

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

# **Música popular. Afrolatinoamericana. Una deuda pendiente desde la sociología.**

Lorena Ardito Aldana.

Cita:

Lorena Ardito Aldana (2009). *Música popular. Afrolatinoamericana. Una deuda pendiente desde la sociología. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2305>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# Música popular Afrolatinoamericana

Una deuda pendiente desde la sociología

**Lorena Ardito Aldana**

*Pertenencia Institucional: Corporación Regional PROCASUR*

**lorena.ardito@gmail.com**

**lardito@procasur.org**

En América Latina, la música no es sólo corresponde a la esfera del arte sino que también constituye una fuente de reconocimiento. En este sentido, la comprensión sociocultural de la región debiese comprender este ámbito de la realidad social. Sin embargo, la impronta occidental que ha marcado fuertemente el pensamiento social latinoamericano, ha generado criterios de valorización, como la separación jerárquica entre los saberes científico-universal y tradicional-local, que desembocaron en una carencia de reflexión sobre diversas temáticas, fundamentalmente no europeas. Esto se expresa en una pobreza de bibliográfica y un cierto desprestigio asociado a temas como lo negro y lo popular, un evidente desajuste entre discurso y praxis<sup>1</sup>.

Frente a la temática de la *música popular afrolatinoamericana*, dicho desajuste genera principalmente tres dificultades: la escasez de reflexiones sobre los aspectos rítmicos de lo musical,

---

<sup>1</sup> En: *Colonialidad del poder y Estado-Nación en América Latina*, Aníbal Quijano.

fundamentales en las sonoridades populares de origen africano; la carencia de marcos analíticos adecuados para conceptualizar la diversidad de géneros, estilos y cultores; y la consideración de la música como objeto, que tiene como resultado la reducción de los análisis estructurales de lo musical a transcripciones de lo sonoro, y de las reflexiones sociales, al estudio de la producción, circulación y consumo de fonogramas<sup>2</sup>. El problema de esta doble reducción es que la interpretación de la *música popular afrolatinoamericana* debe incluir los aspectos que la constituyen en una práctica social, como el baile y la fiesta<sup>3</sup>.

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

Las reflexiones sobre lo popular han estado tradicionalmente centradas en su consideración sociopolítica y socioeconómica. No obstante, la ausencia de reflexiones sobre los aspectos socioculturales de lo popular en América Latina, deja fuera otro de sus rasgos fundamentales, su carácter sincrético y mestizado, omitiendo además la presencia de lo afro en los sectores populares del subcontinente. Y es que la población africana y afrodescendiente – ubicada mayoritariamente en la base de la pirámide social y representativa hasta nuestros días de cerca de un 30% de la totalidad de la población regional<sup>4</sup> - presenta una suerte de invisibilidad sociopolítica, dada su escasa participación en procesos de irrupción de masas que han visibilizado otros sectores populares latinoamericanos.

Contrariamente, dicha población hace de lo cultural un espacio privilegiado de apropiación, expresión y creación humana, lo que se expresa en la continuidad de sus prácticas culturales - principalmente rituales, festivas y musicales – y el carácter fundamentalmente social de las mismas, en tanto permiten la generación de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia que no tienen cabida ni en lo sociopolítico ni en lo socioeconómico.

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

---

<sup>2</sup> O soportes de difusión, como discos de vinilo o compactos.

<sup>3</sup> *In Pursuit of Polka Happiness... and classless culture?*, Charles and Angela Keil.

<sup>4</sup> En: *Tendencias generales, prioridades y obstáculos en la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. América Latina y el Caribe*, Martín Hopenhayn y Álvaro Bello.

En principio, esta musicalidad aparece como una temática excluyente y reducida, principalmente por la idea de que lo afro sólo ha tenido presencia en Brasil y en el Caribe, sostenida en el tiempo por la escasez de estadísticas sobre afrodescendencia en el resto de los países de la región. Sin embargo, diversos estudios sobre esclavitud promovidos por la UNESCO, han demostrado que también en México, Ecuador, Bolivia, Perú, la zona del Río de la Plata e incluso en parte de Chile, importantes contingentes de esclavos africanos fueron internados durante la vigencia de la *trata transatlántica*.

Por otra parte, la *música popular afrolatinoamericana* resulta especialmente relevante, pues obliga a trascender los límites geopolíticos de las fronteras nacionales – que tradicionalmente han enmarcado los estudios históricos y las ciencias sociales – sin dejar de considerarlos, incluso al tratar a cada género por separado. Además, su análisis implica conciliar las diversas dimensiones de la complejidad social – lo nacional, lo étnico, lo estructural, lo territorial, lo íntimo, lo simbólico, entre otras – haciendo de la comprensión de lo social como totalidad una perspectiva ineludible<sup>5</sup>. Cabe señalar que esta musicalidad supone la realidad de lo latinoamericano como un espacio suficientemente homogéneo y específico<sup>6</sup>.

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

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

A través de tres casos nacionales, emblemáticos tanto de la Historia Social como de la Historia Musical de la región, es posible probar las potencialidades de esta hipótesis.

---

<sup>5</sup> *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, Ángel Quintero Rivera

<sup>6</sup> *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*, Gabriel Castillo.

Se trata de la *rumba* cubana, el *samba* brasilero y la *cumbia* colombiana, casos específicos de surgimiento y popularización de la *música popular afrolatinoamericana*. Su estudio comparado permite evidenciar rasgos característicos de esta musicalidad, identificando no sólo especificidades comunes, sino también, particularidades distintivas de cada género, comprendiendo que el análisis de lo musical como correlato de lo social implica, necesariamente, la consideración de que la unidad no emerge sino como confluencia de lo múltiple, de lo diverso.

La caracterización sociológica y musicológica de los tres géneros populares señalados, tiene una doble orientación: por una parte, a responder la pregunta ¿quiénes se reconocen en esta música popular?, mediante la identificación de los distintos niveles de representatividad que alcanzan a nivel local, nacional y/o regional, y por otra, a indagar en la hipótesis de que tal diferenciación expresa la existencia de distintas modalidades de integración de lo negro y, en general, de constitución de lo popular en las diversas experiencias regionales, más allá de los rasgos comunes que presentan a escala subcontinental.

### **El caso de la rumba cubana**

La *rumba* emerge como resultado de la confluencia *sincrética* entre tradiciones musicales tribales africanas, arábico-andaluzas (fundamentalmente el *flamenco*) y *afrobaitianas* (principalmente la denominada *tumba francesa*), la *rumba* se fue cristalizando como una musicalidad peculiar e inédita, en un proceso marcado profundamente por las circunstancias histórico sociales de su surgimiento, entre las que destaca la pobre influencia mestiza e indígena.

Su emergencia se habría desarrollado de manera presencial y por vía oral, teniendo como resultado el predominio de la lengua hispana y del fraseo<sup>7</sup> *flamenco* en el canto, destacando además el uso de diversos fonemas vocales y la referencia constante e irónica a lo marginal<sup>8</sup>.

Por su parte, la instrumentación se fue gestando con un carácter primario, doméstico y callejero, siendo suficientes un par de cucharas para ejecutar una clave y puertas de madera para el desarrollo de improvisaciones rítmicas, en diálogo constante con su expresión danzada.

---

<sup>7</sup> Modo o estilo de cantar.

<sup>8</sup> *Del canto y el tiempo*, Argeliers León.

Progresivamente, la *rumba* fue logrando un amplio desarrollo instrumental y social, conformándose como un complejo musical, compuesto por 3 modalidades o estilos: el *yambú*, o “baile de viejos”; el *guaguancó*, cuyo baile tiene por objeto “vacunar” a la mujer cuando se encuentre desprevenida; y la *columbia*, cuya expresión danzada es desarrollada por un hombre solo que realiza movimientos tanto acrobáticos como miméticos, desafiando la capacidad de improvisación de los percusionistas.

Pese a sus diferencias, las distintas modalidades de la *rumba* comparten un rasgo nítido y esencial: permitir a los sectores populares cubanos resolver momentáneamente las contradicciones y desigualdades sociales en las que habitan, mediante un diálogo *polirrítmico*, festivo y social<sup>9</sup>.

No obstante, la primacía de rasgos de raíz africana en el plano rítmico y el carácter abiertamente sexual de la expresión danzada en su modalidad más extendida, el *guaguancó*, hicieron que la *rumba* fuera tempranamente identificada por las élites cubanas como “cosa de negros”.

A inicios del siglo XX, la persecución y discriminación hacia lo *afrocubano*, y la profundización de la dominación estadounidense sobre la isla, haría pensar la consolidación de la situación de exclusión social de la *rumba*. Sin embargo, al contrario, este complejo musical logra seducir a los escenarios cubanos y mundiales, entre los decenios de 1920 y 1930, manteniéndose vigente hasta la década de 1950<sup>10</sup>. ¿Cómo fue esto posible?

Se trata del *blanqueamiento* de la *rumba*, un complejo proceso de simplificación y transformación estética tendiente a la eliminación de los rasgos más nítidamente identificados como negros, que engendra dos tipos de músicas extremadamente diferenciados: la *rumba de calle*, que como resultado del proceso anteriormente descrito y a su lejanía respecto a los medios de difusión, queda concebida como folclor negro, y la *rumba de salón*, que vistió de etiqueta a los músicos - aunque con mangas arrellanadas y coloridas - eliminó el carácter abiertamente sexual del baile a desarrollar por el público de los salones, gracias a la introducción de la *rumbera*, y sustituyó la instrumentación artesanal por otra industrializada, todo lo cual hizo de la *rumba de salón*, desde su origen, un producto de mercado<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> *El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 – 1960*, Juan Pablo González.

<sup>11</sup> Ídem.

De este modo, la vigencia de la dominación estadounidense sobre la isla, sumada al carácter evidentemente sensual y embriagador de la *rumba*, transformarán a esta sonoridad en la primera *música popular afrolatinoamericana* en alcanzar popularidad internacional, de la mano de La Orquesta Casino de La Habana, dirigida por Don (Modesto) Apiazó – quien grabara para el sello *Víctor*, en Nueva York, el tema *El Manisero* (en: anexo 27), de Moisés Simons, la primera composición cubana de amplio éxito comercial en EE.UU. -. A partir de entonces, la *rumba de salón* será reconocida como “el género que marcó la entrada triunfal del mundo negro latino al baile social”<sup>12</sup>, es decir, se identificará internacionalmente como negra a una manifestación mulata y comercial, mediante el ensalzamiento de su ritmo y abierta sexualidad como aportes del continente africano.

### **El caso del samba brasileiro**

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

Destacan en este contexto la marginación obligada de los esclavos del Nordeste azucarero al del centro minero-cafetalero<sup>13</sup>, la marginación de las familias bahianas del centro urbano de Rio hacia las emergentes favelas, y el tardío vínculo entre el *samba* y el carnaval carioca, resultado de un largo proceso de segregación y conflicto hasta finales de la década de 1920<sup>14</sup>.

Estos procesos desencadenan múltiples desplazamientos territoriales que terminan ofreciendo a negros, mulatos y zambos, escenarios inéditos y variados de confluencia entre distintos sectores, intereses y tradiciones étnico-sociales, de los que emergen nuevos estilos o modalidades de *sambas* en cada fase, tales como el *samba de roda*, modalidad festiva doméstica, y el *samba de enredo*, desarrollado para el desfile de carnaval<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Ídem.

<sup>13</sup> *Casa-grande y senzala*, Gilberto Freyre. Tomo I

<sup>14</sup> *La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las “Escolas de Samba” de Rio de Janeiro (1928 – 1941)*, Nelson N. Fernandes.

<sup>15</sup> *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Carlos Sandroni.

Entre éstas, la fase de popularización más relevante, desde el punto de vista sociológico, es su *nacionalización*. A través de su exclusión, expresa la vigencia del proyecto de *blanqueamiento* oligárquico, por medio de su problemático vínculo con el carnaval carioca, expresa la crisis de dicho proyecto, y luego, con su inclusión - manifestada en su ascensión al estatus de género nacional por excelencia - refleja la emergencia y el carácter del *Estado Novo*, una de las experiencias populistas más relevantes de América Latina<sup>16</sup>.

Dicha relevancia radicaba en su notable eficacia para desarrollar un amplio y controlado proceso de inclusión de las masas populares – principalmente a través de una sindicalización impulsada desde el Estado, de carácter paternalista y autoritario – y en el logro de una extensa adhesión al poder central, basada en la constitución de una ideología fuertemente nacionalista, conformada, por una parte, gracias a la capacidad de interpretación de las aspiraciones de los sectores explotados y excluidos como los intereses generales de la sociedad, y por otra, mediante la generación de un sentimiento de incorporación e identificación colectivos a nivel nacional, constituido fundamentalmente mediante la ascensión del *samba* al estatus de género nacional, proceso que se expresa en un hecho inédito en relación al resto de las *sonoridades populares afrolatinoamericanas*: la creación, por encargo estatal, de los denominados *sambas* cívicos. Estos conforman una nueva modalidad en esta musicalidad, el *samba exaltação*<sup>17</sup> - inaugurado en el año 1939 con el lanzamiento del tema *Aquarela do Brasil* (en: anexo 34), del compositor Ary Barroso - caracterizado por el evidente patriotismo de sus letras y consolidado gracias a su intensa difusión en el programa radial *A hora do Brasil*, resultante de una normativa que obliga, hasta nuestros días, a la difusión de un porcentaje mínimo de música popular brasileña por las radioemisoras del país<sup>18</sup>.

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

---

<sup>16</sup> *Movimiento laboral y comportamiento político*, Enzo Faletto. “El Populismo”.

<sup>17</sup> *O Brasil dà samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”)*, Adalberto Paranhos.

<sup>18</sup> *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna.

Así, el *Estado Novo* constituía un modelo de autenticidad nacional centrado en la cultura popular de Rio de Janeiro, promoviendo la valoración de lo mestizo a través de la nacionalización del *samba*. Sin embargo, paradójicamente, este proyecto impulsado por un regionalista opositor al creciente centralismo carioca, terminaría por excluir lo heterogéneo, monopolizando, desde la particularidad, la capacidad de expresar brasilidad.

Tras el derrumbe del *varguismo* hacia fines de la Segunda Guerra Mundial<sup>19</sup>, cabe recalcar el hecho de que el *samba* es, hasta nuestros días, la fuente de reconocimiento y constitución de brasilidad de mayor relevancia tanto endógena como exógena, evidenciando que, en América Latina, lo nacional no sólo se conforma y proyecta desde el poder central, sino que también, y muy especialmente, desde los sectores populares, quienes, a través de lo sociocultural - desde donde construyen su propio sentido de relevancia y continuidad - logran consolidar referentes ampliados de identificación colectiva y pertenencia a la totalidad.

### **El caso de la cumbia colombiana**

La cumbia es uno de los *géneros populares afrolatinoamericanos* que más evidentemente obliga a trascender las fronteras nacionales para su interpretación social. Y es que pese a mostrar relevantes espacios de reflexión sociológica en sus distintos contextos de origen, es una de las pocas musicalidades regionales que logra alcanzar representatividad sociocultural a nivel subcontinental.

Las características fundamentales de este proceso de *latinoamericanización* de la *cumbia* colombiana son: su *apropiación* por parte de los receptores del *repertorioailable de orquesta*<sup>20</sup> - que pasa por su transformación en cultores de dicha sonoridad - y la creación, en algunos casos, de modalidades o estilos inéditos dentro de la misma, en los que resalta siempre su carácter festivo y el estrecho vínculo con su expresión danzada.

Las claves de este proceso pueden encontrarse en la propia conformación étnico-social de la cumbia tradicional - de la que emerge la cumbia de orquesta - donde destaca la relevante presencia de los tres troncos culturales fundamentales de la identidad cultural latinoamericana: lo euro, lo

---

<sup>19</sup> *Historia contemporánea de América latina*, Tulio Halperin Donghi.

<sup>20</sup> *Músicaailable colombiana*, Egberto Bermúdez.

indo y lo afro<sup>21</sup>. Su confluencia mestizada y sincrética se expresa en las prácticas y peculiaridades musicales de la cumbia tradicional, expresándose con mayor claridad en el baile de la mujer<sup>22</sup>.

Esta dimensión latinoamericana de la cumbia desde su origen, así como la presencia constante de uno de sus rasgos estructurales originarios (la galopa), permite considerar a la totalidad de modalidades de cumbias emergidas en diversos contextos sociohistóricos y nacionales como partes de un mismo todo llamado *cumbia*.

Los particulares procesos de surgimiento y popularización de los distintos tipos de *cumbia* - a excepción del *sound*, que es incapaz de trascender su naturaleza mercantil para convertirse también en un fenómeno sociocultural - expresan de manera particular y nítida los procesos de inclusión, conflicto y exclusión de los diversos sectores sociales que representan, y que son, en su mayoría, populares<sup>23</sup>: la *cumbia de calle*, ilustra la exclusión de lo costeño en lo nacional durante el período oligárquico; la emergencia de la *cumbia de salón*, refleja el intenso flujo migratorio desencadenado por el desarrollo portuario de la costa atlántico-caribeña, y su *nacionalización*, la ampliación de la base social del Estado colombiano con la instalación del Estado de Compromiso; la emergencia de la *cumbia chilena*<sup>24</sup> evidencia la necesidad social de encuentro y celebración de los sectores perseguidos por el régimen militar que entonces llegaba a su término; y la proyección de la *cumbia villera*<sup>25</sup>, la profunda exclusión social de los jóvenes urbano-populares de las *villas miserias* argentinas.

Así, la *cumbia*, en todas sus modalidades - incluso en el *sound* - es la *sonoridad afrolatinoamericana* que expresa con mayor nitidez las particularidades de lo popular latinoamericano, que como se ha planteado en capítulos anteriores, posee connotaciones diversas según el contexto sociohistórico, siendo identificado en algunos momentos con lo marginal, lo excluido, lo no oficial y lo folclórico, y en otros, con lo comercial, lo masivo y lo nacional. No obstante, tal como la *cumbia*, presenta siempre un rasgo fundamental y opuesto a lo popular estadounidense, que le permite operar como instancia de encuentro, síntesis e integración social: su carácter *sincrético* y mestizado.

---

<sup>21</sup> *La música folklórica colombiana*, Guillermo Abadía Morales.

<sup>22</sup> *Bailando en Carnaval*, Gonzalo Prieto; *Origen de la cumbia: breve estudio de la influencia intercultural en Colombia*, Paul Ballanoff; y *Step Style*, Alan Lomax.

<sup>23</sup> *La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio – cultural*, Leonardo D`Amico.

<sup>24</sup> *La Sonora palacios y la cumbia chilena*, Christian Heyer MENA.

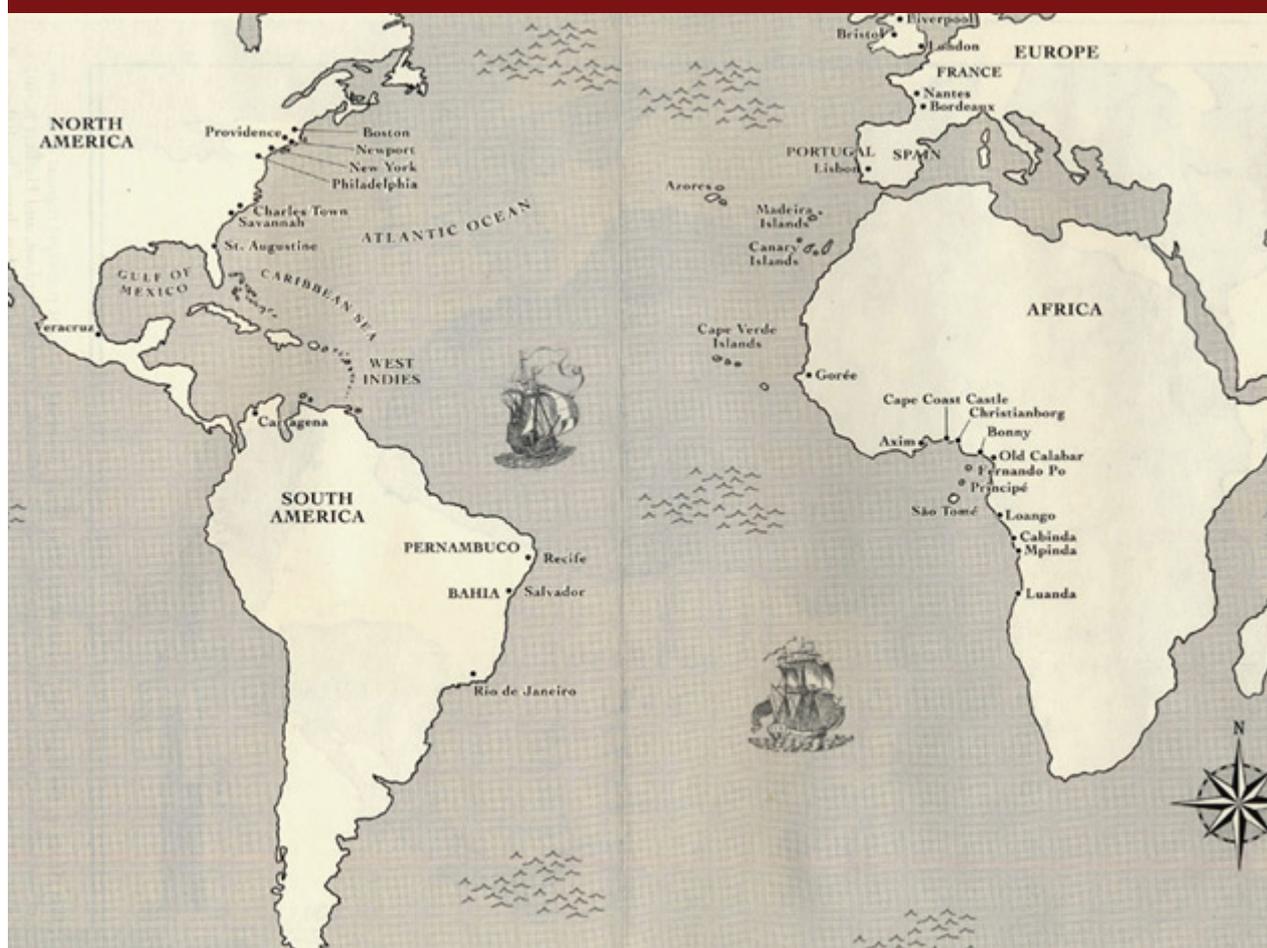
<sup>25</sup> *La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)*, Fernando Barragán.

## Conclusión

Los casos analizados dan cuenta de tres distintas modalidades de integración de lo negro y construcción de lo popular en América Latina: la *rumba* cubana como construcción de lo negro, el *samba* brasilero como conformación de lo nacional y la *cumbia* colombiana como mestizaje de proyección latinoamericana, interpretaciones de lo musical como correlato de lo social que pueden dar luces sobre otras particularidades de la presencia afro en el subcontinente, atendiendo a musicalidades populares tales como el *festejo peruano*, el *merengue* dominicano, la *saya* boliviana, la *salsa*, y tantos otros.

# MÚSICA POPULAR AFROLATINOAMERICANA

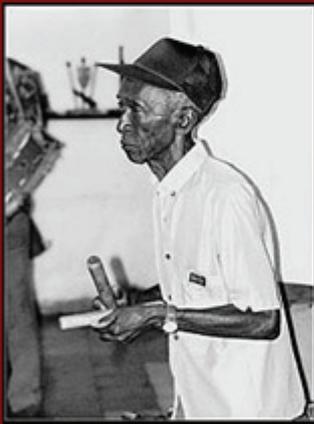
Una deuda pendiente desde la  
sociología



PENSAR LO MUSICAL COMO  
CORRELATO DE LO SOCIAL

Tres géneros populares  
AFROLATINOAMERICANOS

LA RUMBA COMO  
CONSTRUCCIÓN DE LO  
NEGRO





EL SAMBA COMO  
CONFORMACIÓN DE LO  
NACIONAL





# LA CUMBIA COMO MESTIZAJE DE PROYECCIÓN LATINOAMERICANA



