

Este trabajo conecta el Pensamiento filosófico latinoamericano con la música afroamericana y los prejuicios raciales.

MAESTRIA EN ARTE LATINOAMERICANO – UNC – 1998
PROBLEMÁTICA FILOSÓFICA LATINOAMERICANA

REPENSAR EL “GRADO CERO”

*“A los blancos hizo Dios,
A los mulatos, San Pedro,
Y a los negros hizo el diablo
Para tizón del infierno”*

MARTÍN FIERRO
(El Gaucho Martín Fierro, Primera Parte, Canto VII, 1872)

*“¡Calibán, verdadero demonio,
demonio de nacimiento,
en quien nada puede la educación!”*

PRÓSPERO
(La Tempestad, Acto Cuarto, Escena Primera, 1612)

1.- LA OMISIÓN

En el estudio de la conformación de la música folklórica argentina siempre se han hecho explícitos los aportes indígena e hispánico, evidenciando este último. Se omite mencionar, en la mayoría de los casos, el imprescindible aporte africano en la generación de la música de nuestro país, negando explícitamente todo ascendente negro, en el peor de los casos, o reconociendo alguna influencia intrascendente.

Curiosamente, los estudiosos de nuestro folklore, haciendo referencia especialmente al de las provincias de Cuyo, no dudan en afirmar que los géneros folklóricos de esta región descienden directamente de ritmos peruanos, pero ocultando la raíz afro de éstos. Me refiero específicamente a la conocida relación existente entre Cueca cuyana y Zamacueca peruana (Carlos Vega 1987:17).

Los investigadores, por un lado, aceptan y explicitan la genealogía y notablemente, por el otro, olvidan, omiten o disimulan el negro color del ancestro.

Desde el punto de vista técnico-musical, este problema puede abordarse mediante la identificación y análisis de patrones rítmicos de los géneros involucrados, vistos a través de la teoría de La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina desarrollada por el cubano Rolando Antonio Pérez Fernández (1986), tarea que espero realizar en otro momento.

En el presente trabajo intentaré reflexionar sobre la problemática planteada y su relación con el pensamiento Latinoamericano.

2.- EL PREJUICIO COMO PROGRAMA

Ninguno de los protagonistas del drama de la conquista y colonización estaba en una posición cultural estable. El europeo, fuera de su tierra, por voluntad propia, reclutado, o cumpliendo condena. El aborigen, sometido, vencido, aplastado, pero en su paisaje. Y el africano, desterrado, sobreviviente de la travesía, vejado, con su grupo social despedazado, absolutamente desnudo. Es importante, también, el hecho de que el choque cultural que sufre el africano es también contra otras etnias o grupos tribales de su propio Continente que jamás se habían puesto en contacto.

La actitud de Fray Bartolomé de Las Casas de sugerir a la corona española que sustituya a los esclavos indios por esclavos africanos puede interpretarse de distintas maneras. Considero valiente y fundamental la postura lascasiana con respecto al indígena; incompleta, por otro lado; pero no es mi intención abrir juicio sobre este tema. Sin embargo, veo ya aquí un fenómeno que se irá repitiendo a modo de ecos, a lo largo de la historia y de la historia del pensamiento latinoamericano. Es sorprendente que un hombre tan lúcido, tan decidido, tan valiente no haya advertido, y desconozco los motivos, que era tan injusta y tan cruel la situación tanto para el indio como para el africano. Su influencia se ve reflejada en la fluctuación de la legislación española en relación con la esclavitud: *“en 1501 el tráfico fue considerado libre; en 1506 prohibido; en 1516 fue reestablecido atendiendo a una apelación de Las Casas ante la corona española; en 1517, también como fruto de su actuación en defensa de los indios, se reglamentó la entrada legal de negros esdavizados y se estableció que sólo podían ser importados con «asiento» previo”* (Costa Pinto 1963:369)

Este es el verdadero punto de partida, la configuración inicial de nuestra historia y nuestro pensamiento. Cada una de las culturas protagonistas tiene miles de años de historia, de expresión, de música, de narraciones, de mitos, de héroes, que para nada niego. Pero en el traumático y violento encuentro de las tres está el verdadero comienzo desde el que podemos reconstruir nuestra subjetividad.

Para Arturo Andrés Roig el punto de partida está precisamente en la obra de Las Casas. *“Y todos ellos, que integran esa larga historia de la afirmación y autoreconocimiento de un sujeto, tienen un referente inevitable, tal como lo anticipamos, vale decir, ese «grado cero» histórico de subjetividad desde el que partió y parte nuestra realidad latinoamericana, tal como quedó expresado de modo patético en la Brevísima relación de la destrucción de la Indias (1552) de Fray Bartolomé de Las Casas.”*(Roig 1993:168)

Propongo repensar ese “grado cero” incluyendo al africano junto al español y al aborigen. Desde este nuevo recomienzo temas como la brecha entre los conceptos culto y popular, o la formulación de *Políticas Culturales*, adquieren otra dimensión.

Relacionando este último tema con el problema planteado en la introducción creo ver un principio de explicación. Latinoamérica, y la Argentina en particular, ha sufrido la alternancia de gobiernos oligárquicos, populismos y dictaduras militares al servicio de los intereses de la oligarquía. Nestor García Canclini, en su intento de discriminar y clasificar paradigmas de políticas culturales en Latinoamérica, encuentra uno al que denomina “El tradicionalismo patrimonialista”. Nos dice que *“Esta posición ha surgido especialmente en los Estados oligárquicos y en los movimientos nacionalistas de derecha”* afirmando más adelante que muchos de sus rasgos son reasumidos por corrientes populistas (García Canclini 1987:30-34). El paradigma se basa en la preservación del patrimonio folklórico, pensado estáticamente e inmaculado de ideología. Se buscan símbolos que sintetizen el Ser nacional, recurriendo a esencias prehispánicas, características indígenas, costumbres de la época colonial o relacionadas con la gesta de la Independencia.

Incluso se ha querido afirmar el nacionalismo sobre un origen racial puro en los países andinos o mesoamericanos. Mejor tener ascendencia real incaica que de negro esclavo africano. *“Toda una generación de autores llamados «indigenistas», por ejemplo, tendió, en cierta época, a subestimar, cuando no a negar del todo, la contribución y la influencia y a veces hasta la presencia del negro en ciertas áreas de América Latina para poder, sobre esas bases, destacar como lo deseaban la contribución, la influencia y la presencia del indio en las sociedades nacionales de América Latina”* (Costa Pinto 1963:361).

Llevado este razonamiento al tema que nos ocupa, es fácil entender el “descuido” de no explicitar el componente afro en la conformación de nuestros géneros musicales, considerando que el desarrollo de las obras de musicología, especialmente las del musicólogo argentino Carlos Vega, que han servido de base a esta ciencia en todo el Continente, estuvo enmarcado en este paradigma. El fenómeno no es exclusivamente argentino; hasta en el mismo Caribe, donde las características étnicas de la población son evidentes y son actuales, los prejuicios *“racistas y nacionalistas, que arrastraban al desprecio del negro y a la exaltación del indio”* (Fernando Ortiz 1993:73) provocaron una apreciación errónea de las características musicales de estas culturas, llevando a asociar biunívocamente el aspecto rítmico con lo afro, saltando desde ahí al calificativo de “ruidoso”, negándole todo elemento melódico que sí era atribuido al aporte indígena con sus “bellos cantos y melodías”.

Nuestro folklore musical, el cuyano y gran parte del argentino, pertenece al cancionero originado en la costa peruana, específicamente en Lima y su puerto, El Callao, hecho afirmado por el mismo Vega al definir el Cancionero Ternario Occidental. En esta capital, centro administrativo, militar y religioso de media Sudamérica, la población negra siempre fue un porcentaje importante, alcanzando en un momento el 50% de la población. Obviamente, el proceso de transculturación que aquí se desarrolló alcanzó las manifestaciones musicales y es hoy la música de la costa, y desde el tiempo de la colonia, fusión de lo hispánico con lo afroperuano. Gracias al comercio, a razones políticas, militares y administrativas, la comunicación entre Lima y las provincias de Cuyo fue

bastante fluida durante toda la colonia. No fue necesario que hubiera una gran concentración de esclavos en estas provincias para que la contribución cultural africana fuera decisiva en la conformación de sus géneros tradicionales. De todos maneras, el hecho de que en los rasgos de la población cuyana no sea evidente la ascendencia afro, como sí lo es en Cuba o Brasil, a excusado en cierta forma a los musicólogos en su “olvido”.

Desde el mismo marco del paradigma oligárquico se definieron los conceptos de música folklórica y popular relacionándolos con lo tradicional, lo estático, el museo, negando una de las características de lo folklórico que es el dinamismo, inclusive reaccionando contra los creadores, los artistas que basan sus composiciones en el lenguaje popular, pero incorporando su propuesta artística; estos hasta han sido tachados de traidores y extranjerizantes.

Lo que yo defino como música folklórica o popular, no está relacionado necesariamente con rural, iletrado, anónimo, de transmisión oral, elementos de la definición más ortodoxa. Considero dentro de estas categorías a las creaciones musicales, no necesariamente anónimas, que se basan en un lenguaje, un sistema de códigos, establecido en una comunidad, y desde el cual el artista desarrolla su propuesta creativa. El lenguaje característico de los distintos géneros, se originó en una comunidad, en un lugar geográfico, en un momento histórico y bajo condiciones socioculturales determinadas. Que un fenómeno tenga sus raíces en otro tiempo histórico no debe llevarnos al error de pensar “en pasado”. Así como cambian las condiciones donde se establece el sistema de códigos, cambia el mismo sistema incorporando o desechando elementos, y cambia la comunidad donde reside el sistema, expandiéndose. “El folklore no desaparece, sino que, al ser un hecho eminentemente social, igual que la sociedad, evoluciona” (*María Teresa Linares 1974:2*).

Las afirmaciones de los folklorólogos argentinos han propiciado el desarrollo de prejuicios entre los mismos artistas, tradicionalistas, “cultores de lo nuestro”, frenando el natural desarrollo de nuestra música. En Cuyo se dice que está prohibido el uso de instrumentos de percusión en la música folklórica, desconociendo que en sus ancestros afroperuanos el cajón y la guitarra, son los instrumentos básicos. Y justamente, se toca cajón hoy en Perú y en Cuba por la prohibición que pesaba sobre los esclavos de tocar sus tambores. Pasadas las prohibiciones, los géneros populares afroperuanos y afrocubanos se desarrollaron a niveles tan altos que, como en el caso cubano, ha influido hasta en el desarrollo del jazz, también una expresión afroamericana, y de la música pop internacional. “Y si el torrente de los ritmos africanos no ha inundado completamente la música de América se debe al prejuicio social que ha impedido hasta ahora a los blancos aceptar como digna de la «civilización occidental» una orquesta de tambores negros” (*Ortiz 1993:202*).

Este prejuicio, que muchas veces ha llegado hasta el racismo, llamativamente ha fluctuado su dirección, señalando a veces lo africano, otras lo indígena, y en general, todo lo no europeo. Las categorías de “Civilización” y “Barbarie” formuladas por Sarmiento están en la piel, en la piel viva del problema. El planteo sarmientino no termina en su Facundo sino que se acentúa en su obra última Conflicto y armonía de las razas en América

(1883). *“En efecto, un fuerte racismo enturbia las páginas de esta obra de la vejez, a tal extremo que si para los positivistas del 80 –que comulgaron con el racismo- pudo tener valor programático, para nosotros, los aspectos que podría mostrar como rescatables, se nos presentan irremediabilmente invalidados” (Roig 1993:33)*

3.- NUESTRA CLAVE

Así como costó tanto tiempo reconocer y tomar a Calibán como nuestro símbolo, costará repensar ese “grado cero”, recomenzar desde esa configuración que incluye al indígena, al español y al africano. Costará ampliar ese punto inicial desde donde construir al sujeto latinoamericano; desde donde produce y se objetiva, compone y habla, toca y canta. Es la construcción de nuestra identidad, de nuestro proyecto de identidad como nación y como continente, desde donde leemos el pasado. En su destierro, en las entrañas del monstruo, escribió Martí su lectura de aquel entonces. *“El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura” (José Martí 1980:103)*. Y escribió también su proyecto de hermanar la vincha y la toga, de desestancar al indio, de darle su lugar al negro, a los que se alzaron y vencieron, merecedores de la libertad.

El desafío es doble, porque, como nos propone Fernández Retamar, debemos señalar con claridad también a nuestro Próspero. *“Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista” (Roberto Fernández Retamar 1974:52)*.

Esta actitud, que en el Padre Las Casas fue sincero descuido en su pelea por la dignidad humana, fue y es aún multiplicada por políticos y literatos, musicólogos y artistas, filósofos e historiadores, reproducida como ecos, repeticiones distorsionadas al chocar contra la muralla del prejuicio, del racismo, del europometrismo, para peor, ejercidos todos por latinoamericanos. Es el mismo Próspero que se nos aparece de variadas maneras, en nuevas formas, que logró en algún momento hacernos perder la memoria, y que ahora nos habla de “globalización”, pero ejerciendo el centralismo, del “fin de las ideologías”, pero imponiendo el neocapitalismo y que, para colmo, nos quiere distraer con debates entre modernismo y postmodernismo.

Nuestra identidad, nuestra contraseña, nuestra palabra clave, ¡atención artistas y pensadores!, nos la dice el propio Martí. *“Crear es la palabra de pase de esta generación” (Martí 1980:104)*. Nosotros, la generación de Nuestra América.

OCTAVIO JOSÉ SÁNCHEZ

4.- BIBLIOGRAFÍA

1. COSTA PINTO, L. A. Negros y blancos en América Latina. En: Revista de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, UBA, Quinta época, año VIII, núms. 3-4, julio-diciembre 1963.
2. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América. 2ª ed. México, Diógenes, 1974.
3. GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturales en América Latina. 3ª ed., México, Grijalbo, 1987.
4. HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. Buenos Aires, Anaquel, 1983.
5. LINARES, María Teresa. La música y el pueblo. La Habana, Pueblo y Educación, 1974.
6. MARTÍ, José. Nuestra América. En: Ismaelillo/Versos sencillos y otras páginas. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980.
7. ORTIZ, Fernando. La africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana, Letras Cubanas, 1993.
8. PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina. La Habana, Casa de las Américas, 1986.
9. ROIG, Arturo Andrés. Rostro y Filosofía de América Latina. Mendoza, EDIUNC, 1993.
10. SHAKESPEARE, William. La Tempestad. En: Teatro completo. 2ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1958.
11. VEGA, Carlos. Breve estudio preliminar. En: Alberto Rodríguez. Cancionero Cuyano. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1987.

Apéndice

Es importante considerar el año en que fueron escritas o editadas por primera vez, algunas de las obras citadas. Incluyo aquí las que la fecha de la edición consultada difiere significativamente con la versión original.

HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. 1872/1879.

MARTÍ, José. Nuestra América. 1891.

ORTIZ, Fernando. La africanía de la música folklórica de Cuba. 1950.

SHAKESPEARE, William. La Tempestad. 1612.

VEGA, Carlos. Breve estudio preliminar. En: Alberto Rodríguez. Cancionero Cuyano. 1938.