

Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*

JAVIER ARES YEBRA

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: *Atlántico negro*, músicas afro-latinoamericanas, cultura, hegemonía, identidad.

Keywords: *Black Atlantic*, Afro-Latin American music, culture, hegemony, identity.

Cita recomendada:

Ares Yebra, Javier. 2024. "Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*

Javier Ares Yebra

Resumen

El presente artículo aborda las músicas afro-latinoamericanas y caribeñas a partir de conceptos y materiales diversos. En primer lugar, se analiza la idea del *Atlántico negro* de Paul Gilroy a la luz de las nociones gramscianas de *hegemonía* y *cultura*, y se pondera la importancia del navío y de la diáspora como fenómenos fundamentales para comprender las dinámicas del mundo atlántico negro. En segundo lugar, desde una perspectiva etnomusicológica y socio-antropológica, se exponen las interpretaciones de autores como Kazadi wa Mukuna y Fernando Ortiz de los términos *africanía*, *africanidad* y *africanismo*, para trazar posteriormente algunas conexiones con el *Atlántico negro*. Por último, se examina el documental *Salto al Atlántico* (1988) de María José Esparragoza y se valora la utilidad del *Atlántico negro* como categoría analítica para mapear recursos relativos a las tradiciones musicales africanas y su reconfiguración en América Latina y el Caribe.

Palabras clave: *Atlántico negro*, músicas afro-latinoamericanas, cultura, hegemonía, identidad.

Abstract

This article addresses Afro-Latin American and Caribbean music from a variety of concepts and materials. First, it analyses Paul Gilroy's idea of the Black Atlantic by the light of Gramscian notions of hegemony and culture, and considers the importance of the ship and the diaspora as fundamental phenomena for understanding the dynamics of the black atlantic world. Second, from an ethnomusicological and socio-anthropological perspective, it presents the interpretations of authors such as Kazadi wa Mukuna and Fernando Ortiz of the terms Africanía, Africanidad and Africanismo, in order to subsequently draw some connections with the Black Atlantic. Finally, it examines the documentary Salto al Atlántico (1988) by María José Esparragoza and assesses the usefulness of the Black Atlantic as an analytical category for mapping resources

related to African musical traditions and their reconfiguration in Latin America and the Caribbean.

Key words: *Black Atlantic, Afro-Latin American music, culture, hegemony, identity.*

Introducción

*Sin embargo, soy un hombre y, en ese sentido,
la guerra del Peloponeso es tan mía
como el descubrimiento de la brújula.*

(Fanon 2009 [1952]: 186)

Aunque las relaciones triangulares entre África, Europa y las Américas comenzaron hace más de quinientos años, durante largo tiempo fueron tergiversadas o incluso ignoradas. El silencio en torno a la vergonzosa historia de la esclavitud y la colonización, tanto por parte de los victimarios como de las víctimas, también llevó a una negativa a ver la naturaleza inherentemente heterogénea de las sociedades moldeadas por la trata de esclavos. Con la excepción de algunas investigaciones y trabajos llevados a cabo por escritores y pensadores del Caribe como Frantz Fanon (1925-1961), que se enfrentaron quizás más visiblemente que otros con el legado de las relaciones transatlánticas, el tema no había sido examinado y debatido a fondo hasta la publicación en 1993 de *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, donde Paul Gilroy proponía el concepto *Atlántico negro* para definir la experiencia africana en sus dimensiones interculturales y transnacionales.

La idea del Atlántico negro ha sido interpretada como una articulación necesaria entre los estudios afroamericanos e históricos y las investigaciones poscolonialistas, y ha abonado los esfuerzos para, si no derribar, al menos difuminar los límites que separan estos y otros campos afines. El debate sobre los términos *decolonial*, *anticolonial* y *poscolonial* es fundamental para entender las diferentes respuestas a la persistencia de las estructuras coloniales. Aunque estos términos se entrelazan en su crítica y resistencia frente al colonialismo y

sus consecuencias, no son sinónimos ni comparten necesariamente un mismo objetivo político o epistemológico.

El concepto *decolonial* ha sido ampliamente desarrollado por Walter D. Mignolo en *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (2007), donde propone una crítica a la colonialidad que va más allá de la descolonización política. Para Mignolo, la decolonialidad cuestiona la “modernidad colonial” entendida como una forma de imposición de un sistema de conocimiento occidental que sigue estructurando las relaciones globales. Decolonizar implica una reconfiguración de las epistemologías y de las estructuras de poder que siguen en pie aún después de la independencia política de los países colonizados. En esta misma línea, Ramón Grosfoguel amplía el enfoque de la decolonialidad introduciendo el concepto *colonialidad del ser*. En escritos como “The Epistemic Decolonial Turn” (2007), Grosfoguel argumenta que la colonialidad no sólo afecta las estructuras políticas y económicas, sino también las formas de ser, vivir y conocer. Ambos autores coinciden en que la decolonialidad implica una ruptura con los legados coloniales, tanto a nivel institucional como en los modos de pensar y entender el mundo.

Por otro lado, el término *anticolonial* está relacionado con la resistencia activa contra las estructuras coloniales inmediatas como la violencia, la opresión y la explotación. Este enfoque pone el énfasis en las luchas políticas y sociales contra la dominación colonial. En su libro *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010), Silvia Rivera Cusicanqui propone una crítica tanto al marco decolonial como al poscolonial, sugiriendo que la descolonización debe partir de las prácticas concretas de los pueblos indígenas y de las formas de resistencia cultural que estos han mantenido frente al colonialismo. Rivera Cusicanqui subraya que la descolonización no es sólo una cuestión teórica o académica, sino una lucha directa y práctica que se debe reconstruir desde los saberes indígenas y las experiencias vividas en las comunidades. Esta perspectiva decolonial y anticolonial se centra en la resistencia frente a las estructuras coloniales vigentes, desafiando la imposición de sistemas de conocimiento y organización externos a las comunidades.

El concepto *poscolonial* se ha trabajado principalmente en los estudios culturales y literarios, particularmente por autores como Edward Said y Gayatri Spivak

(1988). En *Orientalism* (1978), Said critica cómo el colonialismo occidental construyó una visión del *otro* oriental a través de narrativas y representaciones que siguen influyendo en las relaciones poscoloniales. El poscolonialismo, por tanto, se enfoca en las repercusiones del colonialismo en las identidades, culturas y representaciones de los pueblos colonizados. A pesar de su importancia, este enfoque ha sido criticado por Nelson Maldonado-Torres en *Against War: Views from the Underside of Modernity* (2008), donde sostiene que, con frecuencia, el poscolonialismo no aborda con suficiente profundidad las estructuras globales de poder que siguen perpetuando la colonialidad. Para Maldonado-Torres, la *colonialidad del poder* no se detiene con la independencia política, sino que sigue vigente en el capitalismo neoliberal y la racialización global. Esta crítica lleva a una expansión de los límites del pensamiento poscolonial, proponiendo una visión más amplia que también desafía las estructuras de poder y las formas de conocimiento que siguen enraizadas en la colonialidad.

Achille Mbembe, por su parte, explora los legados del colonialismo y las estructuras de poder que persisten en el mundo contemporáneo poscolonial. En *Critique of Black Reason* (2017), Mbembe examina el concepto de *negritud* en el contexto global, criticando el modo en que se construyen las identidades racializadas a través de la violencia colonial y cómo éstas siguen modelando las realidades políticas y sociales actuales. En *Necropolitics* (2019), Mbembe amplía su exploración de la violencia del legado colonial e introduce el concepto de *necropolítica* para explicar cómo las formas contemporáneas del poder económico ejercen control sobre la vida y la muerte, particularmente en contextos poscoloniales.

En síntesis, la decolonialidad, como se ha desarrollado en los trabajos de Mignolo y Grosfoguel, se refiere a una ruptura con los sistemas coloniales y las epistemologías dominantes que aún subyacen en la organización del mundo moderno. La anticolonialidad, representada por autoras como Rivera Cusicanqui, subraya la resistencia activa a las formas inmediatas de colonialismo y la importancia de las prácticas indígenas como base para la descolonización. El poscolonialismo, a su vez, aunque crucial para el estudio de las representaciones y las identidades postcoloniales, ha sido criticado por no abordar

adecuadamente las estructuras persistentes de poder, como argumentan Maldonado-Torres y Grosfoguel. Por otro lado, Mbembe denuncia la mercantilización de la vida humana en el contexto poscolonial, particularmente en África. Estos enfoques, aunque distintos, se complementan en su esfuerzo por desafiar la dominación colonial y por imaginar alternativas que puedan superar las jerarquías de poder, conocimiento y cultura impuestas por el colonialismo.

Una parte de la comunidad investigadora y académica celebró la propuesta de Gilroy argumentando que la idea poscolonial del Atlántico negro permitía incorporar la realidad africana a los discursos de la modernidad de los que había sido históricamente excluida y, al mismo tiempo, como sugiere Simon Gikandi, habilitar y poner en valor un nuevo paradigma para el análisis de las experiencias negras “en una cultura global cada vez más unificada, pero al mismo tiempo disonante” (1996: 1)¹. No obstante, también encontramos interpretaciones críticas a esta categoría. Para Lucy Evans (2009), la idea del Atlántico negro de Gilroy supone una visión un tanto amable y complaciente de los efectos de los viajes transnacionales y, en cierto sentido, pondera la capacidad de la cultura sobre la política como la herramienta más pertinente y eficaz para lograr transformaciones en el plano de la realidad social. Tal vez la crítica más pertinente a la idea del Atlántico negro tiene que ver con la ahistoricidad del tratamiento que Gilroy hace de la esclavitud y la forma en que la convierte en una metáfora, obliterando con ello el lugar histórico de las sociedades esclavistas y su decisivo rol en el surgimiento de la “civilización”².

El propio Gilroy ha seguido desarrollando la idea del Atlántico negro en obras posteriores como *Darker than Blue. On the Moral Economy of Black Atlantic Culture* (2010). Al igual que en su mencionado trabajo de 1993, en este caso se apoya una vez más en lecturas de William Edward B. Du Bois (1868-1963) y Frantz Fanon a la hora de abordar cuestiones como el antirracismo o la circulación de la música negra en el contexto de un consumo capitalista global,

¹ “in an increasingly unified but at the same time dissonant global culture”. Todas las traducciones de este trabajo son nuestras.

² Para un análisis exhaustivo y con abundante material histórico y antropológico sobre los procesos de desocialización, despersonalización, dessexualización y descivilización como mecanismos deshumanizadores a los que se vieron sometidos los esclavos, véase el riguroso trabajo de Claude Meillassoux *Antropología de la esclavitud. El vientre de hierro y dinero* (2016 [1988]).

como se muestra, por ejemplo, en la música y la figura de Bob Marley. Aunque se trata de una obra valiosa, podría decirse que Gilroy tampoco logra abrir su análisis a geografías fuera de América del Norte y el Caribe o a cuestiones tan importantes como la religión o el género³.

El concepto Atlántico negro ha sido abordado desde distintos puntos de vista en el contexto de los estudios musicales. Aleysia K. Withmore (2020) ha analizado cómo las tradiciones musicales de la diáspora africana en el contexto del Atlántico negro han funcionado como formas de resistencia cultural y afirmación de identidad. Basándose en las teorías de Gilroy, Withmore interpreta críticamente el mercado de la *World Music*, dominado por instituciones y actores cuya perspectiva eurocéntrica reduce estas tradiciones musicales a un producto comercial descontextualizado, limitando su potencial como narrativas de lucha históricamente constituidas. A través de géneros como el jazz, el reggae y la samba, la autora examina la utilización de la música como una herramienta de subversión frente a la opresión y la apropiación en la industria musical global.

En línea con la idea del Atlántico negro de Gilroy, Edwin Hill Jr. (2013) ha examinado cómo los sonidos y las músicas de las regiones francófonas del Caribe, África Occidental y las comunidades afrodescendientes en Francia, se han convertido en formas de resistencia cultural. Según Hill, géneros como el jazz, el rap, el zouk y el reggae, no sólo sirven para afirmar la identidad negra, sino que además proporcionan una vía para desafiar las narrativas hegemónicas de la cultura y la historia. Al igual que Gilroy, Hill destaca la importancia de la diáspora africana como un espacio transnacional de intercambio cultural, resistencia y reinención, donde los sonidos se convierten en un vehículo para la creación de nuevas formas de pertenencia y lucha. Su análisis demuestra que los paisajes sonoros son mucho más que simples formas de expresión artística; constituyen una manifestación de la lucha por la identidad y la autodeterminación en un mundo globalizado y marcado por las cicatrices del colonialismo.

Albert Mosley (2007), por su parte, ha analizado la música afrodescendiente como una forma clave de resistencia cultural y afirmación moral frente a la

³ El género está precisamente en el centro de *Reframing the Black Atlantic. African, Diasporic, Queer and Feminist Perspectives* (2024), editado por Aretha Phiri. Si bien recoge una serie de artículos publicados originalmente en 2023 en la revista *Cultural Studies*, conmemorando el trigésimo aniversario del texto seminal de Gilroy, constituye, seguramente, uno de los trabajos colectivos más recientes en torno a la idea del Atlántico negro.

opresión histórica del colonialismo y la esclavitud. Para Mosley, la música del Atlántico negro no sólo tiene valor estético, sino que además actúa como vehículo de memoria histórica y expresión de dignidad humana. A través de sus ritmos, melodías y letras, la música del Atlántico negro preserva y transmite las experiencias vividas por los pueblos africanos y sus descendientes. Esta perspectiva se alinea con las propuestas de Withmore y Hill, quienes también destacan la música afrodescendiente como una forma de resistencia y un medio para promover la justicia social. Al igual que estos autores, Mosley subraya cómo la música preserva y transmite las luchas colectivas, al tiempo que fomenta la unidad y la esperanza en las comunidades negras. En este contexto, la música se presenta como un acto moral que desafía el poder hegemónico y las estructuras opresivas, y afirma la humanidad y libertad de los pueblos africanos y sus descendientes.

Abordar la idea del Atlántico negro desde una perspectiva etnomusicológica que atiende a los sujetos, las prácticas, los procesos identitarios y los repertorios desde los que éstos se construyen, permite corroborar hasta qué punto la historia de la música constituye, de hecho, uno de los casos más flagrantes de narcisismo occidental⁴. Por diversas razones (tensiones entre significante-significado-referente, y grados de abstracción, entre otras), las expresiones artísticas conforman un campo especialmente propenso a encubrir disposiciones (*habitus*) y, al mismo tiempo, a delimitar formas de relación con la cultura⁵. Desde esta perspectiva, los usos musicales suponen una valiosa herramienta para explorar procesos de afirmación de clase y de configuración identitaria e ideológica.

⁴ La “hipótesis” que aquí sugerimos de una historia de la música como paradigma del narcisismo occidental dialoga con la nota “Ejercicios de descolonización cultural”, publicada el 4 de abril de 2022 en *La Vanguardia* por Juan Buñill, cuyo inicio resulta aquí especialmente elocuente: “El ejemplo más llamativo de narcisismo occidental es el enfoque de la historia de la música”.

⁵ Desde una perspectiva socio-antropológica, el *habitus* posibilita la mediación entre las posiciones (*estructura*) y las tomas de posición (*agencia*). Se trata de uno de los conceptos centrales de la sociología relacional de Pierre Bourdieu. No podemos comprender el *habitus* de un actor si no entendemos el *campo* o campos en los que se da esa mediación, esa tensión, esa disputa. *Campo* y *habitus* se producen mutuamente. Precisamente, como es un conjunto de disposiciones y no de determinaciones, le permite al individuo cierto margen para actuar. Así, el *habitus* rompe esa falsa oposición entre estructura y agencia, y crea, por así decir, agencia dentro de la estructura y estructura dentro de la agencia. Nuestros *habitus* se expresan en el modo en que nos paramos, movemos el cuerpo, hablamos, lo que pronunciamos, etc. Y cada posición genera una determinada clase de *habitus*. Así, para Bourdieu, el *habitus*, “como sentido del juego es el juego social incorporado, vuelto naturaleza”, y también “es el social inscrito en el cuerpo” (2000 [1987]: 71).

Desde el sentido que orienta estas páginas, el valor del arte no reside simplemente en la creación de una obra sino en su función social y su poder para imprimir un contenido cultural, psíquico o emocional a acciones diversas (apropiativas, colaborativas, identitarias, disidentes). Considerando esto, argumentaremos que la música permite evidenciar la multiplicidad de formas en las que aparece el valor cultural y social de los intercambios en su vinculación con problemas y conflictos. Así, habiendo cartografiado algunos sentidos y lugares de lo musical en el contexto del Atlántico negro, en este artículo nos proponemos, entre otros objetivos, combinar esta idea con la noción gramsciana de hegemonía cultural y aplicarlas al análisis del documental *Salto al Atlántico* (1988) de María José Esparragoza.

Arqueologías del *Atlántico negro*: entre cultura y hegemonía

Propuesta por Paul Gilroy (1993) como un concepto contracultural, la idea del *Atlántico negro* sugiere una oposición dialéctica a la Modernidad entendida como cultura hegemónica y continuación del proceso histórico colonial europeo y del desarrollo del capitalismo. Atendiendo a la particular importancia que tienen para nuestra propia hermenéutica, conviene examinar previamente alguno de los principales términos implicados en esta categoría. Para ello, trataremos de iluminar las nociones de *hegemonía* y *cultura* a partir de sus contextos de uso en Antonio Gramsci (1891-1937)⁶.

La cultura puede reproducir la totalidad de la vida social y, a su vez, influir en cualquiera de sus instancias sobre la base de un tipo particular de poder, el poder hegemónico. Gramsci distingue dos modos de dominación: coercitiva y hegemónica. Para él, la coerción no es suficiente para mantener y reproducir el sistema social, por lo que precisa de un poder cultural o hegemónico que, a través de diversas prácticas y medios, tienda a generar consenso en los propios dominados⁷. De esta forma, la clase dominada incorpora y reproduce en su *sentido común* la visión del mundo y los valores de las clases dominantes.

⁶ Para una aproximación al pensamiento y los escritos de Gramsci, véase la completa y vigente antología editada por Manuel Sacristán (2013).

⁷ Algunas teorías y posiciones antropológicas han considerado precisamente el consenso como el elemento central para poder comprender y articular una definición de cultura. Sobre esto, por

Para Gramsci, la *cultura* es un modo de relación de las clases hegemónicas y subalternas. Supone una totalidad que integra y articula un repertorio compartido de prácticas, símbolos y significados que moldean las formas hegemónicas, pero también las formas de resistencia, dado que la dominación cultural es permanentemente resistida por fuerzas contrahegemónicas⁸. La cultura, entonces, es un campo históricamente situado de significantes (materiales y simbólicos) en disputa. Atendiendo a que tanto los signos como las relaciones sociales y las prácticas están en constante transformación, la historia se construye a partir de la dialéctica entre orden y desorden, consenso y contestación.

El concepto de *hegemonía* constituye una poderosa herramienta conceptual para analizar las formas históricas concretas en las que se lleva a cabo la dominación. En el terreno musical, particularmente desde los estudios sociales de la música, Pablo Semán ha propuesto un acercamiento crítico y lúcido a este concepto, evidenciando “la porfía en detectar hegemonías y contrahegemonías sin plantearse las condiciones bajo las cuales se definen y se captan esos movimientos [...]” (2016: 35). Semán enriquece el debate en torno a las relaciones música-sociedad-poder a partir de un análisis que logra trascender cierta lógica dicotómica y dominocéntrica presente en investigaciones donde, para este autor, la hegemonía se constituye como premisa y no como conclusión. ¿Cómo vive la gente esas relaciones de poder y por qué aceptan esa dominación? ¿Qué mantiene a las clases subalternas en su subalternidad? La diversidad de usos del concepto de hegemonía en los textos de Gramsci da cuenta de su carácter dinámico, sujeto a contextos y situaciones. Tal y como señala Kate Crehan, la *hegemonía* en el pensamiento de Gramsci es un término “sumamente fluido y flexible, que no tiene una única definición” (2004 [2002]: 125). Al mismo tiempo, es una especie de lugar común que para Gramsci la hegemonía es central en su interpretación de la cultura y la conciencia subalterna⁹. Para él, la noción de hegemonía implica una relación pedagógica

ejemplo, véase Geertz 2002 [sugerimos especialmente el último apartado del epígrafe 8. ¿Qué es la cultura si no es un consenso?].

⁸ A pesar de que también se suele relacionar a Gramsci con este concepto, Andrew Pearmain afirma: “El término “contrahegemonía”, que suele atribuírsele, nunca apareció en sus escritos” (Pearmain 2022: 284).

⁹ A partir de las décadas de 1960 y, especialmente, de 1970, este uso particular de la *hegemonía* por parte de Gramsci se incorpora a los estudios culturales. En pocos años se convierte en objeto

con un peso importante de la tradición y la socialización, ya que hay una transmisión generacional de una visión del mundo que se hereda a través de determinados discursos e instituciones.

Jean y John Comaroff (1991) también señalan la complejidad de establecer qué quiso decir Gramsci con hegemonía. Las condiciones de producción de sus notas no ayudan a despejar esta complejidad. Lo cierto, señalan los Comaroff, es que la noción de hegemonía en Gramsci es todo menos sistemática; en tanto “signo relativamente vacío” ha servido para diversas propuestas analíticas. Siempre incierta, a menudo empleada como una “palabra de moda”, la hegemonía se despliega a través de una correlación de fuerzas en disputa (Comaroff y Comaroff 1991: 19-20). Los Comaroff destacan del concepto de hegemonía su pertinencia para iluminar algunas conexiones fundamentales entre el poder y la cultura, la ideología y la conciencia. Algunos teóricos de la antropología y, particularmente, de los estudios culturales (Williams entre ellos) han tratado de mostrar la supuesta superioridad de la noción de hegemonía sobre la de cultura o de ideología, como si una pudiera subsumir o remplazar a las demás. Para los Comaroff, en este argumento se oculta la idea de que cultura más poder es igual a hegemonía, una ecuación que a su juicio simplifica los tres términos (Comaroff y Comaroff 1991: 20). La construcción de hegemonía implica el control sobre diversos medios de producción simbólica (sistemas educativos, rituales, procedimientos políticos y legales, cánones de estilo, comunicación pública, entre otras), por lo que ha sido concebida más como un proceso que como una cosa.

Volvamos, ahora sí, sobre la idea del Atlántico negro. ¿Qué quiere decir Gilroy cuando la define como un concepto *contracultural*? Esta lectura crítica pone en duda cómo las ideas eurocéntricas de lo moderno, del progreso o la cultura, han sido interpretadas en otras latitudes. El Atlántico negro permite mapear las

de estudio y de debate en numerosas publicaciones que, junto a su marxismo antidogmático, destacan un enfoque que renueva el contexto sociopolítico en el que se configura la cultura popular. La incorporación y el impulso del pensamiento gramsciano se ponen de manifiesto en autores como Perry Anderson (véase, por ejemplo, su texto “The Antinomies of Antonio Gramsci”, de 1976-1977) y Raymond Williams, quien afirma lo siguiente sobre el término *hegemonía*: “La palabra cobró importancia en una forma del marxismo del siglo XX, especialmente a partir de la obra de Gramsci (en cuyos escritos, sin embargo, el término es a la vez complejo y variable; véase Anderson). En su uso más simple extiende la noción de dominación política de las relaciones entre Estados a las relaciones entre clases sociales [...]” (Williams 2003 [1976]: 159).

respuestas a las promesas fracasadas de desarrollismo y evolucionismo por parte de dicha cultura hegemónica-europea-capitalista. En este sentido, el planteamiento de Gilroy comparte una de las prerrogativas de la perspectiva decolonial: señalar las carencias y falencias del proyecto de la Modernidad¹⁰. La teoría decolonial del conocido proyecto Modernidad/Colonialidad se inscribe como parte del pensamiento crítico latinoamericano, y encuentra antecedentes e influencias diversas, desde Felipe Guamán Poma de Ayala (1536-1616) hasta Frantz Fanon¹¹. No obstante, la perspectiva decolonial presenta algunas problemáticas que sería preciso revisar, como la tendencia a interpretar “Europa” como elemento monolítico y unitario, a evaluar las producciones intelectuales privilegiando casi exclusivamente su contexto geográfico, a reducir la multiplicidad de las formas de dominación únicamente a un eurocentrismo de la colonialidad, o a instalar supuestas relaciones entre localización geográfica, ubicación histórica y enfoque epistemológico (sosteniendo, implícitamente, que el saber tiene “patria”).

En el contexto del Atlántico negro, Gilroy interpreta las identidades alejándose de la visión que las contempla como esencias fijas, enfatizando su carácter inacabado, mutable, poroso (la identidad es una búsqueda más que una certeza). La complejidad y diversidad de las “culturas expresivas negras” lleva a Gilroy a rechazar la idea de una *africanidad* intacta que actuaría a modo de alteridad en el desarrollo de una supuesta identidad originaria común. Construir identidad, por tanto, implica conjugar recursos subjetivos procedentes de tradiciones y grupos culturales diversos. Se construye identidad en los intersticios, ocupando el espacio entre dos “roles” aparentemente contradictorios o en especial conflicto.

La búsqueda de recursos para comprender la duplicidad que caracteriza su propia experiencia –la negritud vivida como parte de la sociedad británica contemporánea– determina la propuesta de Gilroy como un viaje intelectual por el Atlántico. La relación con el mar, “límite natural del espacio de las empresas humanas” y, por otra parte, “ámbito de lo imprevisible, de la anarquía”

¹⁰ Para una revisión crítica a algunas de estas problemáticas, véase el texto “Autopsia de una impostura intelectual” de Makaran y Gaussens (2020).

¹¹ Sobre Guamán Poma, véase la edición en dos tomos con un magnífico estudio introductorio de su *Nueva coronica y buen gobierno* realizada por Franklin Pease García (1980).

(Blumenberg 1995 [1979]: 15), se muestra particularmente importante en la configuración del Atlántico negro, que Gilroy trata de contraponer al nacionalismo implosivo que impregna gran parte de la historiografía inglesa¹². En esta construcción en torno a lo marítimo, la imagen de navíos en movimiento entre los espacios de Europa, América y África es fundamental en la configuración del Atlántico negro. Sistema microcultural, micropolítico y de hibridez lingüística, el navío es un símbolo organizador central y su importancia como canal de comunicación resulta decisiva. Elemento móvil e intersticial, representa espacios de mudanza entre lugares fijos y “proporciona un sentido diferente de dónde se podría pensar el inicio de la modernidad [...]” (Gilroy 1993: 17).¹³ Supone para este autor el primero de los *cronotopos* modernos, y de él se sirve para articular cuatro elementos: a) el concepto de *Middle Passage*, el “pasaje del medio”, trecho más largo y de mayor sufrimiento de la travesía del Atlántico realizada por los navíos que transportaron esclavos¹⁴; b) los proyectos de retorno a la tierra natal africana; c) la circulación de ideas y activistas; d) movimiento de artefactos culturales y políticos clave: panfletos, registros fonográficos, libros y coros.

Asimismo, Gilroy teje una constelación de relaciones, ideas y campos en torno al concepto de *diáspora*, indispensable para comprender las dinámicas política y ética de la historia incompleta de los afrodescendientes en el mundo moderno. La idea de diáspora le brinda “un medio heurístico de enfocar la relación entre identidad y no-identidad en la cultura política negra” (Gilroy 1993: 81).¹⁵ Esta perspectiva, además, le permite discutir críticamente la dinámica nacional de una parte del pensamiento cultural occidental, ofreciendo una alternativa al carácter

¹² En este punto conviene matizar que aquí tratamos de exponer la importancia del mar en la categoría Atlántico negro, no que este constituya su principal novedad. A diferencia de los imperios de tipo continental (como en el caso romano, tejido principalmente por relaciones “políticas”), el británico es justamente un imperio marítimo, vertebrado a través de una instrumentalización de la economía que históricamente ha derivado en culturas dominadoras y dominadas. A nuestro modo de ver, la fuerza del Atlántico negro como categoría analítica se juega en su capacidad para habilitar una lectura crítica sobre el comienzo y las causas de la Modernidad.

¹³ “it provides a different sense of where modernity might itself be thought to begin [...]”. La lectura del navío como sistema micropolítico, unidad cultural y espacio móvil entre lugares fijos plantea similitudes con lo que Hakim Bey (2014) propone como “zona temporalmente autónoma”.

¹⁴ Para Joan Dayan (1996), la falta de continuidad del *Middle Passage* en el mundo actual de esclavitud menos obvia, pero no por ello menos perniciosa, constituye uno de los puntos más débiles y críticos de la conceptualización propuesta por Gilroy.

¹⁵ “an heuristic means to focus on the relationship of identity and non-identity in black political culture”.

nacionalista que según el autor domina la crítica cultural (entendemos que británica).

La razón musical en el *Atlántico negro*

Para Gilroy, “la lección más importante que la música tiene aún para enseñarnos es que sus secretos íntimos y sus reglas étnicas pueden ser enseñadas y aprendidas” (1993: 109)¹⁶. Si consideramos que, con frecuencia, los géneros musicales afro-latinoamericanos son practicados por comunidades multirraciales en América Latina y el Caribe, la observación es totalmente pertinente.

La conceptualización del Atlántico negro pone de manifiesto la relevancia de la música entre los grupos sociales afrodescendientes, tanto desde el punto de vista de sus particularidades culturales como de su constitución como práctica emergente en los procesos culturales e identitarios. Gilroy destaca tres aspectos a examinar en relación con el lugar de la música en el Atlántico negro: a) la articulación de discursos por parte de los músicos que la producen o la han producido; b) el uso simbólico que le dan otros artistas y escritores negros; c) las relaciones sociales que han producido y reproducido una cultura expresiva única. Plantea un paralelismo entre las formas culturales negras pos-esclavitud y cuestiones que convergen en el estudio de las músicas negras y de las relaciones sociales que las constituyen. Esta significación de la expresión musical negra forma parte, para Gilroy, de lo que Bauman denomina la *contracultura* de la modernidad¹⁷.

Gilroy señala además dos cuestiones cuya consideración explica la decidida valorización de la música en la idea del Atlántico negro. Por un lado, lo indecible de la experiencia esclava (otra de las críticas de este autor al discurso de la Modernidad). Por otro lado, el hecho fundamental de que, aunque fueran indecibles, estos terrores no eran inexpressables. Lo inexpressable es justamente el aspecto sensible desde el que la música emerge como medio válido e históricamente legitimado para alimentar la esperanza de otros horizontes

¹⁶ “the most important lesson music still has to teach us is that its inner secrets and its ethnic rules can be taught and learned”.

¹⁷ El término *contracultura* presenta contextos de uso diversos en los escritos de Bauman; por ejemplo, en *Socialismo. La utopía activa* (2012), el socialismo es considerado la “contracultura del capitalismo”.

posibles. Su poder comunicativo es proporcional a las limitaciones expresivas de la lengua. La música es vital porque puede expresar allí donde las palabras no llegan¹⁸.

De la interpretación anterior puede deducirse, en primer lugar, la importancia de hacer música, danzar y cantar como prácticas que fomentan la cohesión y el espíritu de grupo para la construcción identitaria y de tejido social. Estas prácticas performáticas favorecen una autopercepción encaminada a configurar un mecanismo contra determinadas categorizaciones sociales racializadas (Ferreira 2008). Una segunda característica atiende a dichas prácticas como lugar de configuración de sentidos, comunicación e intercambio de experiencias y recuerdos que codifican las memorias en la corporeidad. En tercer lugar, hacer música, danzar y cantar representan una especie de medio de comunicación de lo indecible en los contextos esclavistas y pos-esclavistas, desde su configuración como prácticas “metaculturales” o de “disimulación”. En otras palabras, una forma de construir utopías performáticamente¹⁹.

Igualmente, el tema de la autenticidad o inautenticidad de la música negra adquiere particular importancia en relación con el mencionado concepto de *diáspora* y las problemáticas de su estudio. Se trata de una cuestión persistente, que según Gilroy ha de abordarse asumiendo su creciente complejidad, a medida que la cultura de masas va adquiriendo proporciones globales con la incorporación de nuevas herramientas tecnológicas. En este contexto, la ruptura de la unidad estilística y la fragmentación de la música negra en un número cada vez mayor de estilos, también adquieren relevancia en los discursos de los compositores. En este punto, Gilroy recuerda el conflicto Wynton Marsalis-Miles

¹⁸ Más allá de referencias explícitas a William Du Bois en el trabajo de Gilroy (por ejemplo, “the negro church antedates the negro home”, cit. en Gilroy 1993: 98) entre ambos autores existe una especial afinidad en la valoración del poder de la música para traducir esta experiencia de indecibilidad. En Du Bois, las canciones del pueblo negro, concretamente las *sorrow songs*, encarnan el grito y el llanto transfigurador del esclavo; emergen como espejos de los estados del alma, y constituyen “la más bella expresión de la experiencia humana nacida de este lado de los mares” (Du Bois 1999 [103]: 297).

¹⁹ La capacidad de la música para transportar al oyente o al intérprete a otro mundo posible, a un mundo mejor, celebrada, por ejemplo, en el lied *An die Musik* de Schubert, ha sido analizada por Ruth Levitas (2010), quien explora las diferentes formas en las que la música puede ser distintiva en su fuerza utópica, tratando de determinar qué la hace cualitativamente diferente de otras formas de expresión. Por su parte, Gilroy sugiere que la complejidad a la hora de concebir las utopías reside en su constante orientación a ir más allá de lo meramente lingüístico, lo textual, lo discursivo; y añade: “The invocation to utopia references what, following Seyla Benhabib's suggestive lead, I propose to call *the politics of transfiguration*” (Gilroy 1993: 37; el subrayado es nuestro).

Davis (Gilroy 1993: 96-97). A través de una autenticidad en cierto modo racializada, finalmente, otras músicas (no pertenecientes en principio al canon) son aceptadas en el mercado global.

Tomaremos la oposición dialéctica Modernidad-Atlántico negro propuesta por Gilroy para sugerir una relación entre música y *locus* de enunciación. Si para la “modernidad” –la cultura hegemónica continuadora del proceso histórico colonial europeo– la obra es el espacio (la partitura, la representación gráfica de las ideas musicales), en el caso de las culturas musicales del Atlántico negro podemos decir que el espacio es la obra. La primera interpretación representa un universo determinado, definido. En cambio, la segunda atiende a interacciones sociales, improvisación y baile, se abre a la creación colaborativa, (in)determinada por el momento y los procesos de interacción entre los diferentes actores (músicos, bailarinas/es, público). Como algunos autores han puesto de manifiesto, entre ellos Ángel Quintero Rivera (2005), la improvisación es un fenómeno de comunicación esencial en la configuración de vínculos y espacios de relación en las culturas afro-latinoamericanas y caribeñas. Genera procesos irreversibles, relaciones de reciprocidad en las que “las individualidades no se diluyen en la colectividad, pero tienen sentido sólo en términos de ésta” (Quintero Rivera 2005: 215)²⁰. Esta lectura se puede conectar con la importancia que le concede Gilroy a la improvisación en el Atlántico negro y a los planteamientos de intelectuales afro como Leroi Jones (2013), del que retoma el abordaje de la música como modelo de *mismidad mutable*²¹.

A nuestro modo de ver, la interpretación de la música como mismidad mutable se encuentra formulada en términos más precisos en Luis Ferreira (2005; 2008), quien ha trazado conexiones entre la estructura de algunos sistemas musicales del Atlántico negro y el *ethos* colectivo entendido como expresión particular de una sensibilidad común. A partir del análisis de la música de los tambores de candombe afrouruguayo, y de la operatividad de los patrones de clave como mapas orientadores y signos de marcación identitaria, Ferreira sostiene que una común sensibilidad polirrítmica, manifestada en múltiples formas particulares,

²⁰ Esta lectura sobre el carácter comunicativo de la improvisación en el ámbito artístico tiene antecedentes en Balogun (1982: 32- 77). Agradecemos a Luis Ferreira la recomendación de este texto.

²¹ “Following the lead established long ago by Leroi Jones, I believe it is possible to approach the Music as a *changing* rather than an unchanging same” (Gilroy 1993: 101).

evidencia “la centralidad de la música en la idea de un Atlántico negro” (2005: 16).

Africanidad, africanía y africanismo

Una vez expuesta la idea del Atlántico negro y el lugar central que en ella ocupa la música, a continuación, propondremos algunas relaciones con la presencia de *africanismos* en el ámbito de las investigaciones antropológicas sobre las culturas negras. La detección de *africanismos* se encuentra inicialmente en el trabajo de Melville Herskovits (1941), y tiene continuidad en los trabajos realizados por Roger Bastide (1971). Posteriormente, es retomada por Joseph Holloway (1990) y, en el ámbito musical, por Portia Maultsby (1990), quien propone una lectura de las tradiciones musicales negras como “totalidad unificada”. Desde una perspectiva histórica, Lovejoy (1997) considera que es posible detectar “africanismos” que vinculan las culturas y pueblos de descendencia africana a un fondo originario común, no obstante, se trata de elementos inconcretos²².

El etnomusicólogo congoleño Kazadi wa Mukuna (1994) critica la idea de una pervivencia de la cultura africana sostenida por sí misma a través de principios inconscientes. A este respecto, condiciona la continuidad del legado cultural africano a la refuncionalización en las nuevas condiciones materiales de existencia de los individuos africanos y sus descendientes. Su idea de africanismo es la de un fundamento conceptual, no material, que se patentiza en la articulación e hibridación de las prácticas culturales de los afrodescendientes en América Latina.

Por otro lado, la idea de transculturación propuesta por el etnólogo Fernando Ortiz en 1940, le permite introducir la idea de *africanía* en su interpretación de la música popular cubana. Por su parte, Jaime Arocha (2002) distingue entre *africanidad* y *africanía*. El concepto de africanía en este autor atiende a la reconstrucción de la memoria en América a partir de recuerdos de africanidad, y

²² Las ideas y autores aquí expuestos representan una síntesis de las lecturas trabajadas en el marco del Curso “Músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y religiosidad”, coordinado por el profesor Luis Ferreira (CLACSO, 2023). El debate en torno a estos conceptos es desde luego más complejo y polifónico. El presente trabajo constituye un primer acercamiento a posibles relaciones entre africanismos y prácticas musicales en la configuración del Atlántico negro.

tiene que ver también con el proceso de construcción identitaria que fueron modelando los afrodescendientes para luchar frente a su esclavización. Su argumento contempla la idea de principios gramaticales pan-africanos generales y, al mismo tiempo, incluye substratos de formas culturales africanas particulares.

En síntesis, reconocemos dos hermenéuticas principales sobre el africanismo. Una subraya el acervo de repertorios culturales y aspectos históricos diversos en una constelación de sub-culturas compartidas. Otra trata de hallar los elementos africanos en la constante transformación de lo “afro-americano”, “americano”, “latinoamericano” y “caribeño”. La principal distinción entre estas dos hermenéuticas reside, a nuestro modo de ver, en una articulación de tiempo y narratividad en direcciones opuestas: mientras que una enfatiza la conservación de vínculos (¿tradiciones?) con la tierra madre, la otra destaca el nacimiento de nuevas culturas²³.

Volvamos en este punto a la idea del Atlántico negro para bosquejar posibles conexiones con las lecturas expuestas sobre el concepto de africanismo. Podemos interpretar dicha idea como cercana a la segunda tendencia, ya que concibe la música negra como un proceso configurado de manera transnacional producto de la modernidad, subrayando así el nacimiento y circulación de una nueva cultura musical africana basada en la hibridación de elementos. Esta lectura permite una comprensión de los cambios históricos sin sujetarse a consideraciones nacionales. Por otro lado, es preciso señalar críticamente la perspectiva de Gilroy dada la poca entidad que le confiere a la acción del poder y a las asimetrías que se reproducen en el marco de los nuevos territorios caribeños negros y africanos. En cualquier caso, se pone de manifiesto la utilidad del Atlántico negro como categoría a la hora de abordar los procesos de intercambio entre África, América y el Caribe, tal y como se evidencia en los diversos géneros y prácticas musicales. Nos referiremos seguidamente a algunos de estos procesos y prácticas a partir del film *Salto al Atlántico*.

²³ En este sentido, al proponer un modelo de desarrollo histórico de la música afroamericana que aboga por una continuidad entre las culturas africanas y las de América, Du Bois estaría más cerca de la primera tendencia. Asimismo, esta cuestión ha sido abordada por investigadores y musicólogos africanos como el ghanés J. H. Kwabena Nketia (véase, por ejemplo, *The Music of Africa*, de 1974).

***Salto al Atlántico* (1988)**

El documental *Salto al Atlántico*, dirigido por María Eugenia Esparragoza y basado en una investigación de Jesús García, rastrea las similitudes entre una comunidad afro-venezolana en Barlovento (Estado de Miranda, Venezuela) y el centro de África, más concretamente varias poblaciones de la Cuenca del Río Congo. En el film podemos apreciar una continuidad cultural a través de aspectos característicos de ambos lugares, como algunos instrumentos musicales, danzas, vestimenta ritual y gastronomía. Esto nos permite repensar los recursos procedentes de la africanía como acervo común reconfigurado en las comunidades afro-latinoamericanas y caribeñas. La obra de Esparragoza no sólo se enfoca en una etnografía visual, sino que además abre un espacio para la reflexión sobre los procesos históricos de la diáspora africana y la resistencia cultural en América Latina.

La noción de *habitus* de Bourdieu puede ayudarnos a comprender cómo estas prácticas culturales han sido absorbidas, transformadas y transmitidas a lo largo de generaciones, adaptándose a nuevas realidades y conservando elementos esenciales de la tradición africana. El *habitus* se refiere al sistema de disposiciones y prácticas que se desarrollan a lo largo de la vida de un individuo como resultado de la interacción con el contexto social y cultural en el que se vive. En el caso de las comunidades afro-venezolanas, el *habitus* está determinado por la herencia africana transmitida generacionalmente, aunque reconfigurada por las nuevas realidades del contexto venezolano. Así, en *Salto al Atlántico* el uso del tambor y las danzas rituales son expresiones de este *habitus* colectivo. Aunque las técnicas y las formas de ejecución han evolucionado, la base cultural sigue siendo africana y se mantiene viva a través de la transmisión de saberes, en un proceso que puede considerarse tanto de resistencia como de adaptación.

El concepto gramsciano de *hegemonía* ofrece un marco teórico para entender las dinámicas de poder cultural que subyacen en este proceso. Según Gramsci, la hegemonía implica el control cultural asimilando como universales ciertos valores, creencias y prácticas propias de la clase dominante. En el caso de las comunidades afrodescendientes en Venezuela, la hegemonía cultural ha estado

marcada por la imposición de valores mestizos y europeos, que han intentado borrar o subordinar las identidades africanas. Sin embargo, *Salto al Atlántico* demuestra que las comunidades afro-venezolanas han resistido esta hegemonía cultural a través de la preservación de sus prácticas musicales, especialmente el tambor, y de otras tradiciones como la danza y la vestimenta ritual. La resistencia cultural se manifiesta en la reconfiguración de estos elementos como símbolos de identidad y de lucha contra la asimilación cultural impuesta.

El tratamiento de las prácticas musicales presentadas en *Salto al Atlántico* es similar al que Gilroy plantea en su trabajo conceptual sobre el Atlántico negro. El estudio de las culturas musicales negras en diferentes latitudes evidencia la existencia de marcadores comunes. Entre ellos, la sensibilidad polirrítmica supone una portación de saberes y, por otro lado, una encarnación de habilidades que abona un camino de trabajo en la búsqueda de africanismos desde la antropología musical. Como hemos visto, para Gilroy, el Atlántico negro no es sólo un contexto geográfico, sino un espacio transnacional que conecta a las comunidades afrodescendientes a través de la historia común de la esclavitud y la diáspora. Este concepto subraya cómo las culturas negras han sido forjadas a lo largo de los siglos a través de una experiencia compartida de desplazamiento, opresión y resistencia. En el caso de *Salto al Atlántico*, el Atlántico negro se manifiesta a través de las similitudes culturales entre las comunidades de Barlovento y las poblaciones de la cuenca del Río Congo. Las formas de percusión, las danzas y los rituales asociados al tambor revelan una herencia cultural común que trasciende las fronteras geográficas y políticas. Aunque las comunidades afrovenezolanas se encuentran distantes de África, las conexiones culturales siguen siendo evidentes. Esto reafirma la idea de Gilroy de que la diáspora africana no está formada por fragmentos culturales dispersos, sino por una red transatlántica de identidades y prácticas que se entrelazan a través del tiempo.

La propuesta documental de Esparragoza pone de manifiesto la extraordinaria riqueza de ritmos y danzas a través de una auténtica cultura musical del tambor, instrumento que aparece en diversas formas, tamaños y funciones festivas y rituales. En lo relativo a las diferencias, hallamos matices distintivos en las vestimentas empleadas en los bailes y, de particular interés musicológico, en las

técnicas de ejecución de la percusión: mientras en las culturas musicales del Congo, el músico emplea una mano y una clave, en Venezuela se emplean dos claves para hacer sonar algunos instrumentos²⁴.

La práctica del tambor ocupa un lugar central en el documental. El tambor es tanto un instrumento musical como un vehículo de resistencia cultural. En las comunidades afrovenezolanas de Barlovento tiene una función ritual y festiva que va más allá de la mera expresión artística. Es un medio para conectar con la memoria histórica, para afirmar la identidad afrovenezolana frente a las imposiciones de la cultura dominante, y para mantener viva la conexión con África. El documental destaca cómo, a pesar de las transformaciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo, la práctica del tambor sigue siendo un medio de resistencia y supervivencia. Las diferencias en las técnicas de ejecución del tambor, mencionadas previamente, demuestran que a pesar de las adaptaciones se conserva una práctica común, lo que subraya la existencia de una memoria cultural transmitida a través de los océanos y los siglos. En este sentido, el tambor actúa como un puente entre África y América, vinculando a las comunidades negras a través de su resonancia en las festividades, rituales y celebraciones.

En definitiva, *Salto al Atlántico* ofrece una visión profunda de las conexiones culturales entre las comunidades afrovenezolanas y africanas, y revela cómo la diáspora africana ha dado lugar a una reconfiguración cultural que se mantiene viva en las prácticas cotidianas de las comunidades afrodescendientes. Al incorporar las teorías de Bourdieu, Gramsci y Gilroy, el documental revela la continuidad cultural y las formas de resistencia frente a la hegemonía cultural, destacando el papel del tambor como un medio fundamental de afirmación identitaria. De este modo, *Salto al Atlántico* se convierte en un testimonio de la riqueza cultural afrodescendiente y de la importancia de la memoria histórica en la construcción de la identidad.

²⁴ Pueden apreciarse ambas técnicas de ejecución, por ejemplo, entre los min. 12:19 y 12:25 (Congo), y 19:15 y 19:37 (Venezuela) del film, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=EW_Cc9hjqFs

A modo de conclusión

Los debates y estudios analizados ponen de relieve la necesidad de ampliar la noción del Atlántico negro más allá de sus fronteras geográficas, lingüísticas y culturales originales para lograr una comprensión más global de su impacto en la conformación de las sociedades actuales. Asimismo, se destaca la importancia de adoptar un enfoque más inclusivo y diverso respecto de este concepto, enriquecer los debates teóricos sin dejar de lado las trayectorias vitales y las prácticas, fomentar e impulsar los intercambios y los análisis comparativos transnacionales en lugar de privilegiar propuestas estrictamente locales o nacionales, y favorecer la necesaria conciencia política de las consecuencias actuales de la trata de esclavos en el Atlántico. A este respecto, no debemos soslayar que las migraciones son fenómenos decisivos en la composición de un mundo globalizado donde, al mismo tiempo que se favorece la libre circulación de capitales, se incrementa el control sobre el movimiento de personas, especialmente de aquellas que proceden de determinadas latitudes. En este sentido, el tráfico de personas y las migraciones forzadas son, entre otros muchos factores, productos inequívocos de las condiciones económicas, sociales y políticas.

La idea del *Atlántico negro* de Paul Gilroy puede comprenderse como un intento por trascender las particularidades nacionales y desarrollar un modelo rizomático de interpretación de las culturas expresivas negras²⁵. La adopción del concepto-metáfora-imagen del navío como unidad de análisis, le permite desarrollar una perspectiva transnacional e intercultural. Sin embargo, el énfasis excesivo en este enfoque termina por constituir una de las críticas a su propuesta, por el potencial riesgo de perder el enfoque local a la hora de analizar culturas, prácticas y vivencias.

La música juega un papel fundamental como fenómeno expresivo en las poéticas identitarias afro-latinoamericanas y caribeñas, donde las prácticas musicales, relacionadas con formas racializadas de subjetividad, se han venido configurando como formas de resistencia o de confrontación frente a la hegemonía cultural. En cierto modo, la música representa una brújula, un espejo

²⁵ El propio Gilroy emplea el término *rizoma* propuesto por Deleuze y Guattari, y también el de *fractal*, tratando de imprimir a la idea del *Atlántico negro* una estructura de multiplicidades enraizadas sin subordinación jerárquica.

y una lámpara en los procesos de lucha y de búsqueda de africanismos y recursos ancestrales. Es precisamente esta razón musical la que, entre otros elementos, permite articular un acervo común de especial riqueza e interés en la interpretación de la africanía como un proyecto cultural, histórico y político de carácter decididamente comunitario.

A partir del recorrido trazado observamos, una vez más, que todo proceso de reflexión e investigación activa ineludiblemente mecanismos de traducción de prácticas y saberes. Por ello conviene revisar siempre el lugar de enunciación, como una sana costumbre metodológica. En otras palabras, asumir el reto constante de la producción epistemológica como enunciación situada: ¿Desde dónde hablamos? ¿Para quién o quiénes? ¿Quiénes queremos que nos escuchen? En este sentido, en lo que atañe a este campo de estudio, urge desarrollar una etnomusicología comprometida con los múltiples desafíos actuales, que dé lugar a otras experiencias sonoras y problemáticas invisibilizadas. En la noble causa de la lucha por un mundo más justo, sigue intacto el poder de la práctica musical como forma de construir utopías performáticamente. En el plano discursivo, es preciso des-colonizar, des-naturalizar y des-montar las interpretaciones eurocéntricas de *arte*, *cultura* y *música*, abogando por el diálogo de saberes, el multilateralismo del conocimiento, la reflexión como valor universal y el mestizaje de repertorios y tradiciones intelectuales.

Bibliografía

- Anderson Perry. 1976-1977. "The Antinomies of Antonio Gramsci". *New Left Review* 100: 5-80.
- Arocha, Jaime. 2002. "Africanía y globalización disidente en Bogotá". En *La Universidad piensa la paz: Obstáculos y posibilidades*, Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo (comps.), 51-76. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Balogun, Ola. 1982. "Forma y expresión en las artes africanas". En *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, 32-77. Barcelona: Serbal/UNESCO.
- Bastide, Roger. 1971. *African Civilizations in the New World*. London: C. Hurst.

- Bauman, Zygmunt. 2012. *Socialismo. La utopía activa*. Traducción de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bey, Hakim. 2014. *TAZ. Zona temporalmente autónoma*. Traducción de Valentina Maio. Madrid: Enclave de Libros.
- Blumenberg, Hans. 1995 [1979]. *Naufragio con espectador*. Traducción de Jorge Vigil. Madrid: Visor.
- Bourdieu, Pierre. 2000 [1987]. *Cosas dichas*. Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Comaroff, Jean y Comaroff, John. 1991. *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Vol. 1. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Crehan, Kate. 2004 [2002]. *Gramsci. Cultura y antropología*. Traducción de María José Aubet Semmler. Barcelona: Bellaterra.
- Dayan, Joan. 1996. "Paul Gilroy's Slaves, Ships, and Routes: The Middle Passage as Metaphor". *Research in African Literatures*, 27(4): 7-14.
- Du Bois, William Edward B. 1999 [1903]. *As almas da gente negra [The Souls of Black Folk]*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- Evans, Lucy. 2009. "The Black Atlantic: Exploring Gilroy's Legacy". *Atlantic Studies*, 6(2): 255-268.
- Fanon, Frantz. 2009 [1952]. *Piel negra máscaras blancas*. Traducción de Ana Useros Martín. Madrid: Akal.
- Ferreira, Luis. 2008. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales". En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*, (ed.) Gladys Lechinim. *Herencia, presencia y visiones del otro*, 225-250. Córdoba: CLACSO-CEA/UNC.
- Ferreira, Luis. 2005. "Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro" [Primera parte - sistemas]. En *Anales del VI Congreso de la IASPM-AL*, Buenos Aires.
- Geertz, Clifford. 2002 [2000]. *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Traducción de Nicolás Sánchez Durá y Gloria Llorens. Barcelona: Paidós.

- Gikandi, Simon. 1996. "Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity". En *Research in African Literatures*. Special issue on the "Black Atlantic", ed. Simon Gikandi, 27(4): 1-6.
- Gilroy, Paul. 2010. *Darker than Blue. On the Moral Economy of Black Atlantic Culture*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London-New York: Verso.
- Gramsci, Antonio. 2013. *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Madrid: Akal.
- Grosfoguel, Ramón. 2007. "The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economical Paradigms". *Cultural Studies* 21(2/3): 203-246.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. 1980 [ca. 1615]. *Nueva coronica y buen gobierno*. Estudio introductorio de Franklin Pease García. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Herskovits, Melville J. 1941. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Brothers.
- Hill Jr., Edwin C. 2013. *Black Soundscapes White Stages. The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Holloway, Joseph E. (ed.). 1990. *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jones, Leroi. 2013. *Black music. Free jazz y conciencia negra*. Traducción de Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra.
- Levitas, Ruth. "In eine bess're Welt entrückt: Reflections on Music and Utopia". *Utopian Studies*, 21(2): 215-231.
- Lovejoy, Paul E. 1997. "The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery". *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation* (Toronto: York University), 2(1): 1-21.
- Makaran, Gaya y Gaussens, Pierre. 2020. "Autopsia de una impostura intelectual". En *Piel blanca. Máscaras negras. Crítica de la razón decolonial*, coord. Gaya Makaran y Pierre Gaussens, 9-41. México D. F.: Bajo Tierra A.C.

- y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2008. *Against War: Views from the Underside of Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
- Maultsby, Portia. 1990. "Africanism in African-American Music". En *Africanisms in American Culture*, ed. Joseph E. Holloway, 185-210. Bloomington: Indiana University Press.
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham: Duke University Press.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Translated by Laurent Dubois. Durham: Duke University Press.
- Meillassoux, Claude. 2016 [1988]. *Antropología de la esclavitud. El vientre de hierro y dinero*. Traducción de Rafael Molina. México D. F.: Siglo XXI.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mosley, Albert. 2007. "The Moral Significance of the Music of the Black Atlantic". *Philosophy East and West* (University of Hawai'i Press), 57(3): 345-356.
- Mukuna, Kazadi Wa. 1994. "Ethnomusicology and the study of Africanisms in the music of Latin America", en I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Nketia, Kwabena J. H. 1974. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company.
- Pearmain, Andrew. 2022. *Antonio Gramsci. Una biografía*. Traducción de Teresa Arijón. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Phiri, Aretha (ed.). 2024. *Reframing the Black Atlantic. African, Diasporic, Queer and Feminist Perspectives*. New York: Routledge.
- Quintero Rivera, Ángel. 2005. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas mulatas a la sociedad eurocéntrica convencional". En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Daniel Mato, 267-282. Buenos Aires: CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Semán, Pablo. 2016. "Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia". *Estudios Sociológicos*, XXXIV(100): 3-40.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), 271-313. Basingstoke: Macmillan Education.
- Williams, Raymond. 2003 [1976]. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Withmore, Aleysia K. 2020. *World Music and The Black Atlantic*. New York: Oxford University Press.