

**Bases para una aproximación razonable a la cuestión del
componente afro del tango**

Omar García Brunelli

Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango

La idea de un componente afro del tango se funda en la superposición de cuestiones de origen e incorporaciones posteriores, pero no existe un consenso al respecto. La *Antología del Tango Rioplatense* adopta una posición ambigua: admite la participación de los afrodescendientes en el origen, pero descarta la influencia musical afroamericana. Luego de más de cien años la africanía del tango puede ser muy discutida porque durante todo ese tiempo la comunidad afroporteña aportó muy poco al desenvolvimiento del género. Consecuentemente, las posiciones que defienden la africanía del tango generan escepticismo entre la comunidad musicológica. Mi propuesta consiste en revisar los argumentos de la *Antología*. . . teniendo en cuenta los estudios recientes sobre las músicas afroamericanas. La conclusión a la que arribo es que muy probablemente el tango rioplatense está impregnado de un componente afroamericano con el cual debieron jugar los sucesivos compositores e intérpretes, aún sin tener plena conciencia de ello.

Palabras clave: Música popular, Orígenes del tango, Cultura afroamericana, *Antología del Tango Rioplatense*

Basis for a Reasonable Approach to the Question of the Afro Component of Tango

The idea of an African component of the tango is based on overlapping issues of origin and subsequent additions, but there is no consensus. The *Antología del Tango Rioplatense* adopts an ambiguous position: supports the participation of Afro-American people in the origin, but discards the Afro-American musical influence. After over a hundred years, Africanity of tango can be very controversial because during that time the Afro-Argentinean community contributed very little to the development of the genre. Consequently, the positions defending Africanity of tango generate skepticism among the musicological community. My proposal is to review the arguments of the *Antología*. . . considering recent studies on African-American music. I arrive to the conclusion that tango is most likely steeped with an Afro-American component which with successive composers and performers might have played, even without being fully aware of it.

Keywords: Popular Music, Tango Origins, Afro-American Culture, *Antología del Tango Rioplatense*

Introducción¹

La idea del componente afro del tango se funda en la superposición de algunas configuraciones iniciales del género e incorporaciones más recientes. En primer lugar, en el origen del tango habría participado la música afroamericana, a través de la habanera, y eventualmente la milonga,² y además, en el proceso, habrían intervenido los afrodescendientes de Buenos Aires y Montevideo.³ Hay dos aspectos a considerar aquí. Uno es si se admite o no esa participación del negro (incluyendo la descendencia múltiple de afroitalianos, afroespañoles y afrocriollos) en la gestación del tango, en función de las pruebas existentes. El otro es si quedó o no algún vestigio de tal participación en el tango tal como se lo registra a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Las opiniones, como veremos, se dividen. Hay quienes aceptan la participación y la persistencia eventual de rasgos afroamericanos, y quienes la niegan (Oscar Natale da cuenta de muchas de estas opiniones publicadas en diversos trabajos en un libro muy bien documentado).⁴

Por otra parte, a lo largo de su más de un siglo de existencia, el tango incorporó otros elementos que incrementaron su fisonomía afroamericana (si bien no su componente intrínseco). Ellos fueron: las milongas de Sebastián Piana con letras de Homero Manzi, a partir de 1932, que aunque no aportaron elementos del lenguaje musical afroamericano, incluyeron en las letras referencias a la cultura afroargentina del período colonial;⁵ el candombe uruguayo, o la percusión con tambores, incorporada a las orquestas típicas de la década de 1940,⁶ que sí agregaron elementos en el nivel de la

¹ Este trabajo fue producido inicialmente en el marco del Seminario de especialización: “Músicas Afro-Latinoamericanas. Un panorama introductorio de temas y problemáticas en los estudios sobre las músicas de matrices africanas en Latinoamérica y el Caribe”, dictado por el Dr. Luis Ferreira Makl en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2012. Expuse una versión abreviada en las Jornadas “Pensar, escuchar y representar el tango. Reflexiones sobre el género desde sus orígenes hasta la actualidad”, organizadas por el equipo Globamus y el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage realizadas en Buenos Aires entre el 25 y el 27 de abril de 2013 en la Alianza Francesa.

² Jorge Novati e Inés Cuello: “Aspectos histórico-musicales I. Primeras noticias y documentos”, en Jorge Novati (ed.), *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980), 1-23.

³ Gustavo Goldman: *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890* (Montevideo: Perro Andaluz, 2009); Norberto Pablo Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, en Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds.), *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 81-134.

⁴ Oscar Natale: *Buenos Aires, negros y tango* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1984).

⁵ Rodolfo Barrese y Fernando Piana: “Piana. El último reportaje”, *Desmemoria. Revista de historia* 5 (octubre-diciembre 1994), disponible en <http://www.todotango.com/historias/cronica/83/Piana---El-ultimo-reportaje> (consulta 19/5/2018).

⁶ A fines de la década del 30 comenzó la incorporación ocasional en las orquestas típicas de un cuarteto de tamboriles, para ornamentar un tipo de milonga a veces denominada “milonga candombe”. Horacio Ferrer: *El libro del tango* (Barcelona: Tersol, 1980), 174.

poiesis musical; la formación de conjuntos específicos de tango que trataron de realizar alguna suerte de fusión musical, como los de Enrique Maciel y Sebastián Piana, que no tuvieron mayor repercusión y están casi olvidados.⁷

Adicionalmente, aunque no incidan directamente sobre aspectos musicales del tango, también contribuyen a hacer más complejo el asunto algunos actos de reivindicación de la cultura afroargentina, que por una cuestión estratégica, para propender a la visibilización de los argentinos afrodescendientes del período esclavista en el territorio nacional argentino,⁸ tratan de vincular sus prácticas musicales con el tango y contribuyen a sedimentar en el sentido común la creencia de que el género tiene ascendencia afroamericana⁹ (cuando no un origen directamente africano). En la medida que no contribuyan a demostrar esa ascendencia afroamericana en términos de desarrollos disciplinarios en la historiografía y la musicología, sólo causan escepticismo entre los estudiosos y distorsión en el abordaje del tema. Es necesario recurrir a trabajos que indaguen con seriedad el parentesco musical, como los de Pablo Cirio¹⁰ y Gustavo Goldman¹¹ desde la música, y los de Lea Geler¹² y Pablo Cirio¹³ sobre los periódicos afroporteños publicados en la segunda mitad del siglo XIX, y Pilar González Bernaldo de Quirós¹⁴ sobre las asociaciones que nucleaban a la población negra en el siglo XIX, que aportan mucha información precisa.

Finalmente, hay que considerar las afirmaciones de músicos que incorporan algún componente afroamericano en su interpretación, y que tal vez para apuntalar su producto

7. Sebastián Piana (1903-1994) dirigió su Orquesta Típica Candombe, con la que realizó unos pocos registros entre 1940 y 1944; Enrique Maciel (1897-1962) también dirigió su Orquesta Típica en los cuarenta pero no dejó registro alguno. Posteriormente grabó con un conjunto de formación ecléctica (flauta, guitarra, piano, percusión) algunas mezclas de géneros, como “tangombe” (tango más candombe), “gatombe” (gato más candombe), vales, una zamba y otros géneros, todo ello con una pátina de sonoridad afro-argentina. No he podido hallar el detalle discográfico de estos registros, que aparentemente corresponderían a un LP de fines de los años 50 o primeros 60.

8. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 81-134.

⁹ Propongo como ejemplo la exposición “Retumba Tango: (re)descubriendo la procedencia negra de nuestra música”, realizada en 2012 en el museo de instrumentos Musicales Emilio Azzarini, de La Plata, Argentina. Dirigida a promocionar el eventual parentesco entre la música afroargentina y el tango. El público no especializado probablemente quedó convencido de la existencia firme de un parentesco que debe aún ser probado o por lo menos debe tratarse con suma prudencia.

10. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”.

11. Goldman: *Lucamba*.

12. Lea Geler: ¿“Otros” argentinos? *Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*, tesis de doctorado (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008); *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX* (Rosario: Prehistoria, 2010).

13. Pablo Cirio: *Tinta negra en el gris del ayer* (Buenos Aires: Teseo, 2009).

14. Pilar González Bernaldo de Quirós: *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

artístico dan por supuesta y demostrada la “negritud” del tango. Propongo como ejemplo el caso de Juan Carlos Cáceres que, seguramente con la mejor intención, ha publicado un libro que intenta “revelar” la negritud del tango, pero no tiene sustento musicológico.¹⁵

Salvo quienes se dedican al estudio del tango, en general no se conoce bien cuáles fueron las circunstancias probables del proceso de gestación del género, ni las fechas de las incorporaciones “afro” más recientes. Por eso al escuchar tambores en las orquestas de los años 40 o a Cáceres tocando su “tango negro” en un estilo impregnado de candombe uruguayo, o las milongas de Piana y Manzi, el desprevenido auditor asume que esos rasgos siempre estuvieron en el género. Todo esto contribuye a generar confusión y caldear la arena en la que se discute si el tango tiene o no influencia afroamericana.

Las evidencias musicales (partituras, descripciones de mayor o menor precisión) acerca de las prácticas de los afroargentinos en el siglo XIX son muy escasas. Además el tango durante todo el siglo XX, con muy pocas excepciones de músicos afrodescendientes, fue llevado adelante en su práctica por la población blanca (europea o no), criolla, o mestiza, que encontró el género con caracteres muy definidos a principios del siglo XX y lo condujo a lo largo de su historia, sus diversos estilos, sus diásporas y sus variados y cambiantes usos sociales. Por lo tanto para confrontar esa realidad de un tango hecho por “blancos”¹⁶ con un antecedente afroamericano, hay que emplear, a falta de partituras y grabaciones, argumentos más convincentes que la mera afirmación de la existencia de una prosapia africana que bordea el esencialismo.

Mi propósito es tratar de enmarcar esta problemática en una discusión general que abarque los siguientes aspectos: qué elementos musicales afroamericanos, europeos y criollos intervinieron en las prácticas musicales del siglo XIX; qué transformaciones se produjeron por las cuales algunos elementos de esas músicas de matrices diferentes se fusionaron o crearon nuevos rasgos que eventualmente sedimentaron en el género tango; y por último, de la música resultante, qué se consideró o se dejó de considerar afroamericano, ya sea elementos musicales, o maneras de hacer, como consecuencia de

15. Juan Carlos Cáceres: *Tango negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango* (Buenos Aires: Planeta, 2010).

16. No se puede negar la participación de algunos músicos negros en la historia del tango. Muchos de ellos han sido importantes. Alguno habría inventado algún rasgo rítmico, como los golpes en contratiempo y con acentuaciones desplazadas en la caja del contrabajo, y otros efectos, atribuidos al notorio contrabajista negro Leopoldo Thompson, pero básicamente la historia del tango en el siglo XX se realizó sin la participación activa de los afrodescendientes. El argumento contrario no tiene peso ni cuantitativo ni cualitativo y sólo sirve para restar seriedad o verosimilitud a la tesis que propone la “negritud” del tango.

la gran transformación producida por la inmigración masiva europea y la invisibilización de la población afrodescendiente.

Realizaré mi análisis limitándome a utilizar los elementos que aporta la *Antología del Tango Rioplatense Vol. I* (en adelante la *Antología. . .*),¹⁷ que es el estudio musicológico más abarcativo que se ha realizado de los orígenes y primera etapa del tango. Tendré en consideración además los estudios que se han realizado en los últimos años acerca del proceso de transculturación que se produjo en América a partir de la masiva incorporación de negros esclavizados, así como los más actuales acerca de los afrodescendientes de Argentina.

Algunos conceptos y terminología utilizada

Antes de comenzar a indagar acerca de los componentes afroamericanos del tango, realizaré algunas precisiones con respecto a la terminología que utilizaré.

Al usar la expresión “componente afro” en relación al tango, por “componente” me refiero a cualquier elemento o rasgo musical, rítmico, melódico, textural, que integre el género. El término “afro” implica africanía. Es decir, no necesariamente un elemento africano trasplantado a América, sino africanía en el sentido que le confiere Fernando Ortiz, como el ingrediente africano de una “transculturación blanquinegra”. Ortiz emplea “africanía” para referirse al proceso que en Cuba dio origen a la música afrocubana, música de África adoptada por el pueblo cubano con modificaciones y la creada en Cuba bajo la influencia de las tradiciones musicales africanas en combinación con otras de diversas procedencias.¹⁸

El prefijo “afro”, aplicado a lo cubano, fue fijado en su significado actual por Fernando Ortiz en 1906:¹⁹

Ortiz identificó como afrocubanos todos aquellos comportamientos que demostrasen directa o indirectamente la presencia de lo africano en la cultura del pueblo cubano, teniendo en cuenta la composición multiétnica de la población africana asentada desde el s. XVII, las condiciones objetivas y subjetivas de su integración

17. Jorge Novati (ed.): *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980).

18. Fernando Ortiz: *La música afrocubana* (Madrid: Júcar, 1974 [1950]), 26-27.

19. Fernando Ortiz: *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1906).

sociocultural y etnoracial al medio cubano y los resultados culturales concretos de ese proceso de integración.²⁰

Ortiz crea el concepto de transculturación en 1940,²¹ para suplantar y superar el de aculturación. Dice Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.²²

Emplear el término aculturación, implicaría caer en el riesgo de considerar que sólo se producen influencias culturales desde una cultura dominante hacia una dominada, y desde hace algunos años se ha comprobado que las influencias culturales ocurren, o pueden ocurrir en ambos sentidos.²³

La negritud del tango según la *Antología del Tango Rioplatense*

La *Antología*. . . se ocupa del componente negro en los orígenes del tango, pero es muy cauta a la hora de afirmar la africanía del género.²⁴ Documenta que la palabra tango estuvo vinculada al hacer musical de los negros esclavizados de la costa atlántica de América Latina, pero niega el origen africano del tango: “Hemos querido poner de

20. María Elena Vinueza González: “Afrocubanismo”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 1 (Madrid: SGAE, 1999), 84-85.

21. Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940]), 92-97.

22. Fernando Ortiz citado en Vinueza González: “Afrocubanismo”.

23. Armando Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico: el debate aculturación o transculturación desde Fernando Ortiz hasta nuestros días”, *Kalathos. Revista interdisciplinaria Metro-Inter* 4/2 (2010-2011): 1-22, disponible en: http://kalathos.metro.inter.edu/Num_8/Contrapunteo%20Etnologico.pdf (consulta 20/05/2018).

24. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 1-3.

manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente *africano*". Reconoce implícitamente que es un híbrido y por lo tanto que tiene orígenes múltiples y constata asimismo la ambigüedad que se observa al nombrar tangos como habaneras y viceversa. Registra la participación de la habanera en los orígenes y llama la atención sobre el hecho de que "la primera reelaboración —verdadera creación— esté en manos de los negros, cuando se trata de música europea de salón". Finalmente, admite que deja de ser música europea pues ya se había instalado un "particular desplazamiento de acentos, motivado por un interesante juego rítmico entre línea melódica y acompañamiento". La extrema prudencia con que se trata el tema proviene de que "no existen documentos que permitan determinar con precisión las características de la música de los negros afinados en América en la etapa inicial" y que cuando aparecen las primeras partituras han transcurrido ya muchos años de práctica musical.

Esa falta de pruebas acerca de la cuestión sonora, y "la brusca disminución de la población de color de nuestro país" por las guerras de independencia, el paulatino mestizaje, la invisibilización a que fueron sometidos desde el estado nación, y la autoinvisibilización de la comunidad afrodescendiente, sobre todo de sus prácticas culturales (incluso las musicales), condujeron a que en la *Antología*. . . no se considerara el aporte del negro más allá de esas constancias de la actividad afroamericana vinculada tempranamente a la palabra tango. Se afirma que se trató de "un enfrentamiento de dos culturas, una de ellas dominante, que desemboca gradualmente en la destrucción de la cultura del dominado".

En la actualidad la postura de la *Antología*. . . resulta francamente anticuada, pero debe tenerse en cuenta que la redacción de los textos que incluye se finalizó en 1975, y que en esa época aún los estudios sobre música africana y afroamericana con una visión más abarcadora, como la que se tiene actualmente, eran incipientes. El libro pionero de Kwabena Nketia *The Music of Africa*, fue publicado ese mismo año.²⁵ El trabajo de Günter Schuller acerca de los orígenes del jazz y su desarrollo temprano (que podría haberse tomado como ejemplo pues establecía claramente que ese género era una cocreación europea y afroamericana) se había impreso en 1968;²⁶ y la tesis de George

25. J. H. Kwabena Nketia: *The Music of Africa* (Londres: Victor Gollancz, 1975).

26. Günther Schuller: *Early Jazz. Its Roots and Musical Development* (Nueva York: Oxford University Press, 1968).

Reid Andrews acerca de los afrodescendientes de Buenos Aires se dio a conocer con posterioridad, en 1980.²⁷

Entre las críticas que se realizan a esta postura de la *Antología*. . . respecto de la influencia afroamericana en el tango, se destaca la que formula Pablo Cirio. Considera que en este aspecto carecen de rigor, que representa “el esfuerzo más acabado por clausurar el antecedente afro del tango” y que en “el afán por obliterar la influencia negra los autores expresan haber ‘querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano’ ”.²⁸ Afirma además que

validaron su argumentación sólo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante. Omitiendo voluntariamente todo aquello que podría limitar su plan, despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con cerca de 15 periódicos durante el período tratado. . . como la de los afrodescendientes que aún practican *su* música y poseen *su* versión de la historia, llegando así al pálido. . . dictamen de que ‘*No hay mucho que decir de los tangos de negros*’. También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía [itálicas en el original].²⁹

Al respecto debe tenerse en cuenta que la *Antología*. . . es una obra pionera en el campo de los estudios en música popular. No es justo criticarle luego de más de 30 años que no hubieran tenido en consideración trabajos y posturas que aparecieron con posterioridad. Asumir que hubo un “plan” de los autores que implicaba desprecio por la comunidad afrodescendiente, uso tendencioso de la bibliografía y acusarlos de haber realizado “el esfuerzo más acabado por clausurar el antecedente afro del tango”, y “afán por obliterar” la influencia negra, parece una exageración.³⁰

27. George Reid Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires* (Buenos Aires: De La Flor, 1990 [1980]).

28. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 81-82.

29. *Ibid.*, 85.

³⁰ Cirio también critica la voz “Argentina” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH) afirmando que “hasta ca. 1920, obvia el factor incidental negro y sólo se dice que ‘*Los orígenes no han podido ser precisados con exactitud. Una serie de elementos convergentes se asocian con su gestación*’ ” (“Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 88). El reproche puede resultar atendible, pero debe tenerse en cuenta que no se armaron equipos de investigación *ad hoc* para cubrir aspectos poco estudiados de la realidad Argentina. Como bien dice Cirio, los trabajos sobre los afrodescendientes son y eran escasísimos. Ni que hablar del hecho de que la propia comunidad no se hacía visible hasta hace poco tiempo. La saludable aparición pública de los afroargentinos en los últimos tiempos, se debe en buena parte al cambio en los marcos geopolíticos que han favorecido las llamadas políticas de identidad. Véase Luis Ferreira: “Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial”, en Florencia Guzmán y Lea Geler (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos* (Buenos Aires, Biblos, 2013), 217-240.

Por el contrario, los autores no ocultan sino que dan a conocer, de una forma adecuada y razonable, por lo menos para esa época, una serie de elementos que, como veremos, pueden servir para apoyar la tesis de una cocreación del tango con participación de los afrodescendientes entre otros integrantes de una variada comunidad. Es una cuestión epistemológica: con qué herramientas teóricas se analizaron los datos disponibles; no fue una cuestión de mala fe. En todo caso, la conclusión de la *Antología*. . . al excluir el origen extraeuropeo del tango formó parte de cómo se construía la representación dominante de la Argentina: una nación exclusivamente blanca y europea bajada de los barcos. Esta representación era y, en muchos casos, continúa siendo, hegemónica. Los autores no escaparon de esta hegemonía ni puede pretenderse que la deconstruyesen en aquel momento. Sí puede entenderse que la difusión e importancia de su trabajo formó parte de la hegemonía de esa representación.

Reformulación de los supuestos de la *Antología*. . . sobre la africanía del tango

Abordaré ahora la crítica de dos afirmaciones de la *Antología*. . . , que deberían ser reformuladas: la supuesta extinción de los afroargentinos y que la cultura dominante blanca provocó gradualmente la destrucción de la cultura del dominado negro. Ambos supuestos permitieron afirmar que en el producto final del proceso de creación del tango no hay rasgos de africanía.

Los autores minimizan, o aun, descartan, la incidencia del negro por considerar que su influencia se diluyó a causa de la virtual desaparición de la población negra. Al respecto, citan a Carpentier:

Obsérvese, además, que si Argentina, por ejemplo, al haber perdido sus negros, necesitó que el ritmo del tango le viniera (o volviera) de España, a través de la zarzuela y de la habanera editada en Europa, creándose con ello lo que es hoy su danza nacional, Cuba nunca se interesó gran cosa por ese ritmo, que formaba parte de sus bailes como vieja rutina incapaz de engendrar una novedad.³¹

Explican la brusca disminución de los negros en Argentina con los argumentos que siempre se repiten: primero por las guerras de la Independencia para las que habrían

31. Alejo Carpentier: *La música en Cuba* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 63, citado en Novati y Cuello: "Aspectos histórico-musicales", 3.

sido reclutados masivamente; como factor secundario, por el paulatino mestizaje; y, finalmente, porque “la burla y el escarnio que acompañaron sus presentaciones públicas los fueron alejando de los espectáculos y los documentos”.³²

Actualmente se puede refutar con facilidad buena parte de esos argumentos, pues existen estudios que comprueban la existencia de una comunidad numerosa y activa de afrodescendientes durante las décadas de formación del tango. Si bien en el principio del siglo XX el proceso de miscegenación estaría ya muy avanzado y la presencia de inmigrantes y sus descendientes era muy significativa, el contacto cultural con la comunidad afrodescendiente durante la gestación del tango debe haber sido muy intenso, y con seguridad habría dejado sus marcas en algún componente del tango.

Lea Geler indica que durante las décadas de 1970 y 1980 se realizaron numerosos estudios que apuntaban a cuantificar la magnitud del fenómeno de la esclavitud en Argentina, y a dilucidar el enigma de la supuesta desaparición de la población afroargentina.³³ Los trabajos más trascendentes son los de Marta Goldberg³⁴ y George Reid Andrews,³⁵ este último publicado originalmente en inglés en 1980 y cuyo trabajo de campo fue realizado en 1977.

Goldberg apuntaba al subregistro de la población afrodescendiente en los estudios estadísticos poblacionales del siglo XIX, para explicar en parte la aparente disminución de la misma, aunque también llegaba a la conclusión, estudiando los censos de 1810 y 1822, de que

la desaparición de la comunidad afroporteña se había dado por el decrecimiento vegetativo y por las características estructurales de ese sector poblacional (alta tasa de mortalidad, baja tasa de natalidad, índice de masculinidad bajo) llevando al decrecimiento por mestizaje.³⁶

George Reid Andrews, por su parte, consideraba que la desaparición de los afroargentinos se podía explicar con la utilización en la época de la categoría “trigueño” (ni negro ni blanco) como vía de escape del color, pero combinando esta tesis con la del cambio categorial en el imaginario porteño.³⁷

32. *Ibid.*, 4.

33. Geler: *¿“Otros” argentinos?*, 66.

34. Marta Goldberg: “La población negra y mulata de Buenos Aires, 1810-1840”, *Desarrollo Económico* 16/61 (1976): 75-99.

35. Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires*.

36. Goldberg: “La población negra y mulata de Buenos Aires”, 67-68.

37. Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires*, 92-107.

También resulta fundamental el aporte de Hernán Otero, quien indica que “no se puede suponer que la raza sea un hecho distinguible de manera objetiva, sino un concepto histórico-cultural cambiante”.³⁸

Así como los trabajos de Andrews y Goldberg proveen un panorama detallado de la estructura demográfica de la población afroporteña en la primera mitad del siglo XIX, Geler aporta información sobre el período que abarca su investigación (1873-1882).³⁹ Llega a la conclusión de que la población afroargentina estaba distribuida por toda la ciudad y no confinada en los barrios de Montserrat y San Telmo, como siempre se afirmaba. Además destaca que según cifras oficiales del censo de 1887 se registraban habitando en la ciudad de Buenos Aires más de 8000 personas “negras, mulatas” o “de color” de las que 7.099 eran argentinas.⁴⁰

Por lo tanto, el mito de la desaparición de los afroargentinos en el siglo XIX es el producto de la construcción y difusión de una idea de nación blanca y homogénea en la que los censos y el aparato estadístico tuvieron protagonismo especial.⁴¹

En efecto, Otero entiende que

tomados los tres grupos como un conjunto único, la armazón censal definida por el sistema estadístico determinó una lectura del proceso social argentino que habría de conducir a la exaltación del papel desempeñado por los inmigrantes y a la licuación de la presencia de indios y negros.⁴²

Con respecto a este tema, los autores de la *Antología*. . . para referirse a las cifras de la población afrodescendiente sólo citan un estudio económico de Horacio Bliss⁴³ y evidentemente suscribieron la teoría de la desaparición vigente en ese momento en forma acrítica, y para respaldar su postura sólo recurrieron al musicólogo cubano Alejo Carpentier.

El trabajo evidencia ser poco agudo en este aspecto. Cuando afirman:

38. Hernán Otero: “Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* 16/17 (1998): 68.

39 Aunque los datos estadísticos para esos años son escasos, emplea para su análisis información cercana: el *Primer Censo de la República* realizado en 1869 bajo la presidencia de Sarmiento; el llevado a cabo por la municipalidad de Buenos Aires en 1887; y el *Segundo Censo Nacional* realizado en 1895 bajo la presidencia de José Félix Uriburu.

40 Geler: ¿“Otros” argentinos?, 174.

41. *Ibid.*, 75.

42 Otero: “Estadística censal y construcción de la nación”, 129.

43. Horacio Bliss: *Del Virreinato a Rosas. Ensayo de historia económica argentina. 1776-1829* (Tucumán: Richardet, 1959), 58.

Lo cierto es que los negros van retirándose paulatinamente de la vida pública a causa de la burla a que son sometidos por algunos sectores de la población blanca. Estos copian —en tren de chanza— sus sociedades y sus reglamentos.⁴⁴

No cuentan con información suficiente, ya que el proceso fue mucho más complejo, involucrando además a los propios negros tiznándose el rostro para seguir la moda de las comparsas de blancos tiznados, aspecto que retomaré más adelante.

Con respecto al segundo supuesto, la desaparición de la cultura de los afrodescendientes, la posición sustentada por Novati y Cuello es muy endeble. Se basa prácticamente en la suposición de que eventualmente sólo existieron algunas continuidades directas entre las culturas de África subsahariana y la cultura de los africanos esclavizados en el Río de la Plata y suponen que esas continuidades tienden a desaparecer:

La música del hombre etnográfico —en este caso, de diversos grupos tribales del África ecuatorial— está profundamente vinculada a la percepción en términos míticos de su hábitat. Constituye el elemento expresivo fundamental que articula las relaciones entre el hombre y lo perceptible como sagrado. Estas relaciones a través de la experiencia musical tienen en su esencia una profunda validez ontológica, que confiere al individuo su razón de ser en el mundo. Producido el desarraigo en condiciones brutales y ubicados en una nueva realidad percibida como una dependencia absoluta, la condición existencial trágica desarticula por completo la unidad hombre-música-mundo, característica de la concepción mítica. La realización del individuo a través de la música continúa, pero el modelo tradicional —que trasciende la propia música— no es válido ya: *se lo sustituye por los bienes musicales del grupo dominante*. Claro es que se aplican a la nueva música determinados instrumentos, ciertas disposiciones coreográficas generales y un ambiente especial que las distinguen del modelo europeo, distinción que causa la repulsa y provoca el alejamiento que hemos visto. *Sin embargo, estos elementos de diferenciación tienden a atemperarse con el tiempo, porque adhieren al producto nuevo que ya no se confronta con el antecedente, que por otra parte declina inexorablemente [el subrayado me pertenece].*⁴⁵

⁴⁴ Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 4.

⁴⁵ Ibid., 2.

El concepto que subyace es el de “aculturación”. Seguiré aquí un análisis que realiza Martí Carvajal acerca del origen y uso del término, y el debate que se entabla acerca de su uso o el de su alternativo, acuñado por Fernando Ortiz, de transculturación.⁴⁶ El término aparece en la literatura antropológica norteamericana para la década de 1880. Pero es en 1936 cuando se define su significado:

La aculturación comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos que poseen culturas diferentes entran en contacto continuo de primera mano, con los cambios subsecuentes en las estructuras culturales originales de cualquiera o ambos grupos.⁴⁷

Fernando Ortiz consideró que el término era limitado y no reflejaba la totalidad del fenómeno; que implicaba, desde su etimología, una visión unidireccional del fenómeno. Y es que si bien la definición de aculturación explica que los cambios en los patrones culturales pueden ocurrir en cualquiera o ambos grupos envueltos en la situación de contacto, “la literatura está copada de trabajos donde se presenta y analiza el fenómeno del contacto como una imposición de una ‘cultura dominante’ (europea u occidental) sobre la cultura ‘subordinada’ —de los ‘primitivos’, o sea los amerindios o africanos”,⁴⁸ perspectiva que tal vez surja del “arraigado énfasis de la antropología en estudiar al hombre ‘primitivo’, a tal grado que no se ve lo que le sucede al civilizado”.⁴⁹

La aparente adopción del concepto de “aculturación” en su sentido de una sola vía es lo que lleva a concluir a Novati y Cuello que la cultura del afroamericano quedó subsumida por la del blanco que detentaba el poder. Estudios posteriores contribuyen a comprobar lo contrario.

A continuación me referiré a tres aspectos que nos ayudarán a comprender el fenómeno en otro sentido: con respecto a la realidad afroporteña, tanto Geler como Cirio demuestran que había una fuerte actividad cultural afroamericana aún en forma paralela a otras manifestaciones que promovían la adopción de los patrones europeos y que trataban de desalentar las actividades con mayor carga de africanía; sobre la cultura

46. Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”.

47. “*Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups*”. Robert Redfield, Ralph Linton y Melville J. Herskovits: “Memorandum for the Study of Acculturation”, *American Anthropologist* 38 (1936): 149; citado en Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”, 2.

48. Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”, 9.

49. *Ibid.*, 10.

afroamericana en general, Mintz y Price advierten que hay muy pocos casos concretos de continuidades formales entre África y América, y sugieren la existencia de otros nuevos niveles de continuidad;⁵⁰ finalmente, Michel De Certeau muestra que en todas las culturas las prácticas de los oprimidos sobre los productos de los poderosos son generadoras de cultura. Lo importante de su aporte teórico es que se focaliza sobre las operaciones, sobre lo que los sujetos hacen sobre un repertorio de bienes, y no consideran que la cultura sea sólo ese repertorio de bienes.⁵¹

A continuación abordaré estos tres aspectos para reformular las afirmaciones de Novati y Cuello en la *Antología*. . . acerca de la supervivencia de la cultura africana en el Río de la Plata.

En primer lugar me referiré a las prácticas musicales y de baile practicadas por los afroporteños según surge de los periódicos de la comunidad entre 1873 y 1882. No sólo se registra la actividad musical, sino que se observa que esa actividad tenía un grado de africanía que perturbaba a las clases hegemónicas y a los propios intelectuales afroporteños que escribían en esos periódicos. Se describen dos tipos de reuniones, las familiares y las tertulias por suscripción (“rifas”, bailes o tertulias) en las que se cobraba entrada. En ambas, pese a la presión hegemónica y a la desacreditación de los intelectuales afroporteños, se realizaba la práctica del *candombe* (que no era ya aquella realizada en los sitios de las naciones africanas o la calle, criticados por ruidosas e indecentes). El *candombe* era mal visto porque había sido una forma de la comunidad de manifestar adhesión a Rosas y porque ponían en escena rasgos de “arcaísmo” o incluso de “salvajismo” africano que desafiaban el proyecto hegemónico.⁵²

Los intelectuales afroporteños tenían muy clara esta crítica hacia el *candombe* y la exigencia de modernidad, y en “su afán por ‘regenerar’ a la comunidad que representaban intentaban inculcar cambios en las formas de reunión y diversión del grupo, aparentemente muy ligadas aún con el *candombe* o con formas mixtas que surgían en los bailes que se organizaban”.⁵³ La voluntad “regeneradora” que evidenciaban los periódicos se manifestaba en un combate sarmientino de civilización contra barbarie, que implicaba “una lucha por abandonar el ‘africanismo’ y entregarse a una argentinidad

50. Sidney Mintz y Richard Price: *O nascimento da cultura afroamericana: uma perspectiva antropológica* (Rio de Janeiro: Pallas – UCAM, 2003 [1992]).

51. Michel De Certeau: *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996); *La cultura en plural* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999).

⁵² Geler: ¿“Otros” argentinos?, 205-210.

53. *Ibid.*, 210.

disciplinada”.⁵⁴ Lo que se criticaba eran las formas en que se realizaban las reuniones para bailar, la música que se tocaba y cómo se bailaba. La comunidad se resistía a estos intentos disciplinadores, lo que muestra la importancia que conferían a los bailes.⁵⁵ La situación derivó a que los bailes públicos pasaran a ser tertulias en casas particulares (donde se conservaron las prácticas asociadas al candombe en un ámbito privado y menos visible), y a la organización de bailes más formales en salones y lugares públicos, a la manera de la élite hegemónica, alquilando los sitios de esa élite, utilizando orquestas y proveyendo el programa musical que se desarrollaría.⁵⁶ Pero aún en los bailes “formales” se salteaban las reglas y se cambiaban los repertorios previstos. Es decir que la práctica del candombe no se pudo erradicar.⁵⁷

La lucha de los intelectuales afrodescendientes era por

quedar dentro de un sistema que se erigía cada vez más fuertemente y se inculcaba en las escuelas, en la literatura y en la calle, cada vez más a disposición de un Estado que crecía, se fortificaba y disciplinaba, provocando el pánico a la marginalidad social. El baile afroargentino, su música y los instrumentos que se solían tocar representaban lo bárbaro que había que desterrar, bajo la tutela de una clase hegemónica que se erigía como ejemplo de una nación que diseñaba a su imagen y semejanza. Y alejarse de este imaginario de barbarie trajo consigo restringir, cerrar, acotar grupos, permitiendo la entrada y/o permanencia sólo a quienes se consideraran respetables y modernos.⁵⁸

La presión disciplinadora con el tiempo condujo al abandono progresivo de la práctica pública del candombe (en la esfera privada habría persistido), que de todos modos se registra entre un gran sector de la población afroporteña. En ese proceso además se debe haber producido una reconversión a otras músicas, bailes y costumbres.

El carnaval era muy importante entre los afroporteños, que disponían durante su transcurso de una gran libertad de acción, pero en el que también manifestaban la voluntad por mostrarse como una comunidad encaminada al progreso.⁵⁹ En el carnaval se manifestaba un

54. *Ibid.*, 212.

55. *Ibid.*, 213-214.

56. *Ibid.*, 217-218.

57. *Ibid.*, 221.

58. *Ibid.*, 220.

59. *Ibid.*, 257.

mundo material, corporal, descomedido, paralelo al mundo “culto” que pregonaban los periódicos desde sus páginas, conformaba la esfera de “lo popular”, y los “negros” eran protagonistas allí aún en contra de los deseos de sus intelectuales. Es que el cuerpo del negro “actuaba” lo popular. Sus formas de hablar, de moverse, su sexualidad siempre resaltada por los miembros de los grupos hegemónicos eran los estereotipos que se utilizaron para definirlo.⁶⁰

Los intelectuales afroporteños criticaban la participación de los afrodescendientes en el carnaval: por la música que se tocaba; porque generaba crítica como costumbre “bárbara” y porque las comparsas hacían burla de las costumbre de los abuelos. No candombeaban, sino que representaban un candombe “en oposición al candombe real que debía hacerse a cara destapada y en lugares ‘fuera de la vista’ del resto de la sociedad, y que parte de la juventud aparentemente iba rechazando”.⁶¹

Esto conducía a dos cuestiones, “la negación y el olvido en que comenzaban a caer las costumbres que habían caracterizado la afroporteñidad hasta entonces, y la posibilidad de estereotipación y por ende de imitación del personaje del ‘negro’, incluso por los mismo afroporteños”.⁶² Los periódicos de los afroporteños

no creían que las comparsas candomberas fueran beneficiosas para su comunidad, lo que no quita que disfrutaran con ellas, y esto no fue producto de un viraje de posiciones. Estas sociedades ponían en escena una africanidad que los intelectuales subalternos rechazaban en el terreno público, ya que mostraban al resto de la sociedad tradiciones que no estaban ligadas a la modernidad, y que no eran admitidas ni siquiera en el contexto del carnaval, donde la permisividad y la burla de todos con todos por todo era supuestamente la regla.⁶³

Queda en evidencia por tanto que buena parte de las prácticas sociales de los afrodescendientes incluían una gran cuota de africanía, que la comunidad afrodescendiente era un partícipe de importancia en las prácticas de la cultura popular, y que durante mucho tiempo sus prácticas fueron visibles para el resto de la sociedad. Y, por lo menos durante el carnaval, esas prácticas fueron compartidas con el resto de la comunidad.

60. Ibid., 255.

61. Ibid., 268.

62. Ibid.

63. Ibid., 273.

Por su parte, Pablo Cirio, que trabajó sobre cuatro periódicos afroargentinos publicados entre 1873 y 1882, en un apartado de su libro referido a las prácticas musicales⁶⁴, destaca la participación de la comunidad en los carnavales, ocasión en la que se publicaban numerosas letras de canciones, pero nunca la música. Señala también la tendencia a disciplinar las actividades dirigiéndolas hacia la música europea y censurando la tradicional de tambor. El aporte más interesante del autor es cuando relaciona la música mantenida por tradición oral, por medio de la perspectiva etnográfica, con canciones publicadas en los periódicos. Así por ejemplo logra obtener, por recopilación de una informante de la comunidad, la música (señalada como *candombe*) de la canción *Bum que bum*, mencionada en los periódicos y que podría datarse entre 1871 y 1873. Los pies rítmicos de la canción recopilada pueden asociarse con los del tango de principios del siglo XX.⁶⁵

Pasemos ahora al segundo aspecto. Sidney Mintz y Richard Price afirman que el contacto entre personas de status diferente, no determinaba de manera automática la dirección del flujo del material cultural.⁶⁶ No representa algo muy diferente a lo que planteaba Fernando Ortiz con su concepto de transculturación, pero su importancia es que lo plantean entre la comunidad antropológica norteamericana, que había sido siempre reticente a la formulación de Ortiz, o la ignoró. Los autores cambian el foco desde una perspectiva cultural hacia una socio-relacional en las investigaciones afroamericanistas.⁶⁷ Consideran que las culturas afroamericanas comenzaron a gestarse en el mismo momento en que africanos esclavizados provenientes de culturas diferentes tuvieron que compartir la bodega de un buque negrero. Esta creación de nuevas culturas implicaba la expectativa de un dinamismo continuo, de cambio, elaboración y creatividad,⁶⁸ y en función de ello afirman que “debemos mantener una actitud de escepticismo frente a las afirmaciones que sostienen que muchas formas sociales o culturales contemporáneas representan continuidades directas de las patrias africanas”.⁶⁹

Hay pocos casos concretos de continuidades formales, pero surgieron otros nuevos niveles de continuidad. Así, los estudios de la herencia afroamericana, fueron

64. Cirio: *Tinta negra en el gris del ayer*, 64-78.

65. Este hallazgo nos proporciona por lo menos un caso en el que se ha podido reconstruir la música original, con la salvedad de que a lo largo de más de un siglo esa música transmitida oralmente pudo haberse modificado.

66. Mintz y Price: *O nascimento da cultura afroamericana*, 52.

67. *Ibid.*, 68.

68. *Ibid.*, 76.

69. *Ibid.*, 78.

pasando gradualmente del análisis de elementos (trazos) culturales aislados al análisis de sistemas o patrones en su contexto social. Las investigaciones realizadas han impuesto una reorientación del foco, desde la tentativa de explicar semejanzas de forma puntuales, aisladas, a la comparación de ideas estéticas generales (principios “gramaticales” implícitos que generan estas formas). Concluyen que, en general, las continuidades formales directas de África constituyen más una excepción que la regla en cualquier cultura afroamericana, incluso en aquellas que estuvieron más aisladas.

Es decir que, si como se afirma en la *Antología*. . ., hubo sustitución de bienes musicales africanos por los europeos y se aplicaron determinados instrumentos y no otros, ello puede deberse a su adaptación a principios gramaticales en el nuevo contexto y no al abandono de prácticas u objetos concretos que era imposible que se trasplantaran.

En este punto es útil recurrir a los desarrollos de Michel De Certeau en torno de las tácticas desarrolladas por las clases subalternas para sortear las imposiciones de las clases dominantes. Seguiré a tal fin la síntesis realizada por María Graciela Rodríguez acerca de la relación entre la sociedad, la cultura y el poder en las reflexiones de Michel de Certeau.⁷⁰

A diferencia de otras tradiciones teóricas que consideran a la cultura como un repertorio de bienes, la aproximación de Michel de Certeau se focaliza sobre las operaciones, sobre lo que los sujetos hacen sobre su repertorio de bienes. Parte del supuesto de que en la relación entre sociedad, cultura y poder, este último no es una variable dependiente a ser restituida, sino un elemento primordial en la configuración de la dinámica social. Propone observar esa dinámica privilegiando las operaciones de los sujetos y no los dispositivos. Coloca en el centro del desarrollo teórico la disputa desigual que la dinámica social entabla entre instituciones y sujetos. Parte de Foucault cuando argumenta que todo dispositivo lleva en sí mismo la posibilidad de encontrar una “falla” por donde escapar a la vigilancia y el control. Pero de Certeau observa no las instituciones, sino lo que hacen los sujetos comunes y ordinarios en su vida cotidiana para encontrar las fugas, las antidisciplinas. Estas fugas son prácticas ocultas diseminadas, heterogéneas, pero dejan marcas en el sistema. De Certeau engloba estas prácticas en la figura del consumo. Prácticas ordinarias, anónimas y múltiples que producen una cultura múltiple, heterogénea y plural, la *cultura en plural*.

70. María Graciela Rodríguez: “Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau”, *Papeles de trabajo* 2/5 (2009): 1-13.

El punto de partida en de Certeau es reconocer la desigualdad social y el modo en que en ese marco de desigualdad los sujetos encuentran intersticios donde operar de modos heterónomos. Aunque en su análisis no interesan los sujetos en sí sino las operaciones que realizan, no entrando en su consideración la supuesta libertad de los sujetos. Elabora un par de conceptos: tácticas y estrategias. A las estrategias de los poderosos se le oponen las tácticas, el lugar de la producción cultural del hombre común. Las estrategias se producen por o desde las instituciones. Son acciones de los poderosos. Las tácticas son prácticas de desvío producidas por los débiles. Las prácticas son un conjunto de operaciones que producen los débiles sobre los productos de los poderosos. La hipótesis central es que debajo de esas prácticas livianas y silenciosas, obligadas a adaptarse a lo cotidiano y a las restricciones, la gente ordinaria es menos obediente y sumisa que lo que las autoridades creen y/o dicen.

Con respecto a las prácticas de los afrodescendientes, hemos visto que a pesar de las fuertes críticas dirigidas a las prácticas cargadas de africanía, provenientes tanto del aparato hegemónico como de los intelectuales subalternos, las comunidades negras del Río de la Plata continuaron practicando sus músicas y sus bailes. También podemos suponer que en los intersticios por los que se forma la cultura en plural que define de Certeau, infinidad de prácticas ancladas en costumbres y modos ancestrales mantuvieron su vigencia, incluso aquellas vinculadas a la música y los principios que la organizan.

Lo que resulta fundamental apuntar aquí, entonces, es que si las prácticas afroamericanas se mantuvieron, con epicentro en el carnaval, si se adaptaron principios gramaticales afro al nuevo contexto, y si se reprodujeron prácticas heredadas ancestrales, es altamente probable que todo ello haya permeado la cultura de los sectores populares del Río de la Plata, en particular de Buenos Aires.

Una mezcla cultural afroamericana, europea, criolla, indígena y mestiza, es ampliamente documentada por los estudios culturales de toda América Latina y, sugerentemente, es la base sobre la que se construyó el tango. Por tanto, más allá de las pruebas documentales que se conserven, es muy poco probable que el tango no presente elementos afroamericanos.

Con respecto a la mezcla cultural, realizada en una corriente de ida y vuelta entre los “blancos” y los “negros” es productivo pensar en el carnaval, que tuvo un punto culminante en la década de 1870. Oscar Chamosa afirma que los periódicos calculaban

una participación de 80.000 personas en la fiesta.⁷¹ Ese carnaval era multclasista y multiétnico y para los afroporteños y afroporteñas era una oportunidad de divertirse, de bailar y de actuar en libertad que pocas veces se vivía en la ciudad. En los cursos de carnaval, desfiles que se realizaban del atardecer al anochecer, se producía el momento de mayor interacción entre las clases sociales y los grupos étnicos. Es también Chamosa quien pone de relevancia la gran cantidad y variedad de comparsas y asociaciones carnavalescas que surgieron entre los afrodescendientes a partir de la década de 1860, con un “ímpetu mayúsculo”, muchas de ellas aludiendo con sus nombres a la negritud de sus miembros. Esta forma de organización festiva permitía la existencia de espacios de interacción entre grupos sociales distintos y favorecía la participación conjunta e incluso la elaboración de acciones coordinadas entre la comunidad blanca y la afrodescendiente.

Un buen ejemplo de la interinfluencia (transculturación) que se producía en el carnaval, fue la creación de la comparsa carnavalesca Los Negros a fines de la década de 1860, integrada por aristócratas blancos, que desfilaba por las calles imitando la música y canciones de los “negros” con las caras pintadas de negro.⁷² Según Chamosa,

los blancos tiznados no pueden tomarse ligeramente como la farsa de una alegre estudiantina, fueron un intento, de parte de la élite porteña, por reinterpretar la cultura popular tomando una parte de ella, decodificándola en sus propios moldes, es decir estereotipándola y haciéndola “folklore”, para incluirla en un lugar limitado dentro de su propio proyecto de cultura nacional . . . , una reelaboración de la realidad de las clases subordinadas a través de los ojos de le élite.⁷³

Al mismo tiempo, estas prácticas produjeron el alejamiento progresivo de los afrodescendientes del carnaval en la década de 1870, que tomaron ese imitación como escarnio,⁷⁴ aspecto que es también mencionado por la *Antología*. . .⁷⁵ aunque allí se interpreta que los blancos tiznados eran apenas una expresión carnavalesca con el interés centrado en los textos, si bien reconoce que seguramente reproducían el estilo de los tangos negros y el remedo grotesco de sus danzas.

71. Oscar Chamosa: “Lubolos, Tenorios y Moreyras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (eds.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 115-135; citado en Geler: *Andares negros, caminos blancos*, 256-257, 266-269 y 273-275.

72. Geler: ¿“Otros” argentinos?, 275.

73. Citado en *Ibid.*, 276.

74. *Ibid.*, 280.

75. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 4-5.

El tiempo de preparación previa y de recordación posterior compartido por la comunidad, hacía que el carnaval (y su música) estuviera presente en buena parte del año. Tal vez la música de esos tangos cantados por las comparsas no hayan llegado hasta principios del siglo XX, pero seguramente sí llegaron los contornos de las melodías, su fraseo y sus juegos y picardías rítmicas.

Antes de finalizar este apartado, quisiera agregar un elemento más, que aporta el trabajo de Oscar Natale. El autor señala que en las décadas previas al 1900 los músicos que se dedicaban al tango, en lugares marginales, eran mayoritariamente negros. Explica esta circunstancia, plausiblemente, por la vinculación de los afrodescendientes con el tango (por lo menos en las comparsas de carnaval), a la baja valoración que para la sociedad tenía esa actividad musical por los lugares donde acontecía, y por la marcada predisposición artística de esta comunidad.⁷⁶ Entre los muchos músicos negros que la literatura rescata, compilados por Natale, merece destacarse el pianista Anselmo Rosendo Mendizábal (1868-1913) célebre compositor del tango *El entrerriano* (1897) entre otros, que firmaba con el seudónimo de A. Rosendo. De clase media alta, heredó una fortuna importante que dilapidó muy pronto. Fue luego pianista de los prostíbulos lujosos y daba clases de piano en casas acomodadas. Se dice que por esa dualidad entre los ambientes que frecuentaba, ocultaba su nombre verdadero al firmar sus obras. No podemos saber qué grado de africanía imprimían estos músicos en su práctica cotidiana, qué tanto de su cultura podían filtrar, o hasta qué punto se permitían infringir su autocensura. Pero es un elemento más a tener en cuenta para evaluar cuán influyentes fueron en los albores del género.

La mirada de los estudios actuales sobre música afroamericana

Hoy se acepta que las culturas musicales del África subsahariana, pese a su heterogeneidad, poseen algunos principios de organización en común, que a través del comercio esclavista esas culturas y principios se difundieron en el atlántico y que esa difusión motivó que toda la cultura occidental se impregnara de algunos aspectos de esas culturas africanas.⁷⁷ El africano, afirma John Thornton, no tuvo un papel secundario en América. La cultura afroamericana se volvió mucho más homogénea que las diversas

76. Natale: *Buenos Aires, negros y tango*, 209.

77 John Thornton: *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800* (Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 [1992]); Paul Gilroy: *O Atlântico Negro* (Sao Paulo: Ed. 34, 2001 [1993]).

culturas africanas que la compusieron. Afirma Thornton que, “de esa masa de interacciones emergería gradualmente una cultura afroatlántica, no necesariamente homogénea en todo el atlántico, con diferencias regionales significativas, pero moldeada por las nuevas fuerzas en una nueva creación”.⁷⁸ En cuanto a los principios estéticos, Thornton concluye que pocos estudiosos dudan que la música y la danza africanas estén en la raíz de la música y la danza afroamericana y, además, que estas manifestaciones culturales sean las más apreciadas y apropiadas por la cultura europea y americana.

El problema, como afirma Nketia, es que en los estudios históricos de música afroamericana, la música de África tendió a verse más como proveyendo un punto de partida que como algo que continúa siendo relevante en el presente.⁷⁹

En América, el contacto intercultural europeo, indígena y africano dio lugar a la formación de numerosos géneros populares. La africanía de cada uno de ellos es variable y depende de la intensidad y extensión del contacto cultural que se produjo en cada territorio. El grado de integración de los elementos afro en los distintos géneros ha dependido de muchos factores. Por ejemplo, en Brasil, donde la población afrodescendiente es notoriamente numerosa, y donde se han conservado muchas tradiciones musicales africanas, la riqueza musical africana no se ve reflejada en las músicas populares con la misma intensidad que en Cuba o en Uruguay.⁸⁰ O bien un componente afroamericano que en un género aparecería un tanto diluido, puede llegar a intensificarse si cambian las condiciones circundantes para su aceptación como pasó con el samba en la década de 1930.⁸¹ O bien, puede ocurrir como cuando los sectores de clase media blanca de Río de Janeiro crearon la *bossa nova* en la década de 1960, género que contiene indudables componentes afro que fueron incorporados a partir de la disponibilidad de tradiciones musicales afroamericanas presentes en Brasil, sin diluir la referencia a su procedencia. El *candombe* es una práctica viva multitudinaria en Montevideo.⁸² Se ha transculturado a Buenos Aires donde se ha vuelto crecientemente popular, formándose decenas de grupos entre sectores de clase media y popular. Trasunta un grado de africanía readquirido por algunos sectores sociales que encuentran una fuerte

78. Thornton: *A África e os africanos na formação do mundo atlântico*, 296.

79. J. H. Kwabena Nketia: “The Study of African and Afro-American Music”, *The Black Perspective in Music* 1/1 (1973), 8.

80. Jose Jorge de Carvalho: “A tradição musical Ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela”, *Série Antropologia* 327 (2003): 1-19.

81. Carlos Sandroni: “Mudanças de padrão ritmico no samba carioca. 1917-1937”, *Trans* 2 (1996), disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/286/mudancas-de-padrao-ritmico-no-samba-carioca-1917-1937> (consulta 21/05/2018).

82. Luis Ferreira: *Los tambores del candombe* (Buenos Aires: Colihue, 1997).

identificación con su práctica. Por otra parte, lo que los activistas del “tronco colonial” reclaman como propio, el *candombe afroporteño*, sería una expresión acotada, de tradición local, y que había quedado recluida en la intimidad de algunos sectores de afrodescendientes de Buenos Aires, en sus prácticas festivas privadas.⁸³

El origen del tango y su africanía desde la nueva óptica de los estudios afroamericanos

En toda América, donde hubo población africana esclavizada, surgieron músicas con diverso grado de africanía. En el tango, luego de más de cien años de grabaciones, el componente musical afroamericano puede ser muy discutido, porque durante todo ese tiempo la comunidad afrodescendiente aportó muy poco, casi nada, al desenvolvimiento del género.

El escepticismo entre la comunidad musicológica se fundamenta en que no se han hallado pruebas musicales concluyentes sobre el origen afroamericano del tango, sencillamente porque no hay grabaciones ni partituras que lo demuestren y las referencias escritas, crónicas, y testimonios, no abundan. A esta altura de las investigaciones, es altamente improbable que surjan nuevos materiales culturales concretos para evaluar. No obstante, el aparente silencio de fuentes primarias debiera exigir cautela a la hora de negar elementos de africanía en la etapa formativa del tango.

La pertinaz negativa a aceptar la existencia de influencias que no se sustenten en pruebas materiales tales como partituras, o descripciones detalladas de época puede deberse a que, como observan Carvalho y Segato,⁸⁴ la tradición de la musicología se focaliza en la comprensión de los sistemas musicales desde una perspectiva estructuralizante que busca núcleos fundantes, consistentes a nivel interno, que se reflejen en la exterioridad del fenómeno, y que presupone un estado puro y reconocible de todo estilo. Además asocian género y estilo a identidades razonablemente definidas ligadas a un centro territorial.⁸⁵ Por lo tanto continuar la discusión por el lado de rasgos o patrones musicales muy concretos compartidos entre el tango, la música afroamericana y la

83. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”.

84. Jose Jorge de Carvalho y Rita Segato: “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”, *Serie Antropológica* 164 (1994): 1-11.

85. En el caso del tango, el territorio es el del Río de la Plata, con las identidades fuertemente mestizadas pero preponderantemente blancas (o “blaqueadas”, según hemos visto, por la construcción hegemónica de la idea de nación) y el negro y los pueblos originarios absorbidos por el “crisol de razas”.

africana puede resultar bastante estéril. Se impone un cambio de eje. A continuación, trataré de extraer nuevas conclusiones de los datos aportados en la *Antología*. . .

Propongo considerar que, muy probablemente, el tango incluye desde su origen un componente de contrametricidad y polirritmia que proviene de la influencia de la música afroamericana desarrollada tanto en el Río de la Plata, como su mezcla con la proveniente de Cuba, en el caso de la habanera, a su vez producto de transculturaciones con músicas africanas subsaharianas. Tal vez no encontraremos correspondencias culturales directas, es decir rasgos o patrones musicales, pero sí continuidades “gramaticales”, es decir, algunos principios de organización musical.⁸⁶

Recurriré a Olly Wilson⁸⁷ quien intenta mostrar las retenciones y adaptaciones de las prácticas de África occidental en la música afronorteamericana y explorar la naturaleza de la relación. En principio, afirma que las músicas de África subsahariana están interrelacionadas y que por lo menos presentan cinco caracteres comunes:

1. Sentido metronómico
2. Predominancia de la percusión
3. Polimetría
4. Fraseo *off-beat* [fuera de pulso] de los acentos melódicos
5. Estructura de llamada y respuesta superpuestas

El parentesco entre las músicas africanas y afroamericanas surgiría porque cualquier estudio encuentra la estructura de llamada y respuesta, la omnipresencia de la percusión y el fraseo *off-beat*. En cuanto a la polimetría, como llama Wilson a la polirritmia, el uso simultáneo de dos o más metros, es algo más controvertido. Pero si consideramos que entra dentro de este rasgo el choque de acentos y la creación de ritmos cruzados, entonces la influencia de la polimetría en América es grande. Se debe considerar que ha habido una adaptación de la polirritmia africana a los medios con que se contaba en América.⁸⁸ Otros aspectos que suelen observarse en la música afroamericana son la enfatización de la estratificación por timbres y la densidad de los eventos musicales.⁸⁹ Afirma que lo importante no es cuántos elementos de las músicas africanas perduran, sino cuántos conceptos musicales se comparten. En términos de Mintz

86. Simha Arom: “Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics”, *Leonardo* 22/10 (1989): 91-99.

87. Olly Wilson: “The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music”, *The Black Perspective in Music* 2/1 (1974): 3-22.

88. *Ibid.*, 9.

89. *Ibid.*, 15.

y Price,⁹⁰ se trata de principios de organización cultural, más abarcativos que los conceptos que suponen una conciencia explícita de esos principios, algo que, como en el lenguaje hablado, ocurre más generalmente en formas implícitas.

Con respecto a los orígenes del tango, si lo consideramos un producto afroamericano —y en qué medida—, deberíamos encontrar en el género algunos de estos rasgos, mencionados por Wilson. Pero ya sabemos que las fuentes de época en las que podemos indagar para encontrar esos rasgos son muy limitadas: tan sólo algunas partituras, y las grabaciones sólo a partir de principios del siglo XX. No se encuentran, por otro lado, muchos testimonios antiguos que acrediten la influencia musical afroamericana en el tango. Aunque este último escollo no debería impedir que indagemos sobre el tema, ya que, como afirma Luis Ferreira, con respecto a la cuestión de la identificación de la africanidad en los estudios sobre identidad y cultura negra centrada en las artes performáticas, especialmente la música,

cabe colocar si son las africanidades (o matrices africanas) estrictamente lo que una cultura dice sobre sí misma, o bien el estudioso está en una posición en que puede advertir los africanismos en una cultura aunque sus actores los hayan silenciado (en el caso de las apropiaciones culturales) o hayan sido obligados a hacerlo (como estrategia de invisibilización de los actores, rechazando las referencias culturales a África).⁹¹

En el proceso de gestación algunas características de africanía, sobre todo en términos rítmicos, habrían quedado fijadas al género tango. Con esos componentes, que pudieron resultar exitosos y sedimentaron desde el origen, debieron jugar los sucesivos compositores e intérpretes, sin que, aparentemente, volvieran a incidir los afrodescendientes en posteriores reformulaciones, y sin que sus cultores tuvieran noción de su origen.⁹²

Entonces habría que indagar si la estructura en franjas tímbricas recíprocamente contramétricas en el ritmo del tango, y tal vez otros rasgos, permiten definir esa africanía que le viene desde el origen y que se encontraría a nivel gramatical y no como un elemento

90. Mintz y Price: *O nascimento da cultura afroamericana*.

91. Luis Ferreira: “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales”, en Gladys Lechini (comp.), *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, Presencia y Visiones del Otro* (Córdoba: CLACSO, CONICET, 2008), 239-240.

92. Como ocurre, por ejemplo, con el portugués hablado en Brasil. Yeda Pessoa de Castro determinó que existen palabras corrientes de uso común de origen africano, pero que el locutor brasileiro en general es incapaz de discernir si son de origen africano o amerindio, o al menos no portugués. Yeda Pessoa de Castro: “Das linguas africanas ao portugues brasileiro”, *AfroAsia* 14 (1983): 81-106.

de léxico musical, ni un adorno o una moda. Tal africanía se habría fusionado con elementos melódicos tradicionales o tradicionalizados en el Río de la Plata, con las armonías tonales básicas de la música europea, con las transformaciones realizadas sobre la habanera, para mencionar sólo aquellas vertientes que estudia la *Antología*. . .⁹³

Reanalizando los ejemplos de la *Antología*. . .

Enumeraré a continuación una serie de afirmaciones que se realizan en la *Antología*. . . y retomaré algunos de los ejemplos que allí se proporcionan, que tienen relación, como argumentaré, con la africanía del tango:

1) Europa recibe su propia música modificada, y luego la reenvía a América, mecanismo advertido por Alejo Carpentier, a quien los autores citan:

Hay un hecho cierto: las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirirían una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el tempo, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad.⁹⁴

2) También llega a Buenos Aires y Montevideo, vía litoral marítimo, la versión popular de la danza habanera. Con el nombre de tango o habanera, indistintamente, se imprimen partituras de ambos géneros, o bien se emplea el rótulo de tango-habanera.

3) Los autores afirman que

No deja de llamar la atención que la primera reelaboración —verdadera creación— esté en manos de los negros, cuando se trata de música europea de salón. En otros términos, los esclavos negros no mantienen vigente su música africana; están

93. Si indagamos en otros géneros populares o en la música académica circundante en la época, con toda seguridad podremos encontrar desplazamientos de acentos y contrametricidades varias que, lógicamente, no son privativas de la música de África. Aún contando con la intensa hibridez del género, no encuentro motivos para considerar que todas las músicas circundantes hayan influido en la gestación del tango con más intensidad que las que estamos considerando: habanera, tango americano, milonga, motivos populares. Por tanto no considero probable que los rasgos que puedan provenir de matrices africanas hayan tenido origen en músicas occidentales. Se me han hecho notar específicamente algunos elementos de las obras de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), compositor que, cabe destacar, estuvo expuesto a la música afroamericana en Nueva Orleáns. Algunas de sus obras presentan desplazamiento de acentos y contrametricidades, pero podemos considerarlo como un aprovechamiento de las fuentes populares por parte de la música académica, como también, por ejemplo, el caso del tango *El negro Schicoba* del argentino José María Palazuelos, compuesto en 1867 para una compañía de teatro.

94. Carpentier: *La música en Cuba*, 62.

adoptando, con los ajustes morfológicos y estilísticos del caso, la música de la sociedad colonial.⁹⁵

Pero la sustitución de los bienes musicales no es completa ya que

se aplican a la nueva música determinados instrumentos, ciertas disposiciones coreográficas generales y un ambiente especial que las distinguen del modelo europeo, distinción que causa la repulsa y provoca el alejamiento que hemos visto [en las crónicas de época].⁹⁶

4) Aunque dicen que el tango —contemporáneo a ellos— no es africano, sí admiten la participación del negro en el proceso de gestación musical. Afirman que se trata de música con

patrones tonales, melorrítmicos y de formas europeas, modificadas según el caso. No hay nada en común con la música tribal o etnográfica que luego se conoció, procedente de las mismas etnias que proveyeron los esclavos africanos.⁹⁷

Pero a su vez aclaran que no se trata de música europea: “ya se ha instalado un muy particular desplazamiento de acentos, motivado por un interesante juego rítmico entre línea melódica y acompañamiento”, lo que confiere al tango el “carácter de verdadera creación, hasta tal punto que es recibido luego en Europa como cosa nueva”.⁹⁸

5) Consideran que “[m]ientras todo este proceso va desarrollándose, los negros continúan realizando sus picardías de estilo, fundamentalmente modificando la rítmica del acompañamiento de los modelos europeos” y además advierten que si bien el ritmo de acompañamiento del tango y la habanera es común a ambas: corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas, “el ritmo de una especie, el ritmo total (la interacción entre melodía y acompañamiento) no es reductible a la rítmica del acompañamiento”.⁹⁹

6) La conclusión del análisis es que el origen del tango se configuró por un proceso que incluyó entre otras cosas, la creación, por parte de los negros esclavizados, de nuevas danzas basadas en la articulación de nuevos ritmos, sobre modelos europeos.¹⁰⁰

95. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 2.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*, 3.

100. *Ibid.*, 4.

7) En la milonga, “en el aspecto musical, se ensayaron . . . los desplazamientos acentuales que luego fueron característica fundamental del tango”. “Fue una disponibilidad circundante más, en el momento de gestación del tango”.¹⁰¹

8) El ritmo se quiebra. El “ritmo quebrado” se constituye con una serie de pequeños recursos, utilizados cada vez con mayor precisión y elegancia: silencios, síncopas, desplazamiento de acentos, frases acéfalas. Estos recursos no son permanentes, son imprevistos rítmicos.¹⁰² Emplea la síncopa menor,¹⁰³ pero su ritmo no fue sincopado.

Retomando las características enumeradas por Olly Wilson que deberíamos encontrar en una música afroamericana, podemos comenzar por lo que no hallamos en el tango: predominancia de la percusión¹⁰⁴ y sistema de llamada y respuesta superpuesta o no, como aparecen en la rumba, el son cubano, en el samba de roda y el samba de carnaval brasileiros.

En cambio sí hallamos un sentido metronómico y cierta polimetría, atendiendo que la compleja polirritmia africana se adaptó a los medios americanos. En el tango encontramos esta polirritmia en la frecuente superposición de síncopas menores contra los pies binarios del acompañamiento de habanera. Esto último también se asocia a la estratificación por timbres¹⁰⁵ (el ritmo de habanera en el bajo y el resto en el agudo). Además esa superposición produce cierta densidad de eventos musicales, todo lo cual podría resumirse en el énfasis que colocan Novati y Cuello sobre la característica del “ritmo total” (melodía más acompañamiento) para describir el género¹⁰⁶. Significa la coexistencia de al menos dos patrones rítmicos diferentes, lo cual constituye un principio cultural africano y afroamericano, más allá del “ritmo común” a nivel del léxico musical.

Este principio, lo podemos encontrar en innumerable cantidad de partituras. Transcribo algunos de los ejemplos seleccionados por la *Antología*. . . para ilustrar las franjas recíprocamente contramétricas:

101. *Ibid.*, 17.

102. *Ibid.*, 23.

103. Síncopas menores a la unidad del compás.

104. Probablemente la ausencia de percusión en el tango se deba a que los tambores fueron recludos al ámbito doméstico, en el proceso de auto reeducación que llevaron a cabo los afrodescendientes para no ser excluidos del proyecto de nación en marcha. Véase Geler: *¿“Otros” argentinos?*, 279-280.

105. Observada por Argeliers León en la música afrocubana y que conceptualiza en franjas tímbricas. Argeliers León: *Del canto y el tiempo* (La Habana: Letras Cubanas, 1984).

106. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 23.

Ejemplos 1 y 2: tomados de la *Antología*. . .¹⁰⁷

"Quién se comió la pera". R. Russo (c. 1902)

"El choelo". A. Villoldo (1905)

Un rasgo rítmico particular, asociable al choque de acentos, o ritmos cruzados o desplazamiento de acentos, se produce en el siguiente ejemplo, también tomado de la *Antología*. . ., que produce síncopas:

Ejemplo 3: tomado de *Escuela del Tango. Estudios rítmicos*, de Alfredo Bevilacqua, estudio No. 25¹⁰⁸

107. Ibid., 16.

108. Ibid., 22.

Ejemplo 4: pasaje del tango *Dinamita*, de Eduardo Arolas¹⁰⁹

Novati y Cuello se refieren específicamente a los desplazamientos de acentos:

Con respecto a los imprevistos rítmicos y a los desplazamientos de acentos es interesante observar la gran variedad y combinación de pequeños elementos puestos en juego. Rosendo, por ejemplo, expone así el motivo y consecuente de una frase¹¹⁰:

Ejemplo 5: *Don Enrique*, A. Rosendo (c.1902)¹¹¹

Inmediatamente realiza una reexposición melódica casi textual, pero introduciendo una variante rítmica que cambia sensiblemente la percepción del mismo pensamiento musical:

109. Ibid.

110. Ibid., p. 24.

111. Ibid.

Ejemplo 6: *Don Enrique*, A. Rosendo (c.1902)¹¹²

En cuanto al sentido metronómico¹¹³, fue mantenido parcialmente por las orquestas de baile en el siglo XX, mientras que en el tango canción a partir de la década de 1960 es frecuentemente dejado de lado. Como recurso expresivo, se adopta el uso del *rubato*, variación métrica del *tempo*, un principio cultural europeo, no desarrollándose la síncopa como ocurrió en el samba en la década de 1930.¹¹⁴ En hipótesis, esto podría atribuirse a la creciente participación de músicos y audiencias ítalo-argentinas en la práctica del tango en las primeras décadas del siglo XX, familiarizados con los procedimientos expresivos del bel canto y de la ópera, fenómenos masivos en la época. No obstante, me inclino por especular que el *rubato* que aparece en el tango en 1917 con las interpretaciones de Carlos Gardel, es una transposición a la música del ritmo del habla del porteño (habitante de Buenos Aires).¹¹⁵

Conclusiones

En su libro *Músicas populares del Uruguay* Coriún Aharonián, con seguridad muy consciente de lo complejo de esta cuestión, al enumerar los antecedentes musicales que confluyen en el origen del tango afirma que “probablemente algunas músicas de los esclavos negros del Río de la Plata (o al menos de Montevideo) y aún de otras regiones de América Latina” han tenido participación.¹¹⁶ Creo que ese es el punto de partida adecuado para encarar el estudio de esta problemática. Mi propósito en este trabajo,

112. Ibid.

113. Siguiendo una sugerencia de Luis Ferreira en comunicación personal.

114. Sandroni: “Mudanças de padrão ritmico no samba carioca”.

115. Omar García Brunelli: “La cuestión del fraseo en el tango”, *Zama* 7 (2015): 161-170, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195/1926> (consulta 1/06/2018).

116. Coriún Aharonián: *Música populares del Uruguay* (Salto, UY: Escuela Universitaria de Música, 2007), 68.

consecuentemente, fue arribar a una posición más amplia que la que se plantea en la *Antología*. . . , porque, observando el panorama de los estudios recientes sobre música africana y afroamericana, resulta muy difícil sustentar una posición que niegue la existencia de un componente afro en el tango.

Con los elementos que disponemos en la actualidad para evaluar la africanía del género, es muy difícil poder probar correspondencia con músicas africanas, o persistencia de rasgos que sedimentaron en el tango. No obstante, como analista, retomando los elementos que aporta la *Antología*. . . , los estudios demográficos que he citado y la información que surge de los periódicos de época de la comunidad afrodescendiente,¹¹⁷ más la comprobada participación de músicos negros en el proceso de estabilización del género a fines del siglo XIX, propongo que hay que dejar abierta la posibilidad de considerar la africanía del tango. Toda la originalidad y picardía rítmico-melódica del tango que constantemente se menciona en la *Antología*. . . , es muy probable que provenga de un componente afroamericano. He mostrado que había población afrodescendiente en suficiente cantidad como para ejercer un influjo de peso. También que las prácticas culturales no se diluyen tan fácilmente y su circulación se da tanto desde la hegemonía hacia la subalternidad, como por su incorporación en sentido inverso.

La brusca e intensa variación de la composición poblacional producida por la inmigración europea masiva en Argentina desde fines del siglo XIX, hizo que el tango se reprodujera en manos de inmigrantes, criollos, negros, mulatos y mestizos de todo tipo, muy probablemente “blaqueados” por el proyecto de nación blanca en curso. Tal vez ninguno de esos actores tuviera conciencia de que las “picardías” rítmicas del género proviniesen de los afrodescendientes y, mucho menos, de una África lejana en el tiempo y el espacio además de fuertemente estigmatizada en las representaciones dominantes. Además, a la música ya impregnada de un cierto grado de africanía en su práctica, pero emblanquecida en su identidad, se le fueron superponiendo capas de variaciones estilísticas y de sensibilidades culturales diversas. No obstante, periódicamente en distintos momentos de la modernidad, diferentes artistas realizarían exploraciones musicales y utilizarían palabras claves para retomar una identidad y afirmar un pasado afroargentino que encontraban negado e invisibilizado en las representaciones dominantes: la incorporación de tambores en algunas de las orquestas típicas de 1940, las creaciones de Manzi o, más recientemente, de Cáceres.

117. Me abstengo en este escrito de considerar fuentes etnográficas actuales. Entiendo que se está trabajando en esa dirección y espero que surjan hallazgos fecundos.

Tal vez nunca encontremos más pruebas para reforzar musicológicamente este supuesto, podremos seguir escépticos o no, pero creo que ha llegado el momento de aceptar que no se puede negar la africanía en el origen del tango. Las evidencias me permitieron argumentar la posibilidad de esa africanía y sugerir su transformación junto con distintos componentes culturales en circulación o aportados por inmigración de afroamericanos, ítaloargentinos, hispanoargentinos o criollos, combinados en un proceso de creación e invención musical que, lejos de estar exento de las asimetrías del poder cultural, de sus jerarquías y estigmatizaciones, produjo como resultado una nueva música que dio identidad a los sectores populares y a la nación.