

"Sonar negro": la performance jazzística y la binarización de la "raza". Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires.

Berenice Corti

Anuario Nº 30 / ISSN 1853-8835 / pp. 78-94 / 2018

<http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index>

escuela
de historia



"Sonar negro": la performance jazzística y la binarización de la "raza". Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

"Sounding Black": Jazz Performance and Process of Race Binarization. Background in Buenos Aires

BERENICE CORTI*

(Universidad de Buenos Aires); Argentina

berenice.corti@gmail.com

RESUMEN

En este trabajo se analiza de qué forma el jazz argentino puede ser considerado una formación cultural del Atlántico Negro en términos de la conceptualización de Paul Gilroy, y cómo su característica "política de la transfiguración" puede ser observada en los primeros antecedentes de la práctica jazzística local de las décadas del veinte y treinta del siglo pasado. El análisis de la performance musical así como de los sentidos sociales que la rodean nos permiten acceder a los procesos de construcción de la binarización de la "raza", así como sus límites.

Palabras clave: jazz argentino; música negra; binarización de la "raza".

* Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesora-Investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

ABSTRACT

This article analyzes how Argentine jazz can be considered a cultural formation of the Black Atlantic in terms of Paul Gilroy’s conceptualization, and how its characteristic “politics of transfiguration” can be observed in the first antecedents of the local jazz practice, located in the twenties and thirties of the last century. The analysis of musical performance as well as the social senses linked to it allow us to access the processes of construction of “race” binarization, as well as its limits.

Keywords: Argentine jazz; black music; “race” binarization.

Con la llegada a Argentina de los primeros músicos negros de jazz a partir de la segunda década del siglo XX, en el contexto local las músicas negras sufrieron un largo proceso de *otrificación* -extendido hasta el día de hoy- que las construyó como expresiones ajenas al núcleo identitario de una sociedad que aspiraba a modernizarse también a través de su pretensión de blanquedad.

Particularmente en la sociedad porteña, dejar atrás la barbarie facundina implicaba erigirse simbólicamente en uno de los polos de la oposición binaria sobre la que se estructuró el discurso racializado, como dice Stuart Hall, típico de las sociedades post-esclavistas: un poderoso antagonismo expresado en términos de “una ‘civilización’ (blanca) y un “salvajismo” (negro) [...] (con sus) características biológicas u orgánicas de las razas “blanca” y “negra”, polarizada hacia sus extremos opuestos: cada una significadora de una diferencia absoluta entre “tipos” o especies humanas”.¹ Luego la relación entre representación, diferencia y poder hizo el resto:

El poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto “régimen de representación”. Incluye el

¹ Hall, Stuart; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*; Enviñ Editores / IEP / Instituto Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar; Popayán-Lima-Quito; 2010; p. 426.



ejercicio de poder simbólico a través de las prácticas representacionales. La estereotipación es un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica.²

El jazz contribuyó a reforzar esta construcción cumpliendo la función simbólica de condensar la representación de esa otredad como parte de la oferta de las industrias culturales del cine y los discos, en donde se fijó esa diferencia de manera temprana aunque con características ambivalentes. Por un lado, como relata Matthew Karush, el jazz ya estuvo presente en una de las primeras películas argentinas como fue *Los tres berretines* (1933) de Enrique Susini³, en donde aparece como banda de sonido de la apertura para caracterizar a la metrópoli de Buenos Aires como “caótica y ultramoderna”.⁴ La aparición encarnada del jazz en la pantalla, es decir, en músicos de carne y hueso, tampoco demoraría demasiado. Muy poco después se efectivizó en sendas performances a cargo de Don Dean en *Idolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934) y Paul Wyer en *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936).

Como dice Ezequiel Adamovsky, a partir de 1930 la música popular de la cultura de masas local dio “lugar a artistas y ritmos que, de diversas maneras, reflejaban la presencia y la experiencia de vida de los sectores que el mito de la nación blanca había declarado extintos”.⁵

Pero estos movimientos también pueden explicarse como un ejemplo más de cómo la Argentina participó también de los circuitos simbólico-culturales del *Atlántico Negro*, conceptualización que el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy utiliza para denominar las “formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales” originadas con la esclavización de africanos –*pero no más de su exclusiva propiedad*⁶-, que a la sazón se convirtieron en insumo fundamental de la constitución del capitalismo.⁷ Se trata de formaciones político culturales, dice Gilroy, que presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente, las cuales luego se reconvirtieron y

² Hall, Stuart; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit.; 2010; p. 431.

³ La segunda película sonora en ser estrenada tras *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933).

⁴ Karush, Matthew; *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina Dividida (1920-1946)*; Ariel; Buenos Aires; 2013; p. 39.

⁵ Adamovsky, Ezequiel; “La dimensión étnico-racial de las identidades de clase en Argentina. El caso de Cipriano Reyes y una hipótesis sobre la ‘negritud’ no diaspórica”, en Guzmán, Florencia y Geler Lea (comps.); *Cartografías latinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*; Biblos; Buenos Aires; 2013; p. 98.

⁶ El resaltado es mío.

⁷ Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; Harvard University Press; Cambridge; 1993; p. 3.



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX, en donde el jazz cumplió un rol crucial.⁸

Es por ello que en el marco de los discursos de la industria cultural también fue posible la aparición de formas culturales negras, que jugaron un rol tanto moderno como modernista⁹ y que podían constituirse “como contracultura de esa modernidad proveyendo un modelo de performance que puede suplementar y parcialmente desplazar la preocupación por la textualidad”.¹⁰ A este modelo de performance –con eje en el cuerpo pero no *con base* en el cuerpo, sino *siendo* cuerpo¹¹–, Gilroy lo denomina conceptualmente como *política de la transfiguración*, refiriéndose a la “conexión entre su carácter normativo y sus aspiraciones utópicas”, productora de un imaginario pasado antimoderno y un pos-moderno porvenir.¹²

De esta forma, y como ha señalado Gilroy, los logros intelectuales y culturales de los sujetos diaspóricos del Atlántico Negro se constituyen de manera parcial y no siempre aparecen como contrarios a la narrativa iluminista y sus principios operacionales.¹³ Es así que

Su poder especial deriva de esa duplicidad, [de] su ubicación simultáneamente inestable por dentro y por fuera de las convenciones, asunciones y reglas estéticas que distinguen y periodizan la modernidad.¹⁴

Pero estos aspectos no son tan asequibles al análisis: mientras el discurso racializa y fija el estereotipo, sólo es en la performance musical donde puede observarse con mayor claridad el poder de su significación, el cual se erige justamente de modo inversamente proporcional al del lenguaje, cuya expresividad se encuentra limitada por la dramáticas condiciones de esclavitud y segregación. Estas políticas de la transfiguración, dice Gilroy, deben ser invocadas en sentidos más deliberadamente opacos:

⁸ Taylor Atkins, E.; “Toward a Global History of Jazz”; *Ídem* (org.) *Jazz Planet*; University Press of Mississippi; Jackson; 2003, pp. xi-xxii.

⁹ Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 73.

¹⁰ Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 36.

¹¹ En términos de Merleau-Ponty, como fruto de una política de la percepción como experiencia encarnada mediadora en la intersubjetividad *intermundana* que resulta en un orden institucional e histórico. Ver al respecto Merleau-Ponty, Maurice citado en Crossley, Nick; “Merleau Ponty, the Elusive Body and carnal Sociology”; en: *Body & Society*, vol. 1, n. 1; 1995; p. 14.

¹² Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 37.

¹³ Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 48.

¹⁴ Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 73.



This politics exists on a lower frequency where it is played, danced and acted, as well as sung and sung about, because words, even words stretched by melisma and supplemented or mutated by the screams which still index the conspicuous power of the slave sublime, will never be enough to communicate its unsayable claims to truth.¹⁵

En el contexto de la ciudad de Buenos Aires deben agregarse las condiciones de recepción ya mencionadas, inscriptas en lo que Alejandro Frigerio describe, sintéticamente, como un orden de la “blanquedad” construido no sólo como ideal racial sino también como imaginario sobre la propia identidad racializada, pretendidamente blanca y homogénea, europea, cuyo legado es invocado a través del desembarco de la inmigración del viejo continente y la herencia que dejaran las familias “criollas” descendientes de los españoles colonizadores.¹⁶ Por un lado, explica este autor, este dispositivo “invisibiliza cotidianamente cualquier evidencia fenotípica que pueda poner en peligro la ilusión de blanquedad”, negándose toda presencia de población negra a partir del siglo XX a causa de su supuesta “desaparición” en guerras y pestes.¹⁷ Y, por el otro, esa condición de blanquedad resultante, enarbolada orgullosamente sobre sí por la sociedad -como si fuera resultado de una propia virtud heredada-, es parte constitutiva del proyecto político de sojuzgamiento a la población no blanca expresada justamente en esa “narrativa dominante de la historia argentina [que] enfatiza la blanquedad del país (en contraposición a la posición latinoamericana más clásica que hace hincapié en el mestizaje)”.¹⁸ Este punto es importante porque el andamiaje discursivo que es su producto no admite siquiera la mezcla racial, lo que implica una

¹⁵ Prefiero mantener la versión original en inglés. Mi traducción que intenta aproximarse: “Esta política existe en una frecuencia más baja en donde es interpretada (performada), danzada y actuada, así como cantada y sobre la que se canta, porque las palabras, incluso aquellas estiradas por los melismas y suplementadas o el silenciadas por los gritos que aún indican el conspicuo poder del *slave sublime*, nunca serán suficientes para comunicar sus inefables demandas de verdad”. Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 37.

¹⁶ Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; en Maronese, Leticia (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*; CPPHC; Buenos Aires; 2006.

¹⁷ Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; op. cit.; p. 117. Al respecto, abunda bibliografía producida en los últimos años que desmiente histórica y sociológicamente tal desaparición. Por falta de espacio no la citaremos aquí, pero puede consultarse el trabajo de Alejandro Frigerio quien la analiza críticamente. Miguel Angel Rosal [Rosal Miguel Angel; “Sucinta bibliografía sobre la historia de los africanos y afrodescendientes argentinos”; en *Blog del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos* Instituto E. Ravnani, Facultad de Filosofía y Letras UBA; 2013] la compila en un trabajo que se renueva periódicamente en el sitio web del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) del Instituto de Investigaciones Históricas Emilio Ravnani de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁸ Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; op. cit.; p. 117.



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

imposibilidad mestiza que sólo contempla la existencia de *blancos* o de *negros no realmente negros*, los *cabecita negra*.¹⁹

Esta pretendida blanquedad necesita negar toda *presencia negra* para su autoafirmación, construyendo a su Otro nacional en un *negro* particular, no afrodescendiente y por tanto no *realmente negro* –no reconocido como tal- producto de (otra vez) una conveniente invención: el *criollo* de origen provinciano cuya ancestralidad en gran medida africana es también negada.²⁰ En otras palabras, y como dice George Yancy, “negar sugiere el sentido en el cual los blancos afirman sus identidades a través del acto discursivo y no discursivo de *negar* la realidad de la completa humanidad Negra”.²¹

Rita Segato, por su parte, hace hincapié en el principio de exclusión mediante el cual en Argentina “todas las personas étnicamente marcadas fueron convocadas o presionadas a desplazarse de sus categorías de origen para, sólo entonces, poder ejercer confortablemente la ciudadanía plena entre los otros ciudadanos”, siendo obligados a moverse de su lugar de habla originario para posicionarse en un lugar neutro de ciudadanía en el estado-nación.²²

Se trata, dice la autora, de un sistema de “terror étnico” que en forma de patrullaje homogeneizador institucional, con un trabajo estratégico por parte de la elite portuaria e ideológicamente euro-céntrica en el control del Estado, se conforma para “nacionalizar” una nación percibida como amenazadoramente múltiple en pueblos y extranjera²³:

¹⁹ En cursivas en el original. Esta idea ha sido más ampliamente desarrollada en Corti, Berenice; “Discursos de raza y nación en y sobre Sarmiento. La (im)posibilidad mestiza de la ‘blanquedad’ porteña”; en *Actas de las I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos* (GEALA); Instituto de Estudios Históricos E. Ravnigani, Facultad de Filosofía y Letras; Buenos Aires; 2011.

²⁰ Guber, Rosana *apud* Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; *op. cit.*; pp. 86-87.

²¹ Yancy, George; *Black Bodies, White Gazes*; Rowman & Littlefield; New York; 2008; p. 116. Este esquema racial tiene también su paradoja: suele argumentarse en la cotidianeidad que el apelativo “negro” utilizado en contextos coloquiales y de familiaridad, implica una connotación cariñosa y sin ánimo de ofensa (Ratier, Hugo *apud* Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; *op. cit.*; p. 87). Al respecto se puede decir también que, si bien como apunta Frigerio, la pretensión de desplazar a los “negros” o “cabecitas negras” del lugar del Otro racial a una otredad social y cultural encubre la operación de inferiorización racial hacia el “no blanco”, por otro lado también se refuerza su otredad en tanto se construyen cuerpos “blancos” por un lado y por el otro “no-blancos-(por ende)-negros” cuya experiencia de ser mirados, dichos y vividos como tales se reproduce incansablemente, una y otra vez.

²² Segato, Rita; *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*; Prometeo; Buenos Aires; 2007; pp. 266-267.

²³ Segato, Rita; *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*; *op. cit.*; p. 30.



Esta voluntad política de hibridación cultural se manifestó en un patrullamiento que, antes de ser político, fue cultural y recurrió alternativamente a modos formales e informales de persuasión, intimidación, distorsión, sarcasmo y hasta exterminio para que ninguna diferencia pudiese amenazar la faz del cuidadosamente construido colectivo “argentino”.²⁴

De esta forma, y dentro de los límites de los repertorios discursivos posibles y de una suerte de interdicción enunciativa sobre la negritud que no es aceptada como posibilidad de la propia identidad nacional argentina, la performance del jazz local empleó recursos performáticos que, buscándolo o no, sorteó la binarización de la “raza”.

El “color” de la música

“Sonar negro” es un predicativo que escuché incesantemente durante los diez años en los que trabajé con músicos de jazz.²⁵ Que si el músico Tal “tiene un sonido más negro” que otro, o que si Tal grupo carece de él, debido a su inscripción dentro de lo que suele denominarse el “jazz blanco” de músicos “blancos” o europeos.

Por supuesto, tal construcción no puede sino rastrearse en razones históricas no sólo del contexto estadounidense y global sino también del vernáculo. Por ejemplo, para la escena del jazz tradicional local - con sus variantes “dixieland” y “negra”, también conocido como estilo *Nueva Orleans*- tal apelativo es constitutivo del *punto de identificación o posicionamiento*²⁶ que ubica las prácticas artísticas de sus músicos en relación a la llamada tradición jazzística²⁷, es decir, “sonar negro” constituye un valor clave de garantía de autenticidad.

Para pensar esta relación entre estilo y tradición sigo por una parte la idea de Raymond Williams acerca de que “en el conjunto de una sociedad, y en todas sus actividades específicas, la tradición puede

²⁴ Segato, Rita; *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*; op. cit.; p. 246.

²⁵ Entre 1996 y 2005 me dediqué profesionalmente a la gestión de un club de jazz y luego a la producción independiente de conciertos.

²⁶ Hall, Stuart; “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”; en Hall, Stuart Hall y du Gay, Paul (comps.); *Cuestiones de Identidad Cultural*; Amorrortu; Buenos Aires; 2003; 70.

²⁷ En Corti, Berenice; *Jazz Argentino. La música ‘negra’ del país ‘blanco’*; Gourmet Musical; Buenos Aires; 2015a; pp. 102-139 exploré los tipos de construcción de los puntos de identificación, según semblanzas de familia, en las trayectorias simbólicas autopercebidas de los músicos argentinos de jazz.



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

verse como una selección y reelección continua de ancestros”²⁸ en una interpretación presente de los materiales del pasado.²⁹ Pero también incorporo las observaciones de Stuart Hall sobre el uso metafórico del lenguaje musical en el marco específico de la cultura popular negra y las tradiciones afrodiaspóricas, sobre las que enuncia, advierte, “tres cosas inadecuadas”:

Primero, les pido que observen cómo, dentro del repertorio negro, el estilo (sobre el cual los críticos de la corriente dominante a menudo creen que es solamente la cáscara, el envoltorio, la cobertura dulce de la píldora) se ha vuelto por sí mismo el sujeto de lo que está sucediendo. Segundo, observen cómo, desplazado de un lugar logocéntrico (donde el dominio directo de los modos culturales significaba el dominio de la escritura y, por consiguiente, la crítica de la escritura), la gente de la diáspora negra, en oposición a todo eso, halló en su música la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural. Tercero, piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones³⁰

Es decir, en la afrodiáspora de los cuerpos pero también de los símbolos, como en el caso del jazz practicado en Argentina no sólo por afrodescendientes –recordemos a Gilroy cuando dice que las formaciones culturales del Atlántico Negro dejaron de ser en la actualidad “*de exclusiva propiedad*” de los descendientes de africanos³¹- no sólo es relevante la organización de la tradición desde el presente sino que además esa organización es realizada de manera encarnada –en el sentido *merleauPontyano* del término³²-, de una manera particular y en modos que aparentemente parecen contradictorios y de difícil lectura, y constitutivos de la producción social y subjetiva de identidad. Si “la identidad es una narrativa del sí mismo”, dice Stuart Hall, constituye “la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos”³³.

²⁸ Williams, Raymond; *La larga revolución*; Nueva Visión; Buenos Aires; 2003; p. 61.

²⁹ Según la lectura de Díaz, Claudio; “Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del ‘folklore’ en la cultura de masas”; ponencia ante las *VII Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana (JALLA)*, Bogotá, mimeo; 2006; pp. 11-12, y de Pablo Alabarces.

³⁰ Hall, Stuart; “¿Qué es ‘lo negro’ en la cultura popular negra?” En Cunin, Elisabeth (ed.), *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008; p. 217.

³¹ Y agregaría, sean o no afrodescendientes, conozcan o no su afrodescendencia, como puede ser el caso de muchos músicos argentinos. Sobre el concepto ver Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; op. cit.; p. 3.

³² Al respecto, ver nota 12.

³³ Hall, Stuart; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit.; 2010; p. 345.



Se trata de poner el foco en esa encarnadura.

A partir de los años cuarenta del siglo pasado, y en la construcción de su punto de identificación en torno a la tradición jazzística, los músicos argentinos siguieron entre otros al crítico y musicólogo argentino Néstor Ortiz Oderigo, pionero en estudios africanistas del país. Este autor caracterizaba al estilo New Orleans por la preeminencia de la improvisación grupal y el ritmo acelerado, calificándolo como “puro”, a su vez sinónimo de “negro”, y por ello música “genuina” en oposición al “falso” o “seudo” jazz de las bandas bailables³⁴. Estas características se constituyeron como garantes de una contraparte al jazz “comercial” de la industria cultural, otorgando al “jazz negro” el status de música “de arte”.³⁵ Ese carácter “negro” -categoría lo suficientemente amplia como para comprender tanto a una condición racializada de los músicos afroamericanos de Nueva Orleans del jazz temprano, como a una manera de tocar que se describía como *caliente (hot)*- que habría tenido el jazz tradicional, fue tomado de los nombres de grupos musicales como los Red Hot Peppers (1926-1930) de Jelly Roll Morton o de las primeras agrupaciones de Louis Armstrong como los Hot Five o los Hot Seven (1925-1928).

Para el contexto de los Estados Unidos, Matt Sakakeeny señala que esta metonimia entre Nueva Orleans y el carácter *hot* de la música se configuró a partir de la construcción de esa urbe como una “ciudad musical”, en un proceso que asoció racialidad (afro-americana), lugar (la ciudad de Nueva Orleans) y funcionalidad (danza social).³⁶ Según este autor fueron los relatos de testigos, estudios históricos y musicológicos, escritos de ficción, autobiografías de músicos, piezas discursivas de los medios de comunicación, películas, imágenes y grabaciones sonoras, los que cumplieron el rol de solidificar esas conexiones entre sujetos, lugares y tradición musical.³⁷ El puntapié inicial, dice Sakakeeny, fue dado por el

³⁴ Ortiz Oderigo, Néstor R.; *Estéticas del Jazz*. Ricordi; Buenos Aires; 1951; 147.

³⁵ Pujol, Sergio; *Jazz al Sur*. Emecé; Buenos Aires; 2004; pp. 81-82.

³⁶ Sakakeeny, Matt; “New Orleans Music as a Circulatory System”; en *Black Music Research Journal*, Vol. 31, No. 2 (Fall 2011); Chicago; 2011; 291.

³⁷ José Jorge de Carvalho y Rita Segato denominan a estos discursos “de segundo grado” o discursos *sobre la música*, distinguiendo entre ellos a los *metafóricos* -procesos de producción de sentido que estereotipan identidades sociales sobre la base de emblemas musicales, discursos de sustitución de *tópicos* musicales por aquellos significantes lingüísticos que los reifican como garantes de una identidad genérica o estilística-; los *racionalizadores* -aquellos producidos en el campo artístico en su sentido amplio que se distinguen por su capacidad para la construcción de *fetiches* musicales, y que satisfacen a su vez la necesidad de *fijación* de las identidades sociales- y los discursos *analíticos*, no necesariamente nativos, que son producidos por quienes pretenden en cada acto discursivo “volverse incansablemente sobre sus fundamentos epistemológicos”, es decir, los teóricos y analistas de la música. Se diferencian de los discursos de primer grado, *discursos de la música* o *múscopoesis*, que comprenden tanto al discurso propiamente musical en el acto de hacer música, como a la participación en la semiosis musical a través de la performance creativa y la recepción activa de esa performance. Ver al respecto Carvalho, José Jorge de y Segato, Rita; “Sistemas abiertos e territorios



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

libro de ensayos *Jazzmen* de Ramsey y Smith, en donde el concepto *hot jazz* fue redefinido como *New Orleans jazz*.³⁸ Esta operación discursiva organizó la racialidad sobre el par antitético negro/blanco que impuso el estado nación norteamericano, en un sistema de categorización racial que respondió más bien a una necesidad histórica y política de las leyes segregacionistas Jim Crow que a una descripción de la diversidad étnica y cultural de la población de la ciudad de Nueva Orleans: africanos-americanos, creoles afro-españoles, afro-franceses y afrosajones, o euroamericanos de distintas ascendencias.³⁹ Es por ello que en el contexto de la Argentina la recepción del jazz tradicional como exégesis del “jazz negro” es resultado de la sumatoria de la construcción dicotómica de la que fue objeto fronteras adentro de los Estados Unidos, con una posterior traducción local por parte de intermediarios culturales como Ortiz Oderigo. En un caso y el otro, así como en la recepción y comprensión de todas las tradiciones de performance que son traducidas por fuera de su contexto primario, fue necesario que estos narradores convirtieran a la música negra en algo “inteligible, coherente y pleno de sentido” para asegurar su estatus canónico y valor, en un proceso de “purificación o selección de atributos culturales como representativos en orden de lograr ciertos fines”.⁴⁰ Estos serían, sintéticamente, la negritud, la pureza, la autenticidad, el salvajismo.

Particularmente a nivel local, la necesidad de ubicar a los afrodescendientes en el Otro de la nación también favoreció que desde la más temprana recepción del jazz en los años veinte de Argentina esta música fuera racializada como *negra*. De esta forma el jazz de Nueva Orleans terminó constituyéndose aquí en una cadena metonímica que incluyó la negritud y una condición *hot*, lo que supone una localización del género musical en uno de los polos de la oposición entre “una creatividad inspirada e instantánea” por un lado, y “un intelectualismo frío” por el otro, como dice Simon Frith.⁴¹ Siguiendo a este autor, se trata ésta de una matriz que imbrica raza, ritmo y sexo a través de la cual los críticos blancos y fans de todo el mundo burgués construyeron el sentido ideológico del jazz.⁴² En la Argentina se enfatizaron además los de genuinidad y pureza, atributos del buen salvaje, expresados en metáforas del estilo de “ritmo primitivo” o

fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”; en *Cuadernos de Antropología*, N° 164; Universidad Federal de Brasilia; Brasilia; 1994; pp. 5-6.

³⁸ Ramsey, Frederic, y Smith, Charles Edward (eds.); *Jazzmen*; Harcourt, Brace; New York; 1939.

³⁹ Sublette, Ned; “*Lo latino y el jazz*”; en *Jazz at the Lincoln Center*; 2010; pp. 2-3. Disponible en <http://jalc.org/cuba>. También Sakakeeny, Matt; “*New Orleans Music as a Circulatory System*”; op. cit.

⁴⁰ Bauman, Richard y Charles Briggs, citados en Sakakeeny, Matt; “*New Orleans Music as a Circulatory System*”; op. cit.; 2011; 293.

⁴¹ Frith, Simon; *Performing rites. On the value of popular music*; Harvard University Press; Cambridge; 1996; p. 128.

⁴² Frith, Simon; *Performing rites. On the value of popular music*; op. cit.; p. 129.



“sonido salvaje”.⁴³

Paul Wyer, una encarnadura no binaria

Es posible analizar en la historia del jazz local un caso emblemático que contribuyó fuertemente a la construcción racializada de esta música a través del lente de la binarización. Sin la pretensión de sostener cuantitativamente mi argumentación con un relevo exhaustivo de todos los casos posibles, busco indagar en un proceso particular de construcción de significación encarnado en un caso específico, siguiendo la metodología de la *microhistoria* en Carlo Ginzburg quien al reconstruir la biografía de un individuo determinado propone que

De la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación. Como la lengua, la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada.⁴⁴

De esta forma, casos típicos y casos límites pueden ser igualmente representativos “tanto en sentido negativo [...] como en sentido positivo, al permitir circunscribir las posibilidades latentes de algo”⁴⁵. En el ejemplo que propongo aquí, enfocándonos en un actor del Atlántico Negro situado en el contexto local de las primeras décadas del siglo XX.

En trabajos anteriores⁴⁶ analicé la trayectoria de Paul Wyer (Pensacola FL 1890 – Florida BA 1959), un músico norteamericano de familia creol⁴⁷, que estuvo activo en la escena jazzística porteña entre 1923 y

⁴³ Corti, Berenice; *Jazz Argentino. La música ‘negra’ del país ‘blanco’*; Gourmet Musical; Buenos Aires; 2015b; pp. 103-106.

⁴⁴ Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick; 1981, p.18.

⁴⁵ Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*; op. cit, pp.18-19.

⁴⁶ Ver Corti, Berenice; “Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en Argentina”; en Valente, Heloísa de A. Duarte *et al.* (eds.); *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL; Letra e Voz*; Sao Paulo; 2015^a y también Corti, Berenice y Balcázar, Carlos; “Jazz y ‘música tropical’ en el film Radio Bar (1936). El no hito de la música popular argentina moderna”; en *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*; Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Buenos Aires; 2016.

⁴⁷ Desde el punto de vista histórico, se habla de la “Era de Creolización” en el estado de Louisiana durante el siglo XVIII para referirse al proceso de miscegenación de nativos, colonos y afrodescendientes esclavizados, que arrojó el surgimiento de varias generaciones de personas racialmente mezcladas, legalmente libres y con derechos económicos. Según Christopher Matthews en este período se relajaron y flexibilizaron los criterios de “color” que eran los que permitían categorizar culturalmente a los diferentes grupos. Si bien las diferencias se mantenían, la cultura comenzó a permitir su incorporación y las mezclas hacia su interior, porque esa interacción posibilitaba la mejora de las condiciones de vida. Este proceso entró en crisis al imponerse el modelo económico de plantación y la legislación segregacionista conocida como “Leyes Jim Crow”. Ver al respecto Matthews, Christopher; “Black, White, Light, and



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

1939. Según algunos testimonios, su música y performance se caracterizaba por un “sonar negro” que se destacaba no sólo por su sonido o el tipo de improvisaciones que practicaba, sino también por la transmisión de una emoción musical particular. También introdujo en la Argentina el repertorio de algunos de los grandes músicos negros y creol estadounidenses de la primera década del jazz global. La excepcionalidad de Paul Wyer no se detuvo ahí: por un lado, propició tempranamente una gran influencia -todavía escasamente reconocida- al jazz local y encarnó en sí mismo las múltiples posibilidades de ruta transatlántica de varias vías, característica del llamado Atlántico Negro.⁴⁸

Paul Wyer tocaba de una manera diferente a la que se estilaba localmente, con un tipo de compromiso corporal que permitía a músicos y público experimentar una sensibilidad particular,⁴⁹ a través del *swing* de la música *hot*, aunque no sólo como mero recurso musical. Performando una acentuación sobre los tiempos débiles, diferente a la del fox-trot que solía aparecer en las películas y radios de Buenos Aires -así como del que presumiblemente se tocaba aquí, estaba acentuado en los tiempos fuertes del compás-, es decir, introduciendo el *swing* en la música local, ofreció una modernidad alternativa, no blanca y que el mandato de la nación ocluía, proporcionando un nuevo paradigma de autenticidad para la valoración del jazz en el contexto de la escena local.⁵⁰

La presencia de Wyer en la escena jazzística vernácula contribuyó a conformar un ejemplo particular de complejo de performance -en términos de Alejandro Madrid⁵¹- como es el jazz argentino. Pero la inclusión de modos de hacer afrodiaspóricos en un contexto que por entonces y en la actualidad no los

Bright: A Narrative of Creole Color”; artículo preparado para la conferencia *Past Narratives/Narratives Past*, Stanford University Archaeology Center, February 16-18; 2001; p. 9.

⁴⁸ Wyer mismo -o por vía genealógica- se vio implicado en una travesía que comprendió a Nueva Orleans, el Caribe y Europa: su periplo incluyó un fin de viaje en el puerto de Buenos Aires, extendido a Río de Janeiro y Montevideo. Estos últimos fueron algunos de los movimientos más usuales entre los músicos de jazz de la época en Sudamérica: ver al respecto Corti, Berenice; “Formaciones culturales del Atlántico Negro. Jazz del Cono Sur”; en Actas del 4to. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Villa María Córdoba; Universidad de Villa María, ISSN 2344-9829; 2013.

⁴⁹ Siguiendo a Luis Ferreira quien entiende a la(s) sensibilidad musical(es) como las maneras productivas de pensar y practicar la música. Ver al respecto Ferreira Makl, Luis; “An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay”; en *Revista Transcultural de Música* 11; 2007.

⁵⁰ Para el análisis de esta performance ver Corti, Berenice; *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2018; pp. 76-83.

⁵¹ Siguiendo a Alejandro Madrid, quien denomina a la serie de fenómenos constitutivos del acto de hacer música como *complejo de performance*: “lo que diferentes procesos musicales (producción, distribución y recepción o consumo) hacen y permiten social y culturalmente hacer al suceder”. Ver Madrid, Alejandro; “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”; en *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010), 17-32 ISSN 1666-1060; Buenos Aires; 2010; p. 26.



reconoce como propios, y que organiza las categorías raciales de manera binaria en los polos blanco/negro, implicó también una construcción de la imposibilidad de su mezcla, así como el desconocimiento de la presencia negra como nativa. De esta forma, la percepción de la práctica musical de Wyer no tuvo otra opción que ser traducida enunciativamente como “jazz negro” –además de extranjero-.

El argumento de la *negritud* de la música de Wyer no estaba sustentado en el color de su piel, o al menos no sólo en la imprecisa condición racializada de su creolidad. De apariencia mestiza, y con un *habitus* cultural también mestizo, Wyer supo hacer gala de una competencia que le permitió a lo largo de su vida moverse con gran ductilidad en los diferentes mundos culturales del Atlántico Negro: el Golfo de México, la Costa Este de los Estados Unidos, la Europa moderna de Inglaterra y Francia, y Sudamérica. Esa competencia también era musical y fue proporcionada desde su infancia por su familia, lo que le permitió muy tempranamente interpretar a la vez repertorio europeo “ligero”, ragtimes, *blues*, y música cubana y de *Marching Bands*. Por eso no es de extrañar que en el film Radio Bar, además de la interpretación de varios fox trots entre los que se encontraba uno de su autoría denominado “Misterio Negro”, se le encargara, aunque en una versión paródica, la interpretación del tango “Mano a mano”. También, que de todos los músicos estadounidenses que se afincaron en la Argentina fue el único que desarrolló una larga y exitosa carrera, lo que le permitió establecerse aquí hasta su muerte. Que la música de Wyer fuera construida como “negra” tuvo que ver con las específicas categorías raciales –y sus efectos performativos- que operaban en la Argentina de la época, y reforzadas por los discursos de modernidad que presentaba la industria cultural: el exotismo “negro” y europeo de los años veinte, su reconversión “blanca” y adecuada de Hollywood durante la década siguiente.

La performatividad racializada de la música tuvo sus efectos en la práctica musical⁵². Para describirlos sintéticamente utilizaré la semiótica peirciana que constituye una opción teórico-metodológica que justamente nos permite analizar la construcción de sentido en la musicopoiesis, es decir, en sus modos no ceñidos a la objetivación discursiva del sonido-música o del discurso hablado.⁵³ Por un lado, la música de Wyer fue experimentada con una emoción particular –es decir, en su dimensión *cualisignica*- la cual fue posteriormente identificada como *swing*. Como ocurrencia específica de una performance concreta como la

⁵² Ver al respecto Corti, Berenice; *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino*; op. cit.

⁵³ Ver al respecto Corti, Berenice; *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino*; op. cit., pp. 84-103.



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

del film Radio Bar, el cuerpo mismo de Wyer fue *sinsigno* de esa emoción, además de gesto icónico e indicial. Y esa sensación, en tanto *legisigno* -una ley que es un Signo, convencionalizado por la cultura- se significó racializadamente como “si tiene *swing*, es negro”.⁵⁴

Al no referirse sólo a colores de piel ni a mundos culturales de matriz afro, sino también a modos musicales de hacer, hasta la finalización del siglo XX esas significaciones no encontraron espacio en las identidades sociales legítimas, pretendidamente *blancas*, de los músicos argentinos de jazz. Pero esa es otra historia.

Conclusiones

El jazz argentino puede ser considerado una formación cultural del Atlántico Negro -en términos de la conceptualización de Paul Gilroy-, y cómo su característica “política de la transfiguración” puede ser observada en los primeros antecedentes de la práctica jazzística local de las décadas del veinte y treinta del siglo pasado. El análisis de la performance musical del caso particular de Paul Wyer, así como de los sentidos sociales que la rodearon, nos permiten acceder tanto a los procesos de construcción de la binarización de la “raza” así como sus límites.

Por un lado, la sensibilidad particular de la performance de Wyer expresada en su propulsión rítmica afrodiaspórica o *swing*, instituyó las bases de lo que poco después constituiría uno de los núcleos de sentido más relevantes para posicionar la propia práctica de los músicos locales de jazz en relación a una cadena simbólica de tradición.

Por el otro, dado que el contexto local no podía sino categorizar a este modo de tocar como “jazz negro”, se observa cómo el jazz contribuyó a la construcción de las músicas negras como “otras” como parte de un orden de categorización de la “raza” que contradice la historia de las culturas negras y la de Wyer mismo. En tal caso, revela la ceguera de quienes categorizamos y nuestra imposibilidad para vernos, en su espejo, a nosotros mismos.

⁵⁴ Esta propuesta está basada en la teoría peirceana del signo: como he sugerido en otro trabajo, más que una fase que precede al orden -eurooccidental- de lo racional, la experiencia y la sensibilidad se constituyen no en un no-orden, sino en un orden de otro tipo que sí es inteligible en el marco de la visión triádica peirceana de la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad: antes que fases sucesivas de los procesos de producción de significación, son órdenes que funcionan como operadores lógicos y “modos de ser”. Al respecto, siguiendo a Peirce, Charles Sanders; *Obra lógico-semiótica*; Taurus; Madrid; 1987; p. 110; ver Corti, Berenice; *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino*; op. cit., p. 116.



Bibliografía citada

Adamovsky, Ezequiel; "La dimensión étnico-racial de las identidades de clase en Argentina. El caso de Cipriano Reyes y una hipótesis sobre la 'negritud' no diaspórica", en Guzmán, Florencia y Geler Lea (comps.); *Cartografías latinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*; Biblos; Buenos Aires; 2013.

Carvalho, José Jorge de y Segato, Rita; "Sistemas abiertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais"; en *Cuadernos de Antropología*, N° 164; Universidad Federal de Brasilia; Brasilia; 1994.

Corti, Berenice 2011. "Discursos de raza y nación en y sobre Sarmiento. La (im)posibilidad mestiza de la 'blanquedad' porteña"; en Actas de las *I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos* (GEALA); Instituto de Estudios Históricos E. Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras; Buenos Aires; 2011.

Corti, Berenice; "Formaciones culturales del Atlántico Negro. Jazz del Cono Sur"; en Actas del *4to. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*, Villa María Córdoba; Universidad de Villa María, ISSN 2344-9829; 2013.

Corti, Berenice; *Jazz Argentino. La música 'negra' del país 'blanco'*; Gourmet Musical; Buenos Aires; 2015a.

Corti, Berenice; "Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en Argentina"; en Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.); *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL*; Letra e Voz; Sao Paulo; 2015b.

Corti, Berenice; *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2018.

Corti, Berenice y Balcázar, Carlos; "Jazz y 'música tropical' en el film Radio Bar (1936). El no hito de la música popular argentina moderna"; en *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*; Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"; Buenos Aires; 2016.

Crossley, Nick; "Merlau Ponty, the Elusive Body and carnal Sociology"; en: *Body & Society*, vol. 1, n. 1; 1995.

Díaz, Claudio; "Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del 'folklore' en la cultura de masas"; ponencia ante las *VII Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana (JALLA)*, Bogotá, mimeo; 2006.

Ferreira Makl, Luis; "An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay"; en *Revista Transcultural de Música* 11; 2007.



“Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires

Frigerio, Alejandro; “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”; en Maronese, Leticia (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*; CPPHC; Buenos Aires; 2006.

Frith, Simon; *Performing rites. On the value of popular music*; Harvard University Press; Cambridge; 1996.
Gilroy, Paul; *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*; Harvard University Press; Cambridge; 1993.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick; 1981.

Hall, Stuart; “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”; en Hall, Stuart Hall y du Gay, Paul (comps.); *Cuestiones de Identidad Cultural*; Amorrortu; Buenos Aires; 2003.

Hall, Stuart 2008. “¿Qué es ‘lo negro’ en la cultura popular negra?” En Cunin, Elisabeth (ed.), *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Hall, Stuart; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*; Envió Editores / IEP / Instituto Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar; Popayán-Lima-Quito; 2010.

Karush, Matthew; *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina Dividida (1920-1946)*; Ariel; Buenos Aires; 2013.

Madrid, Alejandro; “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”; en *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010), 17-32 ISSN 1666-1060; Buenos Aires; 2010.

Matthews, Christopher; “Black, White, Light, and Bright: A Narrative of Creole Color”; artículo preparado para la conferencia *Past Narratives/Narratives Past*, Stanford University Archaeology Center, February 16-18; 2001.

Ortiz Oderigo, Néstor R.; *Estéticas del Jazz*. Ricordi; Buenos Aires; 1951.

Peirce, Charles Sanders; *Obra lógico-semiótica*; Taurus; Madrid; 1987.

Pujol, Sergio; *Jazz al Sur*. Emecé; Buenos Aires; 2004.

Ramsey, Frederic, y Smith, Charles Edward (eds.); *Jazzmen*; Harcourt, Brace; New York; 1939.

Rosal, Miguel Angel; “Sucinta bibliografía sobre la historia de los africanos y afrodescendientes argentinos”; en *Blog del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos* Instituto E. Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras UBA; 2013.

Sakakeeny, Matt; “New Orleans Music as a Circulatory System”; en *Black Music Research Journal*, Vol. 31, No. 2 (Fall 2011); Chicago; 2011.



Segato, Rita; *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*; Prometeo; Buenos Aires; 2007.

Sublette, Ned; "Lo latino y el jazz"; en *Jazz at the Lincoln Center*; 2010. Disponible en <http://jalc.org/cuba>
Taylor Atkins, E.; "Toward a Global History of Jazz"; *Ídem (org.) Jazz Planet*; University Press of Mississippi; Jackson; 2003.

Yancy, George; *Black Bodies, White Gazes*; Rowman & Littlefield; New York; 2008.

Williams, Raymond; *La larga revolución*; Nueva Visión; Buenos Aires; 2003.

Recibido: 11 de julio de 2018
Aceptado: 25 de Agosto de 2018
Versión Final: 30 de octubre de 2018

