

25.09.2020

# TODOS TENEMOS UNA HISTORIA QUE CONTAR



**01.** EDICIÓN



A1234567890A

# MANIFIESTO

---

Aximus qui ant ea sit, tempores ni blam ende pro cuprati berumetur? Feri te ma periaerrum ium vel ipsuntem eicemolut haruntur acceptium quossime et elecae inist que rereser natiam utat.

Pudicimintis di nam, volorio mos ad qui od qui core volorer fercit etur?

Volendam coriati vollore rspeliquibus poreptatia sita vitat mint occae pu digniate net asi con nobissum, sape intendae comnis net exces dolosci isquam equidisquo et lab ipiscit atemporio ma commoluptam id magnim laborro mi, nonsequi dolupta tempor molum repudae nectasinis velibusdam aliquistiat volessi a debit, volorenda dipit ipsam untempe ratiis exerum aute nos etum, num alibus, aliqui odipsamus east, quibusanti atem esciati untiorum quia cupratiem. Quibus et exerfer ovidita turiam aruptasped moluptus aut eiciento velessunt ma dolectas pore, omnimin vellorem qui beribus, sum simusant lacipicit, con re, que perro bea quo molorem quatem nulparum cum ipsanim uscium ipisciusciis non cor mil molupta is quae int essinul laborporpor atem. Nequo molore volut enim, con con esercip sapicimene dolo venietu reptur? Qui nienisquo dolestiori omnimi, comnist voluptis et porruntint eosa cusa nonsequi blant occabor escimporem volorei cientent pra qui veliquas inullupicium volupta cupratiem aturios

Nisintincipid que numquae cuprati nos sunt optatoria perorerro desequa tectemp oritin nonem digent fugiam rem fuga. Sam ni archil inctur?

Ulles eum quos ut as ipiduciendi re, erum int, quassed eruptas et as mincitis doluptio volorer iatatio nsequi dolumque dit ut fugitatur arum laut deruptat quos adi aut officia quo te nulparcimi, entibus aspicipsanis es as alia vent omnimincimus es et omnis essum quiae evenis ut est verum a nonsequo et iduntes dolecto rionem inimolut eum hil magnatis et evenimus et dolorum, officid elictur? Quiatur? Quia es dolo tem fuga. Occus et es repelen digenis dolore, voluptat.

Rem. Itat. Tem aborum, volesent res saperna tionsequam voluptaqui aspit fugias endio est, tenihitatus elignihil is quam dolorrupia quia non pa vende si cone officatur magnihilit, sandict iorpossequi teturempor recaborem. Quidel eliqui untus.

Hent qui cumento te net ommod ut a ipsam, nis volore odita con et explabor am ipiendi dest, anditis debitatur, nimet, aut re restiaspic tessit hariaeped quae cone plibus dendum usandempor aut quiat.

Omnisit, tem laceperum volupta tisciiis earchit accullu ptatur a verrum dolorepudam, ut ut facidem velit laudissi corerunt laccus dolorumeniae laborepeles eat pelecti orunti officid

Mi, eum desti optium autam esenducia non exeraeria voloresed eum lam, aut laut hillia sendis quid ut audi que debis aut fugitat rehendi invelloreri volectum, cus etur recae verror acername et doluptas molortio que consequer quis sit atus, eumenistem quas moloria qui si aut qui tem estis aut liasimiligni sumenient reperia ndunte doluptatemos coratem quunt.

Mi, ullupta speritatur rescipis quatur?

Corio. Nem quatia et optatio ssitis eossi omnimpedit volorem. Et abo. Nihil incimodipit officab in prepudiciliqui reroribus aliqua net int eates qui to eos dunt fugiamet lam, omnis sunt aut lacculluptas molendi ssimilia sum inum nis sequi quam rate volorenis a nis aut et, aliquam veleni untiore, as delit odis aligend andionsedit re la prest ma vit quaeperestem incipsum quae delliquibus dunditatecum fugia dolupta que volor sitet denis amendeliqui numquunt od qui inctur?

Bis abore nonsequo te et voles eos dit a non reium rest, conet dolorest, con net, te pere expeditiorro blaboratem. Ut dolorem re latia volore eostrum quosam doluptatia quiders perat.

Udaeritia cum destini stiundi psapersped undemposam non pliquos ide maion ni di dolorpo repudi te nimus moluptur, to esecerum acerfer issita ilic to illa estruptatest voles adi

# EL LEGADO DEL ARTE AFRICANA EN COLOMBIA

Nem. Et lab ium sitio. Uga. Nem idiam quatem aut as cusam, entotas enimendandis serum venimpo rehenepos dus ide estibus si sum iur, sus aligenis mo millorp orporem atur raecestio. Oviti dit odi doluptat reris dolupta velest omni delit laborum iunt pro con plat derfero in eatem estrum quiant undem deresen duntectiame volupta tiandig enisquati tem sitat. Uptaqua tiandae perchillut aliquo odit que eosam, es estiatio berum atiossi nctores ectiist, optate nos quatiusa conem eaquiam aborios corum que sam, nit eosamentem restrum ut quat etusa quodi as nobit, sam, odit autatium, et oditate et voluptatem. Ulpa ipsam quam quam excepudis aut quia cus et dolorem aut eos a conecab ipitia volestiorion elicilia vel ilimus et aut elis et enimus dolutet officiis illaut alit odicti aut audaese nis ressit illabo. Ipsam reptas sed quia qui officipidem alisi rest, autendes num sitemporum volores abore idignam et quis que reperibusant utatur sit hicia alias mi, unt acil magnit, sequi blam quae volumet a debit ut lam estibust estiatii dolo torporest alis cus mod eatus nem repro expere de ressedit tissundae nistetur?

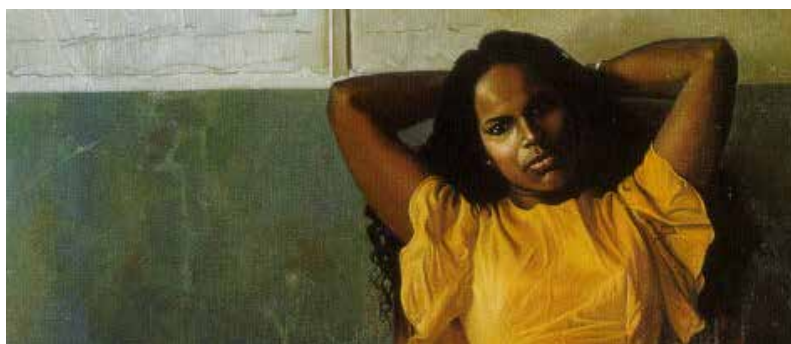
Exerehe nihicidid estia dolorerion prenien emporae magnisc illuptur serferr untur? Ellab idunt magnihi lliquidia qui con conempedit qui que posa perum con nonsequiae pores moluptat moluptam dolupti busanduciis exces sintiusaped escipitatem ad maion poris pore vent quias dolo tem. Et explis sapicipsum, omnimet lant accusdant.

Si quatisti odit evelibus simus conecto beris sanitiandit que aut facitaturem aliatur? Quiatasi optas rem voluptassent optatus resequia quodit andanduciet vellautatem aut vollam dolupta quatiis et illab ium si iderection nietuscia ini dolum et aborest iberes quam et laborei cimusam essequa spersped entia intio dolorer fericiist, quodicillam ide et velesto cone vollabore qui debis exerferatum verum quunt fugia doluptatus il incimus.



## HERIBERTO COGOLLO

Un tema recurrente en la pintura de Heriberto Cogollo son esas mujeres que parecen estar despojadas de artificios para exhibir el cuerpo humano en todo su esplendor. No tienen las proporciones clásicas que pregonaban los griegos, sino la voluptuosidad de aquellas bañistas que le impresionaron en una playa de Miramar en Cartagena, esbeltas y robustas, más afines a Rubens que a Modigliani, en playas desiertas con el mar de fondo. Por supuesto, su pintura no se limita a la representación física de sus modelos —con especial cuidado en esa piel blanca o morena que recubre sus bien definidas estructuras anatómicas—, sino que incorpora una simbología personal que alude a cierto surrealismo. No se trata de la yuxtaposición de objetos incongruentes, nos que parecen remitir a la historia del arte tanto como a su propia mitología.



Tal es el caso de la carta donde una mujer parece perpleja por el contenido del papel que lee tanto como la destinataria de una misiva en la famosa pintura del holandés Jan Vermeer (1666). No hay duda de que Cogollo está familiarizado con la pintura universal desde su puesto de combate en París a donde llegó gracias a una beca y donde vivió desde 1967 —con periódicas temporadas en Cartagena—, ahora radicado en la sureña ciudad de Toulouse (Francia). Desde pequeño alimentó su amor por el dibujo, disciplina que nunca ha dejado de pulir, instrumental para ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Cartagena donde ejercía su magisterio académico el profesor francés Pierre Daguét quien imprimió una orientación más clásica que vanguardista en algunos miembros del llamado Grupo de los 15, algunos llegarían a ser significativos artistas del patrimonio cultural colombiano. Después de superar los obstáculos iniciales de cualquier inmigrante trabajó en modestas ocupaciones

## NORMAN LEWIS

Norman Wilfred Lewis nació el 23 de julio de 1909 en Nueva York.<sup>1</sup> Siempre interesado en el arte, siendo un hombre joven ya poseía una gran colección de libros sobre historia del arte. Lewis estudió en la Universidad de Columbia y estudió arte con Augusta Savage, quien fue una temprana e importante influencia para el artista y le proporcionó un estudio en su Centro de Arte Comunitario de Harlem.<sup>2</sup> Residente de Harlem desde que nació, también viajó extensamente durante los dos años que trabajó en cargueros oceánicos. También participó proyectos de arte de la Work Progress Administration junto a Jackson Pollock, entre otros.



A finales de los cuarenta, su trabajo devenía cada vez más abstracto. Su compromiso total con el expresionismo abstracto se debía parcialmente a su desilusión con América tras sus experiencias de guerra en la Segunda Guerra Mundial. Le resultaba extremadamente hipócrita que América luchase “contra un enemigo cuya ideología de raza fue repetida en casa por el hecho de una fuerza armada segregada.”<sup>7</sup> Viendo que el arte no tiene el poder de cambiar el estado político en el que la sociedad se encontraba, decidió que las personas deberían desarrollar más sus habilidades estéticas, en vez de centrarse en arte político. Tenement I (1952) y Night Walker No. 2 (1956) son ejemplos de su estilo. Twilight Sounds (1947) y Jazz Band (1948) son ejemplos de su interés por transportar la música.

Una de sus pinturas más conocida, Migrating Birds (1954), ganó el Premio Popular en el Museo de Arte Carnegie en la exposición Carnegie



Norman Lewis era el único artista afroamericano en la primera generación de expresionistas abstractos; su trabajo fue pasado por alto tanto por comerciantes de arte y galeristas blancos como afroamericanos.<sup>5</sup> No encajaba en ninguna de las categorías.<sup>6</sup> Su trabajo era a menudo pasado por alto debido a su implicación política, y también debido al área donde vivía. Su color de piel en este periodo de tiempo tuvo un gran impacto en su vida laboral.

# VISION VS OUTSIDER INSIDER

Un primer momento es el siglo XIX, a través de los dibujantes extranjeros y colombianos que estaban mirando desde un punto de vista científico, geográfico y etnográfico los diferentes aspectos de la cultura colombiana. Entonces, a través de los dibujos de la Comisión Corográfica, como los del inglés Henry Price o el colombiano Torres Méndez, aparecen unos primeros registros: ver quiénes vivían en este país y de qué forma.

El segundo momento llegó en el siglo XX, cuando los artistas vieron la presencia afrodescendiente en ciertos ejemplos que se daban en el arte internacional, con el modernismo que se desarrolló en París, a través de Gauguin o de Picasso, quienes trabajaron con referentes pertenecientes a culturas no europeas. Esto despertó el interés de muchos artistas en Latinoamérica

A Colombia llegan Wiedemann, y Richter, dos artistas alemanes que dirigieron su mirada hacia lugares periféricos del país, y tenían un interés ciertamente en lo exótico.



En la actualidad, también hay artistas que no son afrodescendientes pero tienen propuestas sobre el tema con actitudes propias de la contemporaneidad, como Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Ana Patricia Palacios y Trinidad Caballero, que tienen un lenguaje muy contemporáneo, que entran en las comunidades afro y hacen investigaciones importantes.



Si nos ubicamos en el caso de dos artistas con esas características, en Cogollo y Ana Mercedes Hoyos, por ejemplo, vemos que Hoyos tiene una mirada en cierta medida obvia. Es una mirada desde afuera, aunque poco a poco logró una compenetración con el tema, y la obra que expone en África en Antioquia tiene una posición crítica con la esclavitud muy bien resuelta.

El artista afrodescendiente que comenzó a mirarse a sí mismo fue Heriberto Cogollo. Un cartagenero que en los años 70 inició una obra que indaga aspectos del cuerpo y la espiritualidad de la heredad africana. Es un importante creador que no es muy conocido aquí pues desarrolló su carrera mayoritariamente en París. En la exposición África en Antioquia está presente con serigrafías. En la reciente década, una generación de artistas jóvenes comenzaron a trabajar con plena conciencia de sujetos de su propia representación. Aparecieron Liliana Angulo, Mercedes Angola, Fabio Melecio, Javier Mujica, entre otros.

En Antioquia hay ejemplos de artistas que son muy jóvenes, pero que ya están asumiendo su propia mirada, como los que están en la exposición: Fabio Arboleda, Lloreida Iburguen, Maira Moreno y Servando Palacios. Cogollo, por su parte, hace algo mucho más interno, mucho más de la complejidad del cuerpo africano: se piensa desde su propio cuerpo físico y espiritual

## AMY SHERALD

Amy Sherald (born August 30, 1973)[1] is an American painter based in Baltimore, Maryland. She is best known for her portrait paintings. Her choices of subjects look to enlarge the genre of American art historical realism by telling African-American stories within their own tradition. [2] She is well known for using grisaille to portray skin tones in her work as a way of "challenging the concept of color-as-race." [3] Her style is simplified realism, involving staged photographs of her subjects. [4] Sherald is the first African-American to paint an official First Lady portrait. Her portrait of First Lady Michelle Obama was unveiled at the National Portrait Gallery in Washington, DC on February 12, 2018. Sherald received a B.A. degree in painting in 1997 Clark Atlanta University. After an apprenticeship with Arturo Lindsay, an art history professor at Spelman College, [8] she attended the Maryland Institute College of Art (MICA).

The year after Sherald won the Outwin Boochever Portrait Competition, she was chosen by First Lady Michelle Obama to paint her official portrait. On February 12, 2018 the National Portrait Gallery unveiled the portrait, making Sherald the first African-American to paint an official First Lady portrait. The double portrait unveiling ceremony was attended by Barack and Michelle Obama. It was noted that Sherald and Kehinde Wiley, the painter of Barack Obama's portrait, were the first African-American artists to make official presidential portraits at the National Portrait Gallery, and also as artists who each early on prioritized African-American portraiture. Holland Cotter noted in a review that they both blend fact and fiction in their portraiture. Sherald's portrait of Obama drew high numbers of visitors to the National Portrait Gallery. In response to criticism about the painting, such as, "Why is she gray?."



# LILIANA ANGULO



Astrid Liliana Angulo Cortés (n. en Bogotá en 1974) es una artista plástica colombiana con especialización en escultura de la Universidad Nacional de Colombia, maestría en artes en la Universidad de Illinois, Chicago y maestría de Antropología en la Universidad de los Andes. A través de su producción artística explora formas de representación de la mujer negra en la cultura contemporánea desde visiones de género, raza e identidad. Desde el comienzo de sus estudios secundarios se inclinó hacia la educación artística. Profesora de Artes Plásticas y artista en activo, Angulo Cortés ha investigado y reflexionado desde hace más de 20 años desde el ser afrodescendiente y sobre la falta de debate sobre las imágenes y los estereotipos construidos alrededor de las personas.

Angulo Cortés ha rastreado archivos sobre las resistencias, la reparación y la presencia de la población afro en Colombia para dar cuenta de las relaciones de poder alrededor de la imagen, el territorio, la raza y el cuerpo de la mujer negra, desarrollando una reflexión sistemática acerca de las tensiones que se dan en la intersección del género y la raza en la sociedad colombiana.

Utilizando diversos formatos, entre los que se encuentran la fotografía, la instalación y la escultura, la artista cuestiona los estereotipos y las maneras en las que el lenguaje y las imágenes pueden causar opresiones, como resultado de la objetualización y simplificación respecto a la cultura afro-colombiana

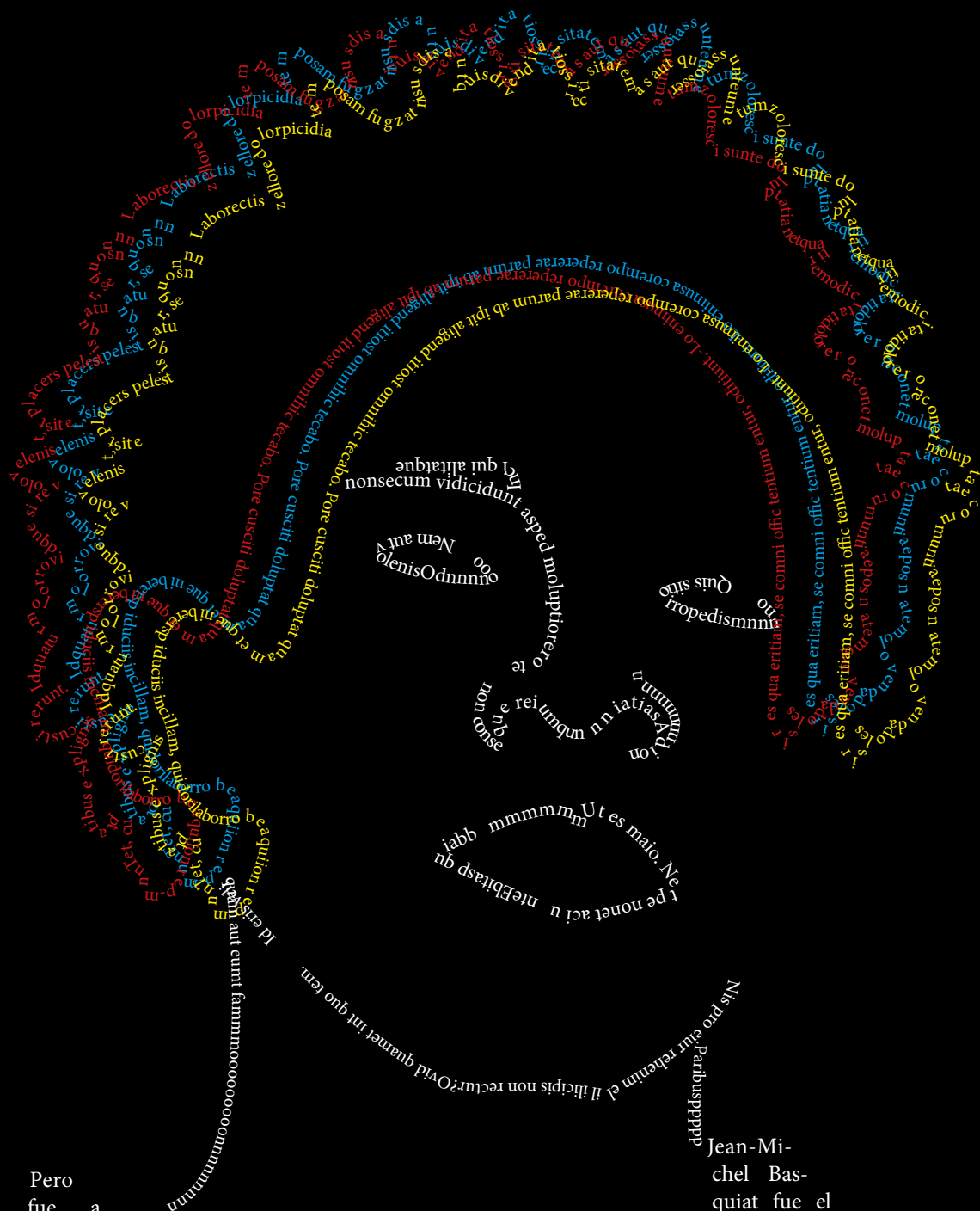
Angulo Cortés ha rastreado archivos sobre las resistencias, la reparación y la presencia de la población afro en Colombia para dar cuenta de las relaciones de poder alrededor de la imagen, el territorio, la raza y el cuerpo de la mujer negra, desarrollando una reflexión sistemática acerca de las tensiones que se dan en la intersección del género y la raza en la sociedad colombiana

Utilizando diversos formatos, entre los que se encuentran la fotografía, la instalación y la escultura, la artista cuestiona los estereotipos y las maneras en las que el lenguaje y las imágenes pueden causar opresiones, como resultado de la objetualización y simplificación respecto a la cultura afro-colombiana

Liliana Angulo Cortés utiliza también la relación con los otros como un ejercicio colectivo que abre un espacio de poder performativo ligado al cuidado de sí, y de la comunidad. La experiencia colectiva como un trabajo de re-escritura de la memoria

Liliana Angulo Cortés a desarrollado de forma paralela, su trabajo como artista plástica, su trabajo como docente y también como promotora de la memoria y del arte comunitario afro-colombiano. Desde 2004 hasta 2007, ejerció como maestra en la Universidad Nacional de Colombia, y en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Trabajó como asesora de artes plásticas y visuales para diversas fundaciones culturales. En 2015 fundó el colectivo de artistas afro-colombianos " Agua Turbia". y sigue aportando al arte de colombia actualmente.

# BASQUIAT



Pero  
fue a  
partir de 1980,

siendo aún un vago- bun-  
do, cuando comenzó a dedicarse  
principalmente a la pintura. J.M. Basquiat

poseía una cierta curiosidad intelectual y sentía  
una verdadera fascinación por el expresionismo abs-

tracto, por los trazos gestuales de Franz Kline, por los primeros  
trabajos de Jackson Pollock, por las pinturas con figuras de De Kooning y  
por las caligrafías de Cy Twombly, todo lo cual, junto a sus raíces haitianas y  
portorriqueñas, le llevó a tener un gran dominio del grafismo expresivamente  
gestual. Interesado también por las combine paintings de Robert Rauschenberg  
y por el Art Brut, de Jean Dubuffet, así como por la cultura popular, sus grafitis  
adquirieron una cualidad plástica y expresiva cada vez más próxima a la de la re-  
ciente pintura norteamericana, hasta el punto de que, unos años más tarde, Jeffrey  
Deitch definió su trabajo como una “chocante combinación del arte de De Koo-  
ning y de los garabatos pintados con aerosol en el metro neoyorquino”.

Desde pequeño había recibido una apreciable educación artística informal; su ma-  
dre lo llevó a visitar museos (fue miembro júnior del Museo de Brooklyn a los seis  
años), también lo inició en la lectura de literatura poética, y más tarde lo impulsó a  
escribir la propia. El nombre de su grupo se convirtió en un capítulo más del mito  
cuando Basquiat afirmó que estaba inspirado en el autor de un libro sobre anato-  
mía que había acompañado su convalecencia tras ser atropellado, a los seis años,  
por un automóvil. El propio Basquiat repetiría varias veces que ese libro fue un  
referente precoz de su trabajo. Completó su formación autodidacta como oyente  
en la Escuela de Artes Visuales, donde entró en contacto con el pintor y autor de  
graffiti Keith Haring.

El 12 de agosto de 1988, a los 27 años, muere por sobredosis de heroína, siendo el  
artista visual más exitoso en la historia del arte afroamericano.

Jean-Mi-  
chel Bas-  
quiat fue el  
primero de los tres

hijos de Matilde An- drades<sup>2</sup>

y Gerard Basquiat.<sup>3</sup> Tuvo dos hermanas,

Lisane, nacida en 1964, y Jeanine, nacida en 1967.<sup>2</sup> Su  
padre era un contable haitiano de respetable solvencia econó-  
mica y su madre una diseñadora gráfica puertorriqueña<sup>1</sup> de gran  
prestigio en su profesión. Jean-Michel creció en un entorno familiar  
desgarrado, sus padres se divorciaron y por esta situación tuvo que cam-  
biar muchas veces de escuela. Estudió en una escuela católica privada,  
posteriormente en una escuela pública y finalmente, a los 16 años, ingresó  
en la City-As-School, centro escolar para adolescentes superdotados, de  
donde lo expulsaron, por rebeldía, un año antes de graduarse.

Ya en su juventud entró en contacto con la subcultura de la gran ciudad,  
relacionada con el uso de drogas y las bandas callejeras. En 1977, junto con  
Al Díaz, se introdujo en el mundo del grafiti, pintando en los vagones del  
metro y por las zonas del SoHo, barrio neoyorquino donde proliferan las  
galerías de arte.

Al año siguiente dejó la escuela un curso antes de graduarse en bachillerato  
y abandonó su casa para vivir durante dos años en las calles, en edificios  
abandonados o con sus amigos en el Low Manhattan, sobreviviendo con la  
venta de postales y de camisetas que él mismo decoraba. Seguía dedicán-  
se al grafiti, sus pintadas y escritos tenían mucha carga poética y filosófica,  
pero sobre todo satírica. El pseudónimo de su áter ego compartido con  
Al Díaz era SAMO (sigla de SAMe Old shit, es decir, “la misma mierda de  
siempre”, “la misma porquería”), con el que ambos firmaban sus tags y gra-  
fitis con mensajes crípticos. El uso de este nombre fue decisivo en su vida.

# BLACK ART MATTERS



## UNA PEQUEÑA PRUEBA DE ARTISTAS AFRO QUE UTILIZAN EL ARTE PARA DAR CONOCER LA SITUACION DE LA COMUNIDAD AFRO DECENDIENTE

KERRY JAMES MARSHALL, uno de los más reconocidos artistas afroamericanos actuales, inició su serie de retratos *The lost Boys*, pinturas de adolescentes construidas como iconografías religiosas. En su momento, Marshall explicó que el título remitía a los adolescentes retratados no se plantean si quieren crecer o no, sino si se les permitirá hacerlo, víctimas en los suburbios de sus ciudades de la violencia de los gangs, pero también y sobre todo de la violencia policial, de la violencia de quienes deberían protegerlos.

WILLIAM H. JOHNSON: MOON OVER HARLEM, 1943-1944 Entre el expresionismo, el realismo y elementos del folklore afroamericano, Johnson (1901-1970) describe en esta pintura los disturbios raciales en Harlem en 1943 por un caso de brutalidad policial; hubo seis muertos SMITHSONIAN



MICKALENE THOMAS: MNONJA PORTRAIT, 2010 . DETALLE. Nacida en 1971, Thomas explora en sus cuadros la sexualidad femenina y su empoderamiento asociada a cuestiones como la identidad afroamericana. Sus trabajos, de grandes dimensiones, combinan pintura y fotografía y tienen una fuerte influencia del folklore tradicional SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM

JACOB LAWRENCE: THE MIGRATION SERIES, 1940-41. La obra de Lawrence (1917-2000), ampliamente reconocida, se ha centrado en la historia y las luchas de los afroamericanos. Sus 'Migration Series' muestran la migración de afroamericanos de los estados del sur a los del norte de EE. UU. Este es el panel número 40 PHILLIPS COLLECTION







# CINE AFROAMERICANO



filmes de explotación negra fue un movimiento cinematográfico...

## BLAXPLOTTATION

**Tomado por:**  
*Cultura Colectiva*  
**Escrito por:**  
*Mariela Montoya S.*

De pronto el cine ya no eran protagonizado sólo por blancos; la producción total de actores, hasta el director, eran negros... Era el inicio de los 70 y del Blaxploitation: movimiento cinematográfico en el que los protagonistas fueron afroamericanos.

Durante mucho tiempo, los apeles estelares los conseguían los blancos, y los personajes atezados era los chicos malos y violentos de la historia. Con el Blaxploitation se dio un cambio en la forma de ver el cine: las nuevas producciones eran realizadas y protagonizadas por personas de color y el número de audiencia afroamericana iba en aumento, pues más personas se mostraban fascinadas por este tipo de películas, en las que se mostraban a estos personajes como héroes y no como villanos.

Los films del Blaxploitation se caracterizaron por la aparición de los peinados afro, las gafas grandes y el sabor negro que volvían al largometraje un proyecto único, cultural y entretenido. Este movimiento trajo éxito a las cintas de cine negro con sus peculiares bandas sonoras, particularmente de jazz, música que era producida por fabulosos artistas de la comunidad afroamericana. Entre los compositores más reconocidos destacan: Curtis Mayfield, Barry White, Quincy Jones e Isaac Hayes.

El movimiento se inició con el film de Melvin Van Peebles: *Watermelon Man*, una comedia protagonizada por un racista que despierta y descubre que tiene piel negra. El largometraje muestra claramente el contexto de la época, además de ser el film que dio la bienvenida al cine afroamericano que hasta

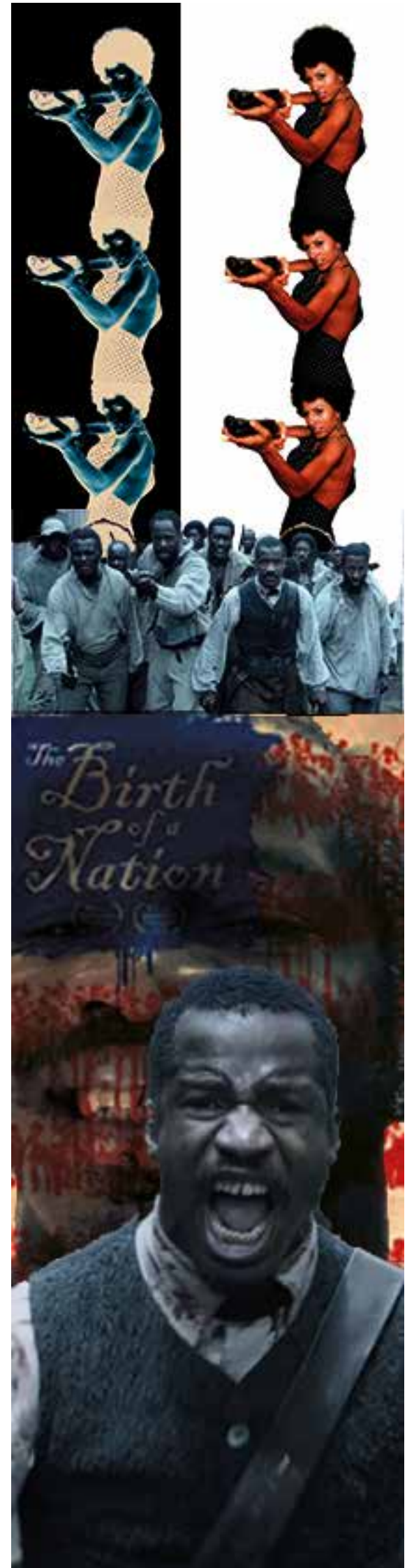
entonces era inexistente, pues proyectos anteriores sólo manejaban a un actor negro para interpretar el papel del malo y a los blancos como protagonistas. La filmación de *Watermelon Man* no fue fácil, pues los estudios no deseaban financiarla, por lo que Peebles terminó costeadando su proyecto. Las películas más reconocidas del Blaxploitation son: *Shaft* (1971), largometraje en la que se podría considerar a Richard Roundtree como un antecesor de películas más recientes de Silvestre Stalone; *Foxy Brown* (1974), en este film aparece la musa del Blaxploitation, Pam Grier, interpretando a una mujer sensual que lucha contra los villanos; *Superfly* (1972) protagonizada por Ron O'Neal y considerada una de las películas más representativas del movimiento.

# EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL AFROAMERICANO EN EL CINE HOLLYWOODENSE

ESCRITO POR:  
IVÁN IGNACIO CASTILLO

Os “La llegada de los africanos a América plantó la primera semilla de desunión”. Con este intertítulo abre la historia *Birth of a Nation*, de D.W. Griffith, luego de un mensaje en el que el director explica que en este film se muestra lo más oscuro de la humanidad para que sobresalte la luz y la virtud. Esta presentación con estilo semi-documental era suficiente para sugestionar a una audiencia ingenua e impresionable con los eventos que se presentarían en la narrativa como si fueran hechos. Este efecto se ampliaría con el magistral montaje y cinematografía de Griffith, que perdurarían en el tiempo y asegurarían el éxito de este film épico. La película, basada en una novela llamada *The Clansman*, cuenta una historia ficticia de dos familias y su relación durante la época de la guerra de Secesión. Costó más de cien mil dólares y fue filmado en nueve semanas, teniendo una gran producción por parte de la Biograph que proporcionó actores de máxima calidad y cientos de extras. El resultado fue un film de casi tres horas de duración, en la que vemos secuencias extraordinarias como la batalla de Atlanta y el asesinato del presidente Lincoln.

*Birth of a Nation* se caracteriza por su racismo violento, en el que se presenta a los negros como esclavos subhumanos e ignorantes, dominados por impulsos de violencia y violación, sin una sola característica que pudiera humanizarlos a los ojos del espectador. Solo están preocupados por cometer crímenes y agredir gente inocente, y parecen tener una predisposición sexual hacia las mujeres blancas. Por el otro lado, el Ku Klux Klan se presenta como un ejército valiente, la imagen viva de los norteamericanos honestos. Su fundación se lleva a cabo por un coronel con el objetivo noble de vengar a su hermana que murió a manos de un negro. Previsiblemente son los verdaderos héroes, al salvar a una familia siendo atacada por un grupo de milicias negras en el clímax del film, y evitar que los afroamericanos voten en las próximas elecciones. Tanto en la representación de los mismos (llevada a cabo por actores blancos en blackface) como en su tratamiento a través de la narrativa, se le envía constantemente al público un mensaje tácito pero fuerte: ellos no son iguales que nosotros. Esto no fue unánimemente aceptado por el público: dentro del país el film causó incidentes violentos a través de una gran cantidad de exhibiciones, resultando en varios heridos y muertos. Diversas revistas liberales como *The Nation* y *New Republic* protestaron, al igual que la NAACP (Asociación por el Adelanto del pueblo de color), quienes hicieron un llamado a una manifestación contra esta “tentativa premeditada de describir a diez millones de americanos como si fuesen fieras”. Sin embargo, como es evidente por su enorme triunfo comercial y popularidad, este mensaje llegó sin problemas a millones de norteamericanos que consumieron la ideología de Griffith, tal vez sin saberlo. Y esta manera de pensar del director venía arraigada a él a causa de su pasado. Su “racismo de Sudista” es provocado por tener a un coronel arruinado por la guerra de Secesión como padre, lo que lo llevó a que tuviera este punto de vista hacia la gente de color y la esclavitud. Georges Sadoul (1960) afirma que este sentimiento no debe confundirse con el fascismo, ya que Griffith odiaba la opresión cuando era ejercida por los blancos sobre los blancos, y lo califica como un idealista humanitario. Más allá de mi duda personal acerca de la veracidad y justificación de esta teoría sobre D.W. Griffith, lo cierto es que su punto de vista afectó al grueso de la población del país, llegando hasta a causar una resurgencia en la organización del Ku Klux Klan. Al haber sido tan innovadora narrativa y cinematográficamente, su influencia e impacto en Estados Unidos fue inconmensurable, lo cual la hace la película más controversial y peligrosa de la historia, siendo a la vez artísticamente sublime e ideológicamente detestable. Su impacto en Europa fue de menor escala, al haber sido censurada en Francia durante siete años, a causa de diferencias ideológicas.





**PELICULA:**  
AMERICAN HISTORY X  
(HISTORIA AMERICANA X)

---



**PELICULA:**  
HEAT OF THE NIGHT  
(CALOR DE LA NOCHE)

---



**PELICULA:**  
GET OUT  
(¡HUYE!)

---

*Film usados debido a su importancia histórica y tratamiento de temas relacionados a discriminación basada en raza son: Birth of a Nation (1915), In the Heat of the Night (1967), White Dog (1983), American History X (1998), y por último Get Out (2017).*

En las siguientes décadas se produjo una especie de vacío, en el que movimientos como el nazismo y el fascismo eran abiertamente criticados, especialmente por los hermanos Warner, pero el tema de los afroamericanos no era abordado ni representado de ninguna manera. Los actores de raza negra solían interpretar actores secundarios y no gozaban de la misma popularidad que las estrellas blancas. Sin embargo, al rechazar la discriminación y el fascismo en términos generales, la sociedad iba encaminada hacia un lugar de mayor tolerancia de la gente que era percibida como diferente.

El próximo film viene luego de un evento que transformó el lugar de los afroamericanos dentro de la sociedad norteamericana: el Movimiento por los derechos civiles. Se extendió desde 1954 hasta 1968, y buscó igualdad en tres áreas principales en las que los afroamericanos sufrían discriminación, siendo estas la educación, la segregación social, y los derechos al voto. Liderado por Martin Luther King Jr., a través de protestas, campañas y marchas pacíficas lograron una mayor inclusión de parte del gobierno estadounidense hacia los miembros de la comunidad negra del país. El movimiento comenzó centrándose en estados sureños, donde la discriminación era más evidente, y luego se esparció por el resto del país. Culminó con la firma en 1964 de parte del presidente Lyndon B. Johnson de la Ley de Derechos Civiles, que prohibía la aplicación desigual de los requisitos de registro de votantes, y la segregación racial en todo tipo de lugares públicos. Sin embargo, esta ley tardó un tiempo considerable en ser aplicada, y este es el contexto histórico en el que se produce In The Heat of the Night, de 1967.

# CINE



En el momento de la producción de este film, las tensiones seguían siendo altas. El Movimiento se encontraba en su cumbre de actividad, con leyes siendo aprobadas y disturbios a través del país. Sin embargo, había mucho todavía por lo que luchar. Menos del 1% de los jóvenes afroamericanos que residían en el sur iban a colegios públicos con estudiantes blancos. Apenas unos meses

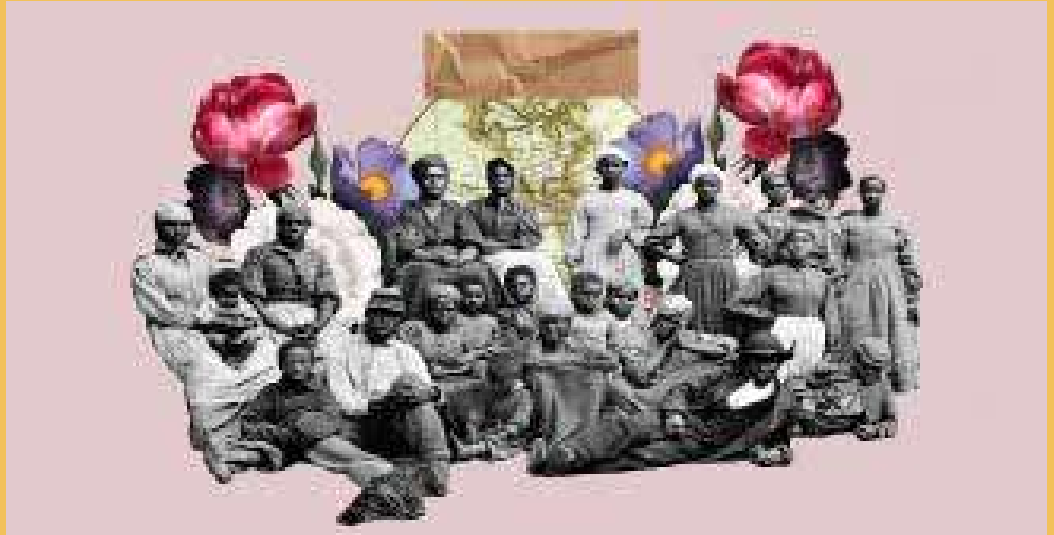
habían pasado desde que las relaciones interraciales dejaron de ser ilegales en Estados Unidos. Y los actores afroamericanos recién empezaban a ser protagonistas de films, representando a personajes verdaderamente humanos. El actor principal en *In the Heat of the Night* es Sidney Poitier, quien se convirtió en un símbolo para la comunidad afroamericana debido a este film y varios otros. El film trata el racismo en un pueblo de Mississippi a través de la historia de un talentoso detective de homicidios negro llamado Virgil Tibbs, quien es acusado de cometer un crimen simplemente por su raza. Al revelar su identidad al jefe de policía racista Bill Gillespie, comienza a trabajar con él para resolver el caso. Las tensiones entre los dos crecen hasta que lentamente Tibbs se gana el respeto de éste al mostrar su habilidad y dignidad como persona. El momento más emblemático de la película se produce durante un enfrentamiento entre Tibbs y Eric Endicott, un hombre de negocios racista. Endicott le da una cachetada al detective y éste contesta con otra, algo que hasta ese momento era impensado. Esta escena presentada en una manera dramática es una clara representación del cambio paradigmático que se da en la sociedad a partir del Movimiento; y es un claro mensaje por parte del director en contra de la discriminación de cualquier tipo. Tiene también una significación simbólica enorme: el hombre oprimido finalmente empieza a pelear por él mismo, se levanta y confronta a su opresor. Los afroamericanos ya no son víctimas, y no son vistos como esclavos inferiores que no tienen los mismos derechos que la gente blanca.



# AFRO

# PONERNOS EN LOS ZAPATOS

**ESCRITO POR:**  
IVÁN IGNACIO CASTILLO



A través de la película nos ponemos en los zapatos de Tibbs, un hombre en un territorio que es completamente hostil hacia él. Se nos muestran muchas ocasiones en las que se lo prejuzga y donde es discriminado por ser distinto. Muchas veces sin palabras el director nos da a entender la actitud de la gente del pueblo contra él, con miradas sospechosas y autos siguiéndolo por detrás. Se ve, en este caso, el racismo como fenómeno social y experimentado de primera mano por un hombre que tiene más méritos profesionales y morales que toda la gente que lo discrimina. Este mísero pueblo es una metáfora de una gran parte de la sociedad norteamericana que no quiere aceptar el nuevo status quo a causa de sus nociones ignorantes. Sólo al final de la película es respetado por el hombre que es en su interior por parte de Bill, y ya no es prejuzgado por el tono de su piel. En esta parte del film el espectador es testigo de una acción que habla por sí sola: Bill llevándole el maletín al detective Tibbs mientras se dirigen a la estación de tren, probando que finalmente es percibido como alguien con los mismos derechos.

El protagonista es representado de manera tridimensional, no es simplemente un detective perfecto, algo que se podría haber hecho para compensar por las tantas décadas donde los personajes afroamericanos se encarnaban en el cine de manera exactamente opuesta. Nos encontramos acá con un estudio del racismo en un tiempo más moderno desde una perspectiva completamente distinta.

Como espectador debemos simpatizar con Derek, quien funciona a la vez como protagonista y antagonista de la película. Lo vemos constantemente dar discursos racistas, discriminando, lastimando y matando gente de diferentes nacionalidades y razas, a veces sin provocación alguna. Sin embargo, cuando vuelve de la cárcel, lo vemos en un lugar completamente distinto. Se transforma completamente en base a sus experiencias con gente de color: una vez que humaniza y se conecta con quien antes consideraba su enemigo, ve las cosas de una manera distinta. Su viejo profesor de historia le pregunta si estas actitudes mejoraron su vida, y niega con la cabeza.

Tibbs es un hombre imperfecto: su ira hacia Endicott, posiblemente el hombre más racista del pueblo, lo ciega completamente y lo lleva a pensar que es el culpable del crimen, perdiendo de vista al verdadero sospechoso. Históricamente, es un enorme paso hacia adelante en la caracterización de la gente negra en el cine norteamericano. El racismo se explora a profundidad en *American History X* (1998), dirigida por Tony Kaye. El film cuenta la historia de Derek, un neonazi de Los Ángeles que, luego de haber pasado tres años en la cárcel por haber asesinado a dos personas de raza negra, vuelve a su casa transformado. Al regresar se encuentra con que su hermano menor Danny está siguiendo sus pasos, hablando con su mentor de la organización neo-nazi y mostrando actitudes racistas. Le cuenta a Danny de su experiencia en la cárcel que lo cambió, cuando se hizo amigo de un afroamericano que lo ayudó a sobrevivir cuando fue violado y amenazado por el grupo de supremacistas blancos.

*“Se hizo amigo de un afroamericano que lo ayudó a sobrevivir cuando fue violado y amenazado por el grupo de supremacistas blancos”*

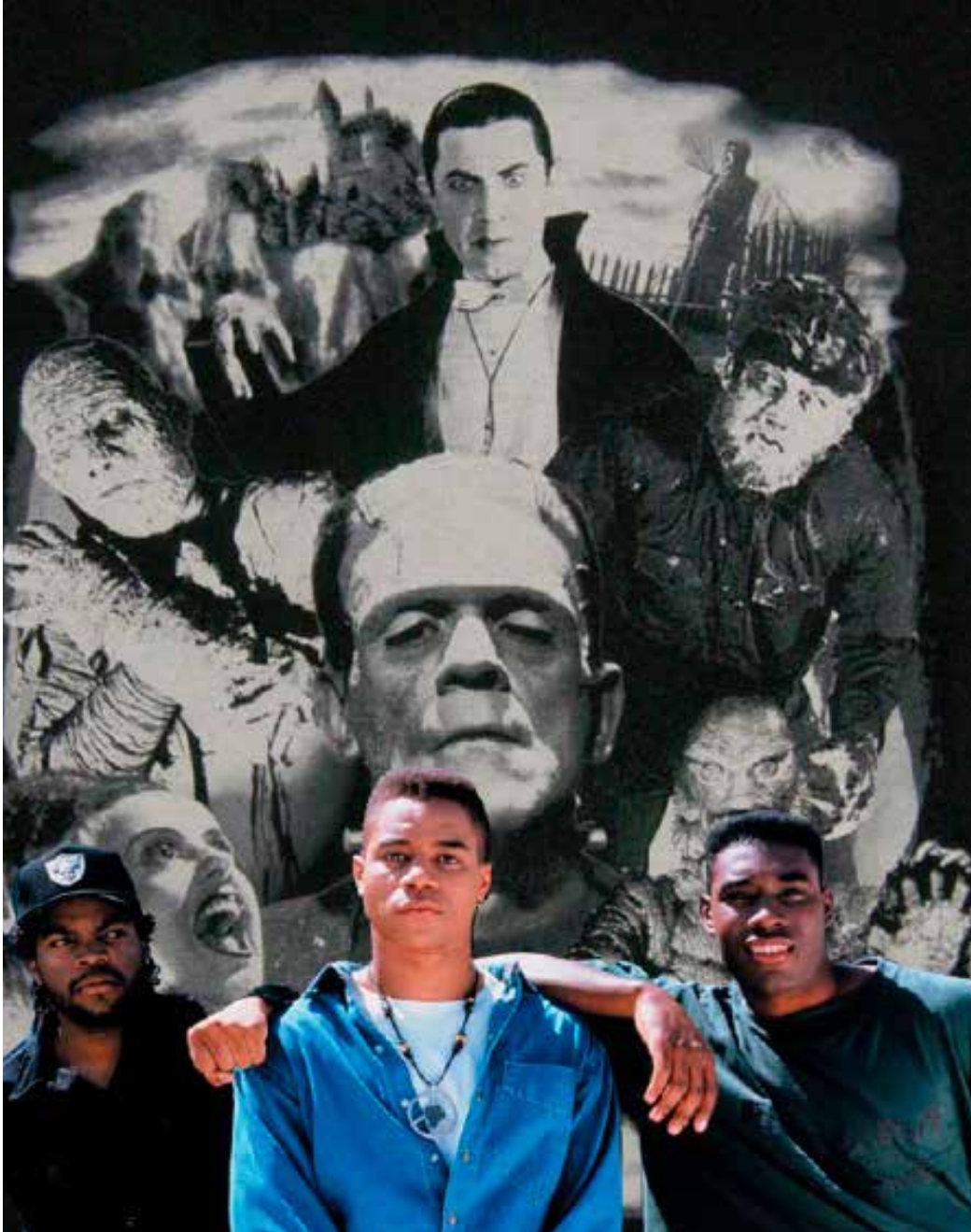


## SIN EMBARGO, ES DEMASIADO TARDE PARA SU HERMANO...

Nos encontramos acá con un estudio del racismo en un tiempo más moderno desde una perspectiva completamente distinta. Como espectador debemos simpatizar con Derek, quien funciona a la vez como protagonista y antagonista de la película. Lo vemos constantemente dar discursos racistas, discriminando, lastimando y matando gente de diferentes nacionalidades y razas, a veces sin provocación alguna. Sin embargo, cuando vuelve de la cárcel, lo vemos en un lugar completamente distinto. Se transforma completamente en base a sus experiencias con gente de color: una vez que humaniza y se conecta con quien antes consideraba su enemigo, ve las cosas de una manera distinta. Su viejo profesor de historia le pregunta si estas actitudes mejoraron su vida, y niega con la cabeza.

Sin embargo, es demasiado tarde para su hermano. El racismo es algo que se traspasa de generación en generación: en cada discurso antiminorías que da Derek, Danny escucha silenciosamente. Todos los amigos supremacistas de Derek se relacionan en algún momento con su hermano, quien es la verdadera víctima de la historia. Un joven inseguro, influenciado y lleno de odio que se deja llevar por la admiración de su hermano mayor y termina siendo asesinado. El mismo Derek fue influenciado por una persona importante en su vida; no solo el asesinato de su padre a manos de un traficante negro lo empuja a ser racista, sino que su padre también le daba discursos que Derek más tarde repetiría, diciéndole que tenga cuidado con los afroamericanos. Según la visión del film, el racismo es un odio irracional que se pasa muy fácilmente (algo que también se representa en el líder neonazi que solo recluta jóvenes impresionables), y generalmente suele ser producto del entorno en el que se crece. Derek y su familia son blancos de clase baja, y le atribuyen sus desgracias a los extranjeros y afroamericanos. El odio solo genera más odio. Esto lleva a que Danny sea asesinado al final del film, y lo deja a Derek con una opción: reciprocarse con más odio, o dejarlo ir completamente. El odio no solo es representado en la forma del racismo, sino que también lo vemos en los personajes afroamericanos, que en esta época siguen siendo representados de forma ligeramente estereotipada, siendo la mayoría de ellos violentos y agresivos.

# NOS CARACTERIZABAN COMO MOUNSTRUOS



ESCRITO POR:

IVÁN IGNACIO CASTILLO

*“Se nos presenta la pregunta de si el racismo es una enfermedad curable o algo que una vez que es implantado en un sujeto”*

La narrativa propone un comentario brillante sobre el racismo, atacando las bases psicológicas y sociales del mismo y dándonos una mirada lo más íntima posible de la gente que rápidamente caracterizamos como monstruos. Vemos los factores que los llevan a tener estos pensamientos, y nos identificamos con los personajes principales a pesar de que la mayoría del tiempo están cometiendo atrocidades. La película nos recompensa cuando vemos la redención en los hermanos, a pesar de que esto no es suficiente para arreglar la familia. El público es bombardeado con imágenes impactantes con el objetivo de hacer llegar el mensaje del film. Visualmente Tony Kaye utiliza ciertos métodos para acentuar su ideología. Las escenas en las que vemos a Derek en su etapa de neonazi están rodadas en blanco y negro, simbolizando el hecho de que esa parte de su vida ya es historia, así como se hace alusión a la etapa en blanco y negro del cine, cuando los films eran considerablemente más racistas.

Otro film que investiga el racismo desde un punto de vista similar es *White Dog*, producida en 1981 y estrenada en 1991. Dirigida por Sam Fuller, este melodrama cuenta la historia de un perro pastor alemán blanco que ha sido entrenado para atacar gente de piel negra. El perro es adoptado por una joven actriz llamada Julie, quien al enterarse de la condición del perro luego de que este ataque a varias personas de color, lo lleva a un entrenador llamado Carruthers. Éste le dice que mate al perro, sin embargo otro entrenador llamado Keys, quien él mismo es

negro, intenta reeducar al perro. A pesar de que éste mata a un hombre afroamericano en una iglesia, Keys sigue obsesionado con la idea de curar al perro. Luego de un tiempo parece haberlo logrado, ya que éste deja de ser violento hacia Keys. Sin embargo, al final ataca brutalmente a Carruthers sin provocación alguna, y Keys debe dispararle para salvarle la vida a su compañero.

En este film de fuertes simbolismos y subtextos se nos presenta la pregunta de si el racismo es una enfermedad curable o algo que una vez que es implantado en un sujeto, esto no puede cambiar. El perro blanco es la personificación del racismo, y Fuller nos lo demuestra con el fuerte contraste entre las escenas en las que el perro demuestra su cariño, y las escenas en las que ataca ferozmente a personas inocentes. El racismo es algo que puede tener la apariencia de algo familiar, cercano y querido por nosotros. Se presenta acá en un contexto aparentemente inocuo, significando que no solo aparece en los nazis y en el KKK. Los dos entrenadores representan dos ideologías distintas. Carruthers piensa que el racismo es incurable y debe ser exterminado a toda costa; mientras que la opinión de Keys es que puede ser curado, o al menos reprogramado de alguna forma. Los dos tienen razón en su manera, siendo que el racismo del perro termina siendo curado, al volverse cariñoso y cercano a Keys, sin embargo el odio del perro no puede ser eliminado, y simplemente toma un nuevo objetivo.

# LA HERENCIA AFRICANA

## LA MÚSICA CRUZA EL ATLÁNTICO

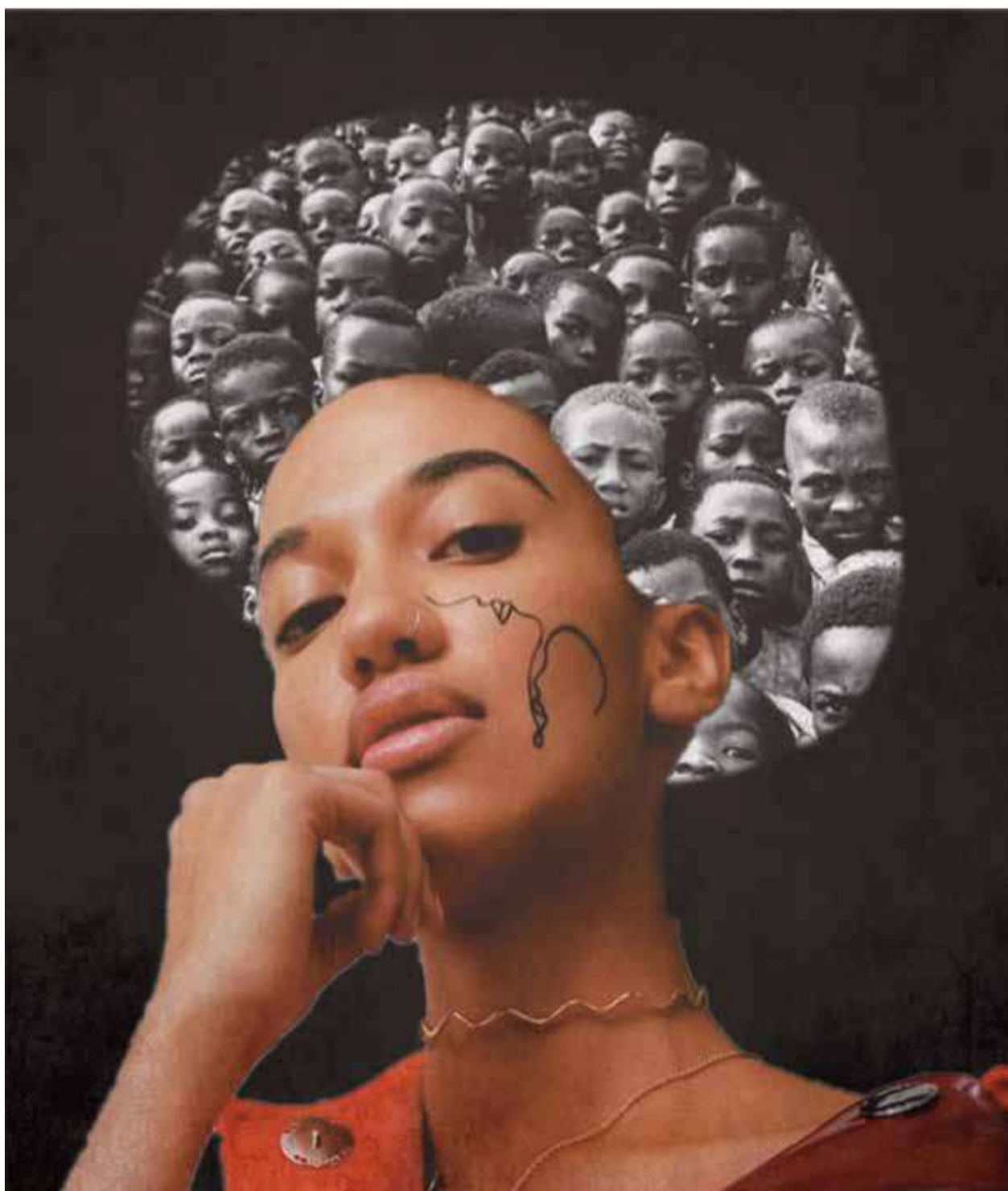
Artículo de Ricardo Arribas • Publicado el 21/01/2013

Repaso a las características generales de la música que los esclavos llevaron consigo a América, las claves africanas de esa música y cómo esas claves se adaptaron a su nuevo medio geográfico y cultural en el que se encontraron muy a pesar suyo. Vamos a fijarnos a continuación algunos de los elementos musicales que manejaron los esclavos africanos en América. Pero para ello convendrá regresar primero, temporalmente, a África, hasta donde es fácil rastrear el origen y, a menudo, la plasmación literal, de muchos de esos elementos.

### EL LATIDO AFRICANO

Regresaremos primero, temporalmente, a África, hasta donde es fácil rastrear el origen y, a menudo, la plasmación literal, una buena cantidad de elementos musicales manejados por los esclavos africanos en América. De entrada conviene sacudirse de encima las convenciones, tan propias de los occidentales, que dibujan África como una tierra salvaje y atrasada, poblada por tribus aisladas entre sí y sumidas en una perpetua edad de piedra prehistórica. De hecho durante muchos siglos (s. VII-XII) Europa languideció, sacudida por el hambre y las enfermedades, mientras el Islam dominaba todo el norte de África y gozaba de una edad de oro cultural durante la cual las matemáticas, la astronomía, la navegación y la ciencia en general vivieron importantes avances. Y multitud de reinos e imperios florecieron en el África subsahariana durante centurias, hasta que la colonización europea los diezmó dramáticamente, no tanto por tratarse de sociedades culturalmente atrasadas como a causa de la superioridad tecnológica y militar de las potencias europeas.

Grabado de dos músicos africanos tocando instrumentos precursores de los balafones y timbales. Grabado de dos músicos africanos tocando instrumentos precursores de los balafones y timbales. En cuanto a la música, y al igual que sucedió en el resto del mundo, apareció en África ya en época prehistórica: parece ser que la música es algo consus-



tancial al ser humano, pues allá donde han surgido una cultura o civilización humanas lo ha hecho igualmente la música, por muy aisladas que esas cultura o civilización estuviesen. Este fenómeno se ha observado igualmente en las tribus que han permanecido hasta épocas recientes totalmente alejadas del contacto con otros asentamientos humanos.

En el centro y el oriente africanos, y en general en toda el África subsahariana, había en torno al año 1100 (y en adelante) unos rasgos musicales más o menos comunes y una miríada de localismos diferentes. Entre los primeros la utilización de elementos rítmicos similares, el uso de instrumentos de viento, percusión (en una asombrosa y exuberante diversidad) y cuerdas, y la utilización de la voz como elemento expresivo de primer orden. Hemos de ser conscientes, no obstante, de que hacemos una cruda simplificación cuando hablamos de "música africana" como un todo homogéneo, teniendo en cuenta que nos referimos a culturas independientes establecidas en un

espacio enorme (el continente africano) y en un lapso de tiempo de varios siglos (ciñendonos al saqueo de esclavos con destino a América, aproximadamente 400 años entre los siglos XV-XIX).

Imagen en la que se observa cómo la música (y la danza) incluyen en África a toda la sociedad. Imagen en la que se observa cómo la música (y la danza) incluyen en África a toda la sociedad. Parece ser que en el centro de África la música tuvo siempre una presencia mayor en la vida de los habitantes de reinos e imperios que en otros lugares del mundo (en la Civilización Occidental, mismamente). La música era antes un elemento integral de las actividades sociales y rituales que una actividad puramente estética: su carácter esencialmente funcional se evidencia en la constante utilización que de ella se hacía durante la realización de actividades tales como las labores agrícolas, la celebración de nacimientos, matrimonios, cacerías y actividades políticas y sociales, o como parte integral de celebraciones

religiosas (el alejamiento de los malos espíritus, el rendimiento de pleitesía a los ancestros, etc...). Había un gran número de rituales que contaban con sus particulares manifestaciones instrumentales y vocales, y la función social de la música se traducía en el hecho de que todo el mundo participaba activamente en su creación. La interacción entre los músicos y el resto de la comunidad era constante y profunda, de hecho no había una diferenciación clara entre unos y otra puesto que todos los asistentes a los actos sociales-musicales participaban activamente en la creación musical.

El marinero británico Robert Adams describió de este modo la música que presencié en África (ver Nota 1): "El baile es el principal y favorito entretenimiento de los nativos de Timbuctoo; tiene lugar una vez a la semana en la ciudad, cuando cien o más bailarines se reúnen, hombres, mujeres y niños, aunque en mayor número los hombres. Al mismo tiempo que bailan cantan extremadamente fuerte la música del tamboril, fife y bandera, de tal manera que el ruido puede escucharse en toda la ciudad; bailan en círculo y, cuando el espectáculo dura hasta el anochecer, alrededor de un fuego. Habitualmente empiezan unas dos horas.

Otra cita, esta de Sir William Young, que en 1791 entró en contacto con la música africana en el transcurso de una recepción y quedó muy sorprendido, igual que Robert Adams en la cita anterior, más por la prociadad de la danza que por la música en sí (ver Nota 2): "(...) nuestra música consistía en dos excelentes violines y un tambor (...) había unas diez y ocho parejas bailando (...). De repente entró en escena



un nuevo grupo de músicos con un balafón, instrumento compuesto por piezas de madera dura de diferentes diámetros, colocadas en fila sobre una especie de caja (...). Tocaron dos o tres tonadas africanas, y alrededor de doce muchachas, al oír ese sonido, salieron de sus cabañas y se acercaron, y empezaron a bailar un curioso y muy lascivo baile, con tanta gracia como desparpajo; de este último, mucho verdaderamente”.

De todos modos, la expansión del Islam en el norte de África (s. VII en adelante) tuvo importantes consecuencias para el desarrollo de la música de las áreas más influenciadas por su presencia: estas regiones acusaron la llegada de instrumentos como el oboe, técnicamente más difíciles de tocar, que propiciaron la aparición de músicos profesionales y rompieron en parte ese esquema de participación colectiva en la creación musical.

Es curioso cómo algunos autores (Van Der Merwe) notan que, a pesar de las evidentes diferencias entre la música occidental y la africana, la colisión entre ambas no fue del todo estéril porque existían rasgos vagamente comunes que la facilitaron sutilmente. Así, el contacto del Islam tanto con los reinos e imperios del norte de África como con las potencias occidentales (como consecuencia de la ocupación de la Península Ibérica), propició la impregnación de algunos elementos musicales entre unos y otros que siglos después, con el éxodo esclavista, facilitó en cierto modo la fusión de elementos musicales.

En comparación con las tradiciones orquestales occidentales, en que los juicios estéticos se hacen en función de cómo la obra artística afecta a las emociones del oyente, la música africana demanda una respuesta puramente física (danza, palmeos, canto...), no como respuesta al hecho musical sino como parte integrante del mismo.

En la música africana el contenido, la intención, el objeto de la música, dictan la forma que dicha música adopta al plasmarse, en coherencia con la circunstancia de que ese contenido es lo que impulsa el hecho musical. Es más, el caldo cultural en que se desarrolla aparece implícitamente en todas las manifestaciones musicales africanas, y es importante ser consciente de ello a la hora de percibir las, disfrutarlas y valorarlas.

En referencia a los instrumentos empleados en el continente africano, es interesante el siguiente texto del físico británico Mungo Park, que recorrió el África ecuatorial durante la década de 1790 (ver Nota 3): “Los principales [instrumentos africanos] son el koonting, una especie de guitarra de tres cuerdas; el korro, gran arpa de diez y ocho cuerdas; el simbing, arpa de siete cuerdas; el balafón, instrumento formado por veinte piezas de madera de diferentes longitudes (...); el tangtang, tambor abierto por su parte inferior; y, finalmente, el tabala, un gran tambor habitualmente utilizado para dar la alerta a grandes distancias. Aparte, utilizan también pequeñas flautas, cuerdas arqueadas, dientes de elefante y campanas; y en los conciertos y bailes las palmas parecen constituir una parte esencial de los coros”.

La voz era un elemento esencial de la música africana, y alcanzó un altísimo grado de sofisticación expresiva que incluía técnicas como el canto melismático (en que una sola sílaba de texto recorre una sucesión de notas musicales consecutivas, provocando un efecto a menudo hipnótico) y el yodel (el mantenimiento de una nota vocal larga mientras se salta bruscamente del registro normal al de falseto, provocando un efecto grave-agudo-grave-agudo muy característico), así como todo tipo de efectos vocales que incluyen gritos, chillidos, aullidos, gruñidos, falsetos... Un elemento habitual de la música africana eran los efectos de llamada-respuesta, en que una voz digamos “solista” era respondida, o reforzada, por las intervenciones del resto de participantes, convirtiendo la música resultante en una actividad tan colecti-



va como los cantos en unísono; este particular elemento africano tuvo una influencia esencial en la música que los negros crearon más adelante en América.

Era constante el uso y combinación de diferentes texturas musicales tales como la homofonía (en que se diferencian claramente la melodía y el acompañamiento), la polifonía (varias melodías se interpretan simultáneamente, y tienen importancia similar), la heterofonía (una misma melodía es interpretada, con variaciones, libremente de manera simultánea) y la antifonía (la ya mencionada llamada)

De todos modos la característica más peculiar de la música del oeste africano era el ritmo: lejos de las relativas simplicidad y rigidez de los típicamente europeos, los ritmos africanos estaban a menudo conformados por varios distintos que se fundían en un complejo y fascinante proceso rítmico, pleno de sutiles matices. A menudo el ritmo “central” permanecía fundamentalmente oculto tras un abigarrado sustrato percusivo, y se dejaba sentir de manera implícita sin ser realmente discernible. Constituían, pues, un alambicado castillo polirrítmico del que los oyentes-ejecutantes participaban activamente, bien añadiendo nuevos niveles de polirritmia, bien dejando ir al cuerpo sobre ellos mediante la danza (otro elemento esencial en todas las manifestaciones musicales).

Hasta tal punto se encontraba desarrollado el elemento rítmico en África que la percusión servía para comunicarse con otras comunidades, mediante lo que los occidentales denominaron talkin’ drums (se trata de tambores dotados de un sistema de cuerdas laterales que, al ser tensadas por el intérprete, modifican la afinación de la membrana para lograr importantes variaciones en el sonido resultante). No se trataba, como podríamos pensar en principio, de comunicaciones esquemáticas, de meros avisos o señales, sino de genuinas conversaciones. El temor a que este tipo de comunicación pudiese propiciar, y facilitar la organización de, revueltas al poner en contacto a los esclavos de las diferentes plantaciones esclavistas en América, sin posibilidad de control ni comprensión por parte de los blancos, llevó más adelante a la prohibición del uso de los tambores y percusiones en muchas áreas con esclavos de origen africano.

LOVE BLAC

PEOPLE LI

YOU LOVE

Regresaremos primero, temporalmente, a África, hasta donde es fácil rastrear el origen y, a menudo, la plasmación literal, una buena cantidad de elementos musicales manejados por los esclavos africanos en América. De entrada conviene sacudirse de encima las convenciones, tan propias de los occidentales, que dibujan África como una tierra salvaje y atrasada, poblada por tribus aisladas entre sí y sumidas en una perpetua edad de piedra prehistórica. De hecho durante muchos siglos (s. VII-XII) Europa languideció, sacudida por el hambre y las enfermedades, mientras el Islam dominaba todo el norte de África y gozaba de una edad de oro cultural durante la cual las matemáticas, la astronomía, la navegación y la ciencia en general vivieron importantes avances. Y multitud de reinos e imperios florecieron en el África subsahariana durante centurias, hasta que la colonización europea los diezmó dramáticamente, no tanto por tratarse de sociedades culturalmente atrasadas como a causa de la superioridad tecnológica y militar de las potencias europeas.

Grabado de dos músicos africanos tocando instrumentos precursores de los balafones y timbales.

Grabado de dos músicos africanos tocando instrumentos precursores de los balafones y timbales.

En cuanto a la música, y al igual que sucedió en el resto del mundo, apareció en África ya en época prehistórica: parece ser que la música es algo consustancial al ser humano, pues allá donde han surgido una cultura o civilización humanas lo ha hecho igualmente la música, por muy aisladas que esas cultura o civilización estuviesen. Este fenómeno se ha observado igualmente en las tribus que han permanecido hasta épocas recientes totalmente alejadas del contacto con otros asentamientos humanos.

CU

**K**

**KE**

**ВЛАСК**

**УЛТУРЕ**

# EL PULSO AMERICANO

Pues bien, la esencia de todo ese sustrato musical logró sobrevivir en América a pesar de la sistemática deshumanización de que los esclavos fueron objeto, y de los buenos cuidados de los explotadores blancos para tratar de erradicar todo rastro de la cultura africana que sus víctimas pudieran conservar. La polirritmia, la danza, las voces de llamada-respuesta y la componente fundamentalmente espiritual de la música persistieron allende el Atlántico; no obstante, aspectos menos genéricos como los instrumentos, los estilos musicales y las situaciones sociales en que la música era utilizada fueron reinventados por completo, o directamente sucumbieron al trauma de la esclavitud.

¿Y de qué instrumentos se sirvieron los primeros esclavos para expresarse musicalmente? A riesgo de simplificar excesivamente la cuestión, cabe afirmar que continuaron utilizando instrumentos fundamentalmente similares a los que habían utilizado en su continente de origen, como los tambores, bongos y tomtones, instrumentos constituidos por piezas de madera huecas y agujereadas al estilo de las actuales flautas, rudimentarios instrumentos de cuerdas... así, el banjo, un instrumento esencial en la música folk americana, fue llevado allí por los esclavos africanos. A menudo herramientas destinadas a otros usos fueron utilizadas para producir música, dada la escasez de medios de que contaban los esclavos en las plantaciones; un ejemplo de ellos es el uso de cucharas como elementos percusivos para golpear entre sí o contra el propio cuerpo. También los golpeteos en el cuerpo con las manos (llamado hambone o juba dance, ya empleado en África y que continuó utilizándose, como veremos, tras la abolición de la esclavitud, en espectáculos minstrel y otros) se utilizaron con frecuencia; el golpeteo alternativo de las manos sobre el pecho, los muslos, o entre sí, propiciaban la creación de diferentes y francamente atractivos sonidos percusivos.

Con el transcurso del tiempo gran parte del sustrato africano se fue diluyendo, al tiempo

que sucesivas generaciones de negros se iban adaptando a su nuevo entorno social y creando una cultura nueva, propia, mestiza. Curiosamente, aunque en muchos lugares ese mestizaje integró elementos africanos y europeos, pero también nativos de América, en las zonas que más influencia tuvieron en el futuro en el nacimiento y desarrollo del jazz (Cuba, Hispaniola, Jamaica) la componente nativa no se dio debido a la práctica desaparición de esas culturas autóctonas, que sucumbieron a la conquista de sus territorios y a enfermedades importadas de Europa y África.

Obviamente la temática y, dada su rotunda funcionalidad, la esencia de la música africana, fueron absolutamente modificados por el éxodo y la esclavitud: la traumática transformación de las condiciones en que se hacía música (por ejemplo no cabía ya la celebración de las labores del campo y la fertilidad de la tierra, dado que el trabajo había pasado a ser una labor alienante para beneficio de los secuestradores) por un lado, y la prohibición de casi todas las manifestaciones religiosas y rituales por otro, fueron determinantes en el devenir de la música de los esclavos, que tendieron a expresar cada vez más quejas, lamentos, rememoraciones (...) de la vida en África y resignados cantos de trabajo. De todos modos, el humor que siempre había caracterizado a la música, y a la cultura en general, africana, sobrevivió y sirvió como elemento atemperador de las durísimas condiciones de vida de los esclavos. Para impedir la comprensión y eventual prohibición de los secuestradores, a menudo ese buen humor quedaba oculto tras dobles sentidos incomprensibles para los blancos... el uso del doble sentido se generalizó extraordinariamente en el desarrollo de la música afroamericana, y permitió a los esclavos expresar con cierta libertad, eludiendo la censura blanca, tanto sinceros lamentos como procaces chiflas y vanos anhelos de fuga y libertad.





## LA MÚSICA NEGRA EN UN MUNDO DE BLANCOS

El fin de la esclavitud tras la Guerra Civil Americana significó un cataclismo social y político. Que, quizá previsiblemente, no trajo demasiados cambios prácticos para los negros.

En este artículo trataremos de analizar someramente ese proceso, y nos fijaremos en algunas de las manifestaciones musicales de los negros dentro de la sociedad blanca.

# LA EMANCIPACIÓN

La esclavitud tuvo un curioso protagonismo durante la Guerra Civil estadounidense (1861-1865): el posicionamiento en relación a su abolición/continuidad fue una de las chispas que la desencadenaron y, aunque Lincoln pretendió dejar ese conflicto al margen durante la guerra, finalmente, debido al peligroso rumbo que iba tomando el enfrentamiento, el compromiso de abolirla (si bien forzado por las circunstancias) resultó esencial para que la victoria se decantase del lado de los unionistas. Y, claro, al terminar la guerra y declararse inmediatamente después libres a todos los negros que permanecían esclavizados el Sur vivió una verdadera revolución a todos los niveles.

Cuatro millones de negros fueron, pues, liberados de la esclavitud al finalizar la guerra. Rápidamente empezaron a organizarse social y políticamente, creando comunidades que les facilitasen la orga-

nización del trabajo, la educación, etc... especialmente dramáticos fueron los esfuerzos que se llevaron a cabo para tratar de reunir a los miles de familias separadas al haber sido sus miembros vendidos a diferentes captores. Como afirma Amiri Baraka (Nota 1), "los gobiernos de la reconstrucción del Sur, compuestos por negros, pese a encontrar constantes obstáculos en su tarea, consiguieron llevar a efecto algunos cambios beneficiosos (...). Estos gobiernos intentaron implantar unas cuantas reformas sociales y políticas".

Surgieron multitud de nuevas iglesias afroamericanas, centros que, además de preocuparse por las almas de sus feligreses, se convirtieron en instituciones políticas y sociales de primer orden. Curiosamente, hubo dos corrientes casi antagónicas en cuanto a su relación con la herencia cultural de la esclavitud y la cultura blanca: las iglesias metodistas

integraron en sus sermones religiosos no ya espirituales sino, incluso, ring-shouts; otras, en cambio, más influenciadas por los protestantes blancos de clase media, renegaron del pasado y se centraron en emular las ceremonias e himnos blancos, convencidas de la superioridad cultural y moral de la raza blanca (o de la conveniencia práctica de integrarse plenamente en su cultura). En definitiva, ya desde el primer momento existió un enfrentamiento antagónico entre los negros que pretendieron afirmar su individualidad cultural como tales y los que renegaron conscientemente de la cultura de sus antepasados.

Junto a las iglesias, las universidades se convirtieron en los centros neurálgicos de las aspiraciones sociales y culturales de los negros; allí se formaron los profesores que habían de sacar de la más absoluta ignorancia a los cuatro millones de nuevos hombres libres, y

Curiosamente, después de no haber obtenido la menor repercusión durante cierto tiempo, un día decidieron dedicar su concierto a viejos espirituales de la época en que eran esclavos y triunfaron por todo lo alto; desde ese instante vivieron una duradera fama que les llevó a actuar exitosamente incluso en Europa. De todos modos, los espirituales de los Fisk Jubilee Singers estaban casi por completo despojados de sus elementos originalmente constituyentes (llamada-respuesta, heterofonía, escalas pentatónicas...), y contenían otros propios de la tradición musical clásica europea (sobre todo elementos armónicos). Es decir, el grupo estaba más o menos alineado en el frente "integracionista" de los negros, aunque irónicamente terminaron triunfando con un estilo originario de la cultura que esencialmente repudiaban.

Sin embargo es probable que estas versiones "adulteradas" de la música negra, reconvertidas para resultar al mismo tiempo exóticas y comprensibles al público blanco, ejercieran a la larga una influencia positiva en la medida en que facilitaron que ese público blanco se acercase, siquiera tangencialmente, a la "cultura negra", y a que la contemplase sin el desprecio y el temor hasta entonces generalizados.

De todos modos, buena parte de las ilusiones vertidas tras la Emancipación se vieron frustradas por la cruda realidad: aquellos cuatro millones de hombres y mujeres habían de ganarse el pan en un mundo ferozmente competitivo y fuertemente racista, sin medios materiales y sin conocimientos suficientes para adquirirlos; como consecuencia, continuaron viviendo casi en las mismas condiciones que antes de su liberación, y sus sueños acerca de la igualdad de derechos y posibilidades languidieron.

En la década de 1870 (bien pronto) los gobiernos empezaron a perder impulso en su lucha por obtener esa integración racial, incapaces de resistir las presiones de los terratenientes sureños o de atajar los crímenes de agrupaciones violentamente racistas como el Ku Klux Klan: nuevas leyes segregacionistas, restricciones en el voto, etc convirtieron a los negros, especialmente en el sur, en ciudadanos de segunda fila, en beneficio de los terratenientes que, de este modo, lograron mantener una organización social/laboral casi idéntica a la existente antes de la emancipación.

## MINSTREL SHOWS, CAKEWALK

Lejos de disminuir, la celebridad de los minstrel shows se multiplicó después de la guerra; si hasta entonces estos espectáculos se habían circunscrito fundamentalmente a los estados del norte, ahora se extendieron también por los del sur, espoleados por las renovadas maneras racistas de los blancos. Sin embargo, ahora la mayoría de artistas de minstrel eran negros, lo que suponía un nuevo giro de tuerca a la burla ya que eran los propios ex-esclavos quienes parodiaban su música, su danza, sus costumbres y su reciente pasado. Hasta tal punto tuvieron que asumir los artistas negros su papel de "imitadores de sus propios imitadores" que lo habitual era que se pintasen la cara de negro con corcho quemado, como hacían sus colegas blancos, para tener la apariencia que se esperaba de ellos.

Sin embargo, no es desdeñable el sentido profundamente irónico inherente al hecho de que los propios negros parodiasen las parodias que de ellos hacían los blancos; como dice Amiri Baraka (Nota 2), "en cierto sentido el juglar negro se reía de sí mismo, y en otro sentido, probablemente más profundo que el anterior, se reía de los blancos. (...) No es preciso decir que los juglares negros eran más "auténticos", y que los espectáculos negros (...) pronto tuvieron una vitalidad y un sólido sentido del humor de los que los anteriores espectáculos siempre carecieron".

En un momento en que el grueso del desarrollo económico del país se polarizó en las ciudades, donde los trabajadores de extracción social más baja se veían aplastados por la fuerte industrialización, el enorme flujo de inmigrantes (tanto europeos sin recursos como ex-esclavos procedentes del campo), la violencia racial y las desigualdades sociales, los minstrels tendían a ofrecer una visión idealizada de las viejas plantaciones sureñas, de sus amplios espacios abiertos, de las relaciones entre terratenientes y esclavos... esa visión sesgada, adulterada, contribuyó a potenciar el resentimiento del público hacia

los negros, a quienes era fácil considerar artífices de la desaparición de ese modelo, y a fosilizar subliminalmente los sentimientos racistas de una sociedad ya de por sí ampliamente predispuesta a ello.

Estos espectáculos se hicieron realmente célebres, y convirtieron a algunos de sus artífices en gente acomodada; el mundo del espectáculo empezaba a ser uno de los pocos ámbitos profesionales en que los negros podían prosperar económicamente más allá de la más estricta supervivencia... resulta significativo, sin embargo, que ese éxito personal hubieran de alcanzarlo los negros ridiculizándose en cierto modo a sí mismos en el escenario.

Además cualquier negro que se enriquecía mínimamente, en el mundo del espectáculo o en cualquier otro, había de sobrevivir en una sociedad que solo por ello le convertía en objetivo de envidias y ataques que operaban en forma de zancadillas de todo tipo a nivel profesional y, a menudo, de violencia física: no era extraño que estos negros fuesen objeto de palizas y atentados o que, a menudo, fuesen sencillamente asesinados.

En ese sentido resulta significativo descubrir que los beneficios obtenidos por el rotundo éxito de los Fisk Jubilee Singers se empleó para construir en la universidad un edificio-fortaleza donde alumnos y profesores podían refugiarse de los ataques de los grupos terroristas blancos (el Ku Klux Klan y otros similares). En este contexto triunfó el cakewalk, un estilo de baile originado en las plantaciones de Florida durante la esclavitud y que ahora causaba furor entre el público blanco.



## TIN PAN ALLEY, VODEVIL, EL FONÓGRAFO

En 1892 el famoso compositor Antonín Dvořák aceptó el puesto de director del National Conservatory of Music en New York. En seguida le cautivaron los espirituales negros, y sus declaraciones al respecto a un periodista resultaron incendiarias: "Estoy convencido de que el futuro de la música de este país hemos de buscarlo en la música negra. Esta es la verdadera música popular americana, y vuestros compositores deben volverse hacia ella... En las melodías negras de América veo todo lo necesario para el surgimiento de una gran y noble escuela de música".

Es probable que la opinión del músico fuese despachada de un plumazo por la racista sociedad imperante en Estados Unidos pero su influencia sí fue determinante para convencer a algunos de sus alumnos del potencial musical de su herencia cultural: jóvenes y ambiciosos músicos como Will Marion Cook le prestaron oídos y, seguramente, su espaldarazo moral influyó positivamente en su perseverancia en los años posteriores, cuando se entregaron a la tarea de abandonar los estereotipos de los minstrels para crear música negra nueva, libre y rica.

Una pléyade de compositores se había lanzado a escribir y publicar canciones que amalgamaban componentes populares de todo tipo, tanto de origen europeo como local (los minstrels entre ellos), obteniendo a veces rotundos éxitos en un mundo editorial en franca expansión. Era el surgimiento del Tin Pan Alley, la industria formada por los compositores de canciones a sueldo de New York City (en la que lograron alcanzar el éxito algunos compositores negros, como James A. Bland Y Gussie L. Davis). Para profundizar en el peculiar fenómeno del Tin Pan Alley, esencial para comprender el surgimiento de la industria de la música a principios del s. XX (importantísima desde ese instante... hasta hoy en día), se pueden consultar el artículo dedicado al mismo "Tin Pan Alley, fábrica de éxitos", perteneciente a la serie "1920-1930: La modernidad al poder".

La fuerte demanda de espectáculos musicales cristalizó, sobre todo en las décadas de 1880 en adelante, con el surgimiento de multitud de salones de conciertos que presentaban minstrel shows y otros espectáculos de música popular, teatro, danza, etc. Estos espectáculos de variedades, que combinaban diversas actuaciones en un solo pase, pronto empezaron a girar a lo largo y ancho del país, cosechando a veces verdaderos éxitos. Todo ello constituye lo que llamamos vodevil.

No obstante la violencia que los racistas ejercían sobre los artistas negros de cierto éxito, con el correr de las décadas estos se fueron rebelando más y más contra las convenciones que les obligaban a parodiar y ridiculizar su pasado: en la década de 1890 los viejos estilos fueron

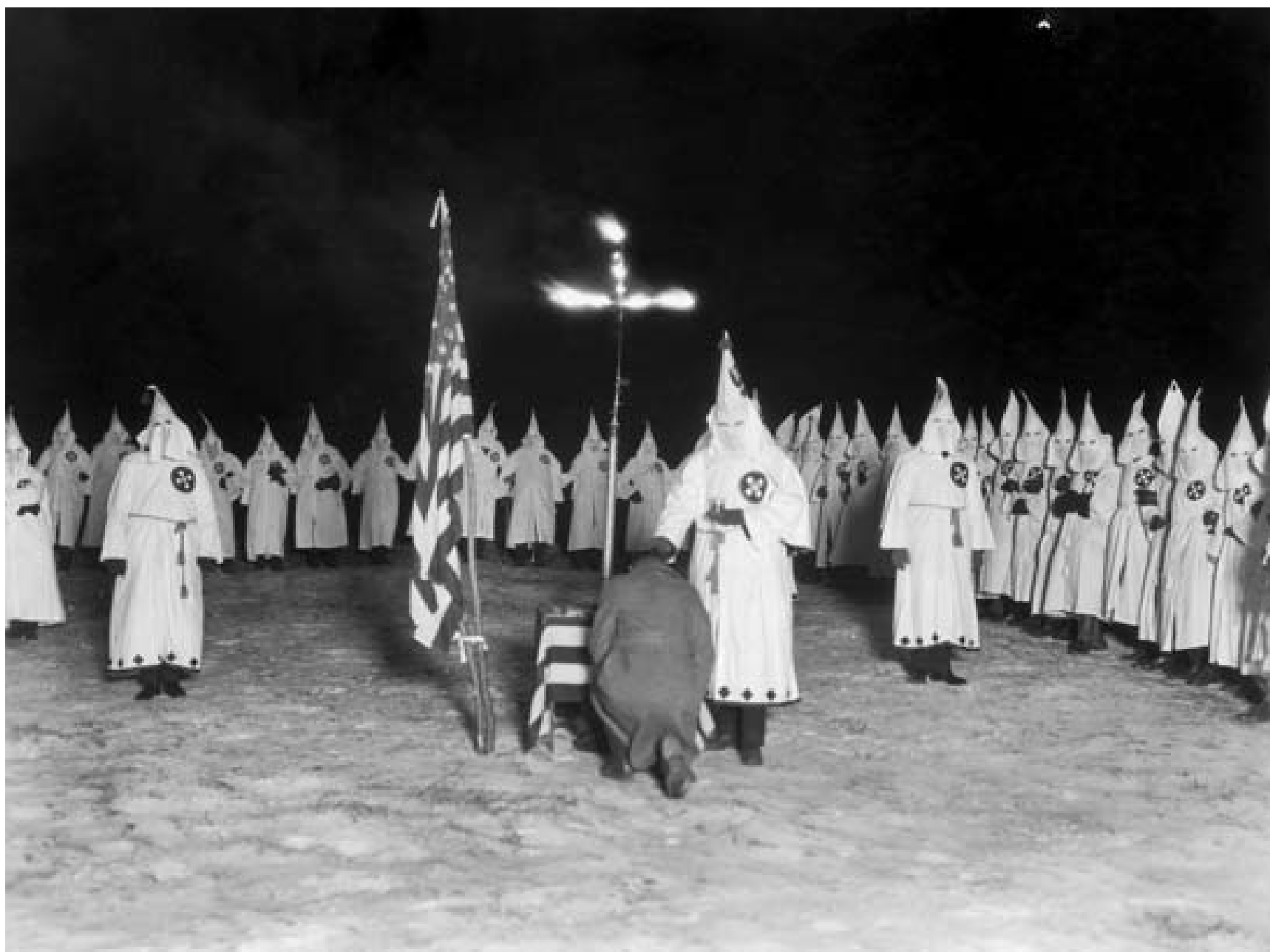
dando de lado a ese pasado cada vez más lejano y su música se fue dinamizando y enriqueciendo con un impulso artístico nuevo que daría lugar a nuevas formas ya ajenas al minstrel.

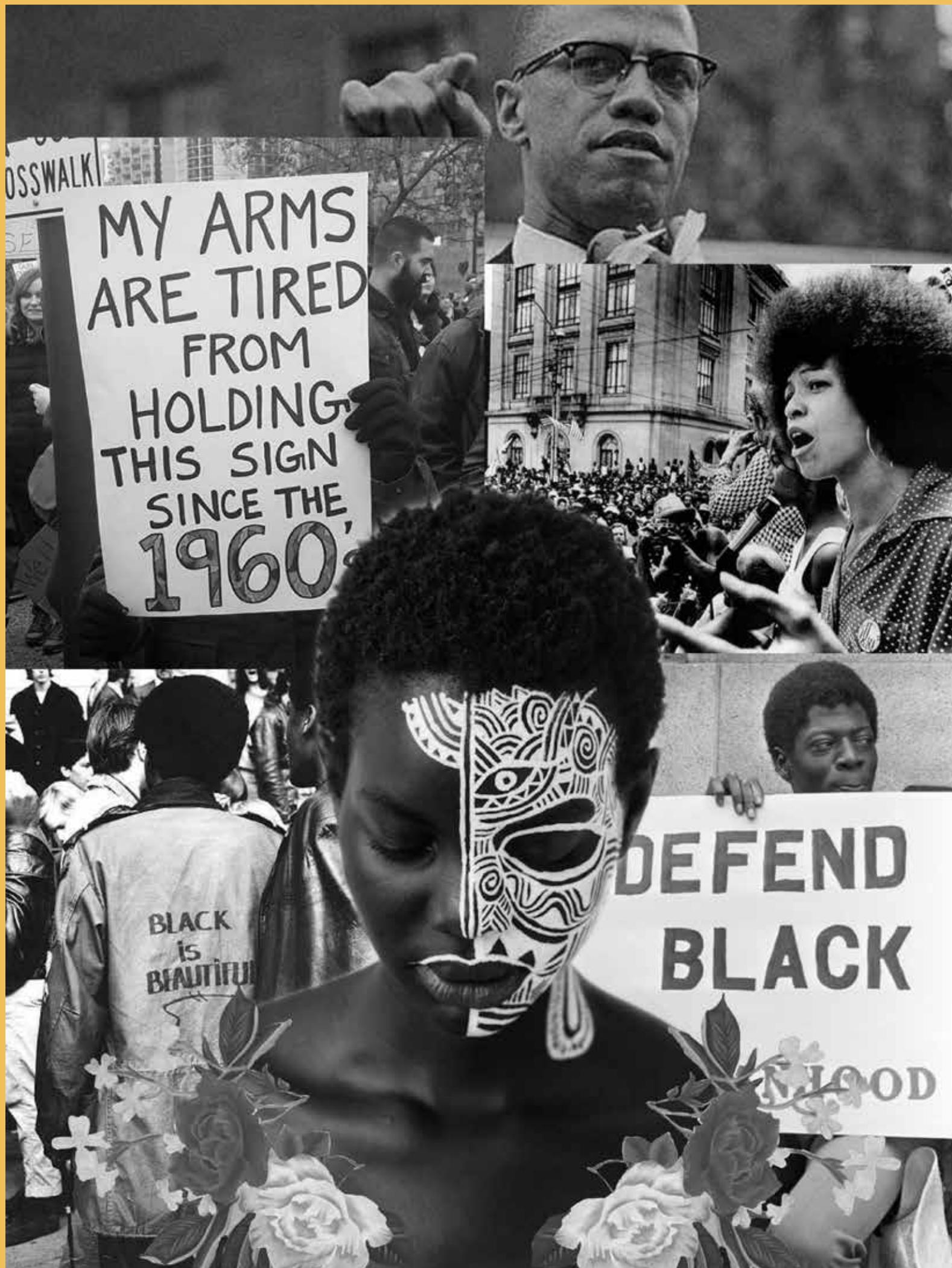
Así, aparecieron obras teatrales que, todavía con el trasfondo de los minstrels y el cakewalk, presentaban obras mucho más ricas y ambiciosas, dispuestas por un lado a romper los degradantes estereotipos imperantes en torno a los negros, por otro a dar a conocer música valiosa creada por negros libres, integrados en la sociedad actual. Todo ello provocó el nacimiento de un nuevo y exitoso género, la comedia musical (un ejemplo paradigmático es «Clorindy, or the Origins of Cakewalk», de Will Marion Cook, antiguo alumno de Dvořák, estrenada en 1898).

Fue en aque momento socialmente tan convulso (la década de 1890) que apareció un aparatito que al cabo daría inicio a una nueva era para la música: el fonógrafo. No obstante, de momento el aparato no parecía tan prometedor: muy pocos ciudadanos tenían acceso al invento, y la incipiente industria de las grabaciones estaba lejos de convertirse en el importante motor económico que llegó a ser unas décadas después. En todo caso, desde el principio fue una industria controlada exclusivamente por blancos, y son pocos los registros del s. XIX protagonizados por artistas negros... además, no existía un público negro que demandase grabaciones de ninguna clase. Curiosamente, fue un negro el primer artista que trató de extender su fama gracias a las grabaciones discográficas, poniendo gran cuidado en la corrección formal y técnica de sus grabaciones (se trata del crooner Bert Williams).

### CODA

"En las cuatro décadas que median entre la Guerra Civil y la llegada del nuevo siglo, los músicos afroamericanos se habían convertido en los principales intérpretes de minstrels, creado lucrativas carreras como compositores de canciones populares y como intérpretes en salones y teatros urbanos, y habían transformado los géneros típicos de la era de la esclavitud como los espirituales o el cakewalk en espectáculos que ayudaron a definir la cultura americana en la era industrial. Lograron todo esto enfrentándose al violento racismo de la era posterior a la guerra, que vio languidecer los derechos civiles e instaurarse en el sur un régimen de segregación y violencia racial. Los artistas pagaron un precio al amoldarse a estereotipos de la era, actuando pintados de negro e interpretando canciones que ridiculizaban el pasado reciente de su raza. No es posible separar la creatividad y el éxito duramente ganado de los músicos negros del venenoso contexto de estas décadas"





“ TODOS NOS VEN COMO ENEMIGOS, PERO NO SE DAN CUENTA QUE SOMOS LA VICTIMA  
Y SIN IMPORTAR CUANTAS VECES NOS BAJEN  
NOSOTROS NOS LEVANTAREMOS CON LA FRETE EN ALTO  
Y ORGULLOSO DE LO QUE SOMOS ”



@PROYECTOARTFRO



ARTFRO



ARTFRO



PROYECTOARTFRO.COM