos y culturales comunes entre los géneros que conforman su análisis. Las conclusiones de estas publicaciones son abordadas en los capítulos siguientes.

²⁶ En: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini. Capítulo IV: “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”.

²⁷ En: *La arquitectura como documento social. La ambigüedad de la modernidad; La dependencia y lo nacional popular*; e *Historia social latinoamericana. El siglo XX*. Todos ellos, del sociólogo chileno Enzo Faletto.

²⁸ En: *Movimiento laboral y comportamiento político*, Enzo Faletto. “El Populismo”.

²⁹ En el que se profundiza en el capítulo siguiente.

Y es que la población africana y afrodescendiente – ubicada mayoritariamente en la base de la pirámide social y representativa hasta nuestros días de cerca de un 30% de la totalidad de la población regional³⁰ - presenta una suerte de invisibilidad sociopolítica, dada su escasa participación en los procesos de irrupción de masas anteriormente señalados.

No obstante, dicha población hace de lo cultural un espacio privilegiado de apropiación, expresión y creación humana, lo que se expresa en la continuidad de sus prácticas culturales - principalmente rituales, festivas y musicales – y el carácter fundamentalmente social de las mismas, en tanto permiten la generación lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia que no tienen cabida ni en lo sociopolítico ni en lo socioeconómico, dadas las condiciones de explotación y exclusión profundas en las que habita, primero, por la esclavitud y, posteriormente, por la marginación social.

De este modo, la cultura popular latinoamericana va siendo conformada y transformada por lo afro, resultando una instancia fundamental de resistencia y adaptación³¹, al tiempo que aparece en general como una suerte de registro histórico de los “vencidos” a nivel regional, un espacio que ante la incapacidad de las elites latinoamericanas de establecer hegemonía de clase³², permite a los sectores populares constituirse a sí mismos, construyendo su propio sentido de relevancia y continuidad.

Lo *popular afrolatinoamericano* aparece entonces como una notable fuente de generación de sentimientos de identificación colectiva tanto a nivel local como a nivel nacional y regional, siendo particularmente atingente su estudio en la comprensión de los procesos de integración social de los sectores populares en el subcontinente, permitiendo a su vez repensar los procesos de conformación de lo nacional en América Latina - clásicamente comprendidos como impulsados desde el Estado, ante la ausencia de burguesías nacionales capaces de encabezar dichos procesos –.

Pero entonces, ¿cuál es la relevancia o el alcance de escoger una manifestación tan específica como la *música popular afrolatinoamericana*?

³⁰ En: *Tendencias generales, prioridades y obstáculos en la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. América Latina y el Caribe*, Martín Hopenhayn y Álvaro Bello.

³¹ Como se explica con mayor detalle en el capítulo siguiente.

³² Uno de los rasgos propios de los sectores dominantes en América Latina. En: *Historia social latinoamericana...*, Enzo Faletto.

En principio, esta musicalidad aparece como una temática excluyente y reducida, principalmente por la idea de que lo afro sólo ha tenido presencia en Brasil y en el Caribe, sostenida en el tiempo por a la escasez de estadísticas sobre afrodescendencia en el resto de los países de la región. Sin embargo, diversos estudios sobre esclavitud promovidos por la UNESCO, han demostrado que también en México, Ecuador, Bolivia, Perú, la zona del Río de la Plata e incluso en parte de Chile, importantes contingentes de esclavos africanos fueron internados durante la vigencia de la *trata transatlántica*, pese a seguir siendo cierto que su presencia en la zona que se supone como única con aporte africano, tiene hasta nuestros días mayor amplitud y notoriedad.

Por otra parte, la *música popular afrolatinoamericana* resulta especialmente relevante, pues obliga a trascender los límites geopolíticos de las fronteras nacionales³³ – que tradicionalmente han enmarcado los estudios históricos y las ciencias sociales – sin dejar de considerarlos, incluso al atender a cada género por separado. Además, su análisis implica conciliar las diversas dimensiones de la complejidad social³⁴ – lo nacional, lo étnico, lo estructural, lo íntimo, lo simbólico, entre otras – haciendo de la comprensión de lo social como totalidad una perspectiva ineludible.

Y es que esta musicalidad supone la realidad de lo latinoamericano como un espacio suficientemente homogéneo y específico³⁵.

De este modo, pensar lo social a través de lo musical abre un espacio de reflexión novedoso que no sólo ilustra los procesos de integración social de los sectores populares en América Latina, sino que también posibilita la consideración de aspectos anteriormente omitidos o marginados – como la oralidad - dando curso a interpretaciones alternativas, más concientes que antes de la diversidad regional, al tiempo que permite reinterpretar temáticas sociológicas tradicionales – como la modernidad y lo nacional – al situarlas, desde una perspectiva regional, en convivencia y conflictividad con fenómenos y procesos distintos a ellas.

En este contexto, la elección de la *rumba*, el *samba* y la *cumbia* como casos específicos de surgimiento y popularización de la *música afrolatinoamericana*, tiene que ver con indagar en aquellos aspectos que caracterizan en general a esta musicalidad,

³³ En: Ángel Quintero Rivera, (op. cit.; p. 12)

³⁴ En: Ídem, (p. 22)

³⁵ En: *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*, Gabriel Castillo.

identificando no sólo especificidades comunes, sino que también, particularidades distintivas de cada género, comprendiendo que el análisis de lo musical como correlato de lo social implica, necesariamente, la consideración de que la unidad no emerge sino como confluencia de lo múltiple, de lo diverso.

No obstante, antes de ese análisis, resulta ineludible indagar en las particularidades de la presencia de africana en América Latina, por una parte, porque es ésta la que gravita el desarrollo de lo *afrolatinoamericano*, y por otra, porque dicha reflexión permite dar cuenta de ciertos rasgos característicos de lo popular a nivel regional, trascendiendo las consideraciones puramente sociopolíticas y socioeconómicas mediante la atención a lo sociocultural como dimensión fundamental.

II. EL CARÁCTER DE LA PRESENCIA AFRICANA EN AMÉRICA LATINA.

*“Presa dos elos de uma só cadeia
A multidão faminta cambaleia
E chora e dança ali!”
(O Navio Negreiro, Antonio de Castro Alves.
Fragmento)³⁶.*

La reflexión sobre las particularidades de la presencia africana en la región debe partir por comprender las circunstancias históricas que la determinan: el poblamiento negro de la América colonial es resultado del proceso de explotación de la tierra, para el que no bastó la mano de obra indígena, agotada por la desadaptación al medio social y geográfico que provocó la irrupción de los colonizadores europeos, las pestes que los mismos traían y las extenuantes jornadas que exigían el trabajo esclavo primero y, posteriormente, la encomienda. Tampoco las deportaciones de europeos - presos obligados y sirvientes contratados - quienes se resistían al trabajo esclavo, fueron capaces de solucionar la carencia de mano de obra que se agudizaba frente a la riqueza de las tierras americanas recientemente colonizadas³⁷.

³⁶ “Presa de los eslabones de una sola cadena / La multitud hambrienta se tambalea / Y llora y danza allí / El Barco Negrero”. En: disco *Livro* del músico brasileiro Caetano Veloso. (En: pista 1)

³⁷ En: *Capitalismo y esclavitud*, Eric Williams. También en: *Estructura de adaptación del negro en América latina y del afrodescendiente en África*, Rémy Bastien.

En este contexto, se produce la emigración forzada, masiva y continua de africanos esclavizados a América, con la finalidad económica específica de llenar el vacío de población existente para la producción a gran escala en minas³⁸ y plantaciones³⁹.

Pero el fenómeno de la esclavitud no era entonces una novedad. Ya en el siglo XV Portugal recibía anualmente un contingente de esclavos africanos, como resultado de trueques con musulmanes o con jefes de tribus africanas⁴⁰. Sin embargo, la *trata transatlántica* presentó aspectos inéditos que resultan fundamentales para comprender ciertas especificidades latinoamericanas: puso en contacto tres continentes, cada uno vinculado a los demás con una mercancía específica definida por los colonos – Europa con diversos productos manufacturados, África con esclavos y América con materias primas - en un circuito conocido como *comercio triangular*⁴¹, una de las primeras formas de globalización.

Esta “triangularidad” constituye una de las especificidades de la conformación sociocultural del continente, puesto que determina la procedencia étnica mayoritaria del masivo repoblamiento americano al que conduce la esclavitud, con posterioridad al genocidio de la conquista.

Otra de las singularidades de la *trata transatlántica* fue el hecho de que gozaba de legitimidad intelectual producto del surgimiento de una ideología racista específicamente anti negro, sobre la que se constituyó otro de los aspectos inéditos del *comercio triangular*, los llamados *Códigos Negros*⁴², documentos que otorgaban legitimidad jurídica a la esclavitud, oficializando y reglamentando no sólo la *trata*, sino que además los términos de dominación, mediante la diferenciación entre los sectores explotados según fueran estos europeos, indoamericanos o africanos, pues es sobre la base de la idea de raza que se constituye la organización social colonial en general⁴³ - lo que se ha denominado *pigmentocracia*⁴⁴, una estructuración social extremadamente rígida que situaba al negro en la base de la pirámide social y que tiene consecuencias hasta nuestros días⁴⁵ -.

³⁸ Principalmente de oro y plata. En: *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano.

³⁹ Fundamentalmente de azúcar, algodón, tabaco y café. En: Eric Williams, (op. cit.)

⁴⁰ En: Rémy Bastien, (op. cit.)

⁴¹ En: Proyecto UNESCO, *The Slave Route*. También en: Eric Williams, (op. cit; p. 49 – 72)

⁴² El primer *Código Negro* (o *Code Noir*) fue redactado por Jean-Baptiste Colbert hacia 1685, bajo el reinado de Luis XIV. En: Proyecto UNESCO, *The Slave Route*.

⁴³ En: *Colonialidad del poder y Estado-Nación en América Latina*, Aníbal Quijano.

⁴⁴ En: Rémy Bastien, (op. cit.), quien cita al autor Alejandro Lipschutz sobre este concepto.

⁴⁵ Un dato relevante a este respecto es la comparación entre personas de diversa procedencia racial con el mismo nivel educacional en la región: el promedio de ingresos de hombres negros y

Resulta relevante entonces la aceptación de las categorías “negro” y “afro”, así como las de “indo” y “euro”, pues dan cuenta de la diversidad étnica del continente y de las particularidades de la organización social colonial, pero además, por la validez que los propios africanos y afrodescendientes asignan a dichas categorías al aceptarlas⁴⁶.

Es por ello que la mayoría de los autores que abordan la cuestión de la conformación intercultural del continente mencionan como centrales a estos tres elementos - lo indo, lo afro y lo euro - enfatizando unos u otros según la magnitud y relevancia que presentan en cada región, como plantea el sociólogo guatemalteco Edelberto Torres Rivas al establecer “cortes” o “troncos” culturales en Latinoamérica, distinguiendo a indoamérica - que correspondería a Bolivia, Ecuador y Perú – afroamérica - conformada por Centroamérica, Brasil, Colombia y Venezuela - y euroamérica - donde sitúa a Uruguay, Argentina y parte de Chile -⁴⁷.

Por su parte, la extensión temporal es otro de los aspectos peculiares de la *trata transatlántica*, pero lo es más aún la especificidad y magnitud de las víctimas. Pese a no haber un consenso estadístico al respecto, se estima que cerca de 17.000.000⁴⁸ de hombres, mujeres, niñas y niños africanos - sin contar a aquellos que murieron en navíos y guerras - fueron traídos a tierras americanas por españoles, portugueses, franceses, ingleses, holandeses y daneses, entre los siglos XV y XIX. En este contexto, el siglo XVIII es, sin dudas, el punto más agudo. El “Siglo de las Luces, de la Enciclopedia y de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre es también la era de los negreros”⁴⁹. Sólo en ese siglo habrían llegado unos 7.000.000 de africanos esclavizados, provenientes fundamentalmente de la costa centro occidental de África, a costas americanas - principalmente a las islas del Caribe - producto de que la extensa producción azucarera demandaba cada vez más mano de obra esclava. Es el tiempo del *rey azúcar* u *oro blanco*, el monarca agrícola de turno⁵⁰, altamente codiciado por los europeos de la época,

mestizos corresponde, respectivamente, al 74% y 79% de los ingresos de los hombres blancos. En: *Tendencias generales, prioridades y obstáculos en la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. América latina y el Caribe*, Martín Hopenhayn y Álvaro Bello.

⁴⁶ Un proceso complejo al que Roger Bastide denomina *aculturación formal*, entendida como la transformación de los modos de sentir y pensar producidos a nivel de la conciencia. En: *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*, (p.146)

⁴⁷ Citado en: *Sociología del Estado*, Rodrigo Baño.

⁴⁸ En: Proyecto UNESCO, *The Slave Route*.

⁴⁹ En: Rémy Bastien, (op. cit.)

⁵⁰ La producción de oro blanco partió en Brasil, pero fue en el Caribe donde alcanzó mayor envergadura – primero en el actual Haití y luego en la Isla de Cuba -. En: Eduardo Galeano, (op. cit.). También en: *El Ingenio*. M. Moreno Friginals.

y sobre el que se constituyó una organización social que el historiador cubano Manuel Moreno Fraginals denominó *sacarocracia*, que tenía su expresión, como toda producción agrícola durante la Colonia, en las *plantaciones esclavistas*, organismos deformes constituidos en base al interés económico y, por tanto, carentes de finalidad social, lo que se expresaba, por ejemplo, en la práctica del *monocultivo* y en la casi inexistencia de mujeres, viejos/as y niños/as, en pos del óptimo productivo. De hecho, la introducción de esta población se produjo sólo cuando el precio de los esclavos hombres y jóvenes se encareció, producto de la crisis de la producción azucarera y de la abolición formal de la esclavitud⁵¹.

La expresión más dramática de estos organismos fue una modalidad específica establecida para el cultivo de caña de azúcar: los *ingenios*, un tipo de *plantación* que pese a sus extraordinarias diferencias en cuanto a capacidad productiva, número de esclavos y tecnología, presentaban como rasgo común el constituirse en zonas deshabitadas donde se trasladaba coercitivamente a casi la totalidad de la población que los conformaba⁵².

En suma, las particularidades de la *trata trasatlántica* dan cuenta del carácter económico, forzado, masivo y continuo de la presencia africana en América Latina durante la vigencia del régimen esclavista, al tiempo que resaltan el origen pluriétnico de la conformación sociocultural de la región, fundamentalmente como confluencia de lo afro, lo indo y lo euro. Sin embargo, existe un rasgo central de la presencia europea en el subcontinente que obliga a problematizar el carácter purista de este modelo; dados los riesgos e incertidumbres propios de las diversas empresas de conquista, los colonos eran mayoritariamente hombres solteros, de modo que tempranamente se produjeron relaciones sexuales que trascendían las rígidas desigualdades étnico-sociales, fundamentalmente con mujeres indoamericanas - dada la escasa presencia de africanas en los primeros siglos de la colonización americana -.

Ante aquello, y frente a las dificultades de colonizar los dos grandes focos civilizatorios precolombinos del subcontinente, la corona española propulsó el *mestizaje* como elemento de integración social, considerando ejemplares los casos de conquistadores casados con princesas incas o aztecas⁵³. Pero los *mestizos* sobrepasaron rápidamente a blancos, criollos e indígenas, constituyéndose en el porcentaje poblacional mayoritario a nivel regional, al tiempo que quedaban relegados a la marginación social,

⁵¹ En: Eric Williams, (op. cit.)

⁵² En: Manuel Moreno Fraginals, (op. cit.)

⁵³ En: *Los mestizos y las castas*, revista digital ARTEHISTORIA.

resultando fundamental su consideración en la comprensión de los procesos de confluencia multiétnica que conforman América Latina.

Por otra parte, la esclavitud del negro, establecida en *plantaciones* y asentamientos mineros y nutrida por la *trata transatlántica* en el marco del *comercio triangular*, al tiempo que aparece como una de las fuerzas más dinámicas de la sociedad colonial⁵⁴, va a constituir un quiebre de carácter múltiple entre el africano y su sistema tribal de origen, ya que destruyó la estructura familiar, la organización social del trabajo, la organización política y la coherencia social dada por la cosmovisión mágico-religiosa del mundo⁵⁵. Además, porque pese a que la zona africana más afectada por los *negreros* fue la costa centro occidental, ésta no es uniforme ni fue la única, condicionando que los esclavos llegaran a tierras americanas como conglomerados de negros, es decir, no constituidos étnicamente⁵⁶, lo que no se revirtió ni en los asentamientos mineros, ni en las *plantaciones esclavistas* sino que, por el contrario, consolidó la disolución de la etnia y constituyó el primer paso hacia la constitución de la condición de clase⁵⁷.

En la sociedad colonial americana no había cabida para etnias africanas: el negro debía adaptarse individualmente, resistir o desaparecer⁵⁸.

Por ello, sorprende profundamente que en cualquiera de las alternativas que permitían la vida del esclavo y a pesar de la lejanía con su comunidad de origen, su entorno geográfico y sus instrumentos musicales, logró generar formas de expresión musical de carácter continuo, que siguen desarrollándose hasta nuestros días.

Se trata de una musicalidad que desde su primera aparición en América es ya otra, puesto que está profundamente marcada por las circunstancias sociohistóricas de la esclavitud y moldeada por la compleja interacción entre africanos de diversa procedencia étnica, que pese a las hostilidades muchas veces existentes - generalmente incentivadas

⁵⁴ En: Eric Williams, (op. cit; p. 180 – 181)

⁵⁵ Sobre este asunto ver: *África. Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*, del francés Pierre Bertaux y *Continuidad y cambio. Pueblos primitivos de África y América*. Serie Atlas Culturales de la Humanidad.

⁵⁶ Entendiendo etnia como un grupo poblacional que comparte generalmente unas características fenotípicas, unos rasgos culturales y una ocupación de territorio. En: *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*, Joseph Martí i Pérez.

⁵⁷ En: *Cimarronaje en Cuba: insurgencia y convivencia en la primera mitad del siglo XIX*, Alain Yacou.

⁵⁸ Entre las formas de resistencia pueden mencionarse el suicidio, la rebelión, el sabotaje – mediante la destrucción de las herramientas de trabajo – e incluso el envenenamiento de los amos blancos. En: Rémy Bastien, (op. cit.); en: Proyecto UNESCO *The Slave Route*; y en: *Las Américas negras*, Roger Bastide.

y utilizadas por los *mayorales* para mantener el control del trabajo esclavo - lograban generar cierta forma de solidaridad basada en su condición común⁵⁹. Pero también es una música intensamente permeada por la vinculación con mestizos, criollos, indoamericanos y europeos, ya sea por relaciones de explotación, por relaciones sexuales o por “simple” coexistencia⁶⁰.

En este contexto, la continuidad musical de lo afro en América Latina puede comprenderse atendiendo a los planteamientos del sociólogo alemán Alfred Weber, quien en su estudio de la Historia de la cultura, concluye que no hay en ella progreso, sino períodos de fecundidad, esterilidad o estancamiento y decadencia, los que no tienen correspondencia, necesariamente, con los distintos estadios del cuerpo social, aunque resultan especialmente fecundos en los momentos de crisis o agregación social⁶¹.

Así, increíblemente, a la devastación social de la esclavitud le sucede la vitalidad de la práctica musical, principalmente gracias a la capacidad de los propios esclavos de desarrollar ciertas estrategias de resistencia y adaptación al régimen esclavista.

En América Latina, la estrategia fundamental de resistencia que permitió la conquista de una cierta autonomía fue el *cimarronaje*⁶², que consistía en la fuga del esclavo de la *plantación esclavista*. Se trataba de un fenómeno ambiguo, pues pese a tener una relación de exclusión recíproca con la esclavitud, generaba formas de ajuste con ella, siendo común que los *mayorales* contrataran a *cimarrones* para las labores del campo o que éstos se hicieran parasitarios de las *plantaciones* mediante el robo para su abastecimiento, muchas veces en complicidad con los esclavos de las mismas⁶³.

Existieron dos tipos fundamentales de *cimarronaje*: el grande, cuando se generaban fugas masivas y el pequeño, consistente en la fuga individual. Además, pueden distinguirse dos destinos para los cimarrones; por una parte las *contraplantaciones*⁶⁴ - conocidas como *quilombos*⁶⁵ en Brasil y *palenques* en el Caribe -

⁵⁹ En: *El Ingenio*, Manuel Moreno Fraginals.

⁶⁰ En: Rémy Bastien, (op. cit.)

⁶¹ En: *Sociología de la Cultura*. Parte A: “Proceso de sociedad, proceso de civilización y movimiento de cultura”.

⁶² “... el término cimarrón procede del español y designaba originalmente a los animales que después de haber sido domesticados habían vuelto al estado salvaje...”. En: *Las Américas negras*, Roger Bastide, (p. 48)

⁶³ En: Alain Yacou, (op. cit.)

⁶⁴ En: Jean Casimir, (op. cit.)

⁶⁵ El más célebre de éstos fue el *Quilombo dos Palmares*, fundado hacia 1630. Constituyó una suerte de república independiente, con unos 20.000 *cimarrones*, hasta que fue destruido por los portugueses en el año 1697. En: Rémy Bastien, (op. cit.)

que constituyeron espacios de solidaridad entre oprimidos incluso con blancos y criollos desertores de la milicia o fugitivos de la justicia - de coexistencia interétnica y de reproducción de ciertas características de las comunidades africanas e indígenas de origen, como la diversificación del cultivo. Por otra parte, un segundo destino posible eran las emergentes ciudades, donde el esclavo llegaba provisto de documentación falsa a situarse en la marginalidad, logrando desarrollar ciertas prácticas culturales y realizar trabajos por cuenta propia⁶⁶.

Sin embargo, la resistencia no fue la única forma de supervivencia. En el otro extremo estaba la alternativa de la sumisión, lo que desde el punto de vista cultural exigía adaptación.

En este sentido, los esclavos generaron estrategias extremadamente creativas y divergentes en cuanto a su complejidad, que permitían adaptar algunas de sus tradiciones a las nuevas condiciones sociales en un proceso que las transformaba profundamente.

Una de ellas fue el canto en las jornadas de trabajo, que tuvo lugar tanto en Latinoamérica como en EE.UU. - simultaneidad que no puede comprenderse sino como expresión de la ligazón profunda en la “cultura negra”, entre práctica social y configuración simbólica de la misma, a través de la expresión musical⁶⁷ -. En este contexto, cabe señalar el caso del desarrollo de la *capoeira*, lucha encubierta como danza, para no ser reconocida como tal, acompañada de cantos, palmas e instrumentos musicales sumamente rústicos⁶⁸, mediante la que los negros esclavos del noreste de Brasil practicaban su defensa y en algunos casos su rebelión.

Pero no sólo la generación de estas estrategias permitió a los esclavos el desarrollo de variadas manifestaciones culturales. También la necesidad de los amos blancos de mantener cierto equilibrio social que asegurase la producción que se esperaba del negro, valorado sólo en cuanto objeto económico, habría posibilitado en las horas de descanso la práctica de algunas fiestas, pero siempre inundadas por un fuerte control social, habiendo incluso ciertas danzas proscritas por la Iglesia por considerarse inmorales y perpetuadoras del paganismo negro⁶⁹.

⁶⁶ En: Alain Yacou, (op. cit.)

⁶⁷ Esta vinculación es una característica que se extiende hasta nuestros días en aquellos países en que lo afro ha sido un factor cultural predominante, como plantea Ángel Quintero R. En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, (p. 11)

⁶⁸ Como el *berimbau*, un arco de caña unido por un alambre, al que se le adosa una calabaza hueca por la que se emite el sonido, percutiendo con una varilla el alambre tensado.

⁶⁹ En: *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*, Roger Bastide, (p. 179 – 181)

Estas prohibiciones instauradas por las autoridades políticas, pero impulsadas fundamentalmente desde la Iglesia, fueron cediendo en la medida que se fueron incorporando elementos africanos a las festividades religiosas del catolicismo⁷⁰, como el caso de los carnavales adecuados a la cuaresma, una tradición presente ya en Europa, que fue adoptada y adaptada por los esclavos⁷¹.

Se trata de la emergencia de la estrategia de adaptación cultural más compleja desarrollada en América Latina durante la colonia, que no fue posible en Norteamérica, pues no la habrían permitido sus colonizadores⁷²: el *sincretismo*, un proceso dinámico y asimétrico de reinterpretación continua entre elementos de distintas tradiciones culturales, puestos unos en función de otros según su peculiar relación de dominación, siendo siempre posible la identificación de su procedencia y sostenido tanto por negros como por indígenas quienes, pese a ser evangelizados, conservaron tenazmente aspectos de sus propios sistemas religiosos, dando origen, además, a un catolicismo popular⁷³.

Dicha evangelización, presenta similitudes entre hispanos y portugueses tanto en la valoración negativa asignada a las tradiciones culturales indígenas y africanas, como en la centralidad del bautismo como rito de tránsito o de iniciación al catolicismo. Pero la particularidad del *sincretismo afrolatinoamericano*, en comparación con los *procesos sincréticos* indígenas, es su mayor dinamismo, que puede comprenderse atendiendo al vínculo profundo que existe en las tradiciones culturales africanas, entre lo ritual, lo musical y lo social.

La *santería* cubana⁷⁴ y el *candomblé* brasileiro⁷⁵ son ejemplos emblemáticos de este *sincretismo*, así como los más estudiados. Ambos resultan de la identificación entre santos católicos y africanos – estos últimos específicamente *yorubas*, los llamados *orixas* (u *orixás*) – que terminan conformando complejos sistemas religiosos donde las imágenes de los primeros ocultaban las de los segundos, permitiendo el desarrollo de rituales llenos de simbolismos y significados, en los que los participantes – *santero/a*⁷⁶ o *mãe/pai de santo*⁷⁷, tamboreros⁷⁸ y fieles – invocaban a distintas deidades para rendirles culto

⁷⁰ En: Roger Bastide, (op. cit.; p.179)

⁷¹ En: *Outros Carnavais*, Mary Del Piore.

⁷² Cuestión en la que se profundiza más adelante, en el capítulo abocado a la comparación entre la *música popular afrolatinoamericana* y la *afroestadounidense*.

⁷³ En: *El sincretismo Iberoamericano*, Manuel M. Marzal (p. 14, p. 41 y p. 175 - 177)

⁷⁴ Al respecto ver: *Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá*, de la musicóloga cubana Victoria Eli Rodríguez.

⁷⁵ Al respecto ver: *Las Américas Negras*, Roger Bastide; y Manuel M. Marzal, (op. cit.)

⁷⁶ Quien dirige la ceremonia en el caso de la *santería* o *Regla de Ocha*.

⁷⁷ Quien dirige la ceremonia en el *candomblé* o *macumba*.

mediante cantos, danzas y ofrendas de diversa índole. Estas ceremonias mantienen vigencia hasta nuestros días y, como en sus comienzos, suelen terminar en un estado de frenesí propiciado por la aceleración de los ritmos y el trance generalmente experimentado por quien las dirige, pero progresivamente ha dejado de ser necesario el ocultamiento antes mencionado.

Ahora bien, junto a lo anterior, otro factor externo a *bozales*⁷⁹ y *cimarrones* aparece como facilitador de la continuidad de diversas prácticas musicales y, en general, culturales: la dificultad estructural para mantener el control eclesiástico, debida a la distancia entre *plantaciones* y entre asentamientos mineros, y a la escasez de autoridades católicas, teniendo como resultado un control de carácter discontinuo.

De este modo, resistencia y adaptación fueron contrarrestando el quiebre cultural impuesto por la esclavitud, pues permitían encontrar espacios de expresión colectiva a través de los cuales era posible reconstruir lazos comunitarios de origen y sentimientos de pertenencia que la sociedad colonial, profundamente estratificada, negaba al negro.

Posteriormente, con la abolición formal de la esclavitud⁸⁰ – un proceso complejo que duró en la región alrededor de 100 años⁸¹ – la nueva condición de *liberto ponía a* africanos y afrodescendientes en una nueva situación de oportunidades, pero profundamente limitada. Si aceptaba quedarse, se lo condenaba al estancamiento social por los escasos salarios, las deudas, la imposibilidad de acceder a tierras y la ausencia de organización, que le estaba prohibida⁸². Si migraba a las ciudades – como negativa a las nuevas condiciones del trabajo en *plantaciones* y minas - quedaba relegado a la

⁷⁸ Músicos que en estas ceremonias sólo pueden ser hombres. Las mujeres están vetadas de las percusiones y se dice que, en Cuba, este tabú proviene de la idea de que las vibraciones de los tambores *batá* – los instrumentos biperkusivos específicos de la *santería* – afectarían su fertilidad.

⁷⁹ Nombre con que se distingue a los esclavos sometidos de los fugados (*cimarrones*) y posteriormente de los hombres liberados de la esclavitud, llamados *libertos*.

⁸⁰ El énfasis en el carácter formal de este proceso tiene que ver con que en términos prácticos la esclavitud aun tiene lugar en diversas regiones de América Latina, así como de todo el Globo, clandestinamente y muchas veces en nuevas modalidades, incluso en países en los que lleva siglos prohibida. En: Sitio virtual de Anti-Slavery International.

⁸¹ Que partió con la rebelión de la colonia francesa de Santo Domingo (actual Haití y República Dominicana) y siguió por otras revoluciones – esclavas, populares y criollas - o por evolución socioeconómica del capitalismo. En: Rémy Bastien, (op. cit.). También en: Eric Williams, (op. cit.)

⁸² En: Rémy Bastien, (op. cit.)

marginalidad por su baja calificación y su condición de negro⁸³, pese a lo cual, fue éste el destino al que optó mayoritariamente.

Dicho proceso se daba en el marco de una transformación profunda a nivel continental: el quiebre del orden colonial, debido, según el historiador argentino Tulio Halperin Donghi⁸⁴, a los movimientos de independencia encabezados por las elites criollas urbanas⁸⁵, que se tomaban revancha por las postergaciones sufridas durante la Colonia por parte de los metropolitanos, tanto en lo político-administrativo como en lo económico, inspirados además por las rebeliones de esclavos, la independencia de EE.UU. y la Revolución Francesa.

El autor observa que a excepción de Brasil, cuya transición se dio de manera más o menos pacífica por la debilidad de su metrópoli, Portugal – que posteriormente renuncia al dominio de su colonia - y de Cuba, que hasta fines del siglo XIX se mantuvo bajo dominio español, en América Latina devino la guerra hasta mediados del siglo XIX: se militarizó la vida social, se transformó la organización del comercio, se debilitó el poder eclesiástico, se empobreció el Estado y ganaron protagonismo las elites rurales. Los grandes señores terratenientes fueron los verdaderos favorecidos con la “independencia”, la que además dejó el control de las exportaciones y de los circuitos mercantiles locales en manos de una nueva potencia ultramarina, Inglaterra, la “heredera” de España.

A partir de aquello, el orden neocolonial comienza a instalarse inspirado en las ideas de liberalismo y progreso, expresadas en la reactivación del comercio y de la vida cultural en las nacientes ciudades. Sin embargo, bajo este nuevo orden se escondían profundos legados coloniales: la desigual propiedad de la tierra, la exclusión social, política y económica de los sectores explotados durante la Colonia, la ilegalidad de las prácticas culturales no católicas y en general no europeas, y la discriminación racial.

La sociedad neocolonial reorganiza y resignifica la situación del africano y del afrodescendiente, de modo que sigue excluido, pero ahora junto a otros sectores sociales: lo negro deja de ser una categoría étnica y pasa a ser una condición de clase, al tiempo que intensifica sus contactos con mestizos, criollos, indígenas y europeos, emergiendo nuevos cruces raciales que dan curso a la aparición de *mulatos* y, en menor medida, de

⁸³ Esta migración introdujo nuevos elementos étnicos y culturales - principalmente en el Caribe - para satisfacer la demanda de mano de obra. De este modo, llegaron canarios, chinos, indios e indonesios. En: Rémy Bastien, (op. cit.)

⁸⁴ En: Historia contemporánea de América latina.

⁸⁵ A excepción de México en donde son *mestizos* e indígenas quienes encabezan la revolución.

*zambos*⁸⁶, quienes tímidamente venían teniendo lugar en *plantaciones, contraplantaciones* y ámbitos suburbanos.

La complejidad que entonces se presenta es dónde establecer los límites entre lo blanco, lo negro y lo indio, pues el intenso entrecruzamiento que se ha producido, confunde los criterios puristas utilizados por los sectores dominantes para la organización de la sociedad colonial, por lo que comienza a designarse a este conglomerado heterogéneo y excluido de población mestizada, “sectores populares”⁸⁷, reconfigurando la desigualdad social a nivel regional.

Así, lo popular aparece como un espacio común de mestizaje y exclusión, al tiempo que como instancia de integración lateral entre lo afro y otras tradiciones étnico–sociales también marginadas, proceso que aparece reflejado y complejizado en un fenómeno que, paralelamente, tiene lugar en el subcontinente: la emergencia de la *música popular afrolatinoamericana*.

⁸⁶ Resultante de la mezcla entre negros o *mulatos* e indígenas o *mestizos*.

⁸⁷ En: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini. Capítulo IV: “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”.

SEGUNDA PARTE: EMERGENCIA DE UNA NUEVA MUSICALIDAD.

Según el sociólogo chileno Enzo Faletto⁸⁸, buena parte de las características esenciales de las naciones latinoamericanas se consolidan entre mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en medio del quiebre del orden colonial y la emergencia de un nuevo orden de carácter neocolonial y oligárquico. En el mismo período, el continente americano es escenario de la aparición de una infinitud de sonoridades populares, inéditas en la Historia, ampliamente diversas y con una característica en común: la primacía de rasgos de raíz africana.

Durante el siglo XX, la proyección de estas músicas alcanzó tal envergadura, que lograron constituirse en referentes identitarios fundamentales tanto en lo local como en lo nacional, llegando incluso, en algunos de los casos, a trascender a lo regional.

En este contexto, y dadas las particularidades de la presencia africana en América anteriormente analizadas, cabe la pregunta, ¿cómo es que surgen y se popularizan estas nuevas sonoridades?

I. EL SURGIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR AFROLATINOAMERICANA.

*“Vengo de Nigeria, yoruba, arará y carabalí,
Nigeria y Congo son mi tierra, Mozambique y Angola, soy de allí...
...Esa música que heredamos hijos y nietos de los africanos,
la que mezclamos con la española, con la francesa y la portuguesa,
la que fundimos bien con la inglesa, por eso decimos que es una sola.
Timba con rumba y rock,
mambo con conga y pop,
salsa con mozambique,
y clave de guaguancó.
Cumbia y congas con swing,
songo con samba y beat,
merengue con bomba y son,
y clave de guaguancó”
(Esto te pone la cabeza mala, Juan Fornell.
Fragmento.
En: pista 2)*

La conformación sociocultural de América Latina es resultado, como ya se ha planteado, de un complejo proceso de confluencia multiétnica que comienza con la colonización europea del territorio. Dicho proceso, se intensifica notablemente con la

⁸⁸ En: *La arquitectura como documento social. La ambigüedad de la modernidad.*

abolición de la esclavitud⁸⁹, pues ésta provocó una amplia movilidad social, tanto geográfica como estructural: por una parte, desencadenó migraciones internas masivas - principalmente motivadas por la búsqueda de mejores condiciones de vida - y ultramarinas - para suplir las nuevas necesidades de mano de obra en el campo, frente a la migración de esclavos *libertos* hacia los centros urbanos -. Por otra, obligó a la reorganización y resignificación de la situación de africanos y afrodescendientes quienes, pese a seguir marcados por la discriminación racial, se vieron en una condición de clase similar a la de otros sectores sociales, como ellos, explotados durante la Colonia.

De este modo, tanto el mundo rural como las nacientes ciudades fueron escenario de la intensificación de múltiples contactos y mutuas influencias entre distintas tradiciones socioculturales, en el marco de la reconfiguración de la desigualdad social a nivel regional - expresada en la emergencia de lo popular como conglomerado de sectores explotados durante la Colonia - que desdibuja las viejas distinciones étnico-raciales, pues también las relaciones sexuales entre la población de origen africano y mestizos, criollos, europeos e indígenas, se multiplican, proliferando así nuevos cruces raciales - como mulatos y zambos - que desencadenan una suerte de ennegrecimiento del subcontinente.

En ámbitos suburbanos - pues son las nacientes ciudades las que aparecen como destino mayoritario de los negros *libertos* - este complejo y ampliado entrecruzamiento da curso a la emergencia de musicalidades novedosas, peculiares, impredecibles y diversas, en las que predomina la raíz africana, cuyos gérmenes se dan en el marco del quiebre del orden colonial y de la posterior instauración de regímenes oligárquicos en la mayoría de los países de la región.

Se trata de sonoridades que no constituyen una simple extensión de África en América Latina, ni tampoco una mera suma o superposición de músicas africanas, europeas e indoamericanas, sino que emergen de la particular relación entre éstas, sus portadores y el contexto sociohistórico.

En dicha relación, resalta desde un primer momento su carácter *sincrético*⁹⁰, tanto por la asimetría y continuidad con que suceden los procesos de reinterpretación entre los diversos elementos que conforman y caracterizan a estas musicalidades, como por la posibilidad de identificar el origen sociocultural de la mayor parte de dichos elementos.

⁸⁹ En: *Música popular de origen africano en América latina*, Argeliers León.

⁹⁰ Concepto explicado en el capítulo anterior.

En este contexto, cabe rescatar la reflexión del antropólogo francés Claude Levi-Strauss, para quien: “si la particularidad existe – lo que no es dudoso – se debe a circunstancias geográficas, históricas y sociológicas, no a aptitudes distintas ligadas a la constitución anatómica o fisiológica de los negros, los amarillos o los blancos”⁹¹, es decir, la sola confluencia de razas y/o nacionalidades, no explica las síntesis que de dicha confluencia emerjan, pues éstas son resultado de la particular relación entre las diversas tradiciones en cuestión y su vínculo con el marco histórico social, lo que explica la existencia de una amplia diversidad de sonoridades de similar origen étnico, como sucede con el *merengue* dominicano y el *son* cubano, músicas distintas, pero resultantes fundamentalmente de la confluencia entre lo mulato, lo africano, lo criollo y lo europeo. (En: pistas 3 y 4)

El punto de partida de estas nuevas musicalidades, es el logro de una cierta articulación social que tomó la forma de sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes - conocidas como *cofradías* en Perú y *cabildos* en Cuba y Colombia, entre otras denominaciones⁹² - entidades suburbanas cuya finalidad primordial era de carácter social, apareciendo como espacios de síntesis intercultural, recreo y reconstrucción de lazos comunitarios.

Es en el seno de estas entidades que tiene lugar la proliferación de musicalidades de rasgos predominantemente africanos en todo el subcontinente, por lo que destaca el carácter fundamentalmente urbano de las mismas, pese a su constante referencia al mundo rural, producto de la compleja situación marginal que se da en la ciudad para los *libertos* migrantes y al origen inmediatamente campesino de los mismos, rasgo que da cuenta de que estas músicas no se producen nunca de espaldas al pasado, sino que por el contrario, son resultado de una cierta trayectoria histórica⁹³.

Por otra parte, estas sonoridades pueden caracterizarse como costeñas, puesto que se fueron cristalizando principalmente en zonas litorales o cercanas a las costas, lo que se debe, por una parte, al hecho de que las *plantaciones esclavistas* y los *puertos negreros* americanos se hallaban principalmente en estos sectores, y por otra, a que la población africana fue traída a aquellos lugares en que la mano de obra indígena era

⁹¹ En: *Raza y cultura*, (p. 40)

⁹² En: Argeliers León, (op. cit.)

⁹³ En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, Ángel Quintero Rivera.

escasa, lo que sólo eventualmente sucedía en las tierras altas de la región, como puede constatarse hasta nuestros días.

Por ello, en la mayoría de las músicas latinoamericanas de raíz africana hay una escasa influencia de las musicalidades indoamericanas – cuyo aporte se reduce, básicamente, a ciertos instrumentos musicales, como sonajeros y vientos⁹⁴ -. Y es que las particularidades de las sonoridades que emergen de la confluencia entre distintas tradiciones socioculturales, están notablemente determinadas por la conformación de la población que habita los diversos escenarios de contacto.

De este modo, el complejo proceso de abolición de la esclavitud da curso a un momento especialmente creativo y fecundo en la Historia latinoamericana, pero al mismo tiempo, profundamente inaprehensible por su amplia variabilidad y la ausencia de registros fonográficos o escritos.

No obstante, es posible identificar ciertos aspectos comunes, nítidos y característicos; se trata de un conjunto de sonoridades y prácticas rituales y/o festivas, indisolublemente ligadas a su expresión corporal danzada, en las que priman: lo rítmico – plano en el que lo fundamental es la improvisación y el diálogo constante entre los distintos instrumentos - el carácter colectivo, la presencia de la tradición oral como mecanismo fundamental de transmisión intergeneracional, su intenso dinamismo - pues están en constante descomposición y recomposición – y su extraordinaria adaptabilidad, expresada principalmente en la reconstrucción y creación de instrumentos musicales con materiales ajenos al continente africano⁹⁵.

En este marco, la función social principal de estas nuevas musicalidades es de reconstitución de lazos comunitarios⁹⁶ y opera fundamentalmente en dos niveles: en el caso de las sonoridades que mantienen su carácter sacro, esta función social tiene validez sólo entre negros, mulatos y zambos. Por su parte, para las sonoridades de tipo profanas, esta función aparece extendida a otros sectores sociales, de modo que lo musical también aparece como espacio de síntesis intercultural e integración social lateral, en la base de la pirámide social.

⁹⁴ O instrumentos aerófonos, que en estas tradiciones musicales son principalmente de caña.

⁹⁵ En: Argeliers León, (op. cit.)

⁹⁶ Esta idea la desarrolla Ángel Quintero Rivera en su artículo *Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo*, donde propone una relación entre resistencia cultural y conservación de la memoria histórica colectiva, a través de lo musical.

Pero, ¿cómo es posible que a partir de lo musical sean desarrollados estos complejos procesos?

La capacidad de las músicas latinoamericanas de raíz africana de reconstruir lazos comunitarios y aparecer como espacios de integración social lateral, tiene que ver con dos particularidades que son consecuencia de las características recientemente señaladas: por una parte, el carácter colectivo y la ligazón profunda entre música, canto, baile y situación de rito o fiesta, dan cuenta de que estas musicalidades son, antes que sonido, instancias de encuentro y participación, es decir, su finalidad es fundamentalmente social y sólo en segunda instancia musical - o de búsqueda del goce estético, como sucede, por ejemplo, con las tradiciones musicales europeas -. Aquello, corresponde al concepto acuñado por el musicólogo Charles Keil⁹⁷, *people's music* (o música de grupos), que enfatiza la relevancia, más que de los componentes de la sonoridad, de los condicionantes de la práctica musical.

Por otra parte, en tanto sonoridades, estas musicalidades presentan otra particularidad que contrasta con las sonoridades euro-occidentales - caracterizadas por el sociólogo caribeño Ángel Quintero Rivera⁹⁸, pese a su enorme heterogeneidad, como productos de un proceso creciente de sistematización/racionalización de lo sonoro - que permite comprender su capacidad de reconstruir lazos comunitarios y de constituirse como instancias fundamentales de integración social. Dicha particularidad deriva de la relevancia de lo rítmico, del papel preponderante que presenta la improvisación en dicho plano y del carácter dialógico con que esta última se desarrolla, y puede comprenderse como la primacía de lo irracional y de lo emocional, por sobre lo racional y lo instrumental en estas musicalidades, de modo que, por una parte, su peculiar estructura no proviene de la razón, sino principalmente de la intuición, de la espontaneidad, y por otra, su desarrollo, en tanto orientado al baile, aparece como tendiente a propiciar estados de embriaguez, de disolución de la conciencia individual, de involucramiento colectivo a partir de la emocionalidad, favoreciendo la generación de sentimientos de pertenencia a la totalidad, lo que puede comprenderse atendiendo a la distinción que en sociología se establece entre las ideas de sociedad - entendida como acuerdo de intereses - y comunidad - colectividad en la que prevalece el vínculo emocional -⁹⁹.

⁹⁷ Ya señalado en el primer capítulo, en el análisis del contexto problemático que produce el *eurocentrismo*.

⁹⁸ En: (op. cit.)

⁹⁹ *Sociología de la música*, Rodrigo Baño, quien cita al sociólogo alemán Max Weber a este respecto.

Con todo, lo que se está cristalizando en este primer momento es una música que puede llamarse *afrolatinoamericana*, una denominación bastante inusual para la musicología y otras disciplinas afines, prefiriéndose términos como *música afroamericana*, *tropical* o *latinoamericana*. Sin embargo, dicha terminología incurre en inexactitudes: en el primer caso, se incluyen países que están fuera de América Latina – EE. UU. y Canadá – mediante la omisión de la influencia de países latinos en la región; en el segundo, se deja fuera países como Perú y Uruguay, en el marco de los cuales surgen géneros fundamentales de la *música afrolatinoamericana*, como lo son el *candombe* y el *festejo* (en: pistas 5 y 6); y en el tercer caso, se omite lo afro, elemento primordial, como ya se ha explicado, en la emergencia de esta sonoridad.

Pero esta nueva música que puede denominarse *afrolatinoamericana*, no es aun una musicalidad popular, dado que está conformada por una amplia diversidad de sonoridades de carácter sacro que, por lo mismo, carecen de proyección hacia los sectores populares “no negros”.

La constitución de las músicas latinoamericanas de raíz africana en músicas populares, se produce como resultado de su *secularización*, en el marco de la proliferación y consolidación de las anteriormente mencionadas sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes, y como resultado de un alto nivel de mestizaje.

Lo que entonces emerge es una música que ya puede llamarse *popular afrolatinoamericana*, pues es de carácter pagano¹⁰⁰ y, por tanto, apropiable no sólo por negros, mulatos y zambos, sino también por otros sectores sociales en situación de clase similar, ampliando su proyección desde lo afro hacia lo popular¹⁰¹.

A nivel de la estructura rítmica, el musicólogo cubano Rolando A. Pérez¹⁰² observa que esta *secularización* tiene su correlato en los aspectos *métricos*¹⁰³ de lo musical. Según éstos, las tradiciones musicales africanas¹⁰⁴, mayoritariamente sacras, se

¹⁰⁰ En: Argeliers León, (op. cit.)

¹⁰¹ En: *In Pursuit of Polka Happiness... and classless culture?*, Charles and Angela Keil.

¹⁰² En: *La música afromestiza mexicana*.

¹⁰³ Entendiendo por *métrica* la unidad de medida que subdivide al ritmo en tiempos, formando pequeñas agrupaciones denominadas *compases*, representados por fracciones matemáticamente iguales o equivalentes entre sí. En éstas, el numerador indica la cantidad de tiempos que dura el compás y el denominador, la unidad de medida de cada uno de esos tiempos, de acuerdo a un sistema de equivalencias según el que 1 redonda equivale a 2 blancas, éstas a 4 negras, las que a su vez corresponden a 8 corcheas, que son equivalentes a 16 semicorcheas, etcétera – lo que se denomina *principio rítmico divisivo* -.

¹⁰⁴ Musicalidades diversas, en tanto pluriétnicas y polinacionales, pero que pueden caracterizarse conjuntamente atendiendo al sector africano más afectado por la *trata transatlántica*, la zona

caracterizan por la primacía de *compases ternarios* (por ejemplo de 6/8), que al entrar en contacto en tierras americanas con musicalidades mestizas y euro-occidentales en las que prevalecen *metros* de tipo *binario* (por ejemplo de 4/4), habrían experimentado un complejo *proceso de binarización*, como progresiva adopción de *métricas binarias* en la creación de nuevas sonoridades. Según el autor, dicho proceso presenta además fases intermedias donde se superponen *métricas binarias y ternarias*, dando origen a la denominada *polimetría* – entendida como la presencia de distintas *métricas* en una misma sonoridad, ya sea por superposición o por sucesión – que caracteriza, entre otras musicalidades, a los tambores *batá* de la *santería* cubana¹⁰⁵, donde la complejidad rítmica tiene por objeto la conexión con la divinidad. (En: pista 7)

Por otra parte, la impronta euro-occidental puede apreciarse atendiendo a un cambio fundamental en las percusiones que muestran mayor protagonismo y libertad a nivel de la improvisación: tanto en las tradiciones musicales africanas, como en las *músicas afrolatinoamericanas* de carácter ritual, esto es propio de los instrumentos de percusión graves, mientras que en las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*, son los tambores agudos los que presentan mayor soltura y notoriedad.

Ahora bien, en tanto práctica social, esta *secularización* de músicas de raíz africana va a redefinir algunos de sus rasgos característicos: por una parte, deja de desarrollarse en el marco de prácticas rituales, apareciendo como una musicalidad netamente pagana y festiva. Al mismo tiempo, y gracias a su carácter puramente pagano, la expresión danzada de la sonoridad aparece mayoritariamente desarrollada en pareja y con una abierta connotación sexual.

Este carácter festivo y abiertamente sexual de la *música popular afrolatinoamericana*, enfatiza su función de integración social, como ya se ha dicho, entre lo negro y lo popular. Sin embargo, al mismo tiempo, va a aparecer como fuente de discriminación y proscripción por parte de las elites oligárquicas y de la intelectualidad letrada de la época, siendo considerada con apelativos tales como vulgar, maloliente y pecaminosa¹⁰⁶, rechazo que se ve agudizado por la especificidad de los ámbitos en que se desarrolla: la música, el canto, el baile y la fiesta, se toman constantemente las

centro-occidental, como constata la musicóloga cubana Eurídice Losada en: *Estructura del pensamiento musical africano en géneros populares del continente americano*.

¹⁰⁵ Descrita en el capítulo anterior.

¹⁰⁶ En: *¿Vulgar?, ¿inmoral?, ¿populachera?: debates sobre la música popular urbana en el caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940*, Mareia Quintero Rivera.

esquinas de sus barrios y, cada tanto, calles completas, para la celebración de festividades carnavalescas, resultando ineludibles para los sectores altos de la sociedad, ante quienes aparecen como expresión de barbarie negra y, por tanto, intolerables frente a la pretensión de edificar sociedades civilizadas al estilo europeo.

La *música popular afrolatinoamericana* resulta entonces profundamente ambigua desde el punto de vista sociológico, puesto que aparece como espacio de participación e integración para los sectores populares, al tiempo que como fuente de conflicto y segregación por parte de los sectores dominantes.

Por otra parte, el concepto de música popular que aquí aparece puede caracterizarse, básicamente, como música de los sectores populares, es decir, aquella que éstos cultivan y/o reconocen como propia, lo que acentúa su representatividad sociocultural antes que otros criterios tradicionalmente utilizados para delimitarla, como la simplicidad de su estructura o la doble finalidad comercial y de entretenimiento.

Lo anterior, tiene su principal expresión en las letras de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*, cuyo contenido responde a la necesidad de los pueblos de llorar sus penas, festejar sus alegrías y comentar los sucesos de la vida cotidiana¹⁰⁷, destacando el uso de lo cómico y de la ironía como estrategia de camuflaje ante la penetración de la lengua de los colonizadores – pese a que en los textos frecuentemente aparecen palabras de origen africano - para expresar contenidos censurados por las elites.

En suma, la emergencia de nuevas musicalidades populares latinoamericanas en las que predomina la raíz africana, es consecuencia del doble proceso de *secularización/binarización de músicas afrolatinoamericanas*, cuya aparición sucede al intenso proceso de confluencia intercultural resultante de la amplia movilidad social que genera la abolición de la esclavitud. Sin embargo, estos procesos también tienen lugar en EE.UU. desencadenando la aparición de una amplia diversidad de sonoridades populares en las que priman rasgos de origen africano – tal como sugiere la cita del comienzo del presente capítulo - de modo que surge la pregunta, ¿es posible concebir a la *música popular afrolatinoamericana* como una totalidad separada?

¹⁰⁷ Lo que se enmarca en la noción de cultura del sociólogo alemán Alfred Weber, quien la comprende, básicamente, como expresión anímica colectiva. En: *Sociología de la Cultura*.

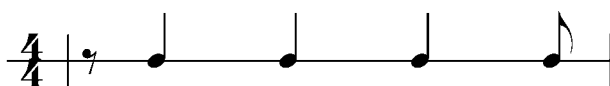
II. LA MÚSICA POPULAR AFROLATINOAMERICANA FRENTE A LA MÚSICA POPULAR AFROESTADOUNIDENSE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.

Como ya se ha dicho, la emergencia de *sonoridades populares afrolatinoamericanas* – principalmente *afrocaribeñas, afrobrasileras, afroperuanas y afrouruguayas* – se vincula estrechamente con el surgimiento de *músicas populares afroestadounidenses* – entre las que resaltan el *jazz*, el *blues*, el *gospel*, el *soul* y el *rhythm and blues* –. (En: pistas 8, 9, 10, 11 y 12)

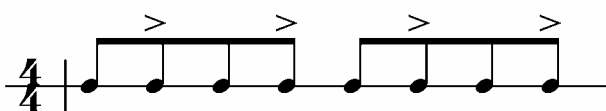
Se trata de una heterogeneidad sorprendente de géneros musicales que conforman las denominadas *músicas populares afroamericanas*, caracterizadas por la musicología occidental fundamentalmente como músicas *sincopadas*.

Técnicamente, la *síncopa* es una figura musical que se encuentra entre otras de menor valor, pero que juntas valen tanto como ella (por ejemplo, la blanca en la secuencia: negra–blanca–negra), y es utilizada para caracterizar músicas que buscan constantemente trasgresiones temporales, es decir, ritmos que en vez de confirmar la *métrica*, la contradicen, dando origen a la idea de *contrametricidad*¹⁰⁸, que puede producirse por articulaciones rítmicas, o bien, por acentuaciones, como puede apreciarse en las siguientes notaciones:

Por articulaciones rítmicas (en: pista 13 del CD adjunto):



Por acentuaciones (en: pista 14 del CD adjunto):

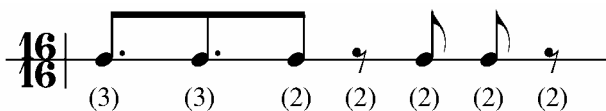


Para Quintero Rivera¹⁰⁹, esta caracterización surge desde la musicología occidental, al ordenar *sonoridades afroamericanas* en compases de 4/4, con lo que se produce una irregularidad en los acentos, que no se produciría al utilizar otros *metros*

¹⁰⁸ En: *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1930)*, Carlos Sandroni. “Premissas musicais”.

¹⁰⁹ En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*.

(como por ejemplo de 16/16), como puede apreciarse en la notación de la *clave* conocida como *tres-dos* (en: pista 15 del CD adjunto):



Lo que sucede es que en las *músicas populares afroamericanas* la irregularidad del discurso musical es lo común, lo característico, lo regular. Por ello, el autor critica el concepto de *síncopa*, que apela a lo irregular, y propone la idea de música *mulata* – como aquella producida por los *mulatos* de los márgenes de la modernidad – cuya característica fundamental es, según Quintero Rivera, su estructura *redondeada*, entendida ésta no como cíclica/repetitiva, frente a la linealidad/progresión de las musicalidades euro-occidentales, sino como aquella que caracteriza a creaciones en las que hay composición, pero incorporando internamente formas *abiertas* (o improvisaciones), un juego constante entre cierre y apertura.

En este contexto, es posible pensar que tanto el concepto de *contrametricidad* como el de música *mulata* son atingentes para caracterizar los aspectos comunes entre las distintas *músicas afroamericanas* y sus diferencias con las músicas euro-occidentales – en las que contrariamente resalta su *co-metricidad*¹¹⁰ y el escaso aporte africano -. Sin embargo, estos conceptos resultan inadecuados para dar cuenta de las especificidades de estas musicalidades.

Y es que en este punto emerge un problema fundamental, pues si es que, pese a la amplia diversidad de géneros que las conforman, las músicas populares latinoamericanas de origen africano y las *afroestadounidenses* son tan similares en cuanto a sus contextos de emergencia y a las características sonoras recién analizadas, ¿cuál es la validez de pensar separadamente la *música popular afrolatinoamericana*?

En un primer acercamiento, podría pensarse que frente el carácter evidentemente festivo de las músicas latinoamericanas de raíz africana, las *sonoridades populares afroestadounidenses*, como el *soul*, el *blues* y el *jazz* resultan más bien melancólicas. Sin embargo, si se piensa en el *gospel*, en el *rhythm and blues* y en el *funck* (en: pista 16) -

¹¹⁰ Entendida como coincidencia entre *métrica* y ritmo. En: *Feitiço Decente...* “Premissas musicais”.

surgido hacia mediados del siglo XX – tal diferenciación queda estrecha, resultando necesaria una aproximación más compleja y profunda.

Desde una perspectiva musicológica, la diferenciación entre estas musicalidades puede ser pensada atendiendo a aquellos aspectos en los que se generan lenguajes desconocidos anteriormente, es decir, planos musicales desarrollados con mayor notoriedad y complejidad, que al mismo tiempo revisten novedad frente a las demás sonoridades hasta entonces conocidas en la Historia.

Así, puede plantearse que la *música popular afrolatinoamericana* aparece frente a la *afroestadounidense* como aquella que desarrolla fundamentalmente lo rítmico, mientras que en la segunda predominarían innovaciones en el plano melódico.

En este contexto, resulta relevante rescatar los planteamientos de la musicóloga cubana Eurídice Losada¹¹¹, para quien la principal novedad que presenta la *música popular afrolatinoamericana* consiste en la confluencia de dos principios musicales distintos, el *aditivo* - que se expresa en la superposición de elementos rítmicos irregulares que van improvisando sobre un patrón rítmico regular o *clave*¹¹², dando origen a la denominada *polirritmia* – y el *divisivo* – que opera como partición del sonido en tiempos equivalentes entre sí, originando la idea de *métrica* en la composición musical – todo lo cual da curso a la emergencia de una enorme diversidad de ritmos novedosos e inéditos, que son además la base para caracterizar las peculiaridades de los diversos géneros que engendran.

Por su parte, en el caso de la *música popular afroestadounidense*, si se acepta la idea de que es el plano melódico aquel que reviste mayor innovación, desarrollo y notoriedad, puede plantearse que aquello radica en su carácter *redondeado* - en el sentido de Quintero Rivera - es decir, en la capacidad de introducir una amplia gama de variaciones e improvisaciones al interpretar las diversas composiciones, lo que resulta particularmente notorio y acabado en el caso del *jazz*.

¹¹¹ En: *Estructura del pensamiento musical africano en géneros populares del continente americano*.

¹¹² Principio ordenador del sonido sobre el cual se desarrolla la música. La palabra *clave* también designa el nombre de los instrumentos con que ésta se ejecuta. Las claves están hechas, en la actualidad, con trozos de madera bien torneados, que se toman uno en cada mano y se percuten entre sí uno contra otro en su parte central, pero en su origen, diversos materiales se utilizaron para ejecutar claves, incluso utensilios de la vida cotidiana, como cucharas percutidas al revés. En: *Percusión Afrolatina*, Pedrito Díaz.

Ahora bien, cabe recalcar el hecho de que esta diferenciación no implica el renunciar a la idea de que en la *música popular afrolatinoamericana* existan novedades, desarrollos y notoriedades en el plano melódico, así como tampoco, a que en la *afroestadounidense* los halla en lo rítmico, sino que se trata de resaltar las particularidades distintivas que emergen al oponer, comparativamente, dichas musicalidades.

Pero, ¿cómo puede comprenderse sociológicamente esta distinción?

Al indagar en las tradiciones religiosas que mayoritariamente fueron extendidas por los colonizadores de estos dos grandes territorios americanos puede llegarse a conclusiones sumamente significativas, pese al notable desfase histórico de aproximadamente dos siglos que presentan estos procesos: en el caso de EE.UU. se impuso el *puritanismo* – característico de la tradición anglosajona - que se basa fundamentalmente en la libre interpretación de los textos bíblicos y por lo mismo, obliga a extender el alfabetismo en la población para poder convertirla. Latinoamérica, en cambio, tuvo al *catolicismo* como religión oficial, pues lo era también para los países latinos que mayoritariamente colonizaron la región – Portugal y España – de modo que su evangelización se basaba no en la alfabetización, sino en el bautismo, pues la persistencia de esta tradición religiosa depende de la práctica continua de rituales sostenidos de manera presencial por sus autoridades eclesiásticas.

En el *puritanismo*, se transgrede entonces con la tradición oral como mecanismo principal de transmisión intergeneracional, impidiendo con ello el desarrollo de *procesos sincréticos*, es decir, de estrategias de camuflaje que posibiliten la continuidad de ciertas prácticas culturales, mediante la reinterpretación continua de elementos de distintas tradiciones étnico-sociales.

De este modo, puede plantearse que la tradición anglosajona complejiza notablemente el desarrollo de lo rítmico, pues como observa el musicólogo cubano Argeliers León¹¹³, la vigencia de la oralidad en tanto mecanismo primordial de transmisión intergeneracional, hace de la boca de los tamboreros el recurso esencial, permitiendo recordar y enseñar tanto ritmos como canciones. Pero además, el uso de ciertos fonemas bocales se transforma en un recurso de la propia interpretación musical, acoplándose a los textos, o bien, representando sonidos de diversos instrumentos musicales en

¹¹³ En: (op. cit.)

presencia o ausencia de los mismos, facilitando el diálogo tanto entre cantores y tamboreros, como entre estos últimos y la interpretación danzada de la sonoridad.

Este diálogo, dado generalmente en el marco del modelo *pregunta–respuesta* y en la forma de desafíos de virtuosismo y creatividad, da cuenta del vínculo fundamental que existe entre lo rítmico y la oralidad, a partir del cual, además, pueden desarrollarse infinitas innovaciones. Por tanto, la ausencia de dicho vínculo, sumada a la dificultad de llevar a la notación musical occidental sonoridades en las que prevalece la improvisación, y al hecho de que para españoles y portugueses, no así para ingleses, era conocida la tradición musical arábico-andaluza – que resulta mucho más cercana a las tradiciones musicales africanas, pues como éstas, es *polirrítmica* y *redondeada* - explica esta suerte de estancamiento o esterilidad¹¹⁴ afroestadounidense, comparativamente, en cuanto a generar novedades en el plano rítmico.

En este sentido, cabe rescatar la reflexión de Quintero Rivera¹¹⁵ respecto a que el baile - en donde confluyen las dos coordenadas, tiempo y espacio – se vincula de manera mucho más fluida, erótica y liberadora con el ritmo, cuanto más complejidad alcance éste, lo que se expresa fundamentalmente en el desarrollo de movimientos de cadera y pelvis, rasgo peculiar de las *musicalidades populares afrolatinoamericanas*, frente a las *afroestadounidenses*. Y es que la precariedad de este vínculo entre lo rítmico y la oralidad en las *sonoridades afroestadounidenses*, explica, además, su carácter principalmente musical, no necesitando para su desarrollo ni de la situación de fiesta, ni de la danza - como en el caso de las *músicas afrolatinoamericanas* -.

Puede plantearse, entonces, la hipótesis de que estas sonoridades no se constituyen como espacios generación de lazos comunitarios e integración social lateral entre lo afro y lo popular, aspecto sumamente relevante en perspectiva con la notable participación social que tiene la población afrodescendiente en EE.UU. durante el siglo XX, en la lucha por sus derechos ciudadanos, contrastante con la invisibilidad sociopolítica que caracteriza a dicha población en América Latina¹¹⁶.

Lo anterior, da cuenta de otra diferencia esencial, ahora entre lo popular latinoamericano y lo popular estadounidense: la profunda segregación racial que opera en

¹¹⁴ Términos con los que el sociólogo Alfred Weber se refiere a los momentos en que no se produce novedad en lo cultural. En: (op. cit)

¹¹⁵ En: *¡Salsa, sabor y control!...*

¹¹⁶ Como se explica en el primer capítulo.

EE.UU., incluso en la base de la pirámide social, opuesta al notable mestizaje que caracteriza a Latinoamérica desde los primeros años de su colonización¹¹⁷.

Tal diferenciación puede comprenderse mediante el análisis de algunas de las particularidades de los colonos que mayoritariamente se asentaron en estos territorios. Por una parte, el hombre inglés, plenamente permeado por la Reforma, el Renacimiento y la Revolución Industrial, viaja a América con su familia y llega para quedarse, por lo cual, desarrolla una colonización “de barrido”¹¹⁸, consistente en la exterminación de la población indígena, obligándose al uso de mano de obra exclusivamente esclava. Por otra parte, el hombre ibérico llega con legados medievales profundos, viaja sólo – en busca de riquezas para llevar consigo al viejo continente – su colonización consiste en fundar ciudades al estilo europeo – incluso en medio de asentamientos indígenas – y la mano de obra que utiliza es tanto esclava e indígena como europea y asiática dependiendo del óptimo productivo, por todo lo cual está en gran medida predispuesto al mestizaje.

Ahora bien, si se acepta que es la diferenciación entre las tradiciones latina y anglosajona la que permite hablar de *músicas populares afrolatinoamericanas* como una totalidad compleja y diferenciada de las *afroestadounidenses*, surge la pregunta por las sonoridades del caribe angloparlante, en especial por las *músicas populares afrojamaicanas* – fundamentalmente el *ska* y el *reggae* (en: pistas 17 y 18) -. Sin embargo, el caso de Jamaica da cuenta de uno de los aspectos centrales de la presencia africana en América: su heterogeneidad. De hecho, esta isla fue poblada principalmente por *etíopes*, africanos con una tradición cultural y con una historia social sumamente autónomas en relación al resto de África¹¹⁹, que resultaron particularmente resistentes y creativos frente a la colonización inglesa en Jamaica, llegando incluso a crear una religión propia, el *rastafarismo*¹²⁰. En este marco, surgen las músicas populares anteriormente mencionadas, cantadas en lengua inglesa, pero con un contenido fundamental de denuncia, un particular desarrollo de lo rítmico y, además, en interrelación constante con el resto de los países latinoamericanos¹²¹, resultando posible considerarlas como *músicas afrolatinoamericanas*, más allá de la argumentación puramente territorial.

¹¹⁷ Cuestión tratada en el capítulo sobre la presencia africana en América.

¹¹⁸ En: *Características de la colonización inglesa*, revista digital ARTEHISTORIA.

¹¹⁹ Como sucede en América Latina con el caso de México. Al respecto, ver: *África. Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*. También: *Historia contemporánea de América latina*.

¹²⁰ En: Programa *Ritmos del corazón*.

¹²¹ Esta ligazón tiene productos hasta nuestros días, como puede constatarse con el disco del músico brasileño Gilberto Gil – uno de los fundadores del *tropicalismo* y hoy Ministro de Cultura de

Con todo, es posible afirmar que, a pesar de sus similitudes, la *música popular afrolatinoamericana* aparece como una totalidad diferente y separada de la *afroestadounidense*, que tiene sentido en tanto expresa particularidades musicales – como el amplio y novedoso desarrollo de lo rítmico – socioculturales – fundamentalmente el carácter tanto de la presencia africana como de la colonización latina de la región – y sociológicas – principalmente el hecho de constituirse en un espacio de creación, encuentro, participación e integración entre lo afro y lo popular – resultando relevante entonces indagar en los procesos mediante los cuales alcanza proyección ampliada a nivel nacional, regional e internacional.

III. PROYECCIÓN DE LA MÚSICA POPULAR AFROLATINOAMERICANA.

Durante las primeras décadas del siglo XX, América Latina es escenario de una amplia irrupción de masas urbanas que, tal como lo hicieron las elites criollas durante las guerras de independencia, levantan sus demandas de incorporación social y mejores condiciones de vida ante el poder oligárquico, característico de las sociedades neocoloniales instaladas en la región desde mediados del siglo XIX¹²², lo que para Faletto¹²³ evidencia la ambigüedad del orden neocolonial, pues pese a inspirarse en el liberalismo, no logra consolidar la igualdad de derechos entre ciudadanos, como se expresa en los rasgos contradictorios de opulencia y miseria que lo caracterizan.

Como correlato de aquello – ya se ha visto - la *música popular afrolatinoamericana* también resulta profundamente ambigua desde el punto de vista sociológico, en tanto opera al mismo tiempo como espacio de inclusión, conflicto y exclusión. Sin embargo, en el marco de la crisis de legitimidad del Estado Oligárquico – debida tanto a la irrupción masiva de sectores urbano-populares, como a la recesión económica mundial de 1929 - se produce una notable transformación en la actitud de las elites, por la necesidad de conformar una nueva base de legitimidad que contenga a las masas y responda a sus demandas¹²⁴. Y pese a la ausencia de participación de negros, mulatos y zambos en tales procesos – debido a la cual se ha hablado anteriormente de invisibilidad sociopolítica de lo afro en la región – dicha transformación tiene una consecuencia fundamental en el

su país - *Kaya N`Gan Daya*, como tributo al músico jamaíquino Bob Marley, ícono del *reggae* a nivel mundial. (En: pista 19)

¹²² En: *Historia contemporánea de América latina*, Tulio Halperin Donghi.

¹²³ En: *La arquitectura como documento social. La ambigüedad de la modernidad*.

¹²⁴ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

desarrollo de sus prácticas musicales: el desplazamiento de la *música popular afrolatinoamericana* desde las calles hacia los salones¹²⁵.

Para Roger Bastide¹²⁶, aquello da cuenta de que los procesos de urbanización encabezados por los sectores hasta entonces dominantes, no logran arrasar con las tradiciones de origen africano, pues, por el contrario, éstas habrían respondido a necesidades culturales que la ciudad de entonces era incapaz de satisfacer, de modo que, en este nuevo ámbito social, la *música popular afrolatinoamericana* apareció como elemento de entretenimiento para las elites y ciertos sectores de las capas medias, todos los cuales aparecen en este contexto como público.

Lo que se está produciendo entonces es un distanciamiento entre esta musicalidad y su función social de origen – de reconstrucción de lazos comunitarios – dado que se resalta en ella un carácter puramente ornamental¹²⁷ que es posible gracias a que, paralelamente, comienza a darse una fragmentación entre creación, interpretación y base social de las *sonoridades afrolatinoamericanas*, que puede comprenderse como un primer paso hacia su *mercantilización*, es decir, hacia su constitución en objetos de consumo, teniendo además consecuencias muy específicas para sus cultores – músicos, cantadores/as y bailarinas – pues también aparece como fuente de sustento y por tanto, como mecanismo profundamente limitado de movilidad social, función que opera conjuntamente a su carácter recreativo.

Pero, ¿cómo es posible que las elites aceptaran en sus salones a una musicalidad otrora calificada de vulgar, maloliente y pecaminosa?

Aparentemente, lo que habría posibilitado esta aceptación es un complejo proceso de transformación estética, tendiente al *blanqueamiento* la *música popular afrolatinoamericana*. Dicho *blanqueamiento*, aparece como civilización/modernización de la misma, mediante la eliminación y/o simplificación de los rasgos identificados con mayor nitidez como tribales por parte de las elites.

A nivel de la práctica musical, aquello puede constatarse en el uso de trajes de etiqueta como vestimenta para los músicos, en la sustitución de instrumentos

¹²⁵ Desplazamiento que se produce principalmente en las capitales de aquellos países en los que tiene lugar la emergencia de sonoridades populares de origen africano. En: *Música popular de origen africano en América latina*, Argeliers León.

¹²⁶ En: *Las Américas negras*.

¹²⁷ En: Argeliers León, (op. cit.)

indoamericanos, africanos y *afrolatinoamericanos* por sus equivalentes en la música erudita occidental y en la simplificación/deserotización de los *bailes populares afrolatinoamericanos* desarrollados por el público de los salones, mediante la concentración de su carácter abiertamente sexual – que anteriormente operara como fuente de proscripción – en la figura de la *vedette* o *bailarina exótica*, que progresivamente se apropia del centro de los escenarios.

Asimismo, este *blanqueamiento* tiene su expresión a nivel de la sonoridad y se da en la forma *sincrética* de camuflaje. Para Quintero Rivera¹²⁸, éste se expresa en el fenómeno de *melodización de ritmos*, que aparece como transferencia de las características rítmicas – como el carácter dialógico, la *estructuración redondeada* y la confluencia de los principios *aditivo* y *divisivo*¹²⁹ - a instrumentos melódicos, a partir de lo cual se produce una simplificación del papel desempeñado por las percusiones, instrumentos tradicionalmente identificados con lo negro.

Así, las *sonoridades afrolatinoamericanas* llevadas a los salones son profundamente transformadas, incluso hasta el punto de ser desconocidas por su base social, de modo que es posible afirmar que en este nuevo ámbito social, dichas sonoridades pierden la capacidad de ser fuentes de generación de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, para los sectores populares que antaño la reconocieran como propia.

Dado aquello, en las calles siguen produciéndose músicas dialógicas, colectivas, festivas y en las que lo rítmico desempeña un papel fundamental, pues en esta sociedad neocolonial, aun en crisis de legitimidad, persiste la marginación social de los sectores populares, especialmente de aquellos identificados como negros. Por tanto, su práctica musical en ámbitos suburbanos, además de un espacio de participación e integración, aparece como un medio de resistencia.

Con todo, puede plantearse que como resultado de los procesos de desplazamiento y transformación estética anteriormente señalados, surgen en la región dos tipos fundamentales de *músicas populares afrolatinoamericanas*: las *de salón* y las *de calle*.

¹²⁸ En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, (p. 254)

¹²⁹ Características analizadas en los dos capítulos anteriores.

Estas últimas, son resignificadas como folclóricas en oposición las primeras, por su carácter colectivo y su aislamiento respecto a los nacientes medios masivos de difusión¹³⁰ y reproducción mecánica¹³¹, categorización que puede comprenderse como *folclorización* de musicalidades que son, en tanto excluidas, mestizadas y paganas, como ya se ha visto, populares.

Contrariamente, las *músicas de salón* presentan, desde un primer momento, un intenso contacto con estos medios – surgidos hacia fines del siglo XIX y masificados entre las décadas de 1920 y 1930 – y logran alcanzar una proyección totalmente insospechada: anteriormente, la difusión de la *música popular afrolatinoamericana* dependía principalmente de los movimientos migratorios de sus cultores, o bien, de marinos mercantes que llevaban de un lugar a otro la música que les impresionaba¹³², mecanismos que siguieron vigentes para las *músicas de calle*, pero con la emergencia de medios masivos de difusión y reproducción, dejan de ser relevantes para las *músicas de salón*, las que de la mano de estos últimos, logran seducir los escenarios mundiales entre los años 1920 y 1960, como antes lo hiciera internacionalmente el *tango* y, a nivel latinoamericano, la *ranchera*. (En: pistas 20 y 21)

Hacia el final de este período de *internacionalización* de *músicas afrolatinoamericanas de salón*, comienza a darse un segundo momento de surgimiento de *músicas populares afrolatinoamericanas*, que no será profundizado acá por no estar enmarcado en el período de emergencia de lo popular latinoamericano que delimita el presente trabajo. Sin embargo, resulta relevante mencionar que como resultado de la intensificación de los contactos entre diversos músicos, músicas y otras disciplinas artísticas (como la poesía), surgen géneros como el *bossa nova*, la *salsa* y el *latin jazz*, que comparten el hecho de constituirse como resultado de la confluencia entre *géneros populares afroamericanos* que les anteceden. (En: pistas 22, 23 y 24)

Por otra parte, producto de la *internacionalización* de musicalidades *de salón*, se intensifica el fraccionamiento entre la creación, la difusión y la recepción de las mismas¹³³, lo que constituye el paso definitivo a su constitución en *mercancías*. Sin embargo, esta

¹³⁰ Principalmente la radiodifusión, el cine sonoro y la televisión.

¹³¹ Es decir, fonógrafos y fonogramas.

¹³² Esta es otra de las razones por las que los puertos y, en general, las zonas costeras son lugares privilegiados para el desarrollo de las músicas populares de raíz africana en América Latina. En: Ángel Quintero Rivera, (op. cit.; p. 377 – 378)

¹³³ En: Ángel Quintero Rivera, (op. cit.)

mercantilización tiene la particularidad de no generar estandarización¹³⁴, pese al *blanqueamiento* que experimenta a nivel estético como exigencia para su aceptación en los salones. Por el contrario, logra mantener vivo su carácter heterogéneo y *sui generis*, lo que puede comprenderse atendiendo a los planteamientos del antropólogo argentino Néstor García Canclini¹³⁵, respecto al avance del capitalismo en lugares en que existen fuertes raíces étnicas. Para el autor, la *mercantilización* no sólo estandariza y supera lo tradicional, sino que también opera apropiándose de sus producciones culturales, reorganizando y resignificando su función social, al tiempo que distanciándolas de su base social.

No obstante, este distanciamiento no es definitivo en el caso de la *música popular afrolatinoamericana*, como puede apreciarse al atender al problema de la autoría. Su punto de partida tiene que ver con el hecho ya señalado de que el paso a los salones y el contacto con medios masivos hace de estas musicalidades un medio de sustento y, por tanto, de movilidad social para sus cultores, pues, por otra parte, dicho contacto también engendra una nueva particularidad: la exigencia de autoría explícita en las composiciones.

En este marco, muchos músicos habrían recurrido a creaciones de carácter colectivo que tenían lugar en las calles y las habrían popularizado como propias - algunas veces en acuerdo con los creadores originales, pero mayoritariamente a sus espaldas – práctica que da cuenta de las controvertidas formas de ajuste entre estos dos tipos de sonoridades.

Sobre esta temática han surgido extensos debates, no sólo respecto al origen de las composiciones, sino que también al de los géneros musicales, pues como ya se ha señalado, una de las mayores dificultades presentes en el estudio de la *música popular afrolatinoamericana* es su dinamismo, expresado en la constante descomposición y recomposición de los géneros que la conforman, lo que se suma a la ausencia de una terminología suficientemente consensuada y homogénea para designarlos, y a la inexistencia registros fonográficos y/o escritos del período previo a la entrada de esta musicalidad a los salones. Sin embargo, el creciente contacto con medios masivos – fundamentalmente con la radio y los discos – va a generar una rotulación que fija las particularidades de dichos géneros, no sólo a nivel de nomenclatura y autoría, sino que

¹³⁴ Derivada de la producción en serie de productos culturales. En: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. “La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas”.

¹³⁵ En: *Las culturas populares en el capitalismo*, (p. 17 - 18)

también en relación a las propias composiciones, pues al ser registradas pierden su carácter *redondeado*¹³⁶.

Se trata del paso de la comunicación directa a la comunicación mediatizada de la música, donde ésta pierde una de sus características fundamentales, su carácter dialógico, pues deja de darse la fundamental retroalimentación entre músicos, cantores/as y bailadores/as, que luego se habría reconfigurado entre los primeros y el público de los salones.

El concepto de música popular que emerge entonces es el que la musicología occidental ha utilizado tradicionalmente para caracterizarla, es decir, aquella que ha sido compuesta por un autor conocido, con recursos simples y rudimentarios de la teoría y técnica académicas, usada con cierta amplitud, divulgada intensamente por diversos medios y condicionada generalmente por la moda, pues su finalidad primordial es ser comercializada, lo que implica que en ella se superponen las necesidades de mercado a las necesidades sociales y estéticas.

Así, en las *músicas de salón mediatizadas*, lo popular se identifica con lo comercial y con lo masivo, acepción totalmente opuesta a la que caracteriza a las *músicas populares afrolatinoamericanas de calle*, en las que resalta, como se ha señalado anteriormente, su carácter social, pagano, excluido y mestizado, diferenciación que puede enmarcarse en la distinción que se efectúa en sociología del arte, entre cultura popular – que surge de las clases subordinadas y por tanto tiene un carácter no oficial – y cultura de masas – como aquella difundida por la industria cultural¹³⁷ -.

Pero, ¿qué ocurre con la *música popular afrolatinoamericana de calle* durante la emergencia de musicalidades *de salón, mediatizadas* y de proyección internacional?

Como se planteó en el comienzo del capítulo, durante todo este proceso, las *musicalidades populares afrolatinoamericanas de calle* mantienen su vigencia en ámbitos suburbanos, lo que puede constatarse en la continuidad de prácticas festivas, especialmente carnalescas, que aparecen como espacios de reafirmación de lazos comunitarios, encuentro, participación, entretenimiento y también de resistencia.

En el caso de los carnavales, los cultores de esta musicalidad se toman las calles por jornadas que duran varios días, de modo que, pese a la transformación de la actitud

¹³⁶ Explicado en el capítulo anterior.

¹³⁷ En: *Sociología del Arte*, Vincenç Furió. Capítulo cuatro: “Arte y niveles culturales”.

de las elites frente a las *sonoridades afrolatinoamericanas blanqueadas*, aquellas desarrolladas en el marco de conmemoraciones carnavalescas siguen siendo despreciadas.

No obstante, la aceptación de músicas de origen africano en los salones y su éxito comercial a nivel internacional, sumados al carácter continuo de los carnavales, van haciendo inevitable la aceptación progresiva de las *musicalidades afrolatinoamericanas de calle*, lo que se expresa en la existencia de una serie de regulaciones instauradas por las autoridades políticas que aseguran el resguardo policial durante los días de fiesta, y que pueden comprenderse como la *oficialización* - tendiente al control social - de prácticas musicales proscritas durante siglos, por considerárselas inmorales y perpetuadoras del paganismo negro.

Y esto no sólo significa que comienzan a resultar ineludibles para las elites, sino además, el reconocimiento de que hay en ellas una notable capacidad de contención social, pues dada su proyección y profunda raigambre popular, emergen como fuentes potenciales de constitución de lo nacional, cuestión que resulta fundamental en relación al contexto sociohistórico en el que se constata aquello: la necesidad de conformar un nuevo orden social con una base ampliada de legitimidad, que resuelva la crisis del antiguo orden oligárquico - gravitada por la irrupción de las masas urbanas – capaz de contener, posteriormente, la expansión de la marginalidad urbana – que aparece como población restante de los procesos de urbanización e industrialización desarrollados en gran parte de los países de la región durante la primera mitad del siglo XX – y el malestar creciente de las masas campesinas que genera una segunda irrupción lo popular hacia fines de la Segunda Guerra Mundial, centrada en la desigual propiedad de la tierra¹³⁸.

Tiene lugar entonces una nueva fase en el proceso de popularización de las *músicas afrolatinoamericanas*, que puede señalarse como la más relevante desde el punto de vista sociológico: su *nacionalización*, producida fundamentalmente por el vínculo entre las *músicas de calle* y la radiodifusión, muchas veces promovido por el propio poder político, en la búsqueda por generar adhesión.

¹³⁸ En: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*. También en: *La dependencia y lo nacional popular*. Ambos, del sociólogo chileno Enzo Faletto.

En esta fase, la función social predominante de lo musical para los gobernantes¹³⁹, es servir de fuente de edificación del poder central, es decir, opera, como nunca antes, como mecanismo de control social, mientras que para los sectores populares, aparece como espacio de identificación colectiva a nivel nacional, permitiendo la construcción de un sentimiento de incorporación a la totalidad, pese a seguir anclados a la discriminación y a la marginalidad social.

Las *sonoridades populares afrolatinoamericanas* recobran así su acento en la representatividad sociocultural, previamente perdido en el curso de la *mercantilización* de las *músicas de salón*. Sin embargo, dicha representatividad muestra ahora un rasgo peculiar y característico del proceso de *oficialización/nacionalización* de estas musicalidades en su versión *de calle*, la confluencia de lo emotivo – expresado en la construcción de un sentimiento masivo de incorporación nacional – y de lo instrumental – que aparece como uso de lo musical para generar adhesión política, generalmente mediante su vinculación con diversos medios de difusión¹⁴⁰.

De este modo, lo popular se identifica aquí con lo masivo, no así con lo comercial, pues la cuestión central no es la comercialización, sino el logro de la adhesión necesaria para edificar el poder central sobre una base ampliada de legitimidad. Así, la misma musicalidad que otrora significara a lo popular fundamentalmente como lo excluido, ahora lo representa como lo masivo, cuestión que expresa el desplazamiento de la noción de pueblo – como población mayoritaria y más perjudicada socialmente - a la noción de pobre – que resulta neutra políticamente – propia de los regímenes de democracia de masas y de los movimientos populistas o nacionales populares que tienen lugar en diversas experiencias latinoamericanas durante el siglo XX¹⁴¹.

Finalmente, puede señalarse la existencia de una última fase en el proceso de popularización de musicalidades latinoamericanas de raíz predominantemente africana, consistente en la proyección de la función de reconstrucción/reafirmación de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad a nivel regional, es decir, su *latinoamericanización*.

La particularidad de este proceso es que implica la *apropiación* de las músicas en cuestión por parte de sus receptores, quienes, sin haberlas creado, son capaces de transformarse en sus cultores, independientemente de los medios de difusión por los

¹³⁹ Principalmente alianzas de fracciones de distintas clases sociales, o bien, militares.

¹⁴⁰ En: *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*, Joseph Martí i Pérez.

¹⁴¹ Sobre este asunto ver: *La dependencia y lo nacional popular*; y *Movimiento laboral y comportamiento político*. “El populismo”. Ambos del sociólogo chileno Enzo Faletto.

cuales tienen acceso a las mismas, cuestión que complejiza a tal punto este nivel de proyección, que son sumamente escasos los géneros que lo alcanzan.

En suma, desplazamientos calle–salón, emergencia de dos tipos fundamentales de musicalidades de raíz africana, *mercantilización* e *internacionalización* de las *músicas de salón*, *folclorización* y *nacionalización* de las *músicas de calle*, y proyección regional de algunas de estas sonoridades, son procesos que están imbricados y que marcan distintamente la popularización de la *música afrolatinoamericana*, lo que se constata al atender a las funciones sociales predominantes de la misma, distintas e incluso contrastantes, en cada fase.

Dado aquello, resulta relevante atender a las particularidades de los casos previamente escogidos para el análisis – la *rumba* cubana, el *samba* brasilero y la *cumbia* colombiana – pues muchas veces no tienen lugar, se dan a medias o de manera contrapuesta los procesos de surgimiento y popularización anteriormente examinados, enriqueciendo notablemente las interpretaciones sociales de los mismos.

TERCERA PARTE: PENSAR LO SOCIAL DESDE LO MUSICAL EN TRES GÉNEROS POPULARES AFROLATINOAMERICANOS.

El análisis del surgimiento y la popularización de la *música afrolatinoamericana*, da cuenta en términos generales de que pese a la diversidad de musicalidades que la conforman, éstas comparten rasgos fundamentales y estrechamente vinculados que permiten considerarlas como un todo complejo y diferenciado de otras sonoridades que la anteceden o surgen paralelamente a ella, al tiempo que evidencia la relevancia sociológica de la representatividad sociocultural de lo musical para su interpretación como correlato de lo social - por sobre los procesos de *mercantilización*, *mediatización* e *internacionalización*, tradicionalmente considerados como centrales – pues enfatiza su capacidad de operar como fuentes de construcción de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, sugiriendo una diferenciación entre las mismas de acuerdo a su nivel de popularización, es decir, según la amplitud alcanzada por dicha función social.

En base a aquello, los capítulos siguientes están abocados a la caracterización sociológica y musicológica de la *rumba* cubana, el *samba* brasilero y la *cumbia* colombiana, tendiente, por una parte, a la identificación de los distintos niveles de representatividad que alcanzan estos géneros, y por otra, a indagar en la hipótesis de que tal diferenciación da cuenta de la existencia de distintas modalidades de integración de lo negro y, en general, de constitución de lo popular en las diversas experiencias regionales, más allá de los rasgos comunes que presentan a escala subcontinental.

I. LA RUMBA COMO CONSTRUCCIÓN DE LO NEGRO.

Desde los primeros años del avance de la colonización hispana sobre América Latina, Cuba tuvo un papel fundamental tanto en el intensivo proceso de explotación de la tierra, como en la organización del tráfico de esclavos hacia el resto de la región. El interés de la corona española y su efectiva dominación sobre la isla, hicieron de éste el último rincón hispanoamericano en entrar al proceso de independencia que venía desarrollándose en el subcontinente desde comienzos del siglo XIX¹⁴², teniendo además como consecuencia, la progresiva y acelerada desaparición de las comunidades indígenas que previamente poblaban el territorio.

¹⁴² En: *Historia contemporánea de América latina*, Tulio Halperin Donghi.

Frente a ello, los colonos españoles – mayoritariamente hombres, solteros y movidos por la búsqueda de riquezas para llevar al viejo continente – respondieron echando mano a esclavas negras para satisfacer sus necesidades sexuales, de modo que mucho antes de la abolición formal de la esclavitud - acaecida recién en el año 1880 - proliferó en la isla la población mulata, y por el contrario el mestizaje, que tempranamente se constituyera como rasgo sociocultural mayoritario a nivel latinoamericano, tuvo lugar sólo de manera marginal.

En este sentido, puede plantearse que las condiciones de explotación, exclusión y pérdida de lazos comunitarios de origen vivida por negros y mulatos en América Latina aparecen acentuadas en la experiencia cubana. No obstante, y tal como sucediera en el resto de la región, dicha población logró generar formas propias de articulación social en ámbitos tan diversos como el campo - donde establecieron *palenques*¹⁴³ - y la ciudad - donde conformaron *cabildos*¹⁴⁴ -.

Estas entidades, habrían emergido agrupando a africanos y afrodescendientes de igual origen étnico, pero progresivamente se habrían ido abriendo a otras etnias y naciones africanas, llegando incluso a incorporar sectores no negros de la sociedad cubana.

Es en este contexto que Cuba es escenario del surgimiento de una multiplicidad de sonoridades inéditas y diversas, resultantes fundamentalmente de la confluencia entre lo hispano y lo africano, es decir, básicamente mulatas, como observara el pensador cubano Fernando Ortiz¹⁴⁵.

Entres ellas, en la costa Noroeste de la isla – zona tanto rural como urbana – surgen, a mediados del siglo XIX, dos musicalidades distintas, profundamente imbricadas y posiblemente las primeras *músicas populares afrolatinoamericanas* de la Historia, dado su origen inmediatamente pagano¹⁴⁶: la *rumba* y la *conga*.

¹⁴³ Nombre con que se conocieron las *contraplantaciones* en el Caribe hispanoparlante, como se explica en detalle en el capítulo sobre lo afro en América Latina.

¹⁴⁴ Denominación que se dio en la isla a las sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes, como se explica en el capítulo sobre el surgimiento de la *música popular afrolatinoamericana*.

¹⁴⁵ En: *La africanía de la música folklórica de Cuba*.

¹⁴⁶ Rasgo que, como se explica en el capítulo sobre el surgimiento de la *música afrolatinoamericana*, hace apropiables a estas sonoridades no sólo por africanos y afrodescendientes, sino que también, por los sectores populares en general.

Esta última, es la denominación dada a las comparsas de carnavalescas cubanas¹⁴⁷ que salen a desfilas por las calles en los días de carnaval de acuerdo a las conmemoraciones religiosas del catolicismo - lo que evidencia su carácter *sincretico* - desarrollando bailes sencillos y colectivos, cuya estructura – tres pasos y una pausa, al ritmo de los tambores¹⁴⁸ – permite el avance de la comparsa así como su ampliación progresiva, pues durante su desenvolvimiento, muchos espectadores se suman a ella como participantes. (En: pista 25)

Pero “*conga*” también es el nombre dado a las percusiones de las comparsas, de modo que se trata de una denominación que designa simultáneamente al género y a su instrumentación musical.

La palabra “*rumba*”, por su parte, presenta controversias respecto a su origen hispano, árabe o africano, sin embargo, su significado es coincidente: designa ampliamente fiestas colectivas o reuniones grupales en las que, sin requerir de motivos específicos para su desarrollo, se abre prontamente paso a la música, al canto y a la danza¹⁴⁹, permitiendo no sólo la participación de diversas tradiciones étnicas y nacionales africanas esclavizadas en Cuba – como *congos*, *yorubas* y *carabalíes* – sino que también, de negros y mulatos haitianos que migraban con frecuencia a la isla en busca de mejores condiciones de vida, así como de hispanos y criollos poco o nada favorecidos por el orden colonial vigente¹⁵⁰.

Así, como resultado de la confluencia *sincretica* entre tradiciones musicales tribales africanas, arábico-andaluzas (fundamentalmente el *flamenco*¹⁵¹; en: pista 26) y *afrohaitianas* (principalmente la denominada *tumba francesa*¹⁵²; en: pista 27), la *rumba* se fue cristalizando como una musicalidad peculiar e inédita, en un proceso marcado profundamente por las circunstancias histórico sociales de su surgimiento, entre las que destaca la pobre influencia mestiza e indígena, reducida al escaso aporte de instrumentos de acompañamiento, como el *güiro*¹⁵³.

¹⁴⁷ En: *Percusión Afrolatina*, Pedrito Díaz.

¹⁴⁸ En: *El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 – 1960*, Juan Pablo González.

¹⁴⁹ En: *Del canto y el tiempo*, Argeliers León.

¹⁵⁰ En: *Del tambor al sintetizador*, Leonardo Acosta. También en: *La apreciación de la danza*, Josefina Elósegui.

¹⁵¹ En: *Clínica de música cubana*, David Ortega.

¹⁵² Que designa tanto una musicalidad propia de negros y mulatos haitianos desarrollada en Cuba, como las sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes constituidas por los mismos en la isla. En: Argeliers León, (op. cit.)

¹⁵³ Fruto del mismo nombre con numerosos surcos en los que se interpretan frases rítmicas cortas y repetitivas con una varita En: Pedrito Díaz, (op. cit.)

De este modo, aparece desde su origen como una musicalidad fundamental para comprender los procesos de integración social que tienen lugar en la base del orden colonial cubano, pues expresa el temprano entrecruzamiento producido entre lo hispano y lo africano, y con ello, el carácter predominantemente mulato de los sectores populares de la isla.

Este proceso, se habría desarrollado de manera presencial y por vía oral, como mecanismos fundamentales de intercambio cultural y transmisión intergeneracional. Por tanto, y tal como sucede con el resto de los *géneros populares afrolatinoamericanos*, tiene como resultado el predominio de la lengua hispana – aunque ocasionalmente mezclada con palabras de raíz africana – y del fraseo¹⁵⁴ *flamenco* en el canto, destacando además el uso de diversos fonemas vocales y la referencia constante e irónica a lo marginal¹⁵⁵. De hecho, pese a la ausencia de registros fonográficos o escritos en las primeras etapas de su desarrollo, los estudios musicológicos y etnográficos cubanos han logrado concluir que desde un primer momento los cantos versaron sobre diversos sucesos que afectaban a los sectores populares de la isla, mediante la crítica camuflada a algún gobernante, el lamento de traiciones amorosas o el relato satírico de diversos acontecimientos cotidianos, como puede apreciarse en el siguiente fragmento (en: pista 28):

*“Tasca tasca le dijo a tesque tesque,
que tisqui tisqui andaba con toscos toscos.
Tuscu tuscu dice: que tasca tasca, que tesque tesque, que tisqui tisqui...
andaban con toscos toscos...
Se ha formado el chisme...”
(Tasca Tasca, Luis Abreu).*

Por su parte, la instrumentación se habría ido gestando con un carácter primario, doméstico y callejero, siendo suficientes un par de cucharas para ejecutar una clave y puertas de madera para el desarrollo de improvisaciones rítmicas, en diálogo constante con su expresión danzada, lo que da cuenta de su enorme capacidad de adaptación al medio social, así como de su intenso dinamismo.

Este último, se expresa además en el hecho de que se trata de una musicalidad carácter múltiple, en tanto emerge simultáneamente en modalidades o estilos distintos – es decir, con rasgos estilísticos peculiares - y en ámbitos sociales diversos de la zona de Matanzas – situada inmediatamente al este de La Habana - a partir de lo cual, ha sido

¹⁵⁴ Modo o estilo de cantar.

¹⁵⁵ En: Argeliers León, (op. cit.)

caracterizada por la musicología cubana, más que como un género, como un complejo musical.

Al respecto, Argeliers León¹⁵⁶ distingue tres modalidades fundamentales: el *yambú*, estilo de origen urbano que constituye la forma más lenta de *rumba*, cuyo canto parte con un tarareo, *lalaleo* o *diana* (en: pista 29), que prepara la entrada del coro y cuyo baile se conoce como “baile de viejos”, por el hecho de que en él “no se vacuna” (gesto pélvico que denota posesión); el *guaguancó* (en: pista 30), también urbano y danzado en pareja, pero de ritmo más acelerado que el *yambú*, y cuyo baile tiene por objeto “vacunar” a la mujer cuando se encuentre desprevenida, es decir, cuando no alcance a protegerse con el pañuelo característico de su vestimenta, lo que evidencia el carácter abiertamente sexual de esta modalidad; y la *columbia* (en: pista 31), que se habría desarrollado en el campo, en los tiempos de *zafra* o descanso de la producción azucarera, presentando un canto más satírico y un ritmo más figurativo, entrecortado y rápido que las otras modalidades, en diálogo constante con su expresión bailada, la que es desarrollada por un hombre sólo que realiza movimientos tanto acrobáticos como miméticos (imitando a ancianos, epilépticos y pescadores, entre otros), desafiando la capacidad de improvisación de los percusionistas.

Esta diferenciación, evidencia la profunda ligazón existente entre lo sonoro y su expresión danzada, pues las especificidades estilísticas y representacionales más relevantes de cada modalidad, radican básicamente en cómo y por quiénes son danzadas; el *yambú* como baile de viejos, el *guaguancó* como baile de parejas y la *columbia* como baile de hombres. Sin embargo, dichas especificidades tienen lugar en el marco de una estructura compartida, la *rumba*, que parte con una instrumentación sobre la que el cantador comienza su interpretación, seguido luego por un coro – usualmente constituido por los propios tamboreros – que le responde y prepara la entrada del último elemento en escena, el baile, instancia conocida como el momento en que “se rompe la *rumba*” y que despierta la participación de los espectadores, quienes aprueban o rechazan lo danzado con exclamaciones, burlas y risas¹⁵⁷.

Y es que, pese a sus particularidades, estas modalidades comparten un rasgo nítido y esencial: permitir a los sectores populares cubanos resolver momentáneamente las contradicciones y desigualdades sociales en las que habitan, es decir, construir, en la instancia generada por la *rumba*, su propio sentido de relevancia y continuidad,

¹⁵⁶ En: (op. cit.)

¹⁵⁷ En: Argeliers León, (op. cit.)

respondiendo a la necesidad social de encuentro, participación, desahogo y entretención, negada por la profunda estratificación de sociedad colonial¹⁵⁸.

Pero, ¿cómo es posible que en el seno de una manifestación musical se desarrollen tan complejos procesos?

Tal como sucede con el resto de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*, la primacía del plano rítmico, la relevancia que en éste presenta la improvisación y su vínculo dialógico e indisoluble con la expresión corporal danzada, hacen de la *rumba* una musicalidad centrada en lo emotivo e irracional, que tiende a la disolución de lo individual, favoreciendo la generación de sentimientos de pertenencia a la totalidad. Ello, se enfatiza al considerar el contexto festivo en cual se desarrolla, pues éste se centra en la participación colectiva y constante aun de quienes asisten a su práctica como espectadores, constituyéndose en una instancia fundamentalmente social, a la que lo musical da forma.

Además, resulta relevante señalar que pese a que la *rumba* surge en el marco de la dominación hispana sobre la isla, ésta estaba en crisis por los bajos precios de la caña de azúcar y la deslegitimación del tráfico esclavo a nivel global¹⁵⁹, situación que desencadena migraciones internas masivas hacia la capital en busca de mejores condiciones de vida - en el marco de las cuales migran también los cultores de esta musicalidad¹⁶⁰ - no encontrando sino la intensificación de las contradicciones sociales. De este modo, dado su carácter colectivo y dialógico, comienza a proliferar la práctica de *rumbas* – principalmente en la modalidad de *guaguancó* - en ámbitos suburbanos de La Habana, consolidándose, a pocos años de su surgimiento, como un espacio fundamental de integración social lateral en la base de la pirámide social, al tiempo que en una sonoridad representativa de gran parte de los sectores populares cubanos.

Este nuevo escenario - la capital - favoreció además la complejización de la instrumentación de la *rumba*¹⁶¹, profundizando su carácter mulato, dialógico, colectivo e indisoluble de la expresión bailada: sobre la base de una *clave* corta, repetida, constante y

¹⁵⁸ Ídem.

¹⁵⁹ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

¹⁶⁰ En: David Ortega, (op. cit.)

¹⁶¹ En: Argeliers León, (op. cit.)

extendida, el *guaguancó*, hicieron que la *rumba* fuera tempranamente identificada por las elites cubanas como “cosa de negros”, operando, al mismo tiempo, como fuente de prejuicio y discriminación por parte de las mismas.

Aquello, se profundiza como resultado de los procesos de independencia y abolición de la esclavitud que tienen lugar en Cuba hacia fines del siglo XIX, pues éstos, además de beneficiar al inversor norteamericano - quien se apropió de los circuitos mercantiles locales, de la producción y de la tierra¹⁶⁵ - facilitan a comienzos del siglo XX la constitución de la República, y con ella, la penetración de ideas liberales, que traían consigo la pretensión de edificar sociedades *blanqueadas* al estilo europeo, desencadenando no sólo el repudio, sino que también, la persecución de las *prácticas rituales y festivas afrocubanas*.

Esta repugnancia generalizada hacia dichas prácticas, característica de los primeros años de la República, se centraba en su identificación – pese a su carácter mulato - con lo negro en estado puro y en su significación como lastre de barbarismo, ideas que según el musicólogo y literato cubano Alejo Carpentier¹⁶⁶, se encarnaban en el poeta Sánchez de Fuentes, para quien sonoridades como la *rumba* “a penas podían llamarse música”.

Según Carpentier, frente a ello habría surgido un pequeño movimiento de compositores y poetas en defensa de lo *afrocubano*, destacando el autor Emilio Ballagras, quien escribiera versos como el que sigue:

*“Me sacude esta música palpitante y onduladora como el majá,
estremecida y voluptuosa como el oleaje de tus costas.
Esta fragancia del tabaco va a cerrarme los ojos.
Y la sangre corre dentro de mí como el pañuelo rojo de la rumba”
(Cuba, Poesía.
Fragmento).¹⁶⁷*

Carpentier observa además que como respuesta a dicho movimiento y a la proyección popular de la *rumba*, se ensalzó lo *guajiro* (o campesino), como representativo de una música blanca, noble y limpia, dado que en el campo hubo una notable incidencia de la música hispana, manifestada en la penetración de la guitarra y en el desarrollo de diversos instrumentos de cuerda como el *tres cubano* – un instrumento característico del *son* (en: pista 33), género que pese a su aporte africano evidente, logró alcanzar

¹⁶⁵ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

¹⁶⁶ En: *La música en Cuba*. Capítulo XVI: “Afrocubanismo”.

¹⁶⁷ En: *Cuadernos de poesía negra*.

representatividad a nivel nacional durante el siglo XX, gracias a su temprana identificación con el mundo *guajiro*¹⁶⁸ -.

Paralelamente, en medio de este debate, la hegemonía estadounidense se consolidada económicamente con cada crisis en la producción de caña de azúcar¹⁶⁹ y se profundizaba en el plano cultural, por una parte, inundando la isla de hoteles, salones y clubes nocturnos “de gringos para gringos”, que iban convirtiendo progresivamente a Cuba en el burdel de EE.UU.¹⁷⁰, y por otra, introduciendo, durante la década de 1920, diversos medios masivos de difusión de propiedad mayoritariamente norteamericana, como la radio, la televisión y los fonógrafos - aunque no así los discos, por la precaria capacidad de consumo interno -¹⁷¹.

Así, en este contexto de persecución y discriminación hacia lo *afrocubano*, y de profundización de la dominación estadounidense sobre la isla, habría de esperarse la consolidación de la situación de exclusión social de la *rumba*. Sin embargo, muy por el contrario, este complejo musical logra seducir los escenarios cubanos y luego mundiales, entre los decenios de 1920 y 1930, manteniéndose vigente hasta entrada la década de 1950¹⁷². ¿Cómo fue esto posible?

Se trata del desplazamiento desde las calles hacia los salones en la *rumba*¹⁷³, también característico del proceso de proyección de las demás *músicas populares afrolatinoamericanas*, que refleja el fenómeno de irrupción de las masas urbano-populares, en este caso, en la forma de protestas estudiantiles contra la violenta dictadura del general Gerardo Machado¹⁷⁴ - pese la ausencia de africanos y afrodescendientes en las mismas -.

Este paso calle-salón, se produce gracias al *blanqueamiento* de la *rumba*, un complejo proceso de simplificación y transformación estética tendiente a la eliminación de los rasgos más nítidamente identificados como negros, que engendra dos tipos extremadamente diferenciados de músicas: la *rumba de calle* – que como resultado del proceso anteriormente descrito y a su lejanía respecto a los medios de difusión, queda

¹⁶⁸ En: Olavo Alén Rodríguez, (op. cit.)

¹⁶⁹ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

¹⁷⁰ En: *Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos*, Leonardo Acosta.

¹⁷¹ En: *En ritmo de bolero*, José Loyola Fernández.

¹⁷² En: Juan Pablo González, (op. cit.)

¹⁷³ Proceso explicado, en términos generales, en el capítulo anterior.

¹⁷⁴ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

concebida como folclor negro¹⁷⁵ – y la *rumba de salón* – transformada, según el consenso musicológico, por la incidencia del teatro cubano y de las orquestas bailables de la década de 1920¹⁷⁶ -. En esta última, se vistió de etiqueta a los músicos - aunque con mangas arrepolladas y coloridas - se eliminó el carácter abiertamente sexual del baile a desarrollar por el público de los salones, gracias a la introducción de la *rumbera* – bailarina, a veces cantante, que ocupaba el centro de los escenarios - y se sustituyó la instrumentación artesanal por otra industrializada, todo lo cual hizo a la *rumba de salón*, desde su origen, un producto de mercado.

Nuevamente, procesos que a nivel latinoamericano resultan progresivos y ambiguos, aparecen acentuados, nítidos y acelerados en el caso cubano pues, a diferencia del resto de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas* - que en su versión *de salón* logran mantener vivo su carácter heterogéneo y *sui generis* - la *rumba se blanquea* de manera paralela y mutuamente condicionada con su *mercantilización*, lo que no sólo implica el distanciamiento de su función social de origen – de construcción de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, primando ahora en ella un carácter meramente ornamental – y por tanto de su base social, sino que además, presenta la particularidad de generar su *estandarización*, en el sentido del sociólogo alemán Theodor W. Adorno, es decir, como simplificación, al tiempo que como homogeneización de su antigua diversidad musical - las distintas modalidades o estilos que antaño le dieran forma - de acuerdo a los requerimientos de mercado definidos por la industria cultural¹⁷⁷.

De este modo, la vigencia de la dominación estadounidense sobre la isla, sumada a al carácter evidentemente sensual y embriagador de la *rumba*, transformarán a esta sonoridad en la primera *música popular afrolatinoamericana* en alcanzar popularidad internacional, de la mano de La Orquesta Casino de La Habana, dirigida por Don (Modesto) Apiazó – quien grabara para el sello *Víctor*, en Nueva York, el tema *El Manisero* (en: pista 34), de Moisés Simons, la primera composición cubana de amplio éxito comercial en EE.UU.¹⁷⁸ -. A partir de entonces, la *rumba de salón* será reconocida como “el género que marcó la entrada triunfal del mundo negro latino al baile social”¹⁷⁹, es decir,

¹⁷⁵ Lo que en el capítulo sobre la proyección de la *música popular afrolatinoamericana* se describe como *folclorización*.

¹⁷⁶ En: Juan Pablo González, (op. cit.)

¹⁷⁷ En: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. “La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas”.

¹⁷⁸ En: Juan Pablo González, (op. cit.)

¹⁷⁹ Ídem.

se identificará internacionalmente como negra a una manifestación mulata y comercial, mediante el ensalzamiento de su ritmo y abierta sexualidad como aportes del continente africano.

En este contexto, los significados asignados a la música popular y a la música comercial – que como se ha señalado anteriormente, constituyen dos tipos de sonoridades de forma y carácter diferenciados – se equiparan. No obstante, la proyección de la *rumba de salón* tuvo el mérito de sembrar el camino de la *internacionalización* a otras *sonoridades afrocubanas* durante la década de 1950, y también a otras *sonoridades afrolatinoamericanas*, como se aprecia en los capítulos siguientes.

Por otra parte, pese a que la *internacionalización* de la *rumba de salón* también produce una falsa equivalencia entre lo afro y lo mulato, fue abriendo paso a la aceptación de las manifestaciones *afrocubanas* como un elemento propio, incluso por parte de sectores que anteriormente fueran sus detractores más acérrimos, aceptando como auténticamente cubanas a musicalidades como el *danzón*, género de origen franco-africano que, como el *son*, logra estatus nacional durante el siglo XX. (En: pista 35)

Sin embargo, el prejuicio hacia la *rumba de calle*, las *congas de carnaval* y los *ritos afrocubanos* como la *santería*, permanecía intacto, tal como la situación de exclusión y discriminación vivida hasta entonces por sus cultores quienes, paralelamente, continuaron practicando *rumba* en su versión *de calle*, como forma de resistencia y a pesar de las constantes dificultades para su desarrollo, emergiendo agrupaciones de carácter mucho más musical que social - como Los Muñequitos de Matanzas¹⁸⁰ (en: pista 36) -.

Este prejuicio, se mantendría incluso a pesar de que muchas de las *rumbas de salón* no eran sino versiones de composiciones *de calle*, utilizadas e incluso registradas como propias por músicos profesionales, con la excusa de considerarlas anónimas y de propiedad colectiva, cuestión que para el músico e investigador cubano Leonardo Acosta¹⁸¹, no constituyó otra cosa que la práctica extendida del plagio, derivada de la capacidad de la *rumba de salón* de ser fuente de sustento y movilidad social para sus cultores.

Por todo lo anterior, la *rumba de calle* no logró alcanzar nunca – como sí lo hicieron otras *sonoridades populares afrolatinoamericanas* - representatividad

¹⁸⁰ En: Olavo Alén Rodríguez, (op. cit.)

¹⁸¹ En: Leonardo Acosta, (op. cit.)

sociocultural a nivel nacional. Y es que pese a que en su origen operaba como espacio de integración social lateral de base, las elites españolas, estadounidenses y cubanas fueron incapaces de percibir la potencialidad de adhesión y contención social de esta musicalidad, venida de su capacidad de extender sentimientos auténticos de solidaridad vivida. Por el contrario, mediante la aceptación de su versión *de salón* - donde cumplía una función meramente ornamental – la *rumba de calle* fue relegada a la exclusión y al prejuicio racial, a través de su identificación con lo afro, no comprendiéndose que se trataba de un complejo musical, diverso, novedoso, inédito y profundamente cubano.

Durante todo este período, la valorización hacia la riqueza musical, artística y sociocultural de la *rumba de calle* se produjo sólo de manera marginal, de la mano de músicos cubanos - tales como Chano Pozo – quienes, mediante procesos de *crossover* (o fusión) entre esta sonoridad y el *jazz*, contribuyeron al enriquecimiento y desarrollo una de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas* más relevantes, surgidas a mediados del siglo XX: el *latin jazz*¹⁸². (En: pista 37)

Y no fue sino con la Revolución Cubana – simbolizada por el ingreso triunfal a La Habana de la guerrilla encabezada por Fidel Castro el 1° de enero de 1959 y en la cual negros y mulatos cubanos resultan prácticamente invisibles - que la *rumba de calle* logra cierto reconocimiento ampliado, alcanzando, mediante la profundización de su proceso de *folclorización*, el estatus de patrimonio cultural, como defensa frente a las transformadoras fuerzas de mercado, es decir, con un exacerbado carácter preservacionista.

Además, y pese al prejuicio y la persecución sostenida durante las primeras décadas de la Revolución hacia las manifestaciones *afrocubanas* de carácter ritual, la *rumba de calle*, revalorizada gracias a su nuevo estatus patrimonial, logró acceder a espacios que hasta entonces le habían sido vedados: la academia y el mercado, al cual se incorpora tardíamente, tanto de la mano del turismo como mediante la denominada *world music* - nombre con el que la industria musical designa, a nivel global, musicalidades identificadas como representativas de rasgos étnicos puros, aun cuando estas sean producto de profundas confluencias y mestizajes interculturales –.

Con todo, puede plantearse que el caso cubano aparece desde su inicio como un caso de extremos: se ennegrece rápidamente, al tiempo que presenta una notable escasez de población mestiza; es el último país latinoamericano en constituirse como

¹⁸² En: *Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos*, Leonardo Acosta.

República y el primero en ser objeto de la dominación estadounidense; por medio de la *rumba*, antecede al resto de las *musicalidades populares afrolatinoamericanas* en los procesos de surgimiento y popularización; y establece rápidamente una rígida diferenciación entre lo hispano y lo africano, tanto en la organización de las contradicciones sociales como en la comprensión y valoración de diversas manifestaciones culturales, negando el temprano y extendido entrecruzamiento racial que está en su origen.

Sobre la base de esta diferenciación, la *rumba* cubana, pese a que emerge como espacio de integración social lateral, alcanzando cierta amplitud en su capacidad de representación social, termina su proceso de popularización únicamente como patrimonio folclórico, lo que da cuenta de que en los procesos cubanos de constitución de lo popular, pese a estar caracterizados por la primacía de un temprano entrecruzamiento hispano-africano, operan distinciones étnico-sociales de manera simbólica, constante y fundamental, asemejándose con ello a las modalidades estadounidenses de integración social, en tanto basadas en la identificación de lo afrodescendiente como negro en estado puro, como lastre de barbarismo y como objeto de segregación vertical efectiva, semejanza que no es extraña al considerar la profunda dominación social que ejerce EE.UU. sobre la isla durante poco más de la primera mitad del siglo XX, y las similitudes que presentan la colonización inglesa sobre dicho país y la hispana sobre Cuba, en cuanto a sus resultados demográficos: la ausencia casi absoluta de lo indígena, y por tanto, de lo mestizo.

II. EL SAMBA COMO CONFORMACIÓN DE LO NACIONAL.

Así como en el caso cubano resalta tempranamente el carácter extremo de sus particularidades, el caso brasileiro puede caracterizarse, desde los primeros años de su colonización, por la profunda peculiaridad de las mismas en relación al resto de las experiencias regionales, siendo las más relevantes, la magnitud continental del territorio y el hecho de ser el único país latinoamericano colonizado por Portugal.

El portugués de entonces, además de los aspectos compartidos con el colono hispano – como su soltería – conocía la esclavitud desde el siglo XV y presentaba un notable cosmopolismo, producto de sus constantes viajes mercantiles a África y Asia, la

misma motivación que lo trajera a tierras americanas¹⁸³. Sin embargo, en éstas no encontró las grandes civilizaciones que enfrentara el conquistador español, sino pequeñas comunidades indígenas dispersas por un inmenso y selvático territorio, aparentemente carente de riquezas naturales, que despertó un débil interés de la corona portuguesa, muchas veces permitiendo a otros países europeos – como Holanda, Francia e Inglaterra – colonizar parte de lo que le correspondiera en el “Nuevo Mundo” según el Tratado de Tordesillas¹⁸⁴.

Así, el poblamiento europeo de Brasil fue desarrollándose de manera disgregada y de la mano de iniciativas individuales¹⁸⁵, centradas, por una parte, en la evangelización – sostenida fundamentalmente por el peregrinaje jesuita y, por tanto, especialmente propicia para el desarrollo de procesos *sincréticos*¹⁸⁶ – y por otra, en la conformación de núcleos familiares que iban apropiándose de la tierra para explotarla con trabajo esclavo masculino, pues a diferencia de las familias inglesas que llegaban a EE.UU. previamente constituidas, el portugués se vincularía a mujeres indígenas y luego africanas – venidas de distintas regiones, como Nigeria, Angola y Mozambique - teniendo como consecuencia, la progresiva emergencia de *caboclos*¹⁸⁷ y mulatos.

De este modo, la sociedad colonial brasilera fue cristalizándose como predominantemente mestizada, esclavista, rural, dispersa y con una profunda heterogeneidad geográfica, económica y cultural.

En este contexto, gracias a la madera – explotada con manos indígenas - y posteriormente a la caña de azúcar – resultado del trabajo esclavo africano - las más grandes riquezas exportables del país provenían del *Nordeste*, presentando la mayor concentración de población negra, mulata y zamba – esta última, producto del encuentro entre las primeras, y *caboclos* e indígenas en los *quilombos*¹⁸⁸ del *sertão*, la agria región del interior – razón por la cual, dicha zona sería escenario privilegiado para el desarrollo

¹⁸³ En: *Casa-grande y senzala*, Gilberto Freyre. Tomo I.

¹⁸⁴ Compromiso suscrito el 7 de junio de 1494 por las coronas española y portuguesa, que consensuaba la repartición de los territorios americanos recientemente conquistados entre ambas.

¹⁸⁵ En: Gilberto Freyre, (op. cit.)

¹⁸⁶ Como se explica en el capítulo que analiza las diferencias y similitudes entre las *músicas populares afrolatinoamericanas y afroestadounidenses*.

¹⁸⁷ Nombre con que en Brasil se denomina a los mestizos.

¹⁸⁸ Nombre dado a las *contraplantaciones* en Brasil, como se explica en el capítulo sobre la presencia africana en América Latina.

de las primeras manifestaciones culturales *afrobrasileras*, como los rituales de *candomblé*¹⁸⁹. (En: pista 38)

No obstante, hacia fines del siglo XVII la producción azucarera entra en una etapa de decadencia, seguida por el descubrimiento de diamantes en la capitanía de Sao Paulo, todo lo cual provoca una amplia movilidad de población hacia el centro del país que deja a Río de Janeiro – reconocido entonces como un oasis de cultivos tropicales – como nueva capital.

Esta transformación, se da en el marco de un Brasil hecho reino desde 1717, peculiaridad que se suma a otro hecho inédito: a comienzos del siglo XIX, el rey portugués, huyendo de la invasión francesa, se instala en su territorio americano, constituyendo a la corona en la fuente principal de unificación nacional¹⁹⁰.

Es de este modo que Brasil enfrenta su relativamente pacífico proceso de independencia, mas no para dar paso a una República oligárquica - como sucede en el resto de los países latinoamericanos - sino a un Imperio que se dice liberal, pero que está basado en el poder militar, por lo que, posteriormente, tomará la forma de un Imperio parlamentario que entrará prontamente en crisis, enfrentado a una guerra contra Paraguay, a la progresiva extensión de las ideas republicanas - cada vez más populares en el ejército – a una nueva decadencia del azúcar y a la abolición formal de la esclavitud - proceso complejo que parte con la promulgación, en 1871, de la Ley de Libre Vientre¹⁹¹ y no concluye sino hasta 1888 - teniendo como resultado fundamental, una masiva migración de negros y mulatos *libertos* hacia el centro del país en busca de mejores condiciones de vida, que se suman a los esclavos liberados de la explotación minera.

Producto de todo aquello, en el año 1889 se funda la República oligárquica, bajo el lema *orden y progreso*, consolidando el protagonismo de las elites rurales, al tiempo que la penetración de las ideas liberales¹⁹². Sin embargo, surge paralelamente la cuestión de lo nacional, pues la corona deja de ser fuente de unificación de esa tremenda heterogeneidad que es Brasil¹⁹³.

¹⁸⁹ Caracterizados en el capítulo sobre la presencia africana en América Latina.

¹⁹⁰ En: *Historia contemporánea de América latina*, Tulio Halperin Donghi.

¹⁹¹ Que hacia legalmente libres a los hijos de esclavos y permitía a estos últimos comprar su libertad. En: *Esclavitud y cultura negra en Brasil*, Horst Nitschack.

¹⁹² En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

¹⁹³ En: *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna.

En este contexto, Rio aparecía como la ciudad más diversa, cosmopolita y segregadora del país, pues pese a la inmensa confluencia pluriétnica dada en su seno, excluía profundamente a la población afrodescendiente.

Frente a ello, dicha población, de origen mayoritariamente *yoruba*¹⁹⁴, respondió constituyendo una suerte de comunidad bahiana en el barrio *da Saúde* (o de la Salud) – en el centro de la ciudad – ocupando las casas aledañas a la *Praça Onze* (o Plaza Once), en las que fundaron las denominadas casas de tías bahianas, sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes que presentaron la particularidad de articularse en torno a la práctica de rituales de *candomblé*, es decir, a partir de lo religioso¹⁹⁵, por lo que operaban fundamentalmente como instancias de encuentro, participación y reconstrucción de lazos comunitarios entre negros, mulatos y zambos, aunque paulatinamente irían dando paso a la práctica de reuniones paganas de carácter festivo y abiertas a otros sectores de las capas bajas y medias de la capital, en las que se comía, bebía y danzaba al son de una musicalidad entonces desconocida en Rio de Janeiro: el *samba de roda*¹⁹⁶. (En: pista 39)

Anteriormente, la palabra *samba* era utilizada en distintas regiones de Brasil, siempre vinculada al universo de lo afro, pero designaba realidades extremadamente diversas¹⁹⁷. Dado aquello, existe hasta nuestros días una extensa controversia en la musicología brasilera sobre su origen. No obstante, se reconoce a la modalidad que tiene lugar en Rio hacia fines del siglo XIX en el contexto anteriormente descrito, como la primera efectivamente popular, pues pese a desarrollarse en ámbitos predominantemente religiosos, tiene la particularidad de constituirse como una instancia fundamental de encuentro y síntesis entre distintas tradiciones étnico-sociales y suburbanas de la capital¹⁹⁸.

En este marco, resulta relevante consignar además que la palabra *samba* proviene del vocablo *semba* que significa *umbigada*, nombre que en África se dio al gesto coreográfico consistente en el choque de vientres u ombligos para el desarrollo de ciertas danzas¹⁹⁹, tal como sucede en el *samba de roda*, donde dicho gesto – que además incluye el choque de caderas - se utiliza para cambiar la persona que entra en la *roda* (o

¹⁹⁴ En: *A alma bahiana do samba*, Roberto Moura.

¹⁹⁵ En: *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Carlos Sandroni. “Da sala de jantar à sala de visitas”.

¹⁹⁶ En: Carlos Sandroni, (op. cit.). “Da Bahia ao Rio”.

¹⁹⁷ En: *La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las “Escolas de Samba” de Rio de Janeiro (1928 – 1941)*, Nelson N. Fernandes.

¹⁹⁸ En: Carlos Sandroni, (op. cit.). “Da Bahia ao Rio”.

¹⁹⁹ Ídem.

círculo) a bailar individual e improvisadamente, mientras quienes esperan su turno interpretan con sus palmas la base rítmica de dicha musicalidad, caracterizada, como la mayoría de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*, por su *contrametricidad*²⁰⁰, como puede apreciarse en la siguiente notación (en: pista 40):



Según el etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni²⁰¹, este *tresillo* aplaudido, propio tanto del *samba de roda* como de la *capoeira*²⁰², en su origen era acompañado básicamente por un *pandeiro* – instrumento de percusión característico de las *musicalidades afrobrasileras* del *Nordeste* – pero en Rio se habría abierto a diversos instrumentos armónicos de origen ibérico – como el *violão* (o guitarra) y el *cavaquinho*²⁰³ – evidenciando el carácter mestizado de esta sonoridad.

De este modo, el *samba* va cristalizándose como sinónimo de baile, música, fiesta, canto, comida y bebida, una convivencia denominada *rodada*, que difícilmente podría concebirse de manera separada – tal como sucede con la *rumba* cubana en su origen – lo que sumado al carácter *contramétrico* de su instrumentación – que, como se ha planteado en capítulos anteriores, favorece su vínculo con la danza – permiten comprender la capacidad de esta musicalidad de operar como fuente de construcción de lazos comunitarios y sentimientos colectivos de pertenencia a la totalidad.

Aquello, también se expresa en el hecho de que en las *rodadas* se producía una multiplicidad de creaciones musicales sobre la base de composiciones dejadas a medias para ser completadas improvisadamente por sus participantes, una práctica favorecida por la vigencia de la tradición oral como mecanismo fundamental de transmisión intergeneracional y que daba cuenta del carácter *redondeado*²⁰⁴ de esta sonoridad.

Sin embargo, este carácter se perdería rápidamente, debido al notablemente temprano contacto del *samba de roda* con los medios masivos de reproducción

²⁰⁰ Concepto explicado en el capítulo abocado a comparar las *musicalidades afrolatinoamericanas* y las *afroestadounidenses*.

²⁰¹ En: (op. cit.). “Premissas musicais” y “Desde quando o samba é samba?”

²⁰² Caracterizada en el capítulo sobre la presencia africana en América Latina.

²⁰³ Pequeño instrumento de cuerda, característico de las sonoridades de raíz predominantemente africana que tienen lugar en el centro de Brasil

²⁰⁴ Aspecto explicado en el capítulo sobre las diferencias y similitudes entre la *música popular afrolatinoamericana* y la *afroestadounidense*.

fonográfica – entonces en desarrollo en el centro de Brasil – vínculo que tiene la particularidad de no generar el *blanqueamiento* de esta musicalidad, y por tanto, de no darse a partir del surgimiento de un *samba de salón*, pero a partir del cual, como en el resto de las experiencias latinoamericanas, comienza el problema de la autoría: su origen, data del año 1917, cuando el músico Ernesto dos Sagrados (Donga), inscribe como propio el tema *Pelo telefone*, una creación colectiva nacida en una de las tantas *rodadas* en la casa de Hilária Batista de Almeida (la Tía Ciata)²⁰⁵, generando profundas enemistades y desconfianzas entre los demás *sambistas*, ya que con este hecho, emerge la función de autor en el *samba*, y con ella, la práctica del robo de composiciones - que comienzan a ser un medio de sustento - transformándose en uno de los asuntos más controvertidos de la musicología y de la historiografía brasileñas²⁰⁶. No obstante, la grabación, el registro y el éxito comercial de *Pelo telefone*, tendrían consecuencias fundamentales para comprender el proceso de popularización del *samba* en Brasil, pues al fijar su estructura anteriormente *redondeada*, permitirían la difusión masiva de este *género popular afrolatinoamericano* como una musicalidad única, superando la diversidad de sonoridades y regiones a las que antaño apelara.

Además, la relevancia de este *samba* tiene relación con el contenido de su letra, en la que se satiriza la persecución vivida entonces en Rio por los *sambistas* negros y mulatos, como puede apreciarse en la siguiente estrofa (en: pista 41):

“O Chefe da polícia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar”²⁰⁷.

Así, lo que evidencia *Pelo telefone*, tanto en su letra como en su polémico contacto con los medios masivos de difusión y reproducción fonográfica, es la profunda ambigüedad de las elites cariocas ante las manifestaciones *afrobrasileras*, pues al tiempo que se dejan seducir por sus embriagadores ritmos, reprimen a sus cultores afrodescendientes mediante un intenso control policial.

Esta actitud represiva, tenía larga data en la capital, resultando particularmente evidente durante los días de carnaval – manifestación hasta entonces ajena al *samba* – pues pese a que éste llega a Brasil a comienzos del siglo XVI, de la mano de inmigrantes

²⁰⁵ Una *mãe de santo* o líder de *candomblé*. En: Carlos Sandroni, (op. cit.). “Da sala de jantar à sala de visitas”.

²⁰⁶ En: Carlos Sandroni, (op. cit.). “Pelo Telefone”.

²⁰⁷ “El Jefe de la policía / Por teléfono / Me manda a avisar / Que en la (calle) Carioca / Tiene una ruleta / Para jugar”.

portugueses oriundos de las islas Madeira y Açores²⁰⁸, en la modalidad popular de *entrudo* – consistente en tomarse las calles durante los días de fiesta, para arrojar agua a los transeúntes al son del *bombo*²⁰⁹ - durante el siglo XIX sería colonizado por las elites cariocas a través de las denominadas *grandes sociedades*, modalidad inspirada en los carnavales venecianos que proliferaría hasta instaurar un lujoso carnaval en Rio de Janeiro, que excluía, mediante multas y presidios, a los sostenedores del *entrudo*²¹⁰.

Pero hacia fines del siglo XIX, este modelo de exclusión entraría en crisis por la masiva migración de negros y mulatos *libertos* a la capital, teniendo como resultado la emergencia de una nueva modalidad carnavalesca, los *ranchos*, promovidos por las elites para controlar la participación de las capas medias y bajas.

Sin embargo, una gran masa de población – principalmente afrodescendiente - quedaba fuera de los *ranchos*, de modo que, contraria a convertirse en mera espectadora del carnaval, fue generando, espontánea y progresivamente, formas propias de inclusión al mismo, dando curso a la aparición de los denominados *blocos* y *cordões*, entidades sumamente desorganizadas que generalmente concluían en violentos enfrentamientos con la policía²¹¹.

De este modo, el carnaval carioca aparecía como una verdadera vitrina de contradicciones sociales, un espacio de segregación y conflicto fielmente expresivo del espíritu de los sectores dominantes de la época, preocupados por la edificación de un Brasil *blanqueado* al estilo europeo, es decir, que excluyese lo afro, rasgo que se profundiza dramáticamente durante la década de 1920, debido a la puesta en marcha de una transformación urbanística radical en Rio de Janeiro²¹²: la expulsión de las familias identificadas como negras y/o pobres – que resultaron ser mayoritariamente de origen bahiano – desde el centro hacia los *morros* (o cerros), ubicados en los márgenes de la ciudad, donde proliferaron las denominadas *favelas*, teniendo además como consecuencia, el desaparecimiento progresivo de las casas de tías bahianas, y con ello, de la única instancia de síntesis entre tradiciones étnico-sociales diversas y de encuentro entre sectores distintos de la sociedad carioca.

²⁰⁸ En: *A capital cai na folia*, Maria Clementina Pereira Cunha.

²⁰⁹ Instrumento característico de los *entrudos*.

²¹⁰ En: Nelson N. Fernandes, (op. cit.)

²¹¹ Ídem.

²¹² Ídem.

Lo que se está produciendo entonces, es una suerte de involución en el proceso de integración social de negros, mulatos y zambos a la sociedad brasilera en general, y en particular, entre lo afro y lo popular en el contexto suburbano de la capital. No obstante, la respuesta por parte de los sectores excluidos no se haría esperar, evidenciando una vez más su notable dinamismo y capacidad de adaptación social a través de lo cultural: a fines de la década de 1920, un grupo de *sambistas* del céntrico barrio *Estácio de Sá*, reunidos en los *botequins* (o bares) *Apolo* y *do Compadre* – lugar de encuentro entre marines, *sambistas* y prostitutas, principalmente – liderados por el músico Ismael Silva, se proponen crear una nueva modalidad de comparsa carnavalesca, centrada en el *samba* y con una organización que impidiera los violentos enfrentamientos con la policía, idea que se materializa el 12 de agosto de 1928, con la fundación de la *Escola de Samba Deixa Falar*, en cuyo primer desfile – desarrollado ese mismo año en el *morro de Mangueira* – debidamente uniformada, organizada con directores y cercada por un encordado propio que la separaba del público, logra su objetivo originario: *sambar* durante todo el carnaval sin enfrentarse con la policía²¹³.

Así, de manera tardía y marginal, se produce el vínculo entre *samba* y carnaval de Rio, que dará curso a la emergencia de un nuevo estilo dentro de esta musicalidad: el *samba de enredo*. (En: pista 42)

En tanto práctica social, esta novedad radica, por una parte, en su traslado desde las salas de visitas de las casas de tías bahianas, hacia los *botequins* y carnavales, como instancias de encuentro, creación y desenvolvimiento específicos de este *género popular afrolatinoamericano*, desplazamiento que puede comprenderse como *secularización* de su ámbito social.

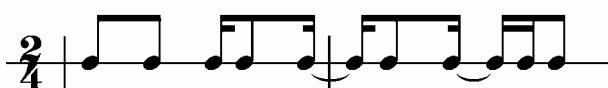
Por otra parte, dicha novedad se expresa en la adecuación de la danza *de roda* al estructurado desfile carnavalesco, en el que prevalecerá lo coreográfico y lo teatral, a través de elementos tales como la *comissão de frente* – coreografía colectiva que abre el desfile – la *porta bandeira* y el *mestre-sala* – pareja de trajes cortesanos que encarna los colores distintivos de la *escola*, haciendo alusión al pasado monárquico de Brasil – y las *alas* – grupos diversos que se insertan en distintos puntos de la comparsa, avanzando en bloque, lo que para algunos investigadores representa la influencia de lo indígena en esta musicalidad²¹⁴ -. Sin embargo, también se integran representaciones del estilo antiguo,

²¹³ Ídem.

²¹⁴ Entre ellos, puede mencionarse al folclorista y baterista chileno Waldo Parra, en: *Análisis*; y al etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax, en: *Dance and Human History*.

mediante la incorporación de un grupo de bahianas – ala obligatoria en homenaje a las tías de *candomblé* – y los *destaques* – bailarinas que danzan de manera individual e improvisada -²¹⁵ lo que expresa un rasgo propio de las *sonoridades afrolatinoamericanas*, el hecho de que no se producen nunca de espaldas al pasado, sino que son resultado de una cierta trayectoria histórica²¹⁶.

Estas transformaciones del *samba* en tanto práctica social, condicionan un cambio notable a nivel de la sonoridad, constatable, fundamentalmente, en la emergencia de un nuevo patrón rítmico de base, mucho más *contramétrico* que el característico del *samba de roda*, como puede apreciarse en la siguiente notación (en: pista 43):



Este patrón, además de su acentuada *contrametricidad*, se caracteriza por ser interpretado con un instrumento específico, el *tamborim*²¹⁷, y por presentar una enorme variabilidad - a diferencia del estilo antiguo, que mantiene un patrón fijo - mediante la omisión o inclusión de articulaciones rítmicas²¹⁸, como puede apreciarse en las siguientes notaciones:

Patrón rítmico de base (en: pista 43):	
Variación por omisión (en: pista 44):	
Variación por inclusión (en: pista 45):	

²¹⁵ En: Nelson N. Fernandes, (op. cit.)

²¹⁶ Como se plantea en el capítulo sobre el surgimiento de estas musicalidades. En: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, Ángel Quintero Rivera

²¹⁷ Una pequeña percusión unimembránica, caracterizada por estar construida con elementos sumamente rústicos y urbanos: la lata y el plástico (con el que además, se elaboran las varillas utilizadas para percudirlo).

²¹⁸ En: Carlos Sandroni, (op. cit.). "Premissas Musicais".

Esta transformación estilística resulta fundamental para comprender, en lo sucesivo, los procesos de popularización del *samba* y de integración social de negros, mulatos y zambos en Brasil, pues además de expresar, como ya se ha dicho, su enorme capacidad de adaptación cultural frente a condiciones de exclusión profunda, se trata de una manifestación popular profundamente *contramétrica*, *polirrítmica*, espontánea y vinculada a la danza, lo que da cuenta, como se ha ya se ha visto, de la predominancia de las dimensiones emotiva e irracional en esta sonoridad, en tanto tendiente a la disolución de la conciencia individual en pos de lo colectivo, lo que favorece su constitución como instancia de encuentro, participación y generación de sentimientos de solidaridad vivida, extensible a sectores no negros de la sociedad.

Así, consolidado su surgimiento y de manera casi inmediata, el estilo nuevo se vincula con medios masivos de reproducción fonográfica mediante la grabación, en el año 1929, del tema *Na Pavuna* (en: pista 46), *samba* creado en un suburbio de la capital, lo que aparece como presagio del carácter que tendrá en lo sucesivo el desarrollo de esta musicalidad: pese a su origen céntrico, será en los suburbios y, fundamentalmente, en las *favelas* de Rio, donde proliferarán y se consolidarán las *Escolas de Samba*, soporte fundamental del *samba de enredo*²¹⁹, lo que constituye un nuevo desplazamiento en el *samba* – así como antes sucediera con la migración de esclavos *libertos* de Bahía a Rio – desde el centro de la capital, hacia los *morros*, movimiento que profundiza el desprecio de las elites por los *sambistas*, y la identificación de esta musicalidad con lo negro y lo marginal - tal como ocurriera con la *rumba* cubana – pese a que, como ya se ha visto, se trata de sonoridades profundamente *sincréticas* y mestizadas²²⁰.

No obstante, pese a la persistencia de esta discriminación por parte de las elites, las *escolas* emergían en la escena carioca durante los días de carnaval – de manera no oficial, pero cada vez menos marginal – seduciendo a quien fuese testigo de su desfile, y despertando el interés de músicos e intelectuales – principalmente de las capas medias – quienes, pese a considerar peligroso el mundo de las *favelas*, asistían de cuando en cuando a los ensayos de las *Escolas*²²¹, siendo seguidos por los medios escritos de Rio, que comenzaron a acercarse a esta musicalidad de la mano del periódico *O Mundo Esportivo*, principal promotor del que se consideró primer concurso de las *Escolas de*

²¹⁹ En: Nelson N. Fernandes, (op. cit.)

²²⁰ En: Hermano Vianna, (op. cit.)

²²¹ Ídem.

Samba realizado en la histórica *Praça Onze*. Es decir, en el mismo año (1929), el *samba* – previamente desplazado a los *morros* – volvía al centro de la capital.

Al año siguiente, el periódico *O Globo* asume tanto la organización como la difusión del concurso y en 1934, se declara oficial el desfile de las *escolas* mediante el traspaso de su organización a la Prefectura del Distrito Federal, tendiente a su control policial. Como respuesta a aquello, las *escolas* comienzan a generar una articulación propia, mediante la fundación, el 6 de septiembre del mismo año, de la *União das Escolas de Samba – UES* – que definió como objetivo fundamental la organización anual del carnaval y reglamentó la obligatoriedad de que los contenidos de los *sambas* presentados al desfile se abocaran a lo nacional, con lo cual, los *sambistas* se presentaban como los auténticos representantes de su sociedad²²², evidenciando la vigencia de su interés originario por romper con el prejuicio de los sectores dominantes.

Constituido de esta manera, el carnaval del año 1934 habría logrado convocar a unos 40 mil espectadores cariocas, brasileros y extranjeros, transformándose en un fenómeno popular de insospechada proyección internacional, producto de lo cual, y gracias a la gestión de la *UES*, al año siguiente comenzaría a depender de la Dirección General de Turismo, encargada en lo sucesivo de su promoción, difusión, organización y financiamiento.

De este modo, hacia fines de la década de 1930, el desfile de las *escolas* habría conseguido colonizar el carnaval carioca, ser reconocido internacionalmente como el mayor espectáculo carnavalesco de la tierra y constituirse en símbolo de brasilidad²²³. Pero, ¿cómo fue posible que un género desarrollado en las *favelas* de Rio, identificado con lo negro y marginado profundamente por las elites de la época, lograra en tan corto tiempo extender hasta tal punto su capacidad de representatividad sociocultural?

Este enigmático asunto, ha sido conceptualizado por la musicología y etnomusicología brasileras como *o misterio do samba*²²⁴, dada la convicción de que el intenso proceso de mediatización de esta musicalidad, su rauda internacionalización, la notable organización de las *Escolas* y la obligada alusión a lo nacional de los *sambas de enredo*, no determinan su nacionalización, sino que a penas la hacen posible, lo que puede constatarse atendiendo al caso de la *rumba cubana*²²⁵, pues éste, pese a compartir

²²² En: Nelson N. Fernandes, (op. cit.)

²²³ Ídem.

²²⁴ En: Hermano Vianna, (op. cit.)

²²⁵ Analizado en el capítulo anterior.

con el *samba* gran parte de los aspectos señalados, sólo logra un tardío estatus patrimonial. Entonces, ¿cuál es la especificidad del caso brasileiro?

Pues bien, a diferencia de los demás *géneros populares afrolatinoamericanos*, la emergencia del *samba de enredo* no se enmarca en el proceso de instalación del orden oligárquico, sino en su crisis a nivel regional, la que evidenciaba la necesidad de ampliar la base de legitimidad del poder central²²⁶.

En Brasil, dicha crisis se debió a la confluencia de la decadencia cafetalera, la recesión económica mundial de 1929 y la tensión entre el creciente centralismo carioca y los poderes terratenientes locales, teniendo como resultado la conformación de una alianza liberal encabezada por el sureño Getulio Vargas, quien luego de protagonizar una violenta rebelión por la toma del poder durante la segunda mitad de la década de 1920, logra ser electo presidente en el año 1930, con la promesa de impulsar un amplio proceso de democratización social. Sin embargo, una vez instalado en el cargo, adquiere poderes dictatoriales, iniciándose la llamada Era Vargas en la Historia de Brasil²²⁷.

Por otra parte, la crisis del orden oligárquico brasileiro aparecía como el fracaso del proyecto de constitución de lo nacional a partir del *blanqueamiento* del país, haciendo eco en los intelectuales de la época, fundamentalmente en la corriente modernista que, de la mano de autores como Gilberto Freyre²²⁸, comienza a romper con la idea de que lo negro era una amenaza al progreso y a valorar lo mestizado como lo auténticamente brasileiro mediante la construcción del mito de la esclavitud blanda y de la convivencia interracial, como rasgos nacionales distintivos frente a la América hispana²²⁹. Con ello, durante la década de 1930, proliferaría un inusitado interés por las “cosas brasileiras”, entendidas fundamentalmente como manifestaciones culturales de los sectores populares, puesto que sólo en éstas lograba encontrarse originalidad y, por tanto, una fuente potencial de constitución de lo nacional, frente al vacío dejado por las elites oligárquicas, incapaces de establecer hegemonía de clase²³⁰.

²²⁶ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²²⁷ Ídem.

²²⁸ Autor del texto *Casa-grande e Senzala*, fundamental en la valoración de la presencia africana en Brasil, más allá de la dimensión económica de la esclavitud.

²²⁹ En: Horst Nitschack, (op. cit.)

²³⁰ En: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*, Enzo Faletto.

En este contexto, Vargas, ante la necesidad de conformar un Estado nacional con una base ampliada de legitimidad y enfrentado a las tensiones políticas generadas por la oposición de izquierda - encabezada por el paulista Julio Prestes²³¹ – comienza a generar un vínculo entre lo nacional y lo popular que tiene como resultado la transmisión, a través de la Radio Nacional, del programa *Casé*, puesto al aire por primera vez en el año 1932 y, desde entonces, centrado en la propaganda política. Sin embargo, éste no conseguía el nivel de audiencia necesario para generar adhesión ampliada al poder central, de modo que, a poco andar, decide incluir al *samba* en su programación, musicalidad que por entonces, como ya se ha visto, había seducido a gran parte de la sociedad carioca y comenzaba a transformarse en un fenómeno carnavalesco de enorme proyección nacional e internacional²³².

Pero las tensiones con la fuerzas de izquierda persistían y se agudizaban, producto de lo cual, Prestes habría organizado una insurrección que sería fácil y sangrientamente reprimida, concluyendo con un Brasil en estado de excepción hasta 1937, año en el que Vargas decide dar un Golpe de Estado para introducir el denominado *Estado Novo*, una de las experiencias populistas más relevantes de América Latina²³³.

Dicha relevancia, radicaba en su notable eficacia para desarrollar un amplio y controlado proceso de inclusión de las masas populares – principalmente a través de una sindicalización impulsada desde el Estado, y por lo mismo, de carácter paternalista y autoritario – y en el logro de una extensa adhesión al poder central, basada en la constitución de una ideología fuertemente nacionalista, conformada, por una parte, gracias a la capacidad de interpretación de las aspiraciones de los sectores explotados y excluidos como los intereses generales de la sociedad, y por otra, mediante la generación de un sentimiento de incorporación e identificación colectivos a nivel nacional, constituido fundamentalmente mediante la ascensión del *samba* al estatus de género nacional, proceso que se expresa en un hecho inédito en relación del resto de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*: la creación, por encargo estatal, de los denominados *sambas* cívicos, que conforman una nueva modalidad en esta musicalidad, el *samba exaltação*²³⁴ - inaugurado en el año 1939 con el lanzamiento del tema *Aquarela do Brasil* (en pista 47), del compositor Ary Barroso - caracterizado por el evidente patriotismo de sus

²³¹ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²³² En: Hermano Vianna, (op. cit.)

²³³ En: *Movimiento laboral y comportamiento político*, Enzo Faletto. "El Populismo".

²³⁴ En: *O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa")*, Adalberto Paranhos.

letras y consolidado gracias a su intensa difusión en el programa radial *A hora do Brasil*, resultante de una normativa que obliga, hasta nuestros días, la difusión de un porcentaje mínimo de música popular brasilera por las radioemisoras del país²³⁵.

El *samba* lograba entonces, legitimación nacional ante el único ámbito en el que había persistido un extenso desprecio por las manifestaciones populares y rituales mestizadas de origen predominantemente africano: el poder central. Pero esto no sucedería, como en las otras experiencias latinoamericanas, producto de un cambio en la actitud de las elites o del *blanqueamiento* de la sonoridad, sino debido a que el carácter personalista y autoritario del *varguismo*, dejaba fuera a la oligarquía terrateniente que años antes apoyara su liderazgo.

Así, el *Estado Novo* constituía un modelo de autenticidad nacional centrado en la cultura popular de Rio de Janeiro, promoviendo la valoración de lo mestizo a través de la nacionalización del *samba*. Sin embargo, paradójicamente, este proyecto impulsado por un regionalista opositor al creciente centralismo carioca, terminaría por excluir lo heterogéneo, monopolizando, desde la particularidad, la capacidad de expresar brasilidad²³⁶, de modo que cabe preguntarse, ¿cómo es que este género logra superar la inmensa y disgregada diversidad sociocultural brasilera, exacerbada por su magnitud continental?

De acuerdo al análisis hasta acá desarrollado, puede concluirse que su capacidad de representatividad sociocultural nacional, incluso en aquellas regiones brasileras en la que la población afrodescendiente es minoritaria, se debe a un elemento resultante del proceso de transformación que permite la emergencia del *samba de enredo* a partir del *samba de roda*, anteriormente señalado: la acentuación de su carácter *polirrítmico espontáneo y contramétrico*, es decir, su *ennegrecimiento o africanización* - correlato de la marginación hacia las *favelas* de las familias bahianas de la *Praça Onze* – que enfatiza la primacía de lo rítmico en la instrumentación, con la peculiaridad de acentuar las dimensiones emocional e irracional, por sobre lo instrumental y racional, fortaleciendo su capacidad de propiciar estados de embriaguez o disolución de lo individual, y con ello, intensificando y ampliando su capacidad de generar sentimientos de incorporación a la totalidad en amplios sectores, incluso no negros, de la sociedad brasilera.

²³⁵ En: Hermano Vianna, (op. cit.)

²³⁶ Ídem.

No obstante, durante la década de 1940 persisten los prejuicios y persecuciones hacia los *sambistas*²³⁷, lo que pone de manifiesto la profunda limitación del proceso de inclusión social de los sectores populares brasileros impulsado por el *Estado Novo*, ratificando la idea sostenida por el antropólogo argentino Néstor García Canclini, respecto a que el populismo latinoamericano habría respondido a la necesidad de ampliar la base social del poder central, con una escenificación/teatralización de lo popular, es decir, con una mezcla entre participación y simulacro, más que con su efectiva inclusión social²³⁸.

Aquello, generaría un polémico debate sobre el real significado sociohistórico del proceso de *nacionalización* del *samba*, pues mientras que para unos aparece como resistencia de los sectores excluidos – principalmente afrodescendientes - para otros es simplemente domesticación de las masas²³⁹, lo que aparece ilustrado en la profunda ambigüedad de la función social predominante en este género *nacionalizado* - así como en otras *musicalidades afrolatinoamericanas* que alcanzan dicho estatus -: al tiempo que aparece como fuente de identificación nacional para los sectores populares, para las elites no opera sino como mecanismo de control social²⁴⁰.

En suma, puede afirmarse que tanto el surgimiento como la popularización del *samba*, son resultado insospechado de procesos ampliados de exclusión social de los sectores populares – particularmente de africanos y afrodescendientes – en Brasil.

Tales procesos, desarrollados en dimensiones diversas de lo social y con amplitudes distintas – como marginación obligada del Nordeste azucarero y del centro minero-cafetalero, como marginación del centro urbano de Rio o como segregación y conflicto en carnaval carioca hasta finales de la década de 1920 – desencadenan múltiples desplazamientos territoriales que terminan ofreciendo a negros, mulatos y zambos, escenarios inéditos y variados de confluencia entre distintos sectores, intereses y tradiciones étnico-sociales, de los que emergen nuevos estilos o modalidades dentro de esta musicalidad en cada fase.

Entre éstas, la fase de popularización más relevante, desde el punto de vista sociológico, es su *nacionalización*, pues a través de su exclusión, da cuenta de la vigencia del proyecto de *blanqueamiento* oligárquico, por medio de su problemático vínculo con el

²³⁷ En: Carlos Sandroni, (op. cit.). "Conclusão".

²³⁸ En: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Capítulo IV: "Popular, popularidad: de la representación política a la teatral".

²³⁹ En: Nelson N. Fernandes, (op. cit.)

²⁴⁰ Idea desarrollada en el capítulo sobre la proyección de la música popular latinoamericana de raíz predominantemente africana.

carnaval carioca, expresa la crisis de dicho proyecto, y luego, con su inclusión – manifestada en su ascensión al estatus de género nacional por excelencia – refleja la emergencia y el carácter del *Estado Novo*, una de las experiencias populistas más relevantes de la región.

Finalmente, cabe recalcar el hecho de que, pese al derrumbe del *varguismo* hacia fines de la Segunda Guerra Mundial²⁴¹, el *samba* es, hasta nuestros días, la fuente de reconocimiento y constitución de brasilidad de mayor relevancia tanto endógena como exógena, dando cuenta de que, en América Latina, lo nacional no sólo se conforma y proyecta desde el poder central, sino que también, y muy especialmente, desde los sectores populares, quienes, a través de sociocultural – desde donde construyen su propio sentido de relevancia y continuidad – logran consolidar referentes ampliados de identificación colectiva y pertenencia a la totalidad.

III. LA CUMBIA COMO MESTIZAJE DE PROYECCIÓN LATINOAMERICANA.

Conformada por dos costas predominantemente mulatas (una atlántico-caribeña y otra pacífica), dos valles mayoritariamente indígenas, paralelos, separados por montañas y conectados por ríos – en cuyas zonas altas se explotaron minas de oro con trabajo negro esclavo – y una meseta principalmente mestiza en el centro, donde se instala tempranamente Bogotá como su capital, Colombia destaca desde la Colonia por su amplia diversidad geográfica y étnico-social, condicionante, además, de su constante dificultad de cohesión social²⁴². Ésta, se agrava con posterioridad a su proceso de independencia, pues pese a los intentos de Simón Bolívar por generar una integración subcontinental a partir de la denominada República de la Gran Colombia²⁴³, como en el resto de Hispanoamérica – y en particular de Centroamérica – dicho proceso desencadena una profunda fragmentación geopolítica: la separación de Venezuela, Ecuador y Nueva Granada.

Hacia mediados del siglo XIX, la consolidación del orden oligárquico logra un aparente equilibrio interno, gracias a que las elites conservadoras - dominantes en el comienzo del período - eran indiferentes a la política nacional en tanto no afectase sus

²⁴¹ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²⁴² Ídem.

²⁴³ Vigente desde 1819 hasta 1930 y conformada por Venezuela, Ecuador y Nueva Granada - correspondiente a los actuales territorios de Colombia y Panamá –.

intereses económicos. Pero la oposición a este orden social, encarnada en el denominado bloque liberal - criollos capitalinos (moderados o *gólgotas*) y mercaderes de la costa atlántica (radicales o *draconianos*) - no tarda en desplazar al predominio conservador y en encabezar la abolición de la esclavitud, la expulsión de los jesuitas, la instauración de la libertad de culto y la consolidación del modelo de desarrollo hacia fuera, a través la expansión cafetalera del litoral caribe, comenzando a emerger una creciente pugna entre gobiernos provinciales y poderes terratenientes locales que desestabiliza progresivamente el orden interno, hasta desencadenar una salvaje guerra civil entre los años 1899 y 1903, que concluye con la cesión a EE.UU. del actual Panamá, delimitando el actual territorio colombiano²⁴⁴.

No obstante, pese a esta enorme complejidad sociopolítica y geocultural, Colombia también se caracterizó por presentar, desde la Colonia, múltiples escenarios de contacto y mutuas influencias entre distintas tradiciones étnico-sociales, proliferando tempranamente en su seno, mestizos, mulatos, zambos y, con ellos, una amplia diversidad de manifestaciones culturales novedosas, variadas, inéditas, *sincréticas* y mestizadas²⁴⁵, posibles, fundamentalmente, por tres particularidades del caso colombiano: la alta presencia tanto de indígenas como de africanos y europeos – principalmente españoles -; el particular carácter de la colonización hispana en la región – que como ya se ha planteado en capítulos anteriores, estaba en gran medida predispuesta al mestizaje -; y su mediana y navegable territorialidad, favorecedora de confluencias variopintas entre sectores diversos.

Este es el marco en el tiene lugar la emergencia de la *cumbia* colombiana, denominación de origen africano derivada de los vocablos *cumbiamba* – que significa fiesta o jolgorio – y *cumbé* – referido al baile o expresión danzada de la sonoridad – lo que da cuenta de su temprana constitución como práctica social²⁴⁶. Sin embargo, resulta sumamente complejo contextualizar sus particularidades de origen, pues, a diferencia de los *géneros populares afrolatinoamericanos* anteriormente analizados, carece tanto de consensos musicológicos, etnomusicológicos e historiográficos sobre sus especificidades

²⁴⁴ Cesión que da curso a la construcción del Canal de Panamá, punto estratégico del comercio internacional que consolida el avance estadounidense sobre América Latina. En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²⁴⁵ En: *Historia de la música en Colombia*, José Ignacio Perdomo Escobar.

²⁴⁶ En: *La música folklórica colombiana*, Guillermo Abadía Morales.

primeras, como de referencias a los posibles ámbitos sociales – o sociedades de socorro y ayuda mutua entre migrantes - en las que éstas se hubieran desarrollado.

Así, para el musicólogo cubano Argeliers León²⁴⁷, se trata de una musicalidad esclava, negra y pagana, surgida en los tiempos de descanso en las minas de oro de la Colombia colonial, mientras que para los investigadores chilenos Waldo Parra²⁴⁸ y Luis Vitale²⁴⁹, sería un producto oriundo del litoral atlántico y fundamentalmente *zambo* – es decir, resultante de la confluencia entre lo negro y lo indo –.

En este contexto, el investigador italiano Leonardo D`Amico²⁵⁰, como una forma de conciliar la diversidad de perspectivas existente, plantea que es muy posible que surgiese en la parte alta del Río Magdalena y que luego se trasladara hacia su desembocadura, Barranquilla, desde donde se difundiría hasta nuestros días. Pero el autor al que la literatura sobre el tema confiere mayor validez, dado su extenso y acucioso estudio sobre la diversidad musical de Colombia, es el investigador colombiano Guillermo Abadía Morales²⁵¹, para quien la *cumbia* sería oriunda del litoral atlántico-caribeño, destacando, en un primer momento, su carácter negro, ritual e instrumental, aunque progresivamente habría comenzado a ser cantada y a desarrollar una expresión danzada en pareja y abiertamente sexual, en la medida en que confluía con mestizos, indígenas, criollos y blancos, es decir, en tanto se *secularizaba*, constituyéndose en una musicalidad de carácter popular.

La ausencia de registros fonográficos o escritos sobre las primeras *cumbias* colombianas y la falta de referencia a los posibles ámbitos sociales específicos en los que pudiera haberse desarrollado, complejizan la aceptación o el descarte de estas perspectivas. No obstante, al atender a su etimología y al contexto sociohistórico anteriormente descrito, es posible pensar que este *género popular afrolatinoamericano* deriva fundamentalmente de musicalidades negras de carácter ritual - como plantea Abadía Morales – practicadas primordialmente como instancias de encuentro, resistencia e integración entre africanos y afrodescendientes de diverso origen étnico, más no en el litoral, sino en las tierras altas colombianas, en el contexto de la explotación minera – como señala León -. De este modo, su origen puramente instrumental se habría debido,

²⁴⁷ En: *Música popular de origen africano en América latina*.

²⁴⁸ En: *Análisis*.

²⁴⁹ En: *Música popular e identidad latinoamericana. Del tango a la salsa*.

²⁵⁰ En: *La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio – cultural*.

²⁵¹ En: (op. cit.)

por una parte, a la escasa presencia de colonos en dicha zona, y por otra, a la diversidad etno-lingüística de los esclavos mineros, teniendo como elementos fundamentales de comunicación, el ritmo y la percusión.

Posteriormente, el agotamiento del oro colombiano y la expansión cafetalera de mediados del siglo XIX, en el marco del predominio liberal, habría producido una intensa migración de población hacia el litoral atlántico, tanto de esclavos *libertos* como de indígenas y mestizos del interior, en busca de mejores condiciones de vida - movilidad que concuerda con la hipótesis de D'Amico -. Todos ellos, confluían con blancos, criollos, negros y mulatos - habitantes de esta costa por haber sido un punto fundamental en el tráfico esclavo hacia Colombia y el Caribe en general - intensificándose los procesos de *sincretismo* y mestizaje entre diversas tradiciones socioculturales que ya tenían lugar en las capas bajas de la sociedad colonial colombiana, ahora en el contexto litoral y campesino del café.

Dicha confluencia, daría forma a emergencia de la *cumbia* como género popular de la costa atlántica, proyectando su capacidad de constituirse en una instancia de encuentro y participación colectiva entre los sectores populares costeños - y, por tanto, de integración social lateral entre lo afro y lo popular - a través de su *secularización* es decir, de su cristalización como manifestación de carácter exclusivamente pagano - como señala Abadía Morales -.

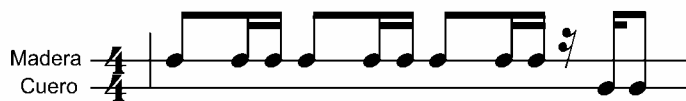
Esta *secularización*, debida a la intensificación de los procesos de *sincretismo* y mestizaje de la población litoraleña colombiana, tendrá su expresión en las particularidades estéticas que entonces presenta la *cumbia*, sobre las cuales, comienzan a haber consensos musicológicos e historiográficos.

A nivel de la instrumentación, la base rítmica - de aporte predominantemente africano - queda conformada principalmente por tres instrumentos contruidos a base de cuero y madera²⁵²: el *tambor llamador*, percusión unimembránica que se toca de costado, con una mano y marcando de manera constante el *contratiempo* o *contrametro* de la sonoridad²⁵³; el *tambor alegre*, también unimembránico, pero de dimensiones muy superiores, interpretado libremente, con ambas manos, sobre la base de un patrón característico; y la *tambora*, percusión bимembránica de grandes dimensiones, que se interpreta recostada sobre un atril de madera, con palos que improvisan sobre la base de

²⁵² En: *Tambores de carnaval*, Gonzalo Prieto.

²⁵³ Al respecto, puede consultarse la figura de *conrametricidad* por articulaciones, en el capítulo referente a las similitudes y diferencias entre las *sonoridades afrolatinoamericanas* y *afroestadounidenses*.

la *galopa*, figura rítmica característica de la *cumbia*, que da cuenta de su carácter *contramétrico*, como puede apreciarse en la siguiente notación (en: pista 48):



A este conjunto *polirrítmico* de percusiones se le denomina *ensamble de tambores*²⁵⁴ y también es propio de otras musicalidades emergidas paralelamente en la costa atlántica – como la *puya* (en: pistas 49) – sin embargo, la presencia de la *galopa* en la *tambora* es un rasgo particular de la *cumbia*.

El segundo elemento central de la instrumentación lo constituye el plano melódico, desarrollado, por una parte, mediante la inclusión de la *gaita* - instrumento aerófono precolombino hecho a base de madera de cardón (una especie de cactus), y cuya embocadura se construye con una mezcla de cera de abejas y carbón molido, en la que se introduce una pluma de pato o ganso para emitir el sonido – y de la *flauta de millo* – flauta transversa también amerindia, hecha a base de madera, en cuya embocadura, en vez de un orificio, hay una lengüeta -.

Por otra parte, la línea melódica emerge de la mano del canto²⁵⁵, el que es desarrollado en español e introducido en la sonoridad generalmente cuando no están siendo interpretadas las *gaitas*, o bien, restando protagonismo a las mismas (en: pista 50), teniendo como tópicos fundamentales, aquellos que afectan la cotidianeidad de los sectores populares de la costa, versados como lamentos.

En este contexto, el investigador chileno Luis Vitale destaca la constante referencia a mares y ríos en sus letras, proponiendo la idea de “cultura del río”²⁵⁶ en la *cumbia*, lo que puede apreciarse en la siguiente estrofa:

*“Regresan los pescadores,
con su carga pa` vender
al puerto de sus amores,
donde tienen su querer”.*
(*El Pescador*, José Barros.
En: pista 51)

Finalmente, el último elemento central de la *cumbia* lo constituye su expresión danzada, la que es desarrollada en pareja y con una connotación abiertamente sexual²⁵⁷,

²⁵⁴ En: Gonzalo Prieto, (op. cit.)

²⁵⁵ En: Guillermo Abadía Morales, (op. cit)

²⁵⁶ En: (op. cit; p. 89)

caracterizada además, según Abadía Morales²⁵⁸, por tratarse de una manifestación originalmente nocturna que, dada la precaria iluminación de los lugares en que se practicaba, habría condicionado que las mujeres llevaran mazos de velas encendidas en sus manos para iluminar el espectáculo. Sin embargo, el aspecto estético más relevante del baile - en particular del que desarrolla la mujer en la pareja - es que expresa de manera notable los procesos de *sincretismo* y mestizaje de los que resulta la *cumbia* y, en general, la conformación sociocultural de América Latina²⁵⁹: la parte alta del cuerpo – es decir, el torso, los brazos, el cuello y la cabeza - asume la actitud altanera que representaba a las elites europeas y criollas de la época; la zona de la cadera, se desenvuelve con la sensualidad y soltura que se atribuye a las tradiciones africanas; y los pies realizan una caminata constante de pasos rápidos y cortos, usualmente vinculada a lo indoamericano²⁶⁰.

Ahora bien, pese a que la *cumbia* colombiana se fue configurando de manera *sincrética* y mestizada, como instancia de encuentro, síntesis e integración social lateral entre los sectores populares de la costa caribeña, tal como sucede con la *rumba* cubana y el *samba* brasilero, es significada por las elites liberales de fines del siglo XIX como música negra y, por tanto, marginada de lo nacional, dada su pretensión de constituir una Colombia *blanqueada* al estilo de las sociedades europeas, apareciendo, al mismo tiempo, como una musicalidad no oficial y excluida²⁶¹.

Dicha significación, tiene lugar en el marco de la emergencia de los primeros proyectos de constitución de lo nacional a nivel latinoamericano, proceso que, en este caso, tiene la particularidad de expresar la creciente fragmentación sociopolítica entre el interior capitalino y la costa atlántica - regiones representadas, respectivamente, por liberales *gólgotas* y *draconianos*, en progresiva disputa desde mediados del siglo XIX²⁶² – lo que a nivel sociocultural, y particularmente musical, se refleja en la respuesta de las elites bogotanas frente a la consolidación de la *cumbia* como sonoridad popular costeña: la oposición del *bambuco* del interior – musicalidad mestiza, pero de características predominantemente euro-occidentales – como género nacional por excelencia, estatus

²⁵⁷ En: *Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history*, Peter Wade.

²⁵⁸ En: (op. cit.)

²⁵⁹ Como se señala en el capítulo sobre la presencia africana en la región.

²⁶⁰ En: *Bailando en Carnaval*, Gonzalo Prieto; *Origen de la cumbia: breve estudio de la influencia intercultural en Colombia*, Paul Ballanoff; y *Step Style*, Alan Lomax.

²⁶¹ En: Peter Wade, (op. cit.)

²⁶² En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

favorecido por el incipiente desarrollo de la vida cultural capitalina y por su ensalzamiento, desde Bogotá, como una sonoridad blanca y civilizada²⁶³. (En: pista 52)

No obstante, esta representación de lo colombiano a partir de un interior *blanqueado* - encarnado en el *bambuco* - entrará en crisis hacia la década de 1930, reflejando el agotamiento del frágil orden neocolonial colombiano, corroído por las tensiones decimonónicas entre conservadores y liberales, las disputas internas crecientes entre estos últimos, la emergencia desde comienzos del siglo XX de las primeras protestas populares por la ampliación de la base social del Estado oligárquico y el impacto de la recesión económica mundial de 1929²⁶⁴.

La salida a dicha crisis, como en la mayoría de las experiencias regionales, se encontrará en la conformación del Estado de Compromiso – resultante de la alianza entre fracciones de distintas clases sociales²⁶⁵ - de la mano del liberal Alfonso López Pumarejo, quien impulsa un intenso proceso de crecimiento urbano, industrialización y democratización social, como incorporación profundamente limitada de los sectores populares²⁶⁶.

Y del mismo modo que la crisis de representación del *bambuco* reflejara la ilegitimidad del orden oligárquico, esta notable transformación sociopolítica también tendrá su correlato a nivel sociocultural mediante la emergencia de la *cumbia* como nuevo referente identitario-musical de constitución de nacionalidad entre las décadas de 1930 y 1950²⁶⁷, proceso que simboliza la incorporación de lo costeño - caracterizado, en oposición al interior, como primitivo, zambo y pobre – y que hace la diversidad étnico-social un rasgo propio y fundamental de lo colombiano, expresivo de la particular ampliación de base que daba forma al nuevo Estado.

Pero, ¿cómo comprender que una musicalidad otrora identificada con lo negro y explícitamente marginada de lo nacional, lograra legitimarse como una manifestación mestiza, auténticamente colombiana y fundamental para constituir lo nacional?

²⁶³ En: Peter Wade, (op. cit.); en: Guillermo Abadía Morales, (op. cit.); y también en: *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*, Jaime Cortés.

²⁶⁴ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²⁶⁵ En: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*, Enzo Faletto.

²⁶⁶ En: Tulio Halperin Donghi, (op. cit.)

²⁶⁷ *Músicaailable colombiana*, Egberto Bermúdez.

Hacia la década de 1930, como el resto del país, la costa atlántica vivía un intenso proceso de desarrollo económico y cultural, gracias a que el café se encontraba en etapa de expansión²⁶⁸. En este contexto, Barranquilla se convertía en el puerto más relevante a nivel nacional, y de gran importancia en el resto del Caribe, apareciendo prontamente como uno de los destinos preferenciales para inmigrantes cubanos, estadounidenses, españoles, italianos, alemanes y franceses quienes, golpeados por la reciente crisis económica mundial, viajaban en busca de mejores condiciones de vida²⁶⁹.

Comienza a desarrollarse entonces un intenso proceso de confluencia interétnica y multicultural, que tiene como resultado la emergencia la denominada *música de orquesta* o *bailable* colombiana, caracterizada por fusionar musicalidades foráneas – entre las que destacaba la *rumba de salón* – con sonoridades de la costa atlántico-caribeña, en las que, ya se ha dicho, resaltaba muy especialmente la *cumbia*²⁷⁰.

En el caso de esta última, la emergencia de *orquestas bailables* incidió de manera peculiar y determinante, dando curso a una transformación estética notable, tendiente a su *blanqueamiento*, que culminará con el surgimiento de una nueva modalidad, la denominada *cumbia de salón*, a partir del cambio de la vestimenta de músicos y cantantes - anteriormente de inspiración campesina - por trajes de etiqueta, el desplazamiento de las temáticas cotidianas en forma de lamentos, hacia letras con contenidos de carácter sexual y festivo, el reemplazo de la *gaita* por el clarinete – instrumento propio de las sonoridades doctas, tímbricamente similar a la *gaita*, pero de registro mucho más amplio²⁷¹ - y la sustitución del *ensamble de tambores* por *percusiones afrocubanas de salón*²⁷² – como *timbales*, *congas* y *bongós* –. (En: pista 53)

Paralelamente, la bonanza económica de la época permitió que en el litoral caribe se fuera desarrollando una industria musical local, de la mano del ingeniero Antonio Fuentes, quien fundara en el año 1934 la disquera Discos Fuentes en Cartagena, desde donde, posteriormente, también se transformaría en el principal promotor de una estación radial especialmente centrada en la difusión de *músicas costeñas*²⁷³.

Y pese a que las elites del interior consideraban vulgares y bulliciosas a estas sonoridades, el crecimiento de los sectores medios – gracias a la expansión del Estado –

²⁶⁸ En: Peter Wade, (op. cit.)

²⁶⁹ Ídem.

²⁷⁰ Ídem.

²⁷¹ Entendiendo por timbre, el sonido característico de los instrumentos musicales. En: Waldo Parra, (op. cit.)

²⁷² En: Leonardo D`Amico, (op. cit.)

²⁷³ Ídem.

y la extensión de sus poco exclusivos gustos y preferencias artístico-culturales, posibilitarían la progresiva penetración de la *cumbia de salón* en los escenarios y medios de difusión capitalinos²⁷⁴.

Así, durante la década de 1940 esta musicalidad lograría seducir gran parte de los escenarios nacionales, siendo incluso aceptada por las elites como instancia de entretenimiento, gracias a lo cual, progresivamente se iría instalando en los discursos operantes sobre lo nacional, a nivel mediático, académico y estatal²⁷⁵.

Pero este proceso no estaría exento de polémicas, pues pese a que para sus cultores, la *cumbia de salón* se transformó en fuente de sustento y movilidad social, para los sectores populares del litoral caribe, aquella sonoridad que a paso firme se popularizaba por Colombia bajo el nombre de *cumbia*, no era sino una músicaailable llamada peyorativamente “del interior” o “gallega”, desconociéndola como propia y, por tanto, deslegitimándola como espacio de constitución de lazos comunitarios y sentimientos de identificación colectiva²⁷⁶.

Esto, pese a que, a diferencia de lo que sucediera con la *rumba de salón*, la *cumbia de salón* presenta una similitud fundamental con la *cumbia* original: la presencia de la *galopa* como figura central de la estructura musical, mas ya no en la *tambora* – pues esta ha sido desplazada por *percusiones afrocubanas de salón* - sino en *güiros* y *cencerros*, que la interpretan como *clave*, es decir, como patrón rítmico de base constante. (En: pistas 54 y 55)

En este marco, la irrupción de la *cumbia de salón* resignifica a la *cumbia* original, pese a que se trata de una sonoridad de carácter popular, como folclor de la costa atlántica, a partir de lo cual tendrá un destino muy similar al de la *rumba de calle*: la *cumbia de calle* permanecerá vigente mediante la práctica de conmemoraciones carnalescas que operarán, en principio, como instancias de resistencia cultural, pero dada su relevancia y continuidad, serán progresivamente reglamentadas y oficializadas, alcanzando posteriormente el estatus de patrimonio cultural colombiano, fundamentalmente gracias a su valor etno-turístico, y sólo tardíamente se vinculará con la industria musical como *world music*²⁷⁷, permitiendo su popularización más allá de las

²⁷⁴ En: Peter Wade, (op. cit.)

²⁷⁵ En: Jaime Cortés, (op. cit.)

²⁷⁶ En: Leonardo D`Amico, (op. cit.)

²⁷⁷ Explicada en el capítulo sobre la *rumba* cubana.

fronteras nacionales, a través de cultores como Totó la Momposina y la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto. (En: pistas 56 y 57)

Por su parte, el destino de la *cumbia de salón* resulta notable e inédito en relación al resto de las experiencias regionales de popularización de *musicalidades afrolatinoamericanas*, pues es en esta modalidad que la *cumbia* logra constituirse en símbolo nacional. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo es que una musicalidad *mercantilizada*, es decir, mediatizada, comercializada y simplificada, que ha perdido su capacidad originaria de operar como espacio de constitución de lazos comunitarios para su base social y que desempeña una función meramente ornamental para los sectores altos de la sociedad, logra transformarse en fuente de identificación colectiva a nivel nacional?

Existe consenso en la musicología colombiana en atribuir esta transformación a la ampliación, durante la década de 1940, de los procesos de *blanqueamiento*, difusión y comercialización de la *cumbia de salón*, proceso que en el decenio siguiente dará curso a una nueva y complementaria etapa de popularización, su *internacionalización*, favorecida por el camino previamente abonado por *sonoridades afrocubanas de salón*, consolidando su estatus de género nacional²⁷⁸.

Asimismo, la literatura coincide en asignar un papel fundamental en dicho proceso, al compositor y director de orquesta colombiano Lucho Bermúdez, quien además de profundizar la estilización de las *musicalidades costeñas* - y en particular de la *cumbia* - promovió su aceptación en los sectores altos de la capital al tocar en exclusivos salones y escenarios, e impulsó su reconocimiento a nivel internacional difundiendo, a través de numerosas giras por América y Europa, tanto sus creaciones como las de otros compositores del *repertorioailable colombiano*²⁷⁹.

Según D'Amico²⁸⁰, el notable aporte de Bermúdez a la proyección nacional e internacional de la *cumbia de salón*, tendría su expresión más acabada en la composición *Danza Negra* (en: pista 58), la que además de ser estilizada,ailable y *mercantilizada*, habría sido la primera creación reconocida nacionalmente como *cumbia* colombiana por excelencia, desplazando a la modalidad *de calle*, simbólica y definitivamente, hacia su *folclorización*.

²⁷⁸ En: Egberto Bermúdez, (op. cit.)

²⁷⁹ En: Leonardo D'Amico, (op. cit.)

²⁸⁰ En: (op. cit.)

Pero estos aspectos son a penas favorecedores del proceso de proyección que lleva a la *cumbia de salón* a convertirse en símbolo de nacionalidad colombiana, pues no permiten comprender la ampliación de su capacidad de generar lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia e identificación colectiva a nivel nacional.

En este sentido, cabe rescatar los planteamientos del antropólogo social Peter Wade²⁸¹, quien en su estudio sobre población afrodescendiente en Colombia, concluye que el rasgo clave para desentrañar el proceso de *nacionalización* de este género popular *mercantilizado*, es su profunda heterogeneidad interna, derivada de los procesos de mestizaje y síntesis desencadenados por la intensa confluencia entre los sectores populares del litoral atlántico e inmigrantes de variadas nacionalidades que llegaron a dicha zona durante la década de 1930.

De este modo, y a diferencia de la *rumba de salón* - resultado exclusivo de la demanda de mercado y, por tanto, incapaz de superar su condición meramente ornamental - la *cumbia de salón*, emerge producto de una necesidad de carácter sociocultural y sólo posteriormente se *mercantiliza*, logrando constituirse como instancia ampliada de encuentro, síntesis e integración social, capacidad que puede atribuirse, a nivel de la estructura musical, a la vigencia de la *galopa* como base rítmica de la sonoridad, pues el carácter simple a la vez que *contramétrico* de esta figura conformada sólo por tres articulaciones, acentúa su raíz africana, su ligazón con la danza – la que en esta modalidad es sumamente libre – y la primacía de lo irracional y de lo emotivo, por sobre lo racional e instrumental, propiciando la generación de sentimientos colectivos de pertenencia a la totalidad, rasgo que permite a esta musicalidad mantenerse como referente fundamental de constitución de lo nacional hasta finales de la década de 1960.

No obstante, en el decenio siguiente, se producirá una profunda transformación en el panorama musical del país: la intensa y mediática irrupción de la *salsa*, género que mediante agrupaciones como el Grupo Niche, encontrará un fértil terreno en la zona de Cali, desde donde rápidamente se popularizará por toda Colombia²⁸². (En: pista 59)

Y pese a que en la década de 1980 la *cumbia* será fusionada con la *salsa* colombiana por el cantante Joe Arroyo, logrando una notable difusión en la escena musical estadounidense²⁸³, y a que en el decenio posterior se producirá un renacimiento

²⁸¹ En: (op. cit.)

²⁸² En: Leonardo D`Amico, (op. cit.)

²⁸³ Ídem.

de las *sonoridades bailables costeñas* con el lanzamiento, en el año 1993, del disco *Clásicos de la Provincia*, producido por el músico colombiano Carlos Vives - quien fusiona diversas *musicalidades latinoamericanas y estadounidenses*, sobre la base de músicas características del litoral caribe²⁸⁴ - no es la *cumbia*, sino al *vallenato*, el que emerge entonces como nuevo símbolo de nacionalidad. (En: pistas 60, 61 y 62)

Así, la *cumbia de orquesta* - única *sonoridad afrolatinoamericana de salón* en alcanzar el estatus de género nacional por excelencia - pierde todo su protagonismo, hasta el punto de dejar de ser reconocida como auténtica *cumbia* colombiana, pues la vigencia marginal pero continua de la modalidad *folclorizada de calle*, logrará arrebatarle dicha legitimidad. Y es que pese a emerger como resultado de intensos procesos de movilidad social y confluencia interétnica, la *música bailable* es un producto de carácter comercial que responde, como tal, a ciclos económicos y necesidades de mercado que escapan a sus potencialidades socioculturales.

Pero la popularización de la *cumbia de salón* está lejos de agotarse con la pérdida de vigencia de su capacidad de representación sociocultural a nivel nacional. Y es que su *internacionalización* – consagrada con el tema *La pollera colorá* (en: pista 63), del compositor colombiano Wilson Choperena - asume rasgos peculiares e inéditos en la Historia de las *sonoridades afrolatinoamericanas* que emergen entre mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX: durante las décadas de 1950 y 1960, de la mano de cultores colombianos, entre los que destaca nuevamente Lucho Bermúdez²⁸⁵, el *repertorio costeño de orquesta* logra seducir no sólo escenarios, salones y medios masivos de difusión y reproducción mecánica, sino que también a músicos de la región, quienes comienzan a apropiarse de la *música bailable*, primero, conformando agrupaciones locales que reproducen parte del repertorio colombiano, y luego, creando composiciones y sonoridades propias, tornándose ellos mismos en cultores de esta musicalidad, incluso hasta el punto de producir nuevas modalidades dentro de la misma.

En otras palabras, la proyección regional de la *cumbia de salón*, enmarcada en la *internacionalización* de la *música bailable*, desencadena un profundo proceso de *apropiación*, a partir del cual, deja de ser una manifestación puramente colombiana, para convertirse en una musicalidad subcontinental, es decir, se *latinoamericaniza*, lo que tendrá algunas de sus expresiones más acabadas, sorprendentemente, en dos de los países de la región más distantes del territorio colombiano y que presentan, hasta

²⁸⁴ En: Peter Wade, (op. cit.)

²⁸⁵ En: Egberto Bermúdez, (op. cit.)

nuestros días, menor porcentaje de población africana y afrodescendiente: Chile y Argentina.

En Chile, la músicaailable de orquesta habría comenzado a ser cultivada en el año 1954, con la fundación de la Orquesta Chilena de Música Tropical Huambaly²⁸⁶ (en: pista 64), que interpretaba diversos génerosailables *afrocaribeños* - principalmente *afrocubanos - de salón*. Sin embargo, producto de la penetración de la *música costeña de orquesta* en el decenio siguiente, las agrupacionesailables chilenas comenzarán a centrar su repertorio únicamente en *cumbias de salón colombianas*, presentando dos rasgos estilísticos peculiares: por una parte, su conformación en la modalidad de *sonoras*, un formato cubano hasta entonces utilizado para interpretar el denominado *cha cha cha* (en: pista 65), que margina al clarinete – último vínculo tímbrico entre las *cumbias de salón* y las *de calle* – pues su característica fundamental es el uso exclusivo de instrumentos aerófonos de bronce. Por otra parte, las sonoridades interpretadas por estas agrupacionesailables presentarán una disminución de la *contrametricidad* característica de la *cumbia* colombiana, mediante el uso del *cencerro* para interpretar una base *cométrica* constante (en: pista 66), que modifica el baile restando protagonismo a las caderas, al tiempo que resaltando la improvisación de las extremidades superiores e inferiores.

Proliferaron así agrupaciones como La Sonora Palacios (en: pista 67), que ya hacia comienzos de la década de 1970 logran consolidarse en la escena musical chilena²⁸⁷. Pero con el advenimiento del golpe militar del año 1973 y la violenta dictadura que le siguió por 17 años, se impuso un *toque de queda* que relegó a estas agrupaciones a fiestas particulares y grabaciones independientes de escasa difusión, quedando en una situación de marginalidad incluso cuando dicha restricción perdió su vigencia.

Pero hacia fines de la década de 1980 – y de manera coincidente con el término del régimen autoritario del entonces general Augusto Pinochet – las agrupacionesailables chilenas vuelven a difundirse ampliamente por el territorio nacional como sinónimos de baile y fiesta, centrando ahora su repertorio en *cumbias* tanto propias como ajenas, que prontamente se transformarían en protagonistas indiscutidas de las conmemoraciones patrióticas del proceso de independencia y de las celebraciones de

²⁸⁶ En: *El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 – 1960*, Juan Pablo González.

²⁸⁷ En: *La Sonora palacios y la cumbia chilena*, Christian Heyer Mena.

Año Nuevo, operando como espacios de encuentro e identificación colectiva a nivel nacional²⁸⁸.

De este modo, la *popularización* de la *músicaailable* colombiana en Chile, que partiera como un fenómeno musical de carácter predominantemente mercantil, se convertiría en otro fundamentalmente sociocultural, a través de la emergencia de la *cumbia* chilena. (En: pista 68). Y aunque esta nueva modalidad será desplazada entre los años 1995 y 2000 por otro estilo de *cumbiaailable*, venido desde la región comprendida por Bolivia, Perú y el norte de Argentina y Chile, el *sound* o *cumbia sound* (en: pista 69), el carácter eminentemente comercial de éste, impedirá su penetración en el imaginario nacional como una musicalidad propia y representativa como antes lo hiciera la *cumbia chilena*, permitiendo a esta última recobrar, ya en el inicio del nuevo milenio, su estatus de género nacionalailable por excelencia, particularmente representativo de las capas medias y bajas de la sociedad chilena²⁸⁹.

Por su parte, el caso argentino también está caracterizado por el hecho de que el proceso de popularización de la *música de orquesta* colombiana, pese a que parte como un fenómeno de carácter mercantil mediante la proliferación de las denominadas *bailantas*²⁹⁰ – locales de grandes dimensiones destinados al encuentro popular, festivo yailable - posteriormente da curso a la emergencia de una nueva modalidad de *cumbia* en la que predomina la representatividad sociocultural. Sin embargo, esta no es el *sound*, sino la denominada *cumbia villera* (en: pista 70), que emerge a partir de la confluencia entre el *cuarteto* del interior (en: pista 71) y *cumbia sound*, utilizando instrumentos mayoritariamente electrónicos, pero con un ritmo mucho más pausado y cadencioso que el de dichos géneros.

Además, esta nueva modalidad surgida en la escena musical argentina a inicios del siglo XXI con la fundación de la agrupación Flor de Piedra (en: pista 72), presenta otra singularidad que resulta sumamente significativa desde el punto de vista sociológico, a nivel del contenido de sus letras: el hecho de que éstas aparecen como discurso testimonial de la juventud suburbana argentina, valiéndole el prejuicio de las elites y parte de los sectores medios, quienes las significan como “apología del delito”²⁹¹.

²⁸⁸ Ídem.

²⁸⁹ Ídem.

²⁹⁰ En: *La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)*, Fernando Barragán.

²⁹¹ En: Fernando Barragán, (op. cit.)

Así, historias de vida marcadas por la exclusión, la violencia, la delincuencia, el sexo y la adicción, van conformando un repertorio musical inédito, que prolifera velozmente por las *villas miserias* argentinas, donde además de la marginalidad sociopolítica y urbana, debe enfrentarse la ausencia de puestos de trabajo que aseguren el sustento familiar, dada la profunda crisis económica, política y social que atraviesa entonces el país, por la extensión de la corrupción institucional y la aplicación del modelo económico neoliberal sobre la base de la paridad administrativa entre el peso argentino y la moneda estadounidense²⁹², situación que estalla en el año 2001, con la salida de los sectores medios a las calles bajo la consigna “que se vayan todos” y de los sectores populares a las carreteras, organizados en piquetes – que posteriormente les valdrá el nombre de *piqueteros* – para cortar el paso a camiones y apropiarse de su carga, generando una conflictividad interna que concluye con la renuncia del entonces presidente socialdemócrata Fernando De la Rúa.

En este contexto, la *cumbia villera* se extenderá por la *villas miserias* no sólo como fuente de identificación colectiva entre los jóvenes urbano-populares argentinos, sino que también, como un medio de sustento y movilidad social para sus cultores, pues en pocos años logra transformarse en un producto de intensa difusión y comercialización en el mercado musical argentino y, en menor medida, entre sectores *poblacionales* chilenos.

A partir de estos ejemplos, pueden apreciarse las características fundamentales del proceso de *latinoamericanización* de la *cumbia* colombiana, cuales son, su *apropiación* por parte de los receptores del *repertorioailable de orquesta* - que pasa por su transformación en cultores de dicha sonoridad - y la creación, en algunos de los casos, de modalidades o estilos inéditos dentro de la misma, en los que resalta siempre su carácter festivo y el estrecho vínculo con su expresión danzada, dando cuenta de que su proyección tiene un énfasis fundamental en la generación de sentimientos colectivos de solidaridad vivida a partir de lo emotivo-irracional - con excepción de la *cumbia villera* donde aquello se complementa con el canto – lo que diferencia la popularización subcontinental de la *cumbia* frente a otros géneros regionales que logran *latinoamericanizarse* durante el siglo XX – como el *bolero* (en: pista 73) – cuya proyección está predominantemente centrada en el contenido de sus letras.

²⁹² En: *Economía II*, Hugo Fazio.

Sin embargo, en este contexto cabe la pregunta, ¿es posible considerar a las nuevas sonoridades emergidas en Chile y Argentina a partir de la proyección regional de la *música bailable* colombiana, partes de un mismo todo llamado *cumbia*?

La presencia constante de uno de sus rasgos estructurales originarios permite contestar afirmativamente a esta interrogante. Se trata de la *galopa*, la figura rítmica de base que hace de este género una sonoridad siempre bailable, colectiva, simple, emocional, proyectable y *contramétrica*²⁹³, particularidades que sumadas al carácter pluriétnico y multinacional de la *cumbia* – derivado de los diversos procesos migratorios que están en la base de su surgimiento – la constituyen en una manifestación predominantemente zamba, mestizada y profundamente latinoamericana, un producto inédito, capaz de extender a nivel subcontinental su capacidad de operar como fuente de constitución de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, aun cuando este proceso esté profundamente *mercantilizado*, lo que permite comprender el hecho de que sus más australes cultores – chilenos y argentinos – no sean negros, mulatos ni zambos, sino fundamentalmente músicos mestizos de origen popular.

Con todo, cabe notar que, en términos generales, los particulares procesos de surgimiento y popularización de los distintos tipos de *cumbia* – a excepción del *sound*, que como ya se ha planteado, es incapaz de trascender su naturaleza mercantil para convertirse también en un fenómeno sociocultural – expresan de manera particular y nítida los procesos de inclusión, conflicto y exclusión de los diversos sectores sociales que representan, y que son, en su mayoría, populares: la *cumbia de calle*, da cuenta de la exclusión de lo costeño en lo nacional durante el período oligárquico; la emergencia de la *cumbia de salón*, refleja el intenso flujo migratorio que desencadena la expansión del café, y su *nacionalización*, la ampliación de la base social del Estado colombiano con la instalación del Estado de Compromiso; la emergencia de la *cumbia* chilena, da cuenta de la necesidad social de encuentro y celebración de los sectores perseguidos por el régimen militar que entonces llegaba a su término; y la proyección de *cumbia villera*, la profunda exclusión social de los jóvenes urbano-populares de las *villas miserias* argentinas.

Puede concluirse entonces que la *cumbia*, en todas sus modalidades - incluso en el *sound* - es la *sonoridad afrolatinoamericana* que expresa con mayor nitidez las particularidades de lo popular latinoamericano, que como se ha planteado en capítulos

²⁹³ Conceptos explicados en el capítulo abocado a comparar las *musicalidades afrolatinoamericanas* y *afroestadounidenses*.

anteriores, posee connotaciones diversas según el contexto sociohistórico, siendo identificado en algunos momentos con lo marginal, lo excluido, lo no oficial y lo folclórico, y en otros, con lo comercial, lo masivo y lo nacional. No obstante, tal como la *cumbia*, presenta siempre un rasgo fundamental y opuesto a lo popular estadounidense, que le permite operar como instancia de encuentro, síntesis e integración social: su carácter *sincrético* y mestizado.

EL CARÁCTER DE LO POPULAR LATINOAMERICANO: A MODO DE CONCLUSIÓN.

A lo largo del siglo XIX, en el marco de la crisis del orden colonial y la proliferación de guerras de independencia a nivel continental, tiene lugar el complejo y extenso proceso de abolición formal de la esclavitud en América, desencadenando una amplia movilidad social - tanto geográfica como estructural – consistente en migraciones internas y ultramarinas masivas, que multiplican los escenarios de contacto y mutuas influencias entre distintas tradiciones étnico-sociales, a partir de la cuales, por una parte, se reconfigura y resignifica la situación de los sectores explotados durante la Colonia, apareciendo como sectores populares, y por otra, prolifera la población mulata y zamba, generando una suerte de ennegrecimiento del continente.

Como resultado insospechado de este proceso, emerge una multiplicidad de sonoridades peculiares, inéditas y variadas que pueden ser concebidas como una totalidad al atender a dos de sus especificidades comunes y fundamentales: su carácter popular – expresado en el hecho de que se trata de musicalidades paganas de base y, por tanto, abiertas a sectores no negros de las sociedades en las que surgen – y la primacía de rasgos de raíz africana – entre los que destaca la centralidad de la improvisación y del diálogo en la estructura musical -.

Se trata de la denominada *música popular afroamericana*, una manifestación cultural surgida en el continente hacia mediados del siglo XIX, que no constituye una mera extensión de África en América – sino que emerge como resultado de la particular relación entre los diversos elementos que entonces se ponen en contacto y el contexto sociohistórico – y que aparece, desde su origen hasta nuestros días, como una de las más relevantes del globo por su notable variabilidad, proyección y vigencia, pero también, y muy especialmente, por su capacidad de expresar las particularidades esenciales de los fenómenos sociales en los cuales se enmarca y cristaliza, pudiendo interpretarse, en términos generales, como reflejo del intenso entrecruzamiento étnico-social que sucede al proceso de abolición formal anteriormente señalado. Sin embargo, al atender a algunas de las fronteras musicales y geoculturales que presenta internamente, esta musicalidad puede ser pensada, más que como un espejo pasivo de la realidad social, como un espacio de reflexión novedoso que aporta miradas alternativas y elementos de análisis anteriormente omitidos en la comprensión de ciertas particularidades americanas.

En un primer nivel fronterizo, la distinción entre Latinoamérica y EE.UU., pensada a través de sus sonoridades de rasgos predominantemente africanos, resulta fundamental, pues da cuenta del carácter originario con que se conforman los sectores populares en cada caso. Por una parte, la *música popular afroestadounidense* se caracteriza por el notable desarrollo de la improvisación en el plano melódico, lo que expresa la pérdida de centralidad de lo rítmico y, por tanto, de la oralidad como mecanismo fundamental de transmisión intergeneracional, dando cuenta de uno de los rasgos fundamentales de la colonización inglesa, cual es, la extensión del *puritanismo* como religión oficial, a través de la alfabetización de la población. Contrariamente, la emergencia de la *música popular afrolatinoamericana* se centra en la creación de una multiplicidad de ritmos *contramétricos*, superpuestos (o *polirrítmicos*), dialogantes e indisolubles de su expresión corporal danzada – la que es desarrollada en pareja y con una abierta connotación sexual ⁻²⁹⁴, aspectos que expresan la vigencia de la oralidad y el desarrollo de procesos *sincréticos* – es decir, de reinterpretación continua entre elementos de diversas tradiciones étnico-sociales puestos unos en función de otros según la estructura de dominación en que se insertan – en la base de esta sonoridad, posibles por la propagación, mediante el rito del bautizo, del *catolicismo* como religión oficial.

La *música popular afrolatinoamericana* aparece entonces como una manifestación predominantemente mestizada, *sincrética* y festiva ante la *afroestadounidense*, distinción de la que se desprende otra diferencia esencial entre las colonizaciones latina y anglosajona del territorio americano: la primera, desarrollada por hombres jóvenes y solteros en busca de riquezas para llevar consigo al “Viejo Continente”, está en gran medida predispuesta al mestizaje; la segunda, encabezada por familias inglesas, practica una colonización “de barrido”²⁹⁵ que extingue casi por completo a la población amerindia, al tiempo que margina profundamente a lo afro, incluso en la base de la pirámide social, donde, por tanto, los sectores populares se constituyen de manera segregada y en oposición a lo popular latinoamericano - caracterizado tradicionalmente desde el punto de vista sociopolítico y socioeconómico como un conglomerado de población heterogéneo, excluido y opuesto a la elite – que aparece como un espacio fundamental de *sincretismo* y mestizaje, en el que la complejidad rítmica - derivada de su espontaneidad y de su carácter dialógico - da cuenta de que la confluencia pluriétnica que está en su origen tiene un carácter conflictivo, en tanto no resuelto y dinámico desde el punto de vista de la

²⁹⁴ Conceptos caracterizados en el capítulo abocado a comparar las diferencias y similitudes entre las *sonoridades afrolatinoamericanas* y las *afroestadounidenses*.

²⁹⁵ Explicada en el capítulo arriba señalado.

integración social, lo que para el sociólogo caribeño Ángel Quintero Rivera²⁹⁶ expresa la diversidad de temporalidades y territorialidades que confluyen en su seno.

Por otra parte, estos dos grandes universos musicales se diferencian en cuanto a su función social predominante, pues mientras que la *música popular afroestadounidense* surge como resultado de una necesidad tanto social como estética, conformándose fundamentalmente como sonido, la *música popular afrolatinoamericana* emerge como resultado de la necesidad social de encuentro y participación entre los sectores negros y populares latinoamericanos, constituyéndose antes que como sonido, como práctica social, articulada a partir del vínculo indisoluble entre la música, el canto, la danza y la situación de fiesta, en un diálogo principalmente rítmico, improvisado, continuo, espontáneo y colectivo, que tiene por objeto generar estados de embriaguez entre sus participantes, mediante la disolución de la conciencia individual, y por tanto, centrado en fundamentalmente en lo emotivo e irracional, dimensiones que le permiten operar como fuente de constitución de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, frente a las condiciones de explotación y exclusión profundas en las que habitan dichos sectores sociales.

Y es que en este punto emerge una nueva distinción entre los sectores populares afrodescendientes latinoamericanos y estadounidenses, pues mientras que estos últimos responden a la segregación en la que habitan con movimientos reivindicatorios antirracistas de carácter sociopolítico durante el siglo XX, los primeros hacen de lo cultural – y particularmente de lo musical – una instancia fundamental de resistencia y adaptación, que opera, en general, como una suerte de registro histórico de los “vencidos”, al tiempo que da cuenta de una de las particularidades de la presencia africana en América Latina, cual es, su invisibilidad en los procesos de irrupción de masas urbanas y campesinas que tienen lugar en la región durante la primera mitad de dicho siglo desencadenando la crisis de legitimidad de los diversos órdenes sociales ante los que se enfrentan.

Por esta razón, resulta relevante ahondar en la interpretación de lo musical como correlato de lo social en las diversas experiencias latinoamericanas, atendiendo a un segundo nivel fronterizo: los *géneros populares afrolatinoamericanos*, unidad de análisis que, a diferencia de otras delimitaciones – como artistas o canciones – presenta cierta homogeneidad, posibilitando su interpretación como expresión de un determinado cuerpo

²⁹⁶ En: *Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo.*

histórico, al tiempo que permite pensar lo musical simultáneamente como sonido y como práctica social.

Los casos escogidos para este análisis – la *rumba* cubana, el *samba* brasilero y la *cumbia* colombiana – dan cuenta así del particular entrecruzamiento interétnico que da forma, mayoritariamente, a los sectores populares de los países en los que emergen; en Cuba, las particularidades de la *rumba* expresan la escasa presencia indígena y, por tanto, mestiza en lo popular, constituido fundamentalmente como mulato; en Brasil, el *samba* pone de manifiesto la profunda disgregación de lo popular, dada la magnitud continental del territorio; y en Colombia, los rasgos que dan forma a la *cumbia*, dan cuenta del carácter mestizado – y por tanto latinoamericanista – de lo popular, en tanto resulta de la confluencia entre hispanos, criollos, indígenas, mestizos, negros, mulatos, zambos y otras tantas tradiciones étnico-sociales presentes en el territorio como resultado inmigraciones internacionales masivas.

Pero no sólo las particularidades fronterizas originarias de la *música popular afrolatinoamericana* son capaces de expresar ciertas especificidades regionales. De hecho, esta musicalidad presenta también la peculiaridad de expresar los procesos de integración social de los sectores populares en América Latina, pudiendo interpretarse como correlato de los mismos.

Así, a través de su doble función social de origen – como instancia de integración social entre lo afro y lo popular al tiempo que como fuente de proscripción y prejuicio por parte de las elites – da cuenta de la profunda exclusión de lo popular latinoamericano durante la vigencia de los órdenes colonial y neocolonial (u oligárquico), por su identificación con lo negro en estado puro y la pretensión de los grupos dominantes de constituir sociedades blanqueadas al estilo europeo. Posteriormente, en la primera fase de su proceso de popularización, consistente en su desplazamiento desde las calles hacia los salones durante la primera mitad del siglo XX, gracias al *blanqueamiento* de sus rasgos identificados más nítidamente como tribales, da cuenta de la emergencia de las primeras irrupciones de masas que gravitan la crisis del orden oligárquico, al tiempo que produce un cambio fundamental en esta musicalidad: la emergencia de dos modalidades – una *de calle* o *folclorizada* y otra *de salón* o *mercantilizada* – que refleja el incipiente avance del modo capitalista de producción sobre la región, a través de los procesos de urbanización e industrialización, que excluyen y desplazan a vastos sectores sociales. La popularización de la *música afrolatinoamericana de salón* dependerá en adelante de necesidades de mercado, proyectándose desde lo local hacia lo internacional en la

medida en que se profundiza su distancia respecto a su base social de origen, al tiempo que se escinde - por su intenso contacto con medios masivos de difusión y reproducción fonográfica - su creación, difusión y recepción. En el otro extremo, la popularización de la *música afrolatinoamericana de calle*, trascenderá desde lo folclórico hacia lo nacional dependiendo, por una parte, de su vínculo con medios masivos diversos, manteniendo tanto la ligazón con su base social como sus características originarias fundamentales, y por otra, de la percepción por parte de las elites de su capacidad de operar, simultáneamente, como fuente de contención social, de adhesión al poder central y de identificación colectiva a nivel nacional, de modo que su *nacionalización* expresa, mayoritariamente, el avance de la democratización social mediante la conformación del Estado de Compromiso²⁹⁷, es decir, de alianzas entre fracciones de distintas clases sociales que, limitadamente, incluyen a los sectores populares.

De esta manera, pese a que la popularización de la *música afrolatinoamericana* presenta un doble carácter mercantil y sociocultural, puede afirmarse que, en términos generales, representa a lo popular transitando nítida, lineal y progresivamente, desde la exclusión al conflicto y de éste a su inclusión.

No obstante, este modelo debe ser complejizado, pues, como observara el sociólogo chileno Enzo Faletto²⁹⁸, la visión predominante de una incorporación progresiva de los sectores populares al sistema político latinoamericano queda estrecha frente a fenómenos tales como el carácter espontáneo y desarticulado de las irrupciones de masas, los caudillismos y las dictaduras militares, advirtiendo el carácter múltiple y a-lineal de los procesos de integración social que tienen lugar en el subcontinente, rasgo que, una vez más, puede pensarse atendiendo a ciertas particularidades de los géneros populares analizados: en el caso de la *rumba*, el proceso de popularización resulta sumamente discordante, pues mientras que se *internacionaliza* antes que cualquier otra musicalidad *afrolatinoamericana*, la proyección nacional de su capacidad de generar lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad queda trunca, alcanzando sólo un tardío estatus patrimonial, lo que expresa la ausencia de un Estado de Compromiso, al tiempo que su tardía independencia por medio de la experiencia de la Revolución Cubana; en el caso del *samba*, la ausencia de una modalidad *de salón* y la temprana *mediatización, comercialización y nacionalización* de su versión *de calle*, dan cuenta del

²⁹⁷ En: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*, Enzo Faletto, quien cita al sociólogo Francisco Weffort sobre este asunto.

²⁹⁸ En: *La dependencia y lo nacional popular*, (p. 15)

carácter predominantemente sociocultural de su proceso de popularización, que resulta favorecido desde el poder central por el *Estado Novo*, pese a que, con la crisis del mismo, mantiene su vigencia, continuidad y profunda raigambre popular; y finalmente, en el caso de la *cumbia*, el proceso de popularización resulta notablemente ambiguo pues, en cada fase, tiene tanto la capacidad de transformar la naturaleza sociocultural de su surgimiento y proyección – fundamentalmente por expresar fenómenos migratorios masivos de base - en otra de carácter mercantil, como de producir la operación inversa, como sucede con su *latinoamericanización*.

En este contexto, es la proyección nacional de la representatividad sociocultural de la *música popular afrolatinoamericana* la que permite, a partir de la reflexión de lo musical como correlato de lo social, generar miradas alternativas a fenómenos sociales conocidos, una de sus potencialidades analíticas y sociológicas más relevantes.

Sobre la base del estudio hasta acá desarrollado, puede plantearse que el estatus de género nacional por excelencia tiene tres componentes fundamentales: su capacidad de generar sentimientos extendidos de identificación colectiva e inclusión social; la aceptación y utilización de esta capacidad por parte de los sectores dominantes para generar adhesión al poder central; y la extensión internacional de su identificación con el país en el que emerge, operando como fuente de reconocimiento exógena. Y dado que los géneros analizados comparten tanto el primer como el tercer aspecto, el segundo se torna crítico, permitiendo comprender, por una parte, la exclusión de estas musicalidades durante la vigencia del proyecto liberal oligárquico - que asociaba lo blanco con lo civilizado y, por oposición, lo afro con lo primitivo - y por otra, el carácter trunco del proceso de *nacionalización* de la *rumba* – por la incapacidad de las elites hispanas, estadounidenses y cubanas de percibir su potencialidad para generar lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia ampliados - y la ascensión al estatus de género nacional tanto del *samba* y como de la *cumbia*. Además, la relevancia de este aspecto – centrado en los sectores dominantes - expresa la visión predominante en la sociología latinoamericana de que frente a la ausencia de burguesías nacionales capaces de constituir hegemonía de clase, es el Estado el que asume dicho rol²⁹⁹, impulsando los distintos proyectos de conformación nacional y, con ellos, los particulares procesos de inclusión, conflicto y exclusión de los sectores populares.

²⁹⁹ En: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*, Enzo Faletto, quien cita al sociólogo Luciano Martins sobre este asunto.

Pero, ¿es posible, a partir del análisis de la actitud de los sectores dominantes, comprender el carácter permanente del proceso de *nacionalización* del *samba* y provisional del de la *cumbia*?

Esta interrogante resulta fundamental para comprender desde una óptica alternativa a la tradicional, la conformación de lo nacional en América Latina, pues es a partir de lo popular – no desde las elites - que puede comprenderse este distinto carácter. Por una parte, el proceso de *nacionalización* de la *cumbia*, promovido desde el poder central, tiene una naturaleza mercantil, siendo deslegitimada por los sectores costeños que antaño la reconocieran como propia. Por otra parte, pese a que el *samba* accede al estatus de género nacional de la mano del *varguismo*, logra mantener un estrecho vínculo con su base social de origen, incluso hasta el punto de que son sus propios cultores quienes, frente a la persecución y discriminación en la que habitan, deciden aparecer ante la sociedad carioca y brasilera en general como sus auténticos representantes, lo que expresa su profundo carácter sociocultural, al tiempo que permite comprender su vigencia y continuidad.

De este modo, el proceso de conformación de lo nacional aparece en la región como un fenómeno de carácter múltiple y dinámico – es decir, en constante descomposición y recomposición - que no sólo emerge de la acción estatal, sino que también desde lo popular mismo.

Y es que la complejidad propia de este proceso, debido a su pretensión de homogeneidad – pues su objeto es la generación de sentimientos extendidos de identificación colectiva, es decir, la conformación de una comunidad de intereses entre individuos profundamente disímiles que, sin conocerse, logren reconocerse como iguales, en tanto partes de un mismo todo – hacen de la heterogeneidad, dinamismo, autenticidad y variabilidad de la cultura popular, una fuente de apropiación e identificación única, que tiene la capacidad de sintetizar las desigualdades étnicas, sociales e individuales tan arraigadas en las sociedades latinoamericanas, como puede apreciarse, en el inicio del nuevo milenio, atendiendo a una nueva fase del proceso de popularización de la *música afrolatinoamericana*: su *institucionalización*, producida mediante la inclusión al aparato estatal de músicos emblemáticos de nuevos géneros, modalidades y/o movimientos dentro de dicha sonoridad, que son ascendidos al rango de Ministros de Estado - como es el caso del *salsero* Rubén Blades, actual ministro de turismo de Panamá, de uno de los fundadores del movimiento *tropicalista*, Gilberto Gil, actual ministro de cultura de Brasil, y

del notable exponente de *bossa nova*, “Chico” Buarque, actual ministro de educación de Brasil (en: pistas 74, 75 y 76) -.

Con todo, puede afirmarse que en América Latina lo popular es una de las temáticas más complejas para la reflexión social, principalmente por su carácter difuso y polisémico, en tanto designa realidades diversas dependiendo del contexto en que se encuentre, apareciendo como una categoría carente de validez universal. Sin embargo, es justamente ésta la particularidad que hace de su estudio un ámbito privilegiado para develar ciertas especificidades locales, nacionales y regionales del subcontinente, haciendo de la perspectiva sociohistórica una dimensión fundamental e ineludible.

Asimismo, la generación de interpretaciones de determinadas manifestaciones de la cultura popular pensadas como correlato de lo social, aparece como una manera nítida y novedosa de comprender tanto la emergencia de los sectores populares en la región, como sus procesos de integración social, pues, a partir del presente trabajo, logra constatar que es ese el espacio en el que se constituyen a sí mismos, construyendo su propio sentido histórico, mitológico, colectivo, humano y de proyección hacia el futuro, una instancia de resistencia y adaptación que no sólo da cuenta de su situación de exclusión y/o inclusión en las sociedades en las que habitan, sino que además, refleja de un modo peculiar los momentos de crisis y conflicto que desencadenan dichos procesos, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

*“Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
Tu tomavas banho de piche, branco e, ficava negrão também.
E não te ensino a minha malandragem.
Nem tão pouco minha filosofia, não?
Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia.
Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemos mostrar pra você...
Somo crioulo doido e somo bem legal.
Temos cabelo duro é só no black power.”
Que bloco é esse, Paulino Camafeu.
Fragmento.
En: pista 77)³⁰⁰*

³⁰⁰ “Blanco, si tú supieras el valor que tiene el negro / Tomarías baño de brea, blanco, y te harías negro también / Y no te enseñe mi pillería / Ni tampoco mi filosofía, ¿no es así? / Quien da luz al ciego es bengala blanca en (la fiesta de) Santa Lucía / ¿Qué bloco es este? Yo quiero saber / Es el mundo negro que venimos a mostrarte a ti / Somos criollos locos y somos bien “piola” / Es sólo en el (movimiento de) poder negro que tenemos cabello duro / Qué bloco es este”. Tema con el que el bloco *afrobahiano* Ilê Aiyê se presenta por primera vez en el carnaval de Salvador de Bahía en el año 1975, siendo consignado por la prensa local como “bloco racista”.

BIBLIOGRAFÍA.

ABADÍA MORALES, GUILLERMO: *La música folklórica colombiana*. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural, 1973

ACOSTA, LEONARDO: *Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos*. (Artículo). En: Boletín Música n°11 – 12. Casa de las Américas, 2003

ACOSTA, LEONARDO: *Del tambor al sintetizador*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1989

ADELL PITARCH, JOAN ELIES: *La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología* (Artículo). En: Revista Transcultural de Música n° 3. Publicación digital de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología. www.sibetrans.com/trans

ADORNO W., THEODOR: *Teoría Estética*. Ed. Taurus. Madrid, 1971

ADORNO W., THEODOR: *Filosofía de la nueva música*. Versión catalana de Alberto Luis Bixio. Editorial Sur. Argentina, 1966

ADORNO W., THEODOR / HORKEIMER, MAX: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. “La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas”. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. Tercera Edición. España, 1998

ALÉN RODRÍGUEZ, OLAVO: *Géneros de la música cubana*. Primera Parte. Editorial Pueblo y Educación, 1977

BALLAGRAS, EMILIO: *Cuadernos de poesía negra*, 1934

BALLONOFF, PAUL A.: *Origen de la cumbia: breve estudio de la influencia intercultural en Colombia*. (Artículo). En: Revista América Indígena. Instituto Indigenista Interamericano. Vol. XXXI, n°1. México, 1971

BARRAGÁN, FERNANDO: *La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)*. Actas del V Congreso de la IASPM – la. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>

BASTIDE, ROGER: *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*. Traducción: José Castelló. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1970.

BASTIDE, ROGER: *Las Américas negras*. Alianza Editorial. Madrid, 1969

BASTIEN, RÉMY: *Estructura de adaptación del negro en América latina y del afrodescendiente en África* (Artículo). En: Revista América Indígena del Instituto Indigenista Americano. Vol. 29. México, 1960.

BAÑO, RODRIGO: *Sociología del Estado*. (Cátedra impartida en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile).

BAÑO, RODRIGO: *Sociología de la música*. (Cátedra impartida en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile).

BÉHAGUE, GERARD: *La "samba – reggae": invención de un nuevo ritmo, símbolo de la negritud bahiana*. (Artículo). Actas del III Congreso de la IASPM – la. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>

BERMUDEZ, EGBERTO: *Músicaailable en Colombia (1930 – 1980)* (Clase). Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica. Octubre, 2004

BERMÚDEZ, EGBERTO: *Un siglo de música en Colombia ¿entre nacionalismo y universalismo?* (Artículo). En: <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/bibart.htm>

BERTAUX, PIERRE: *África. Desde de prehistoria hasta los Estados actuales*. Serie Historia Universal vol. 32. Vigésima edición en español. Traducción Manuel Ramón Alarcón. Siglo XXI editores, 2004

BURENHULT, GÖRAN (Editor general): *Atlas Culturales de la Humanidad. Continuidad y Cambio. Pueblos Primitivos hoy en África y América*. Debate. Círculo de Lectores. Primera Edición, Febrero, 1996.

CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 1946

CASIMIR, JEAN: *Estudio de caso respuesta a los problemas de la esclavitud y de la colonización en Haití*. (Artículo). En: "África en América Latina", Manuel Moreno Fragnals (relator). Siglo XXI editores, México, 1977

CASTILLO, GABRIEL: *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. (Artículo). En: Revista Musical Chilena. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Julio – Diciembre. nº 190. Año 1998

CORTÉS, JAIME: *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*. (Artículo). Actas del III Congreso de la IASPM – la. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>

D`AMICO, LEONARDO: *La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio – cultural*. Actas del IV Congreso de la IASPM – la. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>

DEL PIORE, MARY: *Outros Carnavais*. (Artículo). En: Revista Nossa História, editada con el Consejo de Investigación de la Biblioteca Nacional de Brasil. Año 2, nº 16. Febrero, 2005

DÍAZ, PEDRITO: *Percusión Afrolatina*. Tomo I. Antoni Boch editor.

DONOSO, SEBASTIÁN / PÉREZ DE ARCE, JOSÉ: *La música precolombina* (VHS), 1983

ELI RODRÍGUEZ, VICTORIA: *Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá*. (Artículo). En: Revista Transcultural de Música Trans nº 6 www.sibetrans.com/trans

ELÓSEGUI, JOSEFINA: *La apreciación de la danza. Guía de Estudio*. Editorial Pueblo y Educación. Ministerio de cultura de Cuba, 1980

ESCUELA MODERNA: *Historia de la música del Brasil*. (Apunte de clases). En: Biblioteca.

FALETTO, ENZO: *La dependencia y lo nacional popular*. (Artículo). En: Revista de Sociología del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. n° 17. Año 2003

FALETTO, ENZO: *La arquitectura como documento social. La Ambigüedad de la Modernidad*. (Ensayo).

FALETTO, ENZO: *Historia social latinoamericana. El siglo XX*. (Cátedra impartida hasta el año 2003 en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile).

FALETTO, ENZO: *Movimiento laboral y comportamiento político*. En: "Fuerza de Trabajo y movimiento laboral", Rubén Kaztman y José Luis Reyna (compiladores). El Colegio de México, México. D.F., 1979

FAZIO, HUGO: *Economía II*. (Cátedra impartida en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile).

FERNANDES, NELSON N.: *La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las "escolas de samba" de Río de Janeiro (1928 – 1941)*. (Artículo) En: Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales "Scripta Nova" n° 24. 1 de Julio, 1998. En: <http://www.ub.es/geocrit/sn-24.htm>

FREYRE, GILBERTO: *Casa-Grande y Senzala. La formación de la familia brasileña bajo el régimen de economía patriarcal*. Tomos I y II. Traducción de Benjamín Garay. Segunda Edición. Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1942

FUBINI, ENRICO: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, Carlos Guillermo Pérez Aranda. Alianza Editorial. Madrid, 1994

FURIÓ, VINCENÇ: *Sociología del Arte*. Capítulo cuatro: "Arte y niveles culturales". Ediciones Cátedra. Madrid, 2000

GALEANO, EDUARDO: *Las venas abiertas de América Latina*. Ed. Pehuén. Vigésima segunda edición, revisada y corregida, 2003

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen. México, 1986

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Capítulo IV: "Popular, popularidad: de la representación política a la teatral". Ed. Grijalbo. México, 1990

GONZÁLEZ, JUAN PABLO: *El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 – 1960*. (Artículo). En: Boletín Música n° 11 – 12. Casa de las Américas, 2003

GONZÁLEZ, JUAN PABLO: *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana* (Tesis). Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Año 1986

HALPERIN DONGHI, TULLIO: *Historia Contemporánea de América latina*. Alianza Editorial. Cuarta Reimpresión, 2001

HAUSER, ARNOLD: *Fundamentos de la sociología del arte*. Ed. Guadarrama, 1982

HEYER MENA, CHRISTIAN: *La sonora palacios y la cumbia chilena*, 2001. En: Biblioteca Escuela Moderna de Música.

HOPENHAYN, MARTÍN / BELLO, ÁLVARO: *Tendencias generales, prioridades y obstáculos en la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. América Latina y el Caribe*. (Seminario regional de expertos para América Latina y el Caribe sobre medidas económicas, sociales y jurídicas para luchar contra el racismo, con referencia especial a los grupos vulnerables). Santiago Chile, 2000. En: www.eclac.cl/prensa/noticias/comunicados/0/5550/xeno.pdf

IKEDA, ALBERTO T.: *Música política: alguns casos latino – americanos*. (Artículo). En: “Música popular en América Latina”, Actas del II Congreso de la IASPM – la. Editor: Rodrigo Torres. Santiago de Chile. Marzo, 1999

KEIL, CHARLES / ANGELA: *In Pursuit of Polka Happiness... and classless culture?* (Article). From “Musical Traditions” n°2, 1984

LANDER, EDGARDO: *Pensamiento crítico latinoamericano: la impugnación del eurocentrismo* (Artículo). En: Revista de Sociología del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. n° 15. Año 2001

LARRAÍN, JORGE: *Identidad Chilena*. Capítulo 2: “Interpretaciones de la identidad latinoamericana”. LOM Ediciones. Santiago, 2001

LEÓN, ARGELIERS: *Música popular de origen africano en América Latina*. Ponencia en el coloquio UNESCO sobre contribuciones culturales africanas en América Latina y el Caribe. La Habana, Cuba. Del 16 al 20 de diciembre de 1968

LEÓN, ARGELIERS: *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.

LEVI – STRAUSS, CLAUDE: *Raza y cultura*. Ediciones Cátedra. Colección Teorema. Introducción de Manuel Garrido. Madrid, 1993

LOMAX, ALAN: *Dance and Human History*, (VHS), producido por la University of California, EE. UU., 1976

LOMAX, ALAN: *Step Style*, (VHS), producido por la University of California, EE. UU., 1976

LOSADA, EURÍDICE: *Estructura del pensamiento musical africano en géneros populares del continente americano*. Conferencia Ilustrada, con la participación del músico David Ortega. En: Teatro de la Escuela Moderna de Música. Jueves 28 de Abril, 2005

LOYOLA FERNÁNDEZ, JOSÉ: *En ritmo de bolero*. Ediciones Unión. Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura. Cuba, 1997

MARRE, JEREMI: *Las raíces del reggae* (Documental del Programa "Ritmos del corazón" del canal de televisión por cable film & arts), 1977

MARTÍ i PÉREZ, JOSEPH: *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*. (Artículo). En: Revista Transcultural de Música Trans n°2 www.sibetrans.com/trans

MARZAL, MANUEL M.: *El sincretismo Iberoamericano. Un estudio comparativo sobre los quechuas (Cusco), los mayas (Chiapas) y los africanos (Bahía)*. Pontificia Universidad Católica de Perú. Fondo Editorial y Consejo de Ciencia y Tecnología CONYTEC, 1988

MORENO FRAGINALS, MANUEL: *El Ingenio*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1978

MOURA, ROBERTO: *A alma baiana do samba*. (Artículo). En: Revista Nossa História, editada con el Consejo de Investigación de la Biblioteca Nacional de Brasil. Año 2, n° 16. Febrero, 2005

NITSCHACK, HORST: *Esclavitud y cultura negra en Brasil*. Clase troncal del Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. 10 de Abril, 2006

ORTEGA, DAVID: *Clínica de música cubana*. En: Universidad Pérez Rosales. Miércoles 9 de Junio, 2004

ORTIZ, FERNANDO: *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Editora Universitaria. La Habana. Segunda edición, 1965

PARANHOS, ADALBERTO: *O Brasil dà samba? (os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa")*. (Artículo). En: "Música popular en América Latina", Actas del II Congreso de la IASPM – la. Editor: Rodrigo Torres. Santiago de Chile. Marzo, 1999

PARRA, WALDO: *Análisis*. (Cátedra impartida en el Instituto Escuela Moderna de Música)

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ: *Historia de la música en Colombia*. Biblioteca de Historia Nacional. Volumen CIII. Tercera edición. Editorial A. B. C. Bogotá, 1963

PEREIRA CUNHA, MARIA: *A capital cai na folia*. (Artículo). En: Revista Nossa História, editada con el Consejo de Investigación de la Biblioteca Nacional de Brasil. Año 2, n° 16. Febrero, 2005

PÉREZ, ROLANDO A.: *La música afroestiza mexicana*. Ensayo musicológico. Editorial Pueblo y Educación, 1987

PÉREZ GUARNIERI, AUGUSTO: *La música africana en el aula. Un abordaje novedoso con múltiples implicancias*. (Síntesis de texto próximo a publicarse; perezguarnieri@yahoo.com.ar)

PHELAN, JOHN L.: *El origen de la idea de Latinoamérica*. (Artículo). En: "Fuentes de la cultura latinoamericana", compilador Leopoldo Zea. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1993

PRIETO, GONZALO: *Tambores de Carnaval y Bailando en carnaval*. Seminarios desarrollados en la Sala de Artes Corporales CASAKALLE. Enero, 2007. Santiago, Chile.

QUIJANO, ANÍBAL: *Colonialidad del poder y Estado - Nación en América latina*. Conferencia. En: Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Lunes 22 de noviembre, 2004

QUINTERO RIVERA, ANGEL: *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Premio Casa de las Américas. Categoría ensayo histórico - social. Colección Arte de Nuestra América "Haydee Santamaría", 1998

QUINTERO RIVERA, ANGEL: *Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo* (Artículo). En: Revista Transcultural de Música Trans n° 6 www.sibetrans.com/trans

QUINTERO RIVERA, MAREIA: *¿Vulgar?, ¿inmoral?, ¿populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Cریbe hispano en las décadas de 1930 y 1940*. (Artículo). En: "Música popular en América Latina", Actas del II Congreso de la IASPM – la. Editor: Rodrigo Torres. Santiago de Chile. Marzo, 1999

ROVIRA, CRISTÓBAL: *Dependencia y globalización: hacia una superación de la sociología latinoamericana* (Tesis). Profesor Guía: Raúl Atria. Abril, 2003

SALINAS, MAXIMILIANO: *Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX*. (Artículo). Revista Musical Chilena. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Enero – Junio. n° 193. Año 2000

SANDRONI, CARLOS: *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ, 2001

SOLARI, ALDO/ FRANCO, ROLANDO/ JUTKOWITZ, JOEL: *Teoría, acción social y desarrollo en América latina*. S – XXI editores. México, 1976

STORM ROBERTS, JOHN: *El toque latino*. Editores asociados mexicanos, 1982

TRUEBA, FERNANDO: *Calle 54*. (VHS) Producción franco – hispana. Año 2000

UNESCO: *América Latina en su Música*, Relatora Isabel Aretz. Editado por UNESCO y siglo veintiuno editores. Serie América Latina en su cultura, 1977

UNESCO: *The Slave Route*. Department of Intercultural Dialogue and Pluralism for a Culture of Peace, 1994

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, ROSA ELENA: *La práctica musical de la población negra en Perú. La danza de los negritos de El Carmen*. Premio musicología Casa de las Américas. La habana, 1982

VIANNA, HERMANO: *O Misterio do Samba*. Jorge Zahar editor. Editora UFRJ. Cuarta edición, 1999

VITALE, LUIS: *Música popular e identidad latinoamericana. Del tango a la salsa*. Ed. Atelí. Punta Arenas, 2000

WADE, PETER: *Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history*. (Article). From "Popular Music", vol. 17, n° 1, Cambridge University Press, 1998

WALLERSTEIN, INMANUEL: *El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales* (Artículo). En: Revista de Sociología del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. nº 15. Año 2001

WEBER, ALFRED: *Sociología de la Cultura*. Parte A: "Proceso de sociedad, proceso de civilización y movimiento de cultura". Publicado por primera vez en 1921.

WILLIAMS, ERIC: *Capitalismo y esclavitud*. América Latina. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. Instituto Cubano del Libro. Traducción de la ed. inglesa de 1964. (Primera ed. 1944).

YACOU, ALAIN: *El cimarronaje en Cuba: insurgencia y convivencia en la primera mitad del siglo XIX* (Artículo). En: Revista Anales del Caribe nº 13. Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1993 – 1994

www.artehistoria.jcyl.es: revista virtual auspiciada por el Gobierno de Castilla y León, dirigida por Luis Sanguino Arias.

www.antislavery.org: sitio de la ONG Anti-Slavery International, fundada en el año 1839 en el Reino Unido. Actualmente, dirigida por Aidan McQuade.

Programa: *Ritmos del corazón*. En: Canal Film & Arts, VTR cable.

Programa: *Music of Brazil*. En: Canal Film & Arts, VTR cable.

Programa: *Canción Nacional*. En: Canal 13, Televisión abierta chilena y Canal 13 cable, VTR cable.

Documental radial *Estación Aeropuerto*. En: Radio Universidad de Chile (102.5 FM) de Lunes a Viernes entre las 12:00 y las 13:00 hrs.