

DIMENSIONES AFRO EN EL TANGO. TENSIONES RACIALIZADAS EN LOS GÉNEROS POPULARES DEL RÍO DE LA PLATA

Afro Dimensions in Tango. Racialized Tensions in Rio de la Plata Popular Genres
MILENA ANNECCHIARICO*, ALICIA MARTÍN** Y CAMILA MERCADO***

Fecha de recepción: 04 de agosto de 2017 – Fecha de aprobación: 02 de octubre de 2017

Resumen

El tango como expresión de la cultura popular del Río de la Plata, se ubica en el cruce de temas de raza, sexo y género, clases sociales, nación e imperialismo. El artículo analiza las resignificaciones contemporáneas del tango como género popular afrorioplatense en las cuales intervienen diferentes agentes sociales.

Por un lado, abordamos la reciente patrimonialización del tango por parte de UNESCO, que apela de manera ambivalente a su africanidad. Por otro lado, destacamos las propuestas de trabajadores culturales y activistas afrodescendientes de la ciudad de Buenos Aires, tomando como un caso paradigmático la performance del artista afrouroguayo José Delfín Acosta Martínez, que en su video versiona al tango Cuesta Abajo en el género del rap. Por medio de un interesante cruce de géneros populares y lenguajes, juega con las tensiones racializadas que carga el género tango desde su conformación, particularmente en la ciudad de Buenos Aires.

Estas acciones reactivan el debate sobre las identificaciones de la negritud en los géneros populares porteños y ponen de manifiesto los problemas emergentes de identidad/alterización, integración social e invisibilización/exclusión, ubicando al género en un espacio creativo de contacto intercultural. Pero también en un disputado espacio de la cultura como canalizador de sentimientos de pertenencia y construcción de identificaciones colectivas conflictivas.

Palabras clave: géneros populares, performance, patrimonio, cultura argentina, racialización en la cultura

Abstract

Tango as an expression of the popular culture of the Rio de la Plata, is located at the crossroads of race, gender, social classes, nation and imperialism. The paper analyzes the contemporary resignifications of tango as a popular afrorioplatense genre in which different social agents take part.

On the one hand, we address the recent patrimonialization of tango by UNESCO, which appeals ambivalently to its africanity. On the other hand, we highlight the proposals of Afro-descendant cultural workers and activists of the city of Buenos Aires, taking as a paradigmatic case the performance of the Afro-Uruguayan artist José Delfín Acosta Martínez, who in his video versiona to the tango Cuesta Abajo in the rap genre. On the other hand, we highlight the initiatives of afro-descendant cultural workers and activists of the city of Buenos Aires, taking as a paradigmatic case the performance of the Afro-Uruguayan artist José Delfín Acosta Martínez, who in his video creates a new version of the tango Cuesta Abajo in the rap genre. By means of an interesting crossing of popular genres and languages, it plays with the racialized tensions that tango genre carries from its conformation, particularly in the city of Buenos Aires.

These actions reactivate the debate on the identifications of blackness in the popular genres of Buenos Aires and highlight the emerging problems of identity/alteration, social integration and invisibility/exclusion, placing gender in a creative space of intercultural contact. But also in a disputed space of culture as a channel of feelings of belonging and construction of conflictive collective identifications.

Keywords: popular genres, performance, heritage, argentinian culture, racialization in culture

* Dra. en Antropología. Becaria Posdoctoral en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Artículo enmarcado en el equipo de docencia e investigación, seminario "Mito, celebraciones y ritual americanos", Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Correo-e: milargenta@gmail.com

** Dra. en Antropología. Profesora titular regular, Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Correo-e: amartin@inapl.gov.ar

*** Lcda. en Antropología. Becaria doctoral, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Correo-e: cmercado07@gmail.com

Introducción

La cuestión acerca de la influencia africana en el tango rioplatense, discutida y controversial, se inscribe en los últimos 20 años en una profunda revisión sobre las expresiones culturales afroargentinas². La emergencia de estas cuestiones, se enmarca a su vez en nuevos interrogantes e interpretaciones sobre la presencia afro en la historia argentina, así como en un creciente movimiento de activistas y trabajadores culturales afrodescendientes que actúan en la ciudad de Buenos Aires y otras regiones del país³.

De acuerdo a algunos autores, el tango como expresión de la cultura popular del Río de la Plata, se ubica en el cruce de temas de raza, sexo y género, clases sociales, nación e imperialismo (Savigliano, 1993-4, Garramuño, 2007)⁴. Remitiéndonos a los orígenes del tango, cuestiones relativas a la constitución de la moderna nación Argentina se pueden articular con sus problemas emergentes de identidad/alterización, integración social e invisibilización/exclusión de los afrodescendientes y sus aportes culturales, ubicando al género en un espacio creativo de contacto intercultural. Pero también en un disputado espacio de la cultura como canalizador de sentimientos de pertenencia y construcción de identificaciones colectivas conflictivas (Vila, 2000).

Las identidades/alteridades pensadas como construcciones discursivas y no como entidades fijas e inertes frente al devenir histórico, nos llevan a considerar las atribuciones racializadas como actos de poder en relación a las diferencias – étnicas, de clase y de género - y a las desigualdades sociales. En tanto matriz idiosincrática de producción y organización de la alteridad interior de la nación, la marcación de identidades/alteridades pone de manifiesto

las formas de racismo y de prejuicio inherentes a una sociedad y sus convergencias regionales (Segato, 2007; López, 2012). En este sentido, Appelbaum, Macpherson & Roseblatt (2003) en su introducción al libro colectivo sobre raza y nación en América Latina, sugieren el concepto de “racialización” como el instrumento analítico referido al “proceso de marcación de las diferencias humanas de acuerdo con los discursos jerárquicos fundados en los encuentros coloniales y en sus legados nacionales” (Appelbaum, et.al., 2003, p. 2, en Restrepo, 2012, p. 156). Para entender la “raza” como hecho social, como un fenómeno histórico contingente, es necesaria su historización y su contextualización, es decir, conocer cuáles son las consecuencias en términos concretos para las sociedades. Entendemos que la cultura popular es un escenario clave para observar estas cuestiones.

Nos proponemos en este artículo analizar cómo la construcción de la nación argentina pensada como blanca y europea constituyó un proceso amplio y totalizador. Tal proceso, que dio paso a la expulsión de los afroargentinos del imaginario nacional, se confrontó también respecto de los géneros populares. En otras palabras, la desaparición de la negritud en los discursos de la nación se ve de manera ejemplar en uno de los símbolos nacionales más potentes y afirmados: el tango.

Presentamos para iniciar algunas consideraciones que han hecho investigadores y estudiosos sobre el lugar de las influencias de origen afro en la cultura nacional y en el tango en particular. Luego, a partir de este sintético recorrido, revisamos el proceso de patrimonialización del tango en el marco de la declaración de UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Señalamos los cruces con el programa “La Ruta del Esclavo” de la misma

agencia internacional, que apela a los orígenes africanos del tango junto a otros géneros populares rioplatenses. Finalmente, presentamos un análisis de la *performance* del artista afrouruguayo José Delfín Acosta Martínez, que en su video filmado en el año 1995, versiona al tango *Cuesta Abajo* en el género de rap⁵. La elección de este referente se vincula con su comprometido activismo en la difusión y reivindicación de la cultura afrorioplatense. José Delfín Acosta Martínez (1963-1996), creador y director del video, llegó a Buenos Aires desde la ciudad de Montevideo a fines de la década de 1980. Fundó el Movimiento Afro cultural junto con otros trabajadores culturales uruguayos y brasileños, colaboró y grabó con músicos locales, enseñó *candombe*⁶ y *capoeira* en espacios privados y oficiales que se fueron abriendo en esa época, creó al grupo Karukinka grabando temas propios. Su carismática personalidad se acalló en abril de 1996, cuando detenido en la Comisaría 5 de la ciudad de Buenos Aires, falleciera horas después mientras era trasladado al hospital, en una situación no esclarecida hasta hoy.

A través de la fusión entre ambos géneros, tango y rap, así como de otros diferentes recursos, el artista apela a una escenificación histórica y cultural sobre la africanía en el tango. En esta obra, José Delfín selecciona y cruza reflexivamente elementos de dos géneros populares: uno, el tango, de antigua data y orígenes folklóricos, discutidos y mestizos; el otro, rap, de más reciente formación y ligado al espacio creativo afroamericano. Consideramos que en su tango-rap el artista despliega y pone en exhibición las tensiones racializadas que carga el género tango desde su conformación, con una persistente negativa a reconocer su impronta africana, particularmente en la ciudad de Buenos

Aires. A partir de este análisis tomamos como contrapunto el video-clip “Acá estamos” de la asociación civil Diáspora Africana en la Argentina (DIAFAR) realizado en el año 2012⁷. Este video, enmarcado en una campaña internacional llamada “Rap contra el racismo”, contó con la participación de músicos locales e internacionales que utilizan el rap como género artístico para denunciar el racismo que atraviesa a la sociedad argentina.

Presencias ausentes: la diáspora africana en la Argentina

Varios autores han señalado en las últimas décadas, la escasa y distorsionada información que tenemos sobre las manifestaciones culturales afroargentinas, pasadas y actuales. Coinciden también en considerar que la imagen dominante de la Argentina como nación cultural y racialmente homogénea, blanca y europea, impide la evaluación profunda de estas presencias en nuestra cultura (Picotti, 2001; Frigerio, 2006)⁸.

En un esclarecedor trabajo, Alejandro Frigerio (2006) señala la persistencia de una narrativa dominante que enfatiza la “blanquedad” (*whiteness*) de la nación (en contraste con otros discursos nacionales que enfatizan el mestizaje en Latinoamérica y el Caribe). Esta “blanquedad”, que conforma el sentido común porteño, precisa ser producida y reproducida también a nivel micro y en las interacciones cotidianas,

porque ser “negro” es considerado una condición negativa. Propongo, entonces, que la invisibilización de los negros, se produce no solo en la narrativa dominante de la historia argentina –aspecto más tratado y sobre el cual existe bastante consenso– sino también en las interacciones sociales de nuestra vida cotidiana (p. 121).

De tal manera, la “blanquedad” porteña, considerada un dato objetivo de la realidad, resulta de un proceso social construido y mantenido por: 1) una forma dicotómica de clasificación racial en nuestras interacciones cotidianas, 2) el ocultamiento de antepasados negros en las familias y en muchas páginas de la historia y 3) el desplazamiento de factores de raza o de color, hacia los de clase y diferenciación social (Frigerio, 2006).

María Eugenia Domínguez (2009), en su tesis doctoral sobre los músicos rioplatenses discute también la negación rotunda de influencias africanas en el acervo nacional. Sugiere que a la luz de la ideología nacionalista argentina se puede trazar un cuadro interpretativo de las concepciones nativas de la historia y el pasado de los géneros musicales. Y suma un argumento de corte teórico para esta negación. Considera que el énfasis culturalista llevó a desconsiderar los elementos de transculturación o hibridación cultural. De acuerdo con las ideas culturalistas vigentes a comienzos del siglo XX, no podría hablarse en América de música afro, ya que no existiría una continuidad formal con la música auténticamente africana.

Por otro lado, la supuesta extinción de los afroargentinos, conllevaría también la extinción de sus aportes culturales. Podemos ilustrar esta posición dominante en las palabras del historiador Ricardo Rodríguez Molas (1988):

De ninguna manera las “culturas” afroamericanas de los siglos XVIII y XIX están vivas en el continente y continúan radiando su influencia e imponiéndose a la de los blancos dominadores. ¿Existieron en algún momento esas “culturas”? ¿Es posible denominar “culturas de la negritud” a retazos de los estilos de vida o a sincretismos impuestos? (pp. 128-129. En Frigerio, 2006, p. 134).

Domínguez recurre a citas de autoridad, como la de Carlos Vega, el fundador de los estudios de musicología en el país. Analiza un artículo de este autor, titulado “La eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo”, editado en 1936. La argumentación de Vega busca demostrar científicamente que poco ha quedado de cultura afro en Argentina. En sus palabras:

Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo. Desaparecieron con los últimos negros. Sus maneras de hacer, en cambio, muy atenuadas, se incorporaron a los bajos ambientes modernos y adquieren significación en la historia de la coreografía, pues vitalizan las formas europeas y contribuyen a la imposición de las actuales promociones americanas (Vega, 1936, pp. 765-766. En Domínguez, 2009, p. 72).

El caso es que [...] se afirma que tenemos música africana en el cancionero argentino. Los músicos que se han ocupado de estas cuestiones lo han entendido así. Los escritores, por su parte, aceptaron la opinión de los músicos e hicieron bien. Por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina (Vega, 1936, pp. 766-767. En Domínguez, 2009, pp. 60-61).

Esta enfática afirmación sugiere que la idea de un cancionero popular argentino con importante influencia africana, dice Domínguez con lucidez, era difundida y gozaba de aceptación en ese momento. Situación que encuentra semejante a la contemporánea, donde por medio de su trabajo de campo, establece que la mayoría de los músicos populares rioplatenses consideran como música afro a muchos de los géneros que practican: candombe, milongas⁹, tango, murga¹⁰. De todas maneras, Domínguez señala que la antigua relación entre “tango” significado como baile y música de afrodescendientes, se difumina

durante el proceso de consolidación del tango como género musical moderno en la Argentina. De modo que las narrativas que sistematizan la evolución musical del género tango no atribuyen la continuidad de esa relación (Domínguez, 2009, p. 71). En la misma línea argumental, Jorge Novati (1980), el musicólogo investigador del Instituto Nacional de Musicología que produjo la famosa “Antología del Tango Rioplatense”, afirma:

Lástima grande: cuando se plasmó la coreografía del tango, los negros eran casi un recuerdo en Buenos Aires. Iban a perdurar, sin embargo, en los registros de significados [del término tango]. Lo cierto es que los negros quedaron definitivamente adheridos – inclusive hasta nuestros días – a todo lo relacionado con la voz tango (p. 4. En Domínguez, 2009, p. 73, su aclaración).

El musicólogo Pablo Cirio (2008) señala respecto de la Antología:

Desde su publicación, la Antología [...] fue elogiada por su rigor científico y por ser (incluso hasta el presente) la única específicamente musicológica que se ocupó del tango. Sin embargo, por lo menos en lo que a la cuestión afro concierne, dicho rigor debe ser impugnado. En el afán por obliterar la influencia negra los autores expresan que “Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano”. Consecuentes con tal objetivo, validaron su argumentación solo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante (p. 89).

Creemos suficientes estos señalamientos sobre el tango y sus cultores, que ponen en primer plano los silencios de una historia construida en “el espacio definido por el proyecto hegemónico de la modernidad nacionalista” (Chatterjee, 2008, p. 104). Espacio que en nuestro caso, impulsó una identidad nacional única, blanca y europea, ocultando el factor afro e indígena en la conformación argentina.

El tango y su reconocimiento patrimonial

En los últimos años se fueron realizando novedosas lecturas sobre la africanidad de las expresiones culturales argentinas, específicamente del área rioplatense, como la murga, el tango y el candombe, poniendo al centro de la problemática las tensiones racializadas y a la agencia de los sujetos afrodescendientes (Martín, 2006; Domínguez, 2009; Ferreira, 2011). Estas lecturas han encontrado espacios de legitimación a nivel nacional e internacional. Entre 2008 y 2013 se registraron para América Latina y el Caribe 16 expresiones culturales declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad vinculadas con el legado africano, en tanto “elementos característicos del mestizaje cultural consiguiente a la trata negrera” (UNESCO, 2014, p. 10)¹¹. Entre ellas, se encuentran el Tango y el Candombe, según figura en los informes UNESCO (2014).

Además, en 2009, ocurrió un hecho significativo que ubicó definitivamente a Argentina frente al espacio Atlántico de la esclavitud: junto a Uruguay y Paraguay, fueron incluidas en el programa *Ruta del Esclavo* de UNESCO, lanzado en 1994 en Benín e implementado a lo largo de los años en diferentes países del mundo (Pineau, 2011, 2012). Esto situó a la República Argentina en el debate internacional sobre la esclavitud y la trata transatlántica de africanos, difundiendo tanto los estudios locales sobre estas temáticas como las demandas de los movimientos locales afrodescendientes (Anecchiarico, 2016).

Entre las actividades desarrolladas en el marco del programa, entre 2009 y 2010 se realizaron en Buenos Aires dos seminarios internacionales y dos talleres de sitios de memoria de

la esclavitud en el Río de La Plata, incluyendo a los países de Paraguay y Uruguay. Resultado de esos talleres, se eligieron 12 sitios representativos y documentados de las huellas históricas y culturales de la presencia africana, cuatro para Argentina, tres para Paraguay y cinco para Uruguay (Pacheco, 2012).

Para Argentina, se eligieron 3 sitios de memoria y un conjunto de 4 géneros culturales: Plaza San Martín y Parque Lezama en la ciudad de Buenos Aires; la Capilla de los Negros en Chascomús, provincia de Buenos Aires; y la Manzana y las Estancias Jesuíticas de Córdoba; un conjunto de expresiones culturales con el título de “Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afrorioplatense de la ciudad de Buenos Aires” (Lacarrieu, 2012). Con esta expresión inmaterial amplia y heterogénea que reúne diferentes géneros populares rioplatenses, se pretende visibilizar no solamente los vínculos históricos de la presencia africana en la ciudad, sino también la actualidad de estas prácticas, georeferenciando lugares significativos y sus protagonistas.

Respecto de la patrimonialización del tango como expresión inmaterial, la declaratoria UNESCO de 2009 y el proceso local de inclusión (Morel, 2011), presenta la latitud africana del tango de manera muy sutil y casi imperceptible; por otro lado, el informe producido en el marco de otro programa UNESCO, la Ruta del Esclavo, por lo contrario ubica el género como producto del mestizaje y la trata esclavista, destacando su pertenencia a un espacio cultural afrorioplatense. En los informes consultados, encontramos una ambivalente referencia a la presencia africana en el tango, de acuerdo a dos ámbitos discursivos principales:

a) Los orígenes afro de las prácticas populares rioplatenses en un espacio sociocultural híbrido que fueron quedando como un elemento del pasado;

b) Actuales reivindicaciones del tango como práctica afrorioplatense, junto al candombe, la milonga y la payada, promovido por artistas, intelectuales y trabajadores culturales, así como por activistas afrodescendientes contemporáneos.

Veamos los argumentos sobre estas inclusiones con mayor detenimiento. En el documento final del workshop “Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense”, realizado en Buenos Aires en 2013, se afirma:

El elemento [tango] se procuró constituir en su singularidad, dada, en apariencia, solo por los tiempos pretéritos del origen (la fusión de aportes afroamericanos, criollos y de la inmigración europea) que, al mismo tiempo que otorga sello de identidad, la “identidad rioplatense”, reivindica los *procesos de hibridación originarios* [así formulado en la presentación] de modo de autorizar las mezclas y tendencias globales actuales (Lacarrieu & Ramos, 2013, p. 14). (Nuestro énfasis y aclaración.)

En este sentido, se hace referencia a la presencia africana en relación a “los tiempos pretéritos del origen” y a la fusión con otros aportes, criollos y de la inmigración europea. Este origen híbrido en cuanto “sello de identidad rioplatense”, le otorgaría al tango una cierta legitimidad para su *patrimoniaización*. Sin embargo, en este documento no volveremos a encontrar otras referencias al legado africano en el tango, por ejemplo, a lo largo del siglo XX o en las experiencias recientes de activistas y artistas que reivindican el tango como expresión afrorioplatense. Vemos entonces cómo algunos

actores sociales, en nuestro caso afrodescendientes, son nominalmente considerados en la conformación del género y desestimados en su reproducción a lo largo del tiempo.

La presencia africana en el tango es abordada de manera específica en dos informes, uno realizados para CRESPIAL y el otro para el programa Ruta del Esclavo de UNESCO (Moya, 2013; Lacarrieu, 2012). El primero es un informe sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial de los afrodescendientes de Argentina, resultado de un proyecto de CRESPIAL, que incluyó a diferentes países latinoamericanos.

El segundo documento que consideramos es el informe presentado en el Taller “Sitios de Memoria y Culturas Vivas de los Afrodescendientes” realizado en 2010 en el marco del Segundo Seminario Internacional de la Ruta del Esclavo (Lacarrieu, 2012). El propósito de este informe fue presentar algún/os bien/es que referenciaran al patrimonio inmaterial o intangible, al tiempo que significaran además una acción propia y creativa de la afrodescendencia en estas tierras y hablara del presente de estas prácticas (Anecchiarico, 2016b). Con el título de *Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afrorioplatense de la ciudad de Buenos Aires*, se incluyó a este conjunto de expresiones culturales de la Ciudad de Buenos Aires, como “resultado de procesos de creación, producción, reproducción y circulación producidos entre diferentes sujetos y grupos afrodescendientes” (Lacarrieu, 2012, p. 59). Hay que destacar sin embargo algunas ausencias significativas en este informe, como las filiaciones sociales y culturales afro de la murga porteña, que ha analizado Alicia Martín (1996, 1997, 2008).

Respecto de la influencia afro en los géneros populares rioplatenses, Lacarrieu aclara que:

como consecuencia del proceso histórico de invisibilización, es muy difícil reconocer y rastrear hoy en día los distintos aportes e influencias de la población afro, sin embargo, podemos reconocer un espacio sociocultural afro vinculado a la música, danza y literatura que se expresa en el candombe, el tango, la milonga y la payada. (p. 64)

El informe aporta por lo tanto algunas aproximaciones en torno a la presencia afro en la ciudad, retoma los principales argumentos sobre los orígenes afro del tango, principalmente los estudios de Néstor Ortiz Oderigo a mediados del siglo XX (Ortiz, 2009). Esboza un mapa de las manifestaciones y expresiones inmateriales vinculadas a estos géneros en algunos barrios: los tradicionales barrios de San Telmo, Monserrat, la Boca, Barracas, Flores y Floresta donde se asentó la población africana. Se indican algunos bienes inmuebles y espacios urbanos conocidos, como la casa donde vivió Gabino Ezeiza en el barrio de Flores, la Casa Suiza donde hasta los años '70 funcionaba el Shimmy Club como lugar de encuentros de la comunidad afroargentina, entre otros. El informe se detiene en la revitalización del candombe en el barrio de San Telmo en los años noventa, sobre todo por parte de activistas y trabajadores culturales afrodescendientes reunidos en el Movimiento Afro cultural, uno de los centros culturales más destacados de la comunidad afrodescendiente, principalmente afro uruguayo, del cual formaba parte José Delfín Acosta Martínez, autor de la performance de tango-rap que analizaremos a continuación y que también es citado en este documento.

El video tango-rap *Cuesta abajo*

Como señalamos anteriormente, José Delfín reversiona el tango *Cuesta abajo* realizando cruces con el género rap. A partir de fuertes marcaciones sonoras y rítmicas, una galería de personajes estereotipados, ambientaciones que imprimen un tiempo pasado al espacio, el artista apela a una suerte de escenificación histórica y cultural sobre la presencia afro en el tango.

Con el objetivo de analizar el video tango-rap recurrimos al concepto de *performance* o actuación como herramienta teórico-metodológica, para indagar la representación del conflicto sobre la invisibilización de las influencias afro en el tango. Esta clase de silencios y ocultamientos se inscriben como conflictos racializados y negados al mismo tiempo, y forman parte de la experiencia grupal de discriminación. Como señaló Víctor Turner,

en un sentido, cada tipo de performance cultural, incluyendo el ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía, es demostración y explicación de la vida misma, como Dilthey frecuentemente argumentaba. A través del proceso performático, lo que normalmente está sellado, inaccesible a la observación diaria y al razonamiento, en las profundidades de la vida socio-cultural, es puesto de manifiesto [...] Una experiencia es en sí misma un proceso que presiona o demanda una 'expresión' que la complete (Turner, 1982, p. 13).

La etimología de la palabra performance nos permite comprender esto: completar, llevar a cabo completamente. Una *performance* es, entonces, aquello que permite completar el sentido de una experiencia.

Dentro del campo transdisciplinario de estudios de la *performance*, las investigaciones contemporáneas del Folklore nos orientan

hacia el análisis de la puesta en acto (*performance*) de diversos géneros verbales como las narrativas, canciones, adivinanzas, etc. En este sentido, el énfasis se vuelca hacia el estudio de las relaciones entre textos y contextos que se produce en la puesta en acto, donde los actores manipulan y se apropian de símbolos y géneros de acuerdo a su posicionamiento en una estructura social. De esta forma, la estructura de la performance,

(...) es producto del interjuego sistémico de varios factores situacionales, que incluyen -si bien no se limitan a ellos- las identidades y roles de los participantes, los medios expresivos empleados durante el evento, las reglas básicas de interacción social, las normas y estrategias de actuación y los criterios para su interpretación y evaluación; y la secuencia de acciones que componen la escena del evento (Bauman & Stoelje, 1988, p. 2).

En nuestro caso, el barrio de La Boca del Riachuelo fue el contexto elegido para la filmación de la video-performance. Barrio emblemático inscripto en el relato fundacional del tango como referencia cultural de origen.

El barrio de la Boca y su puerto, en la trastienda al sur del puerto mayor de Buenos Aires, fue y continúa siendo destino de cantidad de inmigrantes. Su vigorosa actividad marítima armó hacia fines del siglo XIX un paisaje de viviendas de chapa y madera, conventillos e inquilinatos, con barracas, galpones, y numerosos ámbitos de socialización masculina: cafés, burdeles, pizzerías, clubes de fútbol, entre otros.

Como ha señalado Richard Bauman (1992), la *performance* constituye una acción reconocida de búsqueda y de afirmación identitaria que “evoca el pasado, modelando el presente y provocando el futuro”. La capacidad peculiar de la *performance* cultural consiste en su cuali-

dad de seleccionar del pasado lo que se cree importante para justificar o alterar una condición presente, transformándola, agregando conciencia, proyectándose en el futuro. La *performance* de José Delfín transcurre en la Boca, en sus calles y algunos de sus iconos emblemáticos: el puente de hierro, barcos, casas coloridas, potrereros, calles empedradas, farol, las postales pintorescas del barrio.

En el video, la caracterización callejera y portuaria del espacio remite al tiempo originario del tango y a aquel barrio donde se produjo el prodigio del nacimiento oficial del tango. Ese marco espacial se ve muy deteriorado, el puente de hierro fuera de uso, barcos abandonados, paredes oxidadas, referencian un tiempo contemporáneo. El mismo barrio hoy es contexto de nuevos inmigrantes de latitudes más próximas. Allí donde fueron llegando para fines del siglo XX bolivianos, uruguayos, peruanos, caribeños, replicando el proceso migratorio que se repite en una dinámica circular de desarraigo e integración de identidades periféricas y entremezcladas.

El mismo ámbito escenográfico resuelve entonces esta doble referencia cronológica: lo contemporáneo y los tiempos idealizados del origen. A lo largo del video se van intercalando los personajes actuales, reales y paródicos, con una galería de personajes estereotipados y sobreactuados: compadritos, prostitutas, músicos, fijados por el mito de origen del género. La aparición de estos personajes reincidentes actúa como marcador performativo del tiempo originario. La locación de la filmación en el barrio de la Boca, también aporta al traslado temporal, estableciendo los dos contextos temporales sobre los que pivotea el video. Por lo tanto, la actuación está situada, resultado del interjuego

de factores contextuales como el espacio, las identidades y los roles de los participantes, los medios expresivos usados, los criterios para interpretarla y evaluarla (Bauman, 1992).

El video inicia con la cámara enfocando dos imágenes que remiten a los tiempos iniciales, condensan el misterio de origen del tango y anticipan su desarrollo. La primera dibuja una caricatura de mujer y hombre africanos danzando enfrentados, reconocida como una de las primeras imágenes acerca del primitivo baile de tango. La cámara enfoca luego una imagen en primer plano del cantor Carlos Gardel, cortada en el cuello de camisa y traje, con su sombrero inclinado y su sonrisa perfecta. Gardel, situado en el encuentro entre criollos e inmigrantes a comienzos del siglo XX, sintetizó las antiguas tradiciones orales con una nueva forma expresiva: el tango. Ambas imágenes nos llevan a un tiempo originario, esa mítica e imaginaria génesis del tango. Al poner juntas las dos imágenes, el autor entra en diálogo con una historia y una tradición cultural, introduciendo sus propias resignificaciones y sentidos emergentes acerca de la impronta negra en el género y tensionando el relato oficial que magnifica y juega a favor de la primera gesta de la inmigración.

El tiempo iniciático se mantiene a lo largo del video en escenas de baile canyengue y arrabalero y sobre todo en la vestimenta típica del compadrito que porta José Delfín: funyi, pantalón bombín, pañuelo alrededor del cuello; las mujeres con vestidos ajustados y cortos, altos tacos, bailando cuerpo con cuerpo.

El comienzo introduce también el tema melódico con el sonido único del bandoneón, instrumento inconfundible asociado con el tango. E inmediatamente se abre el plano visual, ingresan el color y el sonido de vientos y percusión

en la marcación rítmica del rap. Las imágenes luego pasan a un tiempo actual con vestimentas contemporáneas, habitantes actuales del barrio y presencias callejeras: niños jugando a la pelota, adultos practicando capoeira, perros, junto con músicos de instrumentos ajenos al tango: vientos, percusión, birimbao, instalando nuevas presencias, también afro, en el mismo-viejo-cíclico espacio.

Este contraste visual y de sonoridades permite jugar con las temporalidades y pasar del presente al tiempo de los orígenes, construyendo nuevos sentidos y reflexionando acerca de las realidades que se viven hoy. La actuación se vuelve reflexiva al constituir un personaje que se vuelve “objeto para sí mismo y para los otros” (Bauman, 1992) ubicando al propio cuerpo mestizo de José como signo de la cultura afroamericana. En este sentido, es interesante señalar que las actuaciones ofrecen a los sujetos la oportunidad de asumir un rol performativo especial y diferente de aquel que desempeñan en la vida cotidiana. El foco de la actuación está puesto en la ejecución de esos roles que, combinados con los significados y valores puestos en escena, permiten al intérprete incrementar la conciencia de sí mismo e intensificar su identidad social (Bauman & Stoelje, 1988). Asimismo, al cruzar estratégicamente ciertos símbolos y géneros, el intérprete construye autoridad narrativa demostrando su competencia y su habilidad en el manejo efectivo de ciertos códigos culturales.

José adopta en el arranque el rol de compadrito tradicional, mientras que a lo largo del video se va desdoblado en varios otros. Se trata de un desdoblamiento usual en la poética de los viejos tangos: un narrador que introduce la escena y luego la confesión en primera

persona. Aquí él es narrador y referencia, pero una referencia que no solo se espeja en otros personajes, sino en una multiplicación colectiva: la de aquellas subjetividades obliteradas en la historia oficial del tango, aquellos afroargentinos que en ese tiempo constituían la comunidad local de recepción de la gran inmigración.

Tango y rap. Identidades sociales en juego

Tanto en una escala individual como social, la *performance* actúa o pone en acto algún texto, guión o un modelo cultural. En el tango *Cuesta Abajo*, la poética relata la pérdida del amor: “*Si arrastré por este mundo, la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser*”. Pero dentro del despliegue de significantes puestos en diálogo en el video, esta poética cantada podría leerse aludiendo a otras pérdidas, vergüenzas y dolores: identidades étnicas en tensión, identidades migrantes, opresión de clase, ocultamientos y pérdidas. Frases sueltas introducidas por el cantor “*Tango argentino, eh!*”, “*Wright now*”, “*Bailando tango te conocí*”, ironizan y crean intertextualidad con el tango blanqueado, globalizado y maquillado para el turismo.

La fusión de tango con rap, o la inclusión del rap en un tango, es la apuesta más clara y directa para presentar al tango en clave afro.

El rap es un género musical urbano que forma parte, junto con otras expresiones artísticas como la *breakdance* y el *graffiti*, del movimiento hip-hop surgido en la ciudad de Nueva York en la década de los 70. Este último constituye un movimiento cultural, artístico y contestatario cuyo origen se vincula a jóvenes afronorteamericanos de los barrios populares de Bronx, Queens y Brooklyn, quienes llevaron a cabo apropiaciones

de diversos géneros musicales como el *soul* y el *funk* recreando artísticamente sus condiciones de vida en los “guetos” neoyorquinos.

Como género musical, el rap se vincula con ciertos antecedentes como el *toasting* jamaiquino, el *spoken word* afronorteamericano o la poesía relatada con música funk, el *soul* o el *blues* de los años 50', el *gospel* y las *worksong* de la esclavitud del sur de Estados Unidos, pero también con el relato rítmico de los Griots africanos (Facuse, Tijoux & Urrutia, 2012). Por lo tanto, tiene un fuerte componente narrativo, interpretado por los llamados “maestros de ceremonias” o MC, quienes se expresan en un estilo libre con elementos de improvisación y creación. El rap pone en el espacio público la expresión de jóvenes sensibles a las luchas sociales derivadas de siglos de explotación y miserias, pero que se aferran a sus propias historias, principalmente a la esclavitud y a las conflictivas migraciones de sus padres o abuelos (Facuse, et al., 2012).

Si bien se trata de una expresión originada en los guetos afronorteamericanos de Nueva York, ha sido reapropiada y reinventada en diversas latitudes y contextos, teniendo como denominador común su ejecución por parte de jóvenes urbanos marginalizados que buscan interpelar por distintos medios artísticos a un orden social que los excluye (Facuse, et al., 2012).

Casi veinte años después de la actuación performática de José Delfín Acosta, un grupo de artistas y activistas afrodescendientes se suman a la campaña internacional “Rap contra el racismo” lanzada por el artista afroespañol, El Chojín. Así, la asociación civil Diáspora Africana de la Argentina (DIAFAR) realiza en el año 2012 el video-clip “Acá estamos”, disponible en la web. Nos pareció un interesante contrapunto

con el tango-rap de José Delfín, para pensar el uso del género rap en la denuncia de las tensiones racializadas, ya no del tango, sino de la sociedad argentina en general, de la voz de los propios protagonistas, afrodescendientes en su mayoría. Empleando el rap como género artístico, activistas afroargentinos convocaron a músicos, principalmente raperos de diferentes nacionalidades que se encontraban en la ciudad de Buenos Aires, para transmitir un mensaje de lucha contra el racismo. Entre los músicos locales, se destacan el Negro García López, reconocido artista del rock nacional argentino, y Fidel Nadal, artista que practica el género reggae, ambos afroargentinos. Los dos artistas extranjeros que participaron son El Chojin y ChuckD, de Public Enemy, EEUU.

A través del video-performance, se reivindican principalmente dos cosas: la presencia histórica afroargentina y la vigencia del racismo. Respecto del primer punto, es significativo citar el texto que canta Fidel Nadal que, junto al estribillo “Acá estamos” - que es también el título de la canción - alude a la presencia y negación afroargentina:

Somos guerreros, somos los primeros
tocando acá nomás o hasta en el extranjero
Somos viajeros, somos pasajeros
nos trajeron de esclavos, ahora somos herederos
De una fortuna, de toda una gloria
De Guaza hasta Soweto, no pierdo la memoria
El barrio del tambor es parte de mi historia
no me olvido, no me olvido cuando fui una escoria¹².

Estas palabras cantan, como el tango-rap de José Delfín, historias de ocultamiento y pérdidas de identidad. Sin embargo, la memoria encarnada y la conciencia de “ser” y de “estar acá” subvierten las identidades étnicas en tensión.

El tango no aparece en este video, pero sí la escena porteña como en el video de José Delfín. Imágenes de plazas célebres, calles, subterráneos, apelan a una ciudad habitada por afrodescendientes pero que son “invisibles” y frente a ello los activistas-artistas gritan “acá estamos” y “el racismo existe”. Además de espacios urbanos de la ciudad de Buenos Aires, aparecen imágenes de la Capilla de los Negros de Chascomús que justo ese año cumplía 150 años de fundación, y como vimos había sido nombrada un año antes por la UNESCO sitio de memoria de la esclavitud. Esta citación de la Capilla en el video es muy elocuente para resaltar en nuestro análisis, porque da cuenta de las disputas que se generaron en el marco de la patrimonialización UNESCO y su reapropiación por parte de activistas afroargentinos (Anecchiarico, 2016b). En toda esta intrincada historia de reivindicaciones afro/tango/rap, vale mencionar que existe una milonga dedicada a la Capilla de los Negros y que está enmarcada en el interior de la Capilla, titulada “Capilla de los morenos” cuyo estribillo canta así:

Capillita de los negros
recordando seguirás
la nobleza de una raza
que no morirá jamás.

Ambos videos eligen el rap como género afroamericano que cuenta con una trayectoria larga y transnacional, estadounidense en origen pero luego apropiado en diferentes latitudes latinoamericanas, inclusive Argentina. El rap es un lenguaje internacional afro que ayuda a desmascarar las “cegueras” argentinas sobre su propia historia y su autonarrativa blanqueada. En definitiva, reivindicar los orígenes afro del tango o la presencia de afrodescendientes en la

escena contemporánea argentina, no significa solamente poner en su lugar la negada influencia africana en los géneros populares porteños en tanto “deber de verdad”, en los términos de UNESCO. Se trata de videos militantes que despliegan una necesaria y apasionada denuncia contra el racismo y las tensiones racializadas que atraviesan las experiencias cotidianas de los afrodescendientes.

Comentarios finales

Como señalamos al comienzo del artículo, algunas manifestaciones de la cultura popular se vuelven un escenario de relevancia para analizar procesos de marcación de identidades/alteridades al interior de una nación. En el caso argentino, la construcción de un imaginario nacional blanco y europeo se tradujo en una eliminación de todo lo referente a la presencia afroargentina del acervo cultural de la nación. Esta “blanquedad” que requiere ser producida y reproducida en las interacciones cotidianas para seguir vigente (Frigerio, 2006) no pudo menos que verse plasmada en un relato hegemónico acerca de la historia y el pasado de los géneros artísticos populares. De manera que el tango como símbolo nacional no logra escapar a estas racializaciones.

Las posiciones planteadas a lo largo del artículo nos permiten contextualizar la *performance* desplegada en el video tango-rap de José Acosta Martínez en un área de tensión con las narrativas sobre la “blanquedad” nacional. El video ingresa asimismo como temprana forma de expresión pública y performativa a favor de la autorepresentación e inclusión de la voz de los afrodescendientes en la creación cultural.

Es interesante esta reafirmación que realiza José Delfín, ya que se da en un contexto en el cual se afianza un proceso de resurgimiento del tango en la Ciudad de Buenos Aires iniciado en los '80. Durante la década de los '90 el tango ya se encontraba en un camino de resurgimiento a través de múltiples iniciativas de producción, circulación y consumo cultural dejando de ser una práctica cultural residual (Morel, 2011). Es decir, en un contexto de revalorización del género este artista alza su voz no solo afirmando sus orígenes negros sino también realizando una apropiación a través de su cruce con el género rap.

El video tango-rap presenta una serie de recursos reflexivos de expresión cultural, donde se disponen elementos formales del sistema comunicativo. Esta suerte de examen metacomunicativo habilita a hacer conscientes los mecanismos desplegados, y pone en exhibición la expresión de valores y significados compartidos, señala Richard Bauman (1992). El intérprete actúa el personaje de compadrito como signo-objeto en imágenes y acciones que se van intercalando con otras visiones actuales de los sujetos subalternos: personas que bailan-luchan capoeira, juegan fútbol y caminan con los niños, se enmascaran, tocan música en los techos. Actualiza al personaje fundacional de compadrito, pero también se distancia del tanguero eurodescendiente blanco, engominado, acicalado y trajeado a lo Gardel; reescribe una nueva gesta de la inmigración, que vuelve circularmente al barrio de la Boca como escenario y espacio. Uruguayo, afrodescendiente, migrante en la Boca, el artista muestra los nuevos desarraigos y transmite significados profundos sobre la diseminación y agregación de nuevas expresividades, fusionando tango con rap.

El movimiento en el tiempo, del pasado mítico al actual, también invita a repensar el relato hegemónico de un tango blanqueado y hasta de un cancionero popular argentino sin afrodescendientes. Pero además, el video traza un paralelo entre las viejas pérdidas con las actuales. El origen y el presente, la tradición y lo contemporáneo como un proceso cíclico de creación de y en la periferia. Los cuerpos subalternos, sonidos, máscaras de personajes marginales, componen una polifonía de voces donde se escuchan las estridencias de un reclamo, también antiguo y cíclico, por el reconocimiento, la inclusión, el ser.

En este sentido, en el video-clip realizado en 2012 por artistas y activistas afrodescendientes se denuncia a través del género rap el racismo y la negación que aún en la actualidad continúan atravesando a la sociedad argentina. En un contexto donde podríamos hablar de visibilización de los afrodescendientes a nivel internacional¹³, estos activistas apelan a un género asociado transnacionalmente con lo "afro" para reafirmar que el racismo continúa vigente.

Entendemos que el tango como expresión de la cultura popular del Río de la Plata, se ubica en el cruce de temas de raza, sexo y género, clases sociales, nación e imperialismo (Savigliano, 1993-4; Garramuño, 2007; Domínguez, 2009; Ferreira, 2011). Luis Ferreira (2011) propone cuestionar visiones demasiado culturalistas que tratan de fijar rasgos africanos en términos de esencias, de unidad y autenticidad, sin considerar a los actores sociales y a las tensiones racializadas en el campo cultural. Invita a referirnos a *procesos* culturales en vez de *productos*, poniendo el foco en los cambios históricos y simbólicos, teniendo en cuenta a los diversos agentes que dispu-

tan significados y proyectan construcciones políticas desde la cultura. Se genera así, un campo de alta tensión entre distintas interpretaciones y valoraciones del tango, que suponen a su vez diferentes proyectos políticos. Es decir, las renovadas reivindicaciones de la africanidad del tango en cuanto proceso cultural afrodiaspórico, basado en la circulación de músicas, personas y símbolos culturales en el Río de La Plata, constituye un proyecto político en contrapunto con el modelo hegemónico de nación blanca y europea, así como con el modelo legitimado de interpretación sobre el tango en Argentina. No está de más entonces ubicar al género en un espacio creativo de contacto intercultural, canalizador de sentimientos de pertenencia y construcción de identificaciones colectivas en conflicto.

Finalmente, podemos observar que la actuación de José Delfín Acosta Martínez es parte de un marco más amplio de resignificaciones afrorioplatenses del tango, que unen el pasado de este género a las actuales identificaciones diaspóricas de la negritud en Buenos Aires y que podemos observar en el video-clip “Acá estamos” de la asociación civil DIAFAR. Identificaciones que emergen de las tensiones racializadas que se filtran en la conformación de los géneros populares rioplatenses, y merecen ser estudiadas y comprendidas en profundidad.

Notas

¹ El presente artículo constituye una versión ampliada de la ponencia “Tango-rap Cuesta abajo. Tensiones racializadas en los géneros populares” presentada en las *I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: Cruces entre la Lingüística, la Crítica Literaria y el Psicoanálisis*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina. 4 y 5 de agosto de 2016.

² El tango es un género popular que se desarrolló en ambos lados del Río de La Plata, particularmente en las ciudades de Montevideo y de Buenos Aires, por ende se lo considera un género rioplatense. “El tango porteño está territorializado simbólicamente en el Río de la Plata, particularmente en Buenos Aires (...)” señala el musicólogo Ramón Pelinski (2000, p.28). “El tango porteño tradicional..., arraigado culturalmente en su propia historia y geográficamente en su lugar de origen... es todavía para muchos..., categoría fundamental para comprender el mundo” (Pelinski, 2000, p.28). En este artículo, nos referiremos a cuestiones relativas a su desarrollo en Argentina, pero sin perder de vista su alcance regional.

³ A lo largo del texto, emplearemos los términos afrodescendiente, afroargentino, afrouroguayo o afrorioplatense, etc., en tanto conceptos analíticos y/o términos de autoadscripción identitaria de los sujetos. No es nuestra intención ahondar en este artículo en las diferencias conceptuales, históricas y políticas de estos términos, que han sido ampliamente debatidos y a cuyos debates remitimos.

⁴ El concepto de “cultura popular” ha sido objeto de extensos debates, desde aquellas perspectivas que la conciben como una forma de subversión de la cultura oficial (Bajtín, 1985), pasando por enfoques “románticos” que la presentan como fuente inapelable en la construcción de identidades nacionales (Ortiz, 1992) hasta conceptualizaciones que se niegan a pensarla como una “esencia” inmutable entendiéndola como un complejo conjunto de expresiones y prácticas que se renuevan en su uso. En este trabajo concebimos a los géneros de la cultura popular desde el enfoque de las Nuevas Perspectivas en Folklore, que analizan estas expresiones desde las apropiaciones que realizan los actores en un contexto dialogando con un pasado que es reconstruido estratégicamente desde el presente (Bauman & Briggs, 1996).

⁵ Video completo de “Tango-rap Cuesta Abajo” en https://www.youtube.com/watch?v=lkl_DzhPb8w

⁶ Candombe es el nombre que reciben diferentes danzas de origen africano en el Río de la Plata. Se ejecuta al compás de tamboriles, deslizando los pies sobre el suelo en pasos cortos.

⁷ Video completo de “Acá estamos” en <https://www.youtube.com/watch?v=WmXHMt4bgPQ>

⁸ De todos modos, Frigerio alerta: “Contra esta narrativa dominante de invisibilización, es necesario remarcar la continua presencia de afrodescendientes y de la influencia de la cultura de origen africana en la cultura argentina —no solo como un aporte ocurrido una vez

en el pasado, y ahora apenas detectable, sino como una presencia constante y además realimentada por nuevos afluentes que vienen desde distintos lugares del Atlántico Negro" (Frigerio, 2006, p. 119).

⁹ La milonga es un baile popular rioplatense, de pareja enlazada, que tiene ritmo vivo y marcado y está emparentado con el tango.

¹⁰ Las murgas en la Ciudad de Buenos Aires son una de las expresiones populares más representativas del carnaval. Sus presentaciones suelen consistir en una parte musical donde se cantan críticas sobre la actualidad del país y otro momento de baile donde los integrantes despliegan sus habilidades corporales (Martín, 2008).

¹¹ Esta inscripción fue realizada de acuerdo a los principios y recomendaciones contenidos en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003) de UNESCO, a la cual Argentina adhiere como Estado Parte desde el 2006.

¹² Letra completa en www.musica.com/letras.asp?letra=2077388

¹³ La Asamblea General de las Naciones Unidas declaró al año 2011 el "Año Internacional de los Afrodescendientes" reconociendo que representan un sector definido de la sociedad cuyos derechos humanos deben ser promovidos y protegidos. Posteriormente, la misma asamblea declararí el "Decenio Internacional para los Afrodescendientes" (2015 – 2024).

Referencias bibliográficas

Acosta, J. Tango-rap Cuesta Abajo, Buenos Aires, Movimiento Afro-cultural, 1995. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=lkl_DzhPb8w

Anecchiario, M. (2016). *Senderos de la diáspora africana en Argentina y en Cuba. Prácticas y políticas culturales en contexto*. (Tesis inédita de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2016b). El programa Ruta del Esclavo de UNESCO en Argentina. Políticas patrimoniales y desafíos de la memoria. En: Grimberg (Presidencia) *VIII Jornadas de investigación en Antropología Cultural Santiago Wallace*. Jornadas llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Appelbaum, N., Macpherson, A. S. & Roseblatt, K. A. (2003). *Race and Nation in Modern Latin America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Bajtín, M. (1985). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bauman, R. (1992). Performance. En Bauman, R. (Ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (pp. 41-49). New York-Oxford: Oxford University Press.

Bauman, R. & Briggs, C. (1996). Género, Intertextualidad y Poder Social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* (11), 78-108.

Bauman, R. & Stoelje, B. (1988). The Semiotics of Folkloric Performance. En: Sebeok, T. y Uniker-Sebeok, J. (Eds.), *The Semiotic Web* (pp. 585 – 599). Nueva York - Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Cirio, P. (2006). ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. En: *XIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Jornadas llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Musicología, La Plata.

_____ (2008). Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina? En: Sammartino, F. & Rubio, H. (Eds.), *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (pp. 81-134). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo, y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: CLACSO y Siglo XXI Argentina.

Domínguez, M. (2009). *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e géneros rio-platenses em Buenos Aires*. (Tesis inédita de doctorado). PPGAS, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Facuse, M., Tijoux, M. & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Revista Latinoamericana Polis*, (33). Recuperado de <https://polis.revues.org/8604>

Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ferreira, L. (2011). Influencias africanas en la música del Río de la Plata. En Pineau, M. (Ed.). *La Ruta del Esclavo en el Río de la Plata. Aportes para el diálogo intercultural*. Buenos Aires (pp. 399-412). UNESCO- EDUNTREF.

Frigerio, A. (2006). 'Negros' y 'Blancos' en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. En Maronese, L. (Comp.). *Buenos Aires Negra. Representaciones, prácticas y de las comunidades Afro*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires.

_____ (2008). *De la desaparición de los negros a la reaparición de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina*. Córdoba; Buenos Aires CLACSO, C.E.A.- U.N.Córdoba. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/cea-unc/20121213112425/08frig.pdf>

Lacarrieu, M. (2012). Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afrorioplatense de la ciudad de Buenos Aires. En Pacheco, G. (Coord.) *Sitios de Memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay. Tomo I "Huellas e Identidades"* (pp. 59-79). Montevideo: UNESCO.

Lacarrieu, M. & Ramos, C. (Eds.). (2013). El tango como expresión rioplatense. Documento final del workshop *Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense*. Cátedra UNESCO de Turismo Cultural Untref-Aamnb Buenos Aires-Argentina.

López, L. (2012). Que América Latina se sincere: los movimientos

negros frente a los actuales desafíos de políticas públicas y reparaciones en el Cono Sur. En Anecchiarico, M. & Martín, A. (Eds.) *Afropolíticas en América Latina y el Caribe* (pp. 99-119). Buenos Aires: Editorial Puentes del Sur.

Martín, A. (1996). Blanquear Buenos Aires. *Relaciones*, (144), 7-8.
 _____ (1997). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue, Colección Signos y Cultura 10.

_____ (2008). *Folklore en el carnaval de Buenos Aires*. (Tesis inédita de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2006) Presencias ausentes. El legado africano a la cultura nacional. En Maronese, L. (Comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y cultura, Temas de Patrimonio Cultural N° 16*. (pp. 197 – 207). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires

Morel, H. (2011). *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. (Tesis inédita de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Moya, M. (2013). *Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de los afrodescendientes en América Latina*. Informe sobre la situación del Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente en la República Argentina, CRESPIAL/ UNESCO. Recuperado de www.crespial.org/public_files/EAPCIA-Argentina.pdf

Novati, J. (Coordinador y Supervisión General). (2002) [1980]. *Antología del tango rioplatense. (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". 2 CD-CD rom.

Ortiz, N. (1974). *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

_____ (1985). Tambos bantúes y tambos afroargentinos. *Todo es Historia*, (19), 107-120.

_____ (2009). *Latitudes africanas del tango*. Buenos Aires: Eduntref.

Ortiz, R. (1992). *Românticos y folcloristas: cultura popular*. San

Pablo: Editorial Olho D'Agua.

Pacheco, G. (Coord.). (2012). *Sitios de Memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay*. Tomo I "Huellas e Identidades". Montevideo: UNESCO.

Pelinski, R. (Comp.) (2000). *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Picotti, D. (Comp.). (2001). *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires: Editores de América Latina.

Pineau, M. (Ed.). (2012). *Huellas y legados de la esclavitud en las Américas. Proyecto Unesco La Ruta del Esclavo*. Buenos Aires: UNESCO-EDUNTREF.

_____ (Ed.). (2011). *La Ruta del Esclavo en el Río de la Plata. Aportes para el diálogo intercultural*. Buenos Aires: UNESCO-EDUNTREF.

Pujol, S. (1995). Entre el prostíbulo y la victrola: recepción del tango en los años 20. En Moreno Cha, E. (Comp.). *Tango tuyo, mío, nuestro* (pp. 141-148). Buenos Aires: INA.

Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*, Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Savigliano, M. (1993-4). Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIX, (pp. 79-104).

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Tobin, J. (1996). Raíces negras: lo escondido en el tango y en las rubias de Buenos Aires. En *Sudaca, una alternativa de cultura nacional*, 7 (16), 17-21.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Books.

UNESCO (2014). *La Ruta del Esclavo: 1994-2014. El camino recorrido*. París: UNESCO. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002284/228475s.pdf>.

Vila, P. (2000). El tango y las identidades étnicas en Argentina. En Pelinski, R. (Comp.), *Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* (pp. 71-97). Buenos Aires: Corregidor.