

Tango, Rumba, Putas y Malevos (Introducción general)

Por Fabrice Hatem

(Traducción: Yirka Maceo Ferrera)

Desde hace mucho tiempo he estado impresionado por la existencia de fuertes similitudes entre las trayectorias históricas de los variados géneros de música afrolatina. Estos, en efecto, serían según yo (casi) todos:

- 1) surgidos como resultado del mestizaje de diferentes influencias etnoculturales, en espacios urbanos pobres y estigmatizados...
- 2) ...para luego imponerse, a menudo con el apoyo de círculos criminales implicados en las actividades nocturnas, como culturas populares de referencia en su país...
- 3) ... y lanzarse finalmente, después de algunas crisis de crecimiento o algunos eclipses, hacia la conquista de pistas de baile para “todo público” del mundo entero, transformándose en productos globalizados de recreo.

Así pues, en este libro, probé el valor de esta intuición sobre nueve géneros musicales del Nuevo mundo como: el Tango, el Jazz, la Rumba, la Samba, la Salsa Brava, la Salsa colombiana, los Narcocorridos, el Hip hop y el Reguetón. Los resultados obtenidos validan en gran parte mi esquema de análisis, incluso si cada uno de estos géneros conoce también una evolución específica vinculada a las condiciones particulares de su génesis y desarrollo: influencias etno-culturales, topografía urbana, geografía e historia de los países en cuestión, surgimiento más o menos reciente, etapa de evolución actualmente alcanzada...

Pues, les propongo con esta obra titulada “*Tango, Rumba, Putas y Malevos*”; de partir conmigo al descubrimiento de las profundas similitudes, que más allá de sus aparentes diferencias, unen a estos variados miembros de la familia constantemente expandida y recompuesta de las músicas afrolatinas.

Indice

Preámbulo: Mis desventuras nocturnas en Santiago de Cuba.....	3
Exposición de los motivos, hipótesis y métodos de trabajo	6
Hechos y constataciones	6
Las hipótesis	7
El método y sus límites.....	8
Un resumen de las principales conclusiones	10
El Tango: del sórdido arrabal a las coquetas milongas de hoy.....	10
El Jazz: de los burdeles de Storyville a los clubes de vanguardia	11
La Rumba: de los humildes solares a los congresos internacionales de Salsa	12
La Samba: símbolo de la identidad brasileña, pero vínculos turbios con los narcos	13
El Hip hop y el Reguetón: de la furia del gueto a la ropa de marca	14
Salsas Brava y Romántica: del Barrio de Nueva York a los festivales internacionales	15
La Salsa colombiana: de los burdeles de Buenaventura a los clubes de Bogotá.....	16
Los Narcocorridos: cuando los músicos cantan las hazañas de los narcotraficantes	17
Los personajes de los márgenes en la canción Afrolatina.....	18
A modo de conclusión.....	19
Índice del libro	20

Preámbulo: Mis desventuras nocturnas en Santiago de Cuba



En Santiago de Cuba, en junio del 2011, la Fiesta del Fuego estaba en pleno apogeo. Con motivo de esta gran celebración popular se organizan durante varios días, desfiles folklóricos en los cuales participan todas las escuelas de danza de la ciudad (foto a lado). Estas celebraciones terminan en apoteosis con la ceremonia tradicional de la "Quema del Diablo", que consiste en quemar una efigie del diablo en el barrio de la Alameda, cerca del puerto.

Este lugar es una gran avenida a lo largo de los muelles, bordeada de viejas casas porticadas y ahora muy degradadas, y donde una vez hubieron almacenes y lugares de placer. Aquí había todas las noches, durante la Fiesta del Fuego, fiestas en pleno apogeo: espectáculos callejeros a lo largo del muelle, vendedores ambulantes de pasteles y helados, numerosas familias de paseo,.. (foto al lado). Me gustaba ir allí, pasearme con mi cámara, descuidando las advertencias de mis amigos cubanos: "*aquí es peligroso, hay delincuentes, podrías ser robado, no muestres demasiado tu dinero....*". Pero bueno, yo estaba en Cuba, donde nada malo podría pasarme, como todos saben...



La última noche de la Fiesta del Fuego, había vuelto sin embargo a la casa de alquiler cerca de las once de la noche, en la calle Padre Pico, parte del casco antiguo de la ciudad situado detrás del barrio de la Alameda, justo abajo en la loma del Tivolí. Me acosté un poco temprano, pero a la una de la madrugada me desperté y no pude volver a dormir. No obstante, sabía que el cantante Cándido Fabré, ídolo de los distritos populares de Santiago, debía hacer un concierto en la noche, o más bien toda la noche, porque generalmente comienza



a tocar muy tarde para detenerse solo al salir el sol.

noche del Festival del Fuego).

Así que decidí vestirme para ir a su concierto por las estrechas y ruidosas calles que conducían desde mi alquiler hasta el paseo Alameda, ubicado a solo unos cientos de metros de distancia.

Al llegar allí, encontré un clima muy diferente al de la tarde. Las tranquilas familias habían sido reemplazadas por bandas de jóvenes, la mayoría de ellos negros, formando una fauna mucho más agitada (foto al lado: el barrio de la Alameda en la



Entonces, entré en la multitud, es decir, en la boca del lobo o más bien del cocodrilo. Una muchedumbre inimaginable. Todas las personas muy pegadas unas de otras, empujándose a veces a propósito, como para provocarse. Los hombres con una botella de ron en la mano. Las mujeres, seductoras, provocativas... Creo que las peleas podían surgir por una sencillez. Soy prácticamente la única persona blanca, con mi cámara de fotos en la mano. La presa ideal. Comienzo a sentir manos errantes en los bolsillos de mis pantalones cortos.

Al principio pensaba que era solo un incidente aislado. Me acerco al escenario y comienzo a tomar fotos de Cándido Fabré. Encuentro a una chica que estaba en la mañana cerca del Parque Céspedes, donde había intentado en varias ocasiones conectarme. ¡Una jinetera, qué! Es extraño encontrarla allí, ¿no? Esta vez, llevado por la atmósfera eléctrica del lugar, la tomo de la mano y comenzamos a bailar frente al escenario. En esta foto, Cándido Fabré parece mirarnos severamente, a ella y a mí, con su rostro noble y duro.



Pero las palpaciones corporales continúan. De repente, entiendo que debo irme de allí, muy, muy rápidamente, si no deseaba tener grandes problemas en los minutos siguientes. Por otra parte, Cándido Fabré parece estar diciéndome también: "*Vete, el turista blanco, es peligroso para ti aquí*". Entonces, dejo a mi jinetera y me voy. Intento cruzar entre la multitud, pero es compacta. Ahora me siento perseguido, rodeado por tres o cuatro hombres, como una presa por un grupo de cazadores. Hago circunvoluciones para escapar de ellos. Paso por una o dos peleas violentas. Empujo a una pareja que bailaba una especie de movimiento de copulación. Tengo miedo, pero al mismo tiempo estoy saboreando la extraordinaria energía que emana de esta multitud, como un bosque

tropical ondeando en el poderoso viento de la voz verdaderamente magnífica de Cándido Fabré. Levantan sus brazos, balancean sus cuerpos al unísono. Miles de voces jóvenes y entusiastas retoman los estribillos de las canciones. El ambiente es realmente caliente. Pero yo, huyo de mis perseguidores como en las últimas escenas de la película *Orfeo Negro*, la chica que huía de la muerte durante el Carnaval de Río. ¡Otro carnaval, precisamente!¹



¹ Admito que mi desventura santiaguera también tiene algunas similitudes - menos poéticas tal vez - con la canción de Jean-Roger Caussimon, [Monsieur William](#)...



Termino despistando a mis perseguidores, ¿imaginarios quizás? Me alejo del concierto. Mi sensación al ver el primer uniforme de policía que encuentro es casi similar al del náufrago en su balsa viendo una isla después de unos días a la deriva... Juro nunca volver a hablar mal de la policía cubana. En resumen, camino a casa, me doy cuenta que me robaron las llaves del alquiler. Bueno, el menor de los males, podría haber sido mucho peor. Al día siguiente, los propietarios decidieron cambiar la cerradura de la casa.

Pero después, supe que un hombre había sido apuñalado a muerte a primera hora de la mañana cerca de donde yo estaba.

¿Qué me había pasado esa noche? De hecho, por primera vez en mi vida, había salido de mi habitual mundo de bailador, el de las tranquilas milongas y los seguros festivales de Salsa, para entrar en otro, el de la música popular de los barrios marginales. Al hacerlo, realmente me había encontrado en carne y hueso con estos personajes míticos que me habían hecho soñar tanto: el de vulgares putas y de malevos hábiles con el cuchillo. Un mundo de que, en mis ilusiones de intelectual burgués supuestamente inconformista, me sentía muy cercano porque bailaba más o menos la misma música; pero que en realidad, resultó ser tan hostil y peligroso para mí que inmediatamente traté de huirlo sin retorno (foto superior: fiesta en una favela en Brasil).



En resumen, me acababa de dar cuenta de que además de los lugares y rutinas de "pequeño burgués" que constituían mi mundo familiar de aficionado en las danzas afrolatinas, ellas también se practicaban en otro universo, el de los barrios pobres. Lugares ciertamente más violentos y vulgares que aquellos a los que solía asistir, pero más cercanos también por su atmósfera de los barrios marginales donde nacieron estas músicas (foto al lado: Tango en el Trocadero, Paris).



Esta observación fue para mí una fuente inagotable de reflexiones e interrogantes. ¿Cómo era que realmente solo conocía una parte del universo social de la Salsa cubana, una cultura a la que honestamente creía pertenecer en cuerpo y alma? ¿Con cuál recorrido histórico, estos bailes - Salsa, Tango, Rumba, Samba...,- inicialmente nacidos en barrios desfavorecidos del Nuevo Mundo, se han difundido progresivamente dejando los guetos marginales para ser adoptados por la burguesía de las ciudades de su propio país

y después del mundo entero? ¿Cómo puede una música de malevos convertirse en un baile de ricachones o de intelectuales? Es debido a este asombro y a estas interrogantes que nació este libro, del cual presentaré ahora las hipótesis, los métodos de trabajo y las principales conclusiones (foto al lado: conversación con el difunto Juan Carlos Cáceres, historiador de Tango).

Exposición de los motivos, hipótesis y métodos de trabajo

Hechos y constataciones



Incluso antes de mis desventuras santiagueras, estuve impresionado por numerosas similitudes entre las trayectorias históricas de la mayoría de músicas afrolatinas. Estas, en efecto, serían según yo (casi) todas 1) nacidas del mestizaje de diferentes influencias etnoculturales, en espacios urbanos pobres y estigmatizados, 2) para luego imponerse, mediante o un compromiso con el espíritu de la sociedad dominante, como culturas populares de referencia en su país, 3) y lanzarse finalmente, después de algunas crisis de crecimiento o algunos eclipses, hacia la conquista de pistas de baile para “todo público” del mundo entero, transformándose en músicas globalizadas de recreo (Foto al lado: imagen de la película *Nuestra Cosa (Our LatinThing)*, 1972).

Al mismo tiempo era muy consciente, más allá de este lienzo común, de la gran diversidad de estos géneros, sea por las condiciones de su nacimiento, su expansión y su globalización. Entre los factores de esa diversidad, se puede mencionar:

- El peso respectivo de los diferentes aportes etnoculturales que llevaron a la cristalización del nuevo género: influencias africanas o europeas, rurales o urbanas...
- La diversidad en cuanto al lugar de origen: ¿Un puerto? ¿Un nuevo espacio urbano nacido del crecimiento de la ciudad? ¿Un gueto históricamente ubicado en el corazón de él? ¿Una zona de tolerancia?
- La contribución respectiva de los diferentes actores que permitieron que este género cruzara las fronteras de su cuna marginal: intelectuales y artistas de vanguardia; industria de la música y recreo; redes mafiosos que controlan las actividades nocturnas; la política cultural del Estado...
- La naturaleza de las crisis que afectaron a cada género al obligarlo a tomar nuevas formas para sobrevivir: represión política o censura; competencia de otros géneros musicales; necesidad de renunciar a los rasgos de contracultura demasiado marcada para ser aceptada por el público en general...
- Por último, la situación actual de esta música ahora globalizada: ¿Una actividad de divertimento para el público en general quien ha roto todos los lazos con sus orígenes marginales? ¿Una cultura de vanguardia reservada para una pequeña audiencia de conocedores? ¿Al contrario, la sobrevivencia de una contracultura vinculada a este género en los barrios desfavorecidos de hoy...?. Por lo tanto, me pareció útil realizar un análisis comparativo de la dinámica histórica de estos diferentes estilos musicales para tener en cuenta sus similitudes y sus diferencias. (Foto al lado: Berlín Congreso de Salsa, 2014).



Las hipótesis



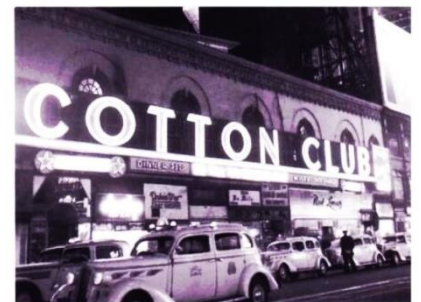
Por lo tanto, realicé un proyecto de investigación basado en las siguientes tres hipótesis, derivado directamente de las observaciones preliminares expuestas a continuación:

1) Más allá de sus diferencias aparentes, numerosas músicas del Nuevo mundo, desde el Jazz hasta el Tango, pasando por la Salsa y la Samba se derivan, en diversos grados, del mismo proceso de interacciones entre influencias europeas y africana. Estas pertenecen a esta misma familia extendida, constantemente recompuesta, y en las fronteras particularmente difusas, la cual llamaré en el resto de este libro *música afrolatina*. La proximidad entre esos varios géneros musicales, en términos de influencias etnoculturales como de medio de origen, debe necesariamente manifestarse, no solo en la semejanza de sus estructuras musicales, sino también en ciertas similitudes en términos de trayectorias históricas (foto al lado: pintura La Rumba, de Antonio Araujo).

2) Con el tiempo, estas músicas van a alejarse progresivamente de sus lugares estigmatizados de nacimiento, situados en los márgenes de la sociedad, para primero imponerse como un género de divertimento mayor a la clase media y alta de su país, y luego difundirse al mundo entero. Mi principal hipótesis aquí, es de probar la idea de un esquema de cuatro fases (ver también el diagrama 1, en la siguiente página):

- El nacimiento de una cultura popular como resultado de un fenómeno sincrético en el seno de una población urbana marginalizada y estigmatizada por su supuesta propensión a la violencia y/o delincuencia («prostitutas y delincuentes»), cuya nueva música refleja, en parte, la idiosincrasia y, por lo tanto, es rechazada por la sociedad dominante.

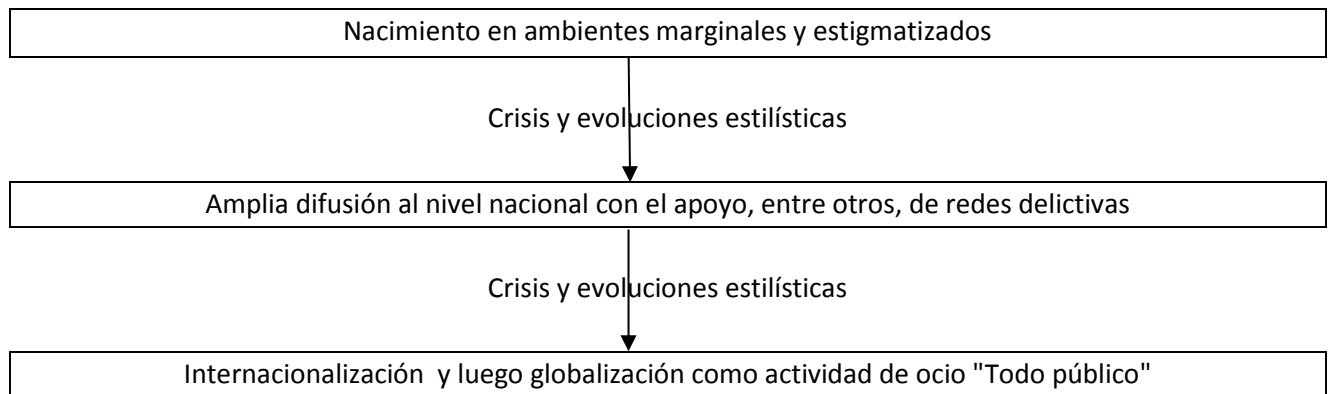
- La difusión de esta música a toda la sociedad, con la renuncia de sus aspectos más denigrados de violenta y vulgar contracultura, y bajo la acción de diversas fuerzas donde los medios criminales "(gánsteres y clubes nocturnos)" juegan un papel a veces importante en el sentido de que controlan los espacios de recreación nocturna donde se toca y se baila (foto al lado: Cotton Club, Nueva York, 1930).



- La globalización bajo la influencia de la industria del ocio, acompañada de una nueva transformación de las formas musicales y de las prácticas sociales vinculadas al género, con el fin de hacer que este sea compatible con el estilo de vida y las expectativas de las clases medias de todo el mundo ("festivales y clases de baile").

- Este ciclo de evolución que se extiende generalmente a lo largo de todo el siglo XX (o la segunda mitad de ese siglo para los géneros más recientes) también está marcado por las crisis recurrentes relacionadas con la necesidad por el género de evolucionar y adaptarse a las expectativas de sus nuevos públicos.

Diagrama 1
El ciclo de las músicas populares urbanas afrolatinas



3) Evidentemente, este diagrama solo refleja de manera parcial la evolución específica de cada género. Estas especificidades pueden ser vinculadas, entre otros factores, a la diversidad de los entornos sociales y étnicos en los que aparecen y luego se desarrollan, y a la historia (social, económica, política, etc.) de los países afectados (Cuba, Estados Unidos, Argentina, México, Colombia, etc.).

El método y sus límites

Para probar el valor de estas hipótesis, he tenido considerables hesitaciones, tanto en el campo de mi estudio como en mi método de trabajo.

Campo de estudio: Inicialmente, mi enfoque se limitó a una comparación entre tres géneros que ya conocía, por haberlos cruzado ampliamente en diferentes momentos de mi vida: Tango, Salsa y Jazz. Los tres claramente pertenecen al campo que había definido al principio: la música urbana, resultado de un sincretismo afro-europeo, y que ha adquirido progresivamente una influencia global desde sus orígenes marginales. Pronto me quedó claro, sin embargo, que esta lista, que era demasiado restrictiva y demasiado general, necesitaba ser ampliada y refinada por tres razones:

- En primer lugar, porque me enteré rápidamente que dos otros grandes géneros afrolatinos, es decir, la Samba y el complejo de la música cubana y afrocubana, tenían que ser incluidos en el ámbito de mi investigación, debido a su importancia histórica y su influencia cultural.
- En segundo lugar, porque el término "Salsa", en sí mismo es demasiado general para poder reflejar correctamente la diversidad de las idiosincrasias nacionales. Es por eso que elegí analizar de manera específica el caso de la Salsa colombiana, que tiene una trayectoria tan peculiar.
- Por último, porque me pareció que dos géneros musicales más recientes, merecían, especialmente, debido a su naturaleza muy marcada de subcultura marginal, un análisis en sí mismo, incluso si solo se conectan periféricamente con la gran familia de la música afrolatina: por un lado el complejo "Hip hop - Reguetón" y por otro lado los narcocorridos mexicanos.



Así es como finalmente creé la lista de los nueve géneros musicales que son el tema de esta obra: Tango, Jazz, Salsa norteamericana y puertorriqueña, Salsa colombiana, Rumba cubana, Hip Hop, Reguetón, Narcocorridos y Samba.

También dudé mucho sobre *el ángulo de acercamiento* y *el género literario* de este libro. Por ejemplo, abrigué durante mucho tiempo la idea de una novela o más bien una serie de cuentos, privilegiando una escritura de ficción, antes de elegir un enfoque más objetivista, basado en la rigurosa recopilación y análisis de los hechos reales (foto al lado: soy yo frente a mi computadora).

Además, dudé entre: 1) sea un serie de capítulos, cada uno dedicado a la evaluación crítica de una de mis hipótesis fundamentales (sobre la génesis de las músicas afrolatinas, su desarrollo a nivel nacional, su expansión internacional, etc.), aprovechando por eso ejemplos y hechos relativos a una grande diversidad de géneros musicales; 2) sea una serie de monografías sobre cada género musical por separado (Tango, Jazz, etc.), donde se discutirá cada vez la relevancia de mi corpus completo de hipótesis para ese tipo de cultura popular. Es este segundo camino el que finalmente elegí, porque permite restaurar más vívidamente el destino original de los diferentes géneros estudiados.

En cuanto a mi trabajo de investigación propiamente dicho, se basó principalmente en tres fuentes: 1) el importante corpus ya recogido por mí en el curso de mi investigación previa sobre el Tango, la Salsa y la música cubana; 2) numerosas lecturas complementarias, sobre a géneros poco conocidos por mí como el Hip hop, la Samba y los Narcocorridos²); 3) entrevistas a especialistas de los diferentes géneros estudiados, con el fin de responder a interrogantes específicas acerca de varias dudas que permanecieron (Por ejemplo, sobre los temas y personajes de las canciones de Rumba o la atmósfera Salsera en varias ciudades colombianas en la década de 1980).

Muy consciente estoy de los límites de mi enfoque, debido principalmente a la insuficiencia de entrevistas y a la ausencia de un trabajo de archivo original. Sin embargo, creo que el trabajo que he hecho es de triple utilidad:

- En primer lugar, porque resalta las fuertes similitudes de trayectoria que reúnen a los diferentes géneros de las músicas afrolatinas: para decirlo simplemente, del miserable barrio o desde el violento gueto de su nacimiento hasta el reconocimiento nacional y luego la difusión mundial;
- En segundo lugar, porque es un instrumento original para un descubrimiento sinóptico de las culturas populares de América Latina, cuya eficacia se ve reforzada por el uso sistemático de enlaces a documentos y apéndices (hojas de lectura, artículos, videos, fragmentos de películas...). El lector tiene así una especie de "panóptico" que le permite "circular" entre los diversos modos de expresión afro-latinos, haciendo a discreción incursiones hacia uno u otro, a partir del tema principal constituido por el trabajo mismo.
- Finalmente, porque es ampliamente ilustrado de anécdotas divertidas, y por eso ofrece la oportunidad de combinar aprendizaje y entretenimiento.

²Ver el capítulo anexo de este libro consagrado a una bibliografía comentada

Un resumen de las principales conclusiones

El Tango: del sórdido arrabal a las coquetas milongas de hoy



El caso de Tango ilustra bastante bien el "modelo base" descrito anteriormente en el diagrama 1, con una notable excepción: en efecto, no se pueden encontrar pruebas convincentes de un papel muy importante de redes criminales en su extensión en toda la sociedad argentina en la década de 1920.

Es en los entornos urbanos pobres de las ciudades de Río de la Plata, cuya rápida expansión es enriquecida por un flujo masivo de inmigración proveniente de los países europeos, que nace el Tango a fines del siglo XIX. Música sincrética que refleja la diversidad de las poblaciones que se agrupan en los suburbios de Buenos Aires y Montevideo, el 2X4 combina el eco lejano de los ritmos africanos y las payadas zurdas, el sentimentalismo lírico de los italianos, el sentido hispano-andaluz de la tragedia amorosa, la nostalgia de los violines judíos de Europa Central, la triste queja del bandoneón alemán, una mezcla a la que se agregará más tarde una cáscara de elegancia y estética parisinas (foto superior: dúo de tango, Buenos Aires, a principios del siglo XX).

El Tango se toca en cafés y pulperías, en academias de baile, en patios de conventillos y, por supuesto, en numerosos burdeles que abundan en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Un universo pobre y violento, al margen de la sociedad dominante, donde abundan los malevos de todo tipo y las prostitutas. Temas obscenos, un lenguaje vulgar de los lugares de libertinaje, una danza lasciva, tal es aún la imagen del tango a principios del siglo XX. Y esta música llevará durante mucho tiempo, ante los ojos de la sociedad dominante, el estigma de sus orígenes plebeyos e inmorales.

Sin embargo, el 2X4 será adoptado gradualmente por los círculos populares decentes, luego por la clase media en emergencia, y finalmente, por la gran burguesía porteña durante la década de 1920. Despojado de los personajes transgresores de sus orígenes, se aleja entonces de los círculos marginales de su infancia, ellos mismos en vía de desaparición, para adquirir una nueva respetabilidad. Entonces, es aceptado por todos en la sociedad Argentina, atrayendo incluso el interés de los círculos intelectuales y artísticos, para convertirse en un símbolo de la identidad cultural del país.

A diferencia del Jazz norteamericano, no hay evidencia de un papel significativo para las redes criminales en este proceso de expansión del Tango. Sin embargo, los contratistas de espectáculos y los propietarios de cabarets que desempeñaron un papel central en su difusión no siempre estuvieron realmente en regla con la ley y la moral, a menudo manteniendo vínculos ocultos con algunos tipos de actividades turbias, en primer lugar, la trata de esclavas blancas y la prostitución.

Después de un período de declive entre 1950 y 1980, el Tango renace después como una música y un baile de divertimento globalizado. El seduce desde ahora las clases medias cultivadas del mundo entero. Pero sin embargo, se aleja de los entornos populares argentinos, y su naturaleza supuestamente marginal y rebelde se reduce en la actualidad a la sola dimensión de un mito fundador (foto al lado: espectáculo de Tango en Buenos Aires).



El Jazz: de los burdeles de Storyville a los clubes de vanguardia



El Jazz refleja solo en las primeras fases de su historia el "modelo de referencia" expuesto en la introducción de este texto. Sin duda, vemos sus orígenes, como es el caso por casi todas las músicas de raíces africanas del Nuevo mundo, en los ambientes marginales y estigmatizados. Sin duda, su desarrollo posterior debe también mucho al apoyo de grupos mafiosos. Por lo tanto, este género ha conocido en la época contemporánea una evolución original con respecto a la de la mayoría de las músicas afrolatinas, tomando el camino de una música de investigación y de vanguardia apreciada por un público limitado de melómanos, en lugar de una práctica de divertimento para "todo público" (foto al lado: Charlie Parker).

Nacido de un mestizaje entre las tradiciones musicales negras del sur de los Estados Unidos y las de las poblaciones criollas de Nueva Orleans, el Jazz encontró su origen, a principios del siglo XX, en los burdeles y salas de baile de la "zona roja" de Storyville. El constituye entonces el ejemplo mismo de una música de barrio malevo, criticada por los círculos tradicionales tanto por sus orígenes raciales (mezcla de música negra y criolla), por la supuesta falta de conocimiento musical de sus intérpretes instintivos, y por supuesto, por su conexión con el libertinaje, la prostitución y la violencia que los rodeaba.

Después del cierre de Storyville, el Jazz se extendió ampliamente en las principales ciudades estadounidenses, con el apoyo de la mafia judía y siciliana. De hecho esos mafiosos contrataron muchos músicos negros de Jazz para animar a los innumerables clubes nocturnos que abrían en la década de 1920 en Nueva York, Chicago y Kansas City, permitiendo así que florezca su inventiva artística y a su talento para brillar en la escena nocturna (foto al lado: Louis Armstrong y su orquesta, 1920).



Pero si en las dos primeras fases de su existencia, el Jazz parece confirmar completamente mi hipótesis del trabajo inicial, luego sigue un camino muy particular. Fue desestabilizado a finales de la década de 1930 por el cierre masivo de los clubes nocturnos de la mafia y luego tuvo que enfrentar la competencia de las nuevas músicas de baile (Jitterbug, luego Mambo y Rock en la década de 1950...). La crisis de las "Big Bands" durante la década de 1940 llevó a la proliferación de pequeñas bandas de Jazz, muchas de las cuales, en las décadas siguientes, se movieron hacia una música de investigación más confidencial.



En lugar de transformarse en una música de entretenimiento "mainstream" destinada a todo público en los bailables populares, el Jazz se ha convertido entonces en una contracultura elitista, destinada a una pequeña audiencia de melómanos, y en gran medida alejada (excepto a través de una referencia afro-céntrica reivindicativa y mitificada) de los públicos populares. Y es solo a través de su influencia indirecta, aunque incontestable, en otros estilos musicales como el Funk o el Pop que logra hoy en día mantener una forma de contacto con el público en general (foto al lado: Dizzie Gillespie y Chano Pozo).

La Rumba y la música afrocubana: de los humildes solares de Matanzas a los congresos internacionales de Salsa



La historia de las músicas cubanas de divertimento, especialmente las de origen africano, es un buen reflejo del modelo general descrito anteriormente: el nacimiento en los márgenes de la sociedad, el papel de las redes delictivas en el proceso de proyección hacia la escena del ocio nacional, y finalmente, la transformación en un producto de recreación globalizado en las últimas décadas. Pero los caprichos de la historia cubana, en particular el impacto de la revolución de Castro, también han dejado una huella profunda y original en su destino (foto al lado: Rumba en Santiago de Cuba).

Muchos de los géneros más famosos de la música popular cubana, comenzando con la Rumba, nacieron a fines del siglo XIX a partir de la confluencia de influencias africanas y europeas en los barrios pobres de los grandes puertos cubanos: Matanzas, La Habana o Santiago, donde se amontonaban, en miserables solares, los negros recientemente liberados de la esclavitud y los blancos o mulatos pobres. Barrios desfavorecidos, donde estaban presentes todos los males sociales vinculados a la pobreza: alcoholismo, delincuencia, violencia y prostitución. Por eso, la Rumba, como el folklore afrocubano, ha sido durante mucho tiempo una música estigmatizada y rechazada por la buena sociedad.

La amplia difusión de esta música en la sociedad cubana y luego en el extranjero desde la década de 1930 se vinculó en gran medida al convertirse La Habana, en estado del capital internacional del divertimento nocturno. Un hecho en parte atribuible, en los años 50, a la acción de la mafia norteamericana, con sus inversiones masivas en hoteles, casinos y clubes de esta ciudad. La música cubana de entretenimiento experimentó entonces un extraordinario período de vitalidad y proyección internacional, manifestado en una profusión de nuevos estilos musicales, combinando el legado del folklor cubano con la influencia del Jazz norteamericano: Son urbano, Mambo, Chachachá, etc.

Después de un largo período de marginación sobre las escenas del mundo occidental, vinculada al enfrentamiento político entre Cuba y los Estados Unidos después de la revolución, la música de la isla comenzó de nuevo durante 20 años a brillar en las escenas de baile de todo el mundo. Pero al hacerlo, ha tomado formas muy originales, en gran parte relacionadas con el contexto institucional resultante de la revolución de Castro. Esto, de hecho, ha tenido varias influencias significativas en la evolución de la música de entretenimiento del país. Por un lado, a principios de los años 1960, rompió brutalmente su dinamismo e influencia internacional al dismantelar la industria del entretenimiento nocturno cubano y romper los lazos con su principal punto de venta natural, los Estados Unidos. Pero también, promovió la expresión del folklor popular cubano, considerado por las autoridades castristas como un contrafuego ideológico-cultural al dominio de la industria norteamericana de entretenimiento.

En el momento de su renacimiento internacional, la música cubana de divertimento tiene entonces la característica original de proponer una estética a la vez adaptada a las expectativas hedonistas del público mundial y profundamente enraizada en las tradiciones musicales locales, de las cuales la Rumba constituye el uno de los géneros principales. Ofrece una alternativa seductora al desvanecimiento de otras músicas afrolatinas, transformadas en productos recreativos de masa "*off-ground*" por parte de la industria global de entretenimiento.

La Samba: símbolo de la identidad brasileña, pero vínculos turbios con los narcotraficantes



A priori, el curso histórico de la Samba parece corresponder perfectamente con la "trayectoria teórica" descrita al principio de este artículo. Nacida en los albores del siglo XX, en los barrios negros pobres de Río de Janeiro, los Morros, ese género musical fue adoptado en 1920 y 1930 por toda la sociedad brasileña como el símbolo de su identidad, antes convertirse en un producto de exportación y promoción turística para el público de todo el mundo (foto al lado: carnaval de Río). Pero su trayectoria histórica también presenta fuertes especificidades:

- Primero, porque los signos, aunque ambiguos, de la integración racial se manifestaron de manera más precoz en la sociedad brasileña que en los de países vecinos como Argentina y Cuba, tanto en el plano social como cultural: influencia y visibilidad relativamente antigua de cierta música de origen africano; reconocimiento por parte de los intelectuales modernistas, desde el comienzo del siglo XX, de la contribución de los afro-brasileños a la formación de la identidad nacional; integración social y urbanística bastante profunda de los barrios negros de Río, con su embrión de clase media intelectual y artística, al resto de la ciudad...

- En segundo lugar, porque la amplia difusión de la Samba durante las décadas de los años de 1930 y 1940 debe mucho al deseo de las autoridades políticas de utilizarlo como un vehículo para afirmar una identidad brasileña en ciernes. Este reconocimiento y apoyo institucional precoz contrasta con la estigmatización de las expresiones afro que aún eran tema de la época en países como Cuba o Colombia. También pueden explicar que el papel de las redes mafiosos en la difusión de esta música en toda la sociedad brasilera fue menos marcado de lo que fue, por ejemplo, el caso del Jazz en los Estados Unidos en la década de 1920.

Reconocido como una expresión de gran riqueza artística por la vanguardia modernista de la década de 1920, ampliamente difundida por las compañías discográficas, y adoptado como el símbolo de la identidad brasileña por el gobierno nacionalista de Getúlio Vargas quien subvencionó sus escuelas, la Samba se ha entonces convertida, con sus desfiles de carnaval, como una de las principales expresiones de la cultura popular brasileña... Un estado de cosas que aún perdura en la actualidad...

Sí, pero es precisamente en los últimos años que se han revelado los vínculos turbios entre el mundo musical de las favelas y el crimen organizado. Estos vínculos transitan por muchos canales, desde los conciertos que dan los artistas en las fiestas de narcotraficantes, hasta el mecenazgo que ellos ofrecen a las escuelas de Samba, algunas de las cuales teniendo una complicidad más o menos activa en los tráficó de droga. En cuanto a los bailes Funk y Prohibidao - grandes fiestas en las calles cuya música está a medio camino Samba y Hip Hop - están fuertemente influenciados por bandas delictivas locales, que encuentran así formas de aumentar su prestigio entre la población de las favelas.

En relación con mi modelo de referencia, la Samba proporciona así el interesante contra ejemplo de una música menos marginal que otros en sus comienzos, y quien luego se difunde en toda la sociedad sin un gran apoyo de las redes criminales; pero que, por otro lado, tiempo después de que haya ganado reconocimiento social generalizado, continúa manteniendo, con medios delincuentes, vínculos que, aunque ocultos o negados, son a veces bastante estrechos.

El Hip hop y el Reguetón: de la furia del gueto a la ropa de marca



El Hip Hop y su pequeño hermano latino, el Reguetón, son músicas rebeldes, nacidas en los años 1970 y 1980, en diferentes barrios pobres del Nuevo mundo, generalmente guetos donde vivía la mayoría de la población negra: Trenchtown en Jamaica, Santurce a Puerto Rico, Bronx a Nueva York, luego Compton a Los Ángeles.

Con sus palabras inquietas, violentas, transgresoras, provocativas, expresando las frustraciones y los sueños de poblaciones desfavorecidas y estigmatizadas, provocaron polémicas y reacciones de rechazo... (foto al lado: b-boys en las calles de Nueva York, 1970). Sin embargo, el curso histórico de estos dos géneros musicales tiene varias características originales en comparación con mi “modelo de referencia”.

El primero se relaciona con el contexto de conciencia política y reivindicación afro céntrica que sirve de telón de fondo al surgimiento del Hip hop alrededor de los años 1970, y que no tiene su equivalente en las áreas marginales de Matanzas o de Nueva Orleans a principios del siglo XX.

El segundo es la naturaleza del entorno urbano que le ha servido de origen. Ciertamente, estos son barrios estigmatizados con una concentración de una población pobre, expuesta a todo tipo de males sociales. Pero The Bronx y Compton también tienen la característica de estar ubicados en el corazón de grandes metrópolis modernas, en las inmediaciones directas de las industrias de ocio más influyentes del mundo. Como resultado, el Hip hop y el Reguetón pudieron contar con el apoyo de esa industria para extenderse al público en general (al menos tan pronto como sus primeros éxitos, debidos al activismo de unas radios alternativas y sellos musicales independientes, empezaron a atraer el interés de los grandes de la distribución musical). Entonces, no fue necesario el apoyo de los mafiosos como fue el caso del Jazz de los años 1920 o de la música cubana de los años 1950. Una lejanía tanto más paradójica que el Hip hop, especialmente en su subgénero llamado *Gangsta*, es muy proclive a demostrar una visión positiva de las actividades de las bandas y de los delincuentes, con su violencia su machismo sexual, su inclinación por el dinero fácil, y por su actitud de revuelta contra el sistema establecido, supuestamente dominado por el “hombre blanco”, y encarnado entre otros por la represión policial.

Los caminos tras los cuales el Hip Hop y el Reguetón se integraron en el cuerpo de la música "mainstream", aceptable para un público amplio, también toman formas originales: por supuesto, como en el caso del Tango, hubo al correr de los años una tendencia, especialmente en el Reguetón, de borrar la naturaleza violenta de la música y las letras, a veces transformándolas en baladas casi sentimentales como en algunas canciones más recientes de Daddy Yankee. Pero este es un hecho relativamente minoritario. Por el contrario, parece que, en general, los productores de estos géneros musicales, en lugar de intentar "borrar" gradualmente a sus personajes transgresores más perturbadores, lo utilizan como un instrumento comercial para seducir a una juventud instintivamente rebelde.

Hay algo más: con la excepción de una minoría de Rap “comprometido” o “políticamente consciente”, el Hip hop y el Reggaetón no rechazan los valores y comportamientos de la sociedad de consumo. Por el contrario, ellas son en gran medida apropiadas por esos géneros: de hecho, la posesión y ostentosa exhibición de objetos de marca y mujeres deseables constituyen unos de los temas principales de las canciones y los videos del género. Y esta música incluso se utiliza con frecuencia como disparadores de un ciclo de consumo con fines comerciales (lanzamiento de líneas de ropa, anuncios de bebidas o calzado deportivo...).

Salsas Brava y Romántica: del Barrio de Nueva York a los grandes festivales internacionales



Aunque nació como ellos en los barrios pobres de una gran ciudad del Nuevo mundo, la Salsa presenta en relación con el Tango y la Rumba una diferencia importante. De hecho, estos dos últimos géneros musicales encontraron su origen en barrios periféricos, habitados por poblaciones marginales casi completamente aisladas de la élite cultural y social de su ciudad, y practicando un arte inicialmente instintivo. Por lo contrario, el barrio de nacimiento de la Salsa, Spanish Harlem, está localizado en el corazón de la aglomeración de Nueva York. Ese barrio tiene una tradición musical relativamente antigua que se manifiesta por la presencia de muchos artistas de formación académica. Finalmente, está ubicado cerca de una de las industrias musicales más poderosas del planeta, así como de una zona de vida nocturna particularmente activa y solvente³ (foto al lado: Concierto de Fania en Nueva York al principio de la década de 1970).

Este hecho tiene dos consecuencias importantes. Por un lado, el período de gestación entre la formación de este nuevo género musical y su expansión fuera de su cuna original, que en el caso del Tango o la Rumba se ha extendido por varias décadas, se encuentra considerablemente acortado, o más exactamente reducido a nada en el caso de la Salsa. De hecho, este género musical se ha transmitido prácticamente "en tiempo real", desde su aparición, a las cuatro esquinas del continente americano, primero en el norte, y un poco después, en el sur. Por otro lado, dejando casi instantáneamente su marginalidad original, la Salsa fue apoyada inmediatamente, al igual que su hermano Hip hop, por una industria del ocio perfectamente legal (incluso si inicialmente se limitó a sellos independientes como Fania, radios especializadas y algunas discotecas de Spanish Harlem y Greenwich Village...). Y el apoyo de redes mafiosos no ha sido necesario para imponerse al público en general, como fue el caso del Jazz en la década de 1920.

Al igual que otros géneros musicales, la Salsa, en diferentes momentos de su historia, pasó por crisis y mutaciones. El más importante de ellas ocurrió a principios de la década de 1980 en los Estados Unidos, cuando la falla de la "Salsa brava" original a convertirse en un género "convencional" y la competencia de músicas nuevas como la Bachata tuvo como consecuencia un declive momentáneo de ese género. Este, sin embargo, renació rápidamente en la nueva forma de la "Salsa romántica", más cercana a las canciones de variedades y por lo tanto artísticamente menos ambiciosa y socialmente menos rebelde que la Salsa brava de los orígenes. Luego continuó atacando al mundo, transformándose en parte en un producto de ocio global bajo la influencia de algunos empresarios innovadores de la industria norteamericana de entretenimiento.

³Considerada desde este ángulo, la Salsa está muy cerca del Hip hop. Estas dos músicas nacen casi simultáneamente, en vecindarios muy cercanos (Spanish Harlem por una, Bronx por la otra) y dentro de poblaciones de perfiles extremadamente cercanos (muchos precursores de Hip hop, en particular, son de ascendencia caribeña, aunque la contribución Afro-norte-foamericana es más pronunciada para este género que para la Salsa). Pero si las dos músicas son el resultado de movimientos simultáneos de mezclas etnoculturales, incluso si ambas tienen el objetivo esencial de hacer bailar dos grupos vecinos de jóvenes pobres caracterizados por frustraciones y aspiraciones bastante cercanas, toman por otro lado caminos estéticos radicalmente diferentes. De hecho, el Hip hop utiliza los recursos de la tecnología moderna para crear una banda sonora a partir de la remezcla de músicas existentes, mientras que la Salsa está en plena sintonía con la tradición caribeña de la música en vivo.

La Salsa colombiana: de los burdeles de Buenaventura a los clubes nocturnos de Bogotá



La Salsa colombiana presenta con respecto a los géneros precedentes una peculiaridad importante. De hecho, es el único que no nació en el país al que ahora se identifica, sino que proviene de un proceso de arraigo de influencias extranjeras. Y son exclusivamente lugares populares, incluso de muy mala fama, que sirvieron, al menos a los principios, como marco para este fenómeno. De hecho, entre los años 1930 y 1960, la música tropical penetró en Colombia, a través de los puertos del país (Barranquilla, Cartagena y especialmente Buenaventura), donde los marineros que pasaban trajeron los últimos discos cubanos para bailar con las rameras de las zonas de tolerancia. El más famoso de estos barrios fue La Pilota en Buenaventura. Pero, en las grandes ciudades del interior, como Cali, Medellín o Bogotá, las "zonas de tolerancia", con sus malevos, sus prostitutas, sus cafés turbios y sus clientes de trampillas, también desempeñaron el papel de incubadoras de las músicas tropicales en Colombia (Foto arriba: Feria de Cali, 1970).

Pues, a partir de los años 1950, tuvo lugar en Colombia otro fenómeno importante por la adopción de Salsa por parte del país. En este momento, un movimiento migratorio masivo llevó a un crecimiento urbano extremadamente rápido. Y las poblaciones que luego se agregaron en los entornos urbanos pobres de Bogotá, Medellín y especialmente Cali se apropiaron con entusiasmo de la Salsa, que reflejaba muy bien su propia sensibilidad de personas desarraigadas, ávidas de nuevas formas de expresión.

Hasta mediados de la década de 1970, la Salsa colombiana, o mejor dicho, la práctica colombiana de Salsa importada, es por lo tanto, una música de esencia profundamente popular, asociada, en la mente del público de la gente de orden, en el mejor de los casos con la miseria de los barrios pobres de la periferia, en el peor, con el libertinaje y la violencia de las zonas de tolerancia. Y es solo al final de esta década que este género comenzó a emerger de sus guetos para convertirse en la música de referencia en todas las principales ciudades de Colombia, especialmente en Cali.

Los actores en este proceso de apropiación a gran escala fueron muy diversos: intelectuales y artistas progresistas, empresarios del entretenimiento, festivales institucionales. Pero, entre ellos, una categoría me llama particularmente la atención: los narcotraficantes, quien desempeñaron un papel importante en la difusión de la Salsa en el país a través variados canales: apertura de clubes nocturnos, organización de giras de grupos extranjeros, contratación de músicos locales para "narcofiestas»...

El narcotraficante caleño Larry Landa, apasionado de la Salsa, jugó en este campo un papel pionero desde mediados de la década de 1970, reinvertiendo el producto de sus actividades ilícitas en la promoción musical. Fue seguido, un poco más tarde, por los miembros del Cártel de Cali, quienes multiplicarán los lujosos clubes nocturnos y tomaron el control de varias radios, mientras mantuvieron estrechos vínculos de mecenazgo con orquestas conocidas. Por eso, Imprimieron su marca en el estilo de la Salsa colombiana, que perdió el carácter popular y afable de los orígenes para adoptar los signos de una riqueza ostentosa.

La Salsa colombiana pasó después, a finales de la década de los años 1990, un período de crisis y declive, esencialmente ligado a la competencia de nuevos estilos musicales (Reguetón...), pero también a la caída de sus poderosos protectores mafiosos. En la actualidad, habiendo parcialmente superado estas dificultades, este género musical concentra el interés de una amplia variedad de audiencias, desde melómanos aficionados de Latín Jazz hasta residentes de vecindarios populares.

Los Narcocorridos: cuando los músicos cantan las hazañas de los narcotraficantes



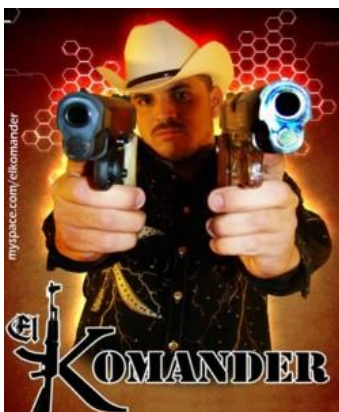
Puede parecer cuestionable el introducir los narcocorridos, género musical que no tiene nada que ver con la influencia afro, en un libro dedicado a la música afrolatina. La razón de esta elección es que este estilo es un ejemplo particularmente claro de los vínculos entre algunas canciones populares del Nuevo mundo y actividades delictivas, teniendo por eso mucho que ver con el tema de mi libro. Surgieron en la década de 1970 en el noreste de México (con algunos antecedentes en la década de 1930), como un subconjunto de los corridos mexicanos tradicionales, canciones que evocan, sobre el ritmo de rancheras y polcas, varios hechos o personajes clave de la región. La especificidad de los narcocorridos es que se centran en los hechos del gesto de los traficantes de droga, celebrando su coraje, su rebeldía, su machismo violento, su éxito social y su riqueza ostentosa (foto al lado: el cantante Chalino Sánchez uno de los fundadores del género).

Estos "narcocorridos" poseen tres características que revelan a qué punto el estilo de vida y el sistema de valores de los "narcos" han profundamente influido en la sociedad de algunos países de América Latina, desde México hasta Colombia.

- En primer lugar, son extremadamente populares dentro de poblaciones que uno podría pensar que tienen que quejarse de la violencia y la inmoralidad de los narcos. Un hecho que muestra como estos han alcanzado el estado de ídolos populares. Su coraje, su espíritu rebelde, sus cualidades de hombres de acción, su éxito financiero y su generosidad están bien destacados, para el deleite de los oyentes, a través de mil anécdotas y retratos a menudo inspirados de diversos datos y cifras reales (foto al lado: el cantante Jorge Hernández, del Grupo los Tigres del norte).



- En segundo lugar, los músicos tienen a menudo contactos estrechos con los traficantes, héroes de sus canciones— relaciones a veces tan cercanas y abiertas que ni siquiera pueden llamarse "ocultas" o "turbias". Frecuentemente pagados por ellos para componer canciones en su honor, a menudo se benefician de informaciones de primera mano sobre los "hazañas" (es decir, los crímenes) que cuentan en sus textos. Siendo sí mismos, mucho a veces, ex-delinquentes, continúan experimentando el estilo de vida machista y violento de sus ídolos y protectores, una atracción en la que nada intentan, al contrario, para disimular.



Por último, es muy preocupante para la salud mental de la sociedad mexicana que este tipo de repertorio, lejos de volver más suave con el tiempo, parece marcado, con la aparición de nuevos grupos como *Los sanguinario del M1* o *Los Buknas de Culiacán*, por una especie de escalada de la violencia. Este hecho no impidiendo que, a pesar de la censura oficial a la cual están sujetos los narcocorridos, esos disfrutaban de los favores cada vez mayores de su audiencia. Hasta el punto de que tenemos a veces con este género la sensación aterradora, de ver una sociedad al borde de la locura colectiva, asistiendo con un disfrute suicido a su propia autodestrucción (foto al lado: El cantante Komander).

Los personajes de los márgenes en la canción Afrolatina



Procedentes de los márgenes desfavorecidos de la sociedad, inicialmente interpretadas en todo tipo de lugares de dudosa reputación, y ampliamente difundidas con el apoyo más o menos directo de las redes criminales, las músicas afrolatinas expresan su estado de contracultura en sus letras. Las prostitutas, los malevos, los gánsteres, los rebeldes y las víctimas de un orden social opresivo ocupan aquí un lugar importante. Y los lugares de relegación, donde viven estos antihéroes, desde el arrabal porteño hasta el gueto norteamericano, pasando por el solar cubano - sirven naturalmente como escenario de esta poesía (ilustración al lado: compadrito Argentino).

En cuanto al lenguaje de las canciones en sí, toma muchas expresiones de la jerga típica de estos barrios. Un vocabulario heteróclito y vigoroso quien refleja la diversidad étnica de la población que viven en esos lugares, como su situación de marginalidad frente a la sociedad dominante.

Intenté en el último capítulo de este libro, dar una visión general de esta poesía de ladrones y barrios bajos. Para destacar mi creencia de que, más allá de su aparente diversidad, las distintas músicas afrolatinas se vincularon con la misma raíz común y siguieron trayectorias históricas bastante paralelas, abolí en este análisis las barreras de género, mezclando intencionalmente las canciones de Tango, Rumba, Samba, Salsa, Hip hop o Jazz (ilustración a la derecha: la Conga cubana, de Oscar García Rivera).



Por supuesto, esta poesía marginal es solo un subconjunto menor de la canción Afrolatina. El repertorio del Tango, de la Rumba o del Jazz no solo está compuesto por coplas de argot en honor a los malevos. En la época misma de su aparición en barrios marginales, el deseo de la elegancia del lenguaje, el gusto por los temas románticos ya estaban presentes en muchos textos, como lo demuestra la naturaleza muy tierna y suave de



algunas canciones de Rumba tradicional. Y la difusión de esta música a toda la sociedad se acompañó con frecuencia de una transformación radical de su corpus literario, que abandonó su carácter plebeyo para recubrir los nuevos hábitos de un sentimentalismo lírico ahora expresado en un lenguaje decente o rebuscado (foto al lado: Carlos Gardel). Excepto cuando una tendencia de "renacimiento" conduce precisamente a querer recrear de manera artificial, desde los cómodos salones donde esta música está escrita y escuchada

a partir de ahora, los acentos rebeldes de sus orígenes...

A modo de conclusión...



Quería mostrar en este libro que, a pesar de su diversidad, las trayectorias históricas de la música afrolatina poseen una serie de características estructurales comunes: nacimiento en un barrio marginal donde crece una población pobre y étnicamente mixta; expansión a toda la sociedad a menudo favorecida por el apoyo de los círculos criminales involucrados en la vida nocturna; crisis de crecimiento implicando la necesidad por esta música de desprenderse de su carácter marginal para seducir a un público más integrado socialmente; finalmente, un movimiento de internacionalización / globalización en el cual las industrias de la música y el entretenimiento juegan un papel central (foto al lado: conventillo en Buenos Aires a principios del siglo XX).

Por supuesto, este esquema general no se aplica de manera automática. Cada género musical conoce una evolución específica relacionada con las condiciones de su génesis y su desarrollo. Las redes de la mafia, por ejemplo, han jugado un papel muy limitado para la difusión del Tango en Buenos Aires en los años 1920 como de la Salsa en Nueva York en la década de 1970. Los morros negros de Río de Janeiro, donde nació la Samba a principios del siglo XX, eran ciertamente áreas populares, pero relativamente bien integradas en el resto de la ciudad, al menos mejor que algunas favelas hoy en día. La trayectoria de la música cubana fue profundamente reorientada por la revolución de Castro en un sentido profundamente original donde el rico folklore popular del país sirvió de humus a la creación de los ritmos contemporáneos sin ser desnaturalizado; el Hip hop logra expandir su audiencia más allá de las fronteras del gueto sin despojarse de su naturaleza transgresora y violenta.

El estado actual de estas músicas y la naturaleza de sus públicos también son extremadamente variables dependiendo del género. El Tango ha roto por completo con sus orígenes plebeyos para convertirse en una danza recreativa practicada por las clases medias en todo el mundo, a la cuales ofrece un suplemento de alma cultural, incitándolas al fomento de un proceso de descubrimiento de la cultura popular argentina. La Rumba cubana y sus descendientes contemporáneos tienen éxito en la maravillosa actuación de reunir, en la misma pasión musical yailable, los círculos cubanos muy populares y un movimiento internacional de "burgueses bohemios" progresistas. El Jazz está orientado hacia un enfoque vanguardista reservado para un público limitado de melómanos. La Salsa moviliza a varias audiencias distintas entre las cuales las relaciones son bastante flojas: melómanos enamorados de la música afrolatina, bailadores de las clases medias occidentales, públicos festivos de los barrios populares latinos... Los narcocorridos mexicanos, lejos de establecerse, continúan su deriva insalubre con sus textos de violencia insoportable.

En cuanto a los públicos privilegiados y cultos de los países desarrollados, hoy cultivan con pasión la tendencia "raíces" de un regreso a la autenticidad. Al no conseguir el objetivo pretendido –quizás inalcanzable por esencia - ese enfoque les da la satisfacción de expresar así su originalidad con respecto a la cultura dominante de consumo de productos de recreación masiva. Mientras tanto, las nuevas músicas populares, como en Argentina la Cumbia villera, siguen apareciendo en las afueras de las ciudades, en barrios de mala fama... Barrios donde ninguno de esos burgueses progresistas, soñando con los malevos desaparecidos del ayer, pero demasiado preocupados por un posible encuentro con los verdaderos malevos de hoy, no se atreven a aventurarse. La historia, por lo tanto, continúa ante nuestros ojos... (foto opuesta: incidentes durante un concierto del grupo argentino de Cumbia Villera Damas Gratis).



Índice del libro

(Para acceder a los diferentes capítulos del libro (en francés), haga clic en los enlaces asociados).

[Introducción general](#)

[Capítulo 1. El tango: del sórdido suburbio a las milongas de hoy](#)

[Capítulo 2. El Jazz: de los burdeles de Storyville a los clubes de vanguardia del Barrio Latino](#)

[Capítulo 3. La Rumba y la música afrocubana: de los solares humildes de barrio a las Congresos Internacionales de Salsa](#)

[Capítulo 4. Brasil: los enlaces peligrosos de las escuelas de Samba](#)

[Capítulo 5. La Salsa: del barrio neoyorquino a los principales festivales internacionales.](#)

[Capítulo 6. La Salsa colombiana: desde los burdeles de Buenaventura a los clubes nocturnos de moda de Bogotá](#)

[Capítulo 7. El Hip hop y el Reggaetón: de la furia del gueto a la ropa de marca.](#)

[Capítulo 8. Los Narcocorridos: cuando los músicos cantan las hazañas de los narcotraficantes](#)

[Capítulo 9. Los personajes de los márgenes en la canción Afrolatina](#)

[Conclusión. Diversidad de las expresiones contemporáneas de la música popular Afrolatina](#)

[Apéndice. Bibliografía comentada](#)