

Mesa 76: De Esclavizados a Afrodescendientes: Un Largo Recorrido Hasta el Presente
 Daniela Sider
 Pasante CONICET
 Para Publicar

Íntimo Abrazo: Supremacía Blanca e Inferioridad Negra en el Tango

“Asegúrate de entender las fantasías de los blancos porque mañana serán legislatura.”
 ~ Jared Sexton

“Para mí como artesano, el acto de crear arte debe complementar el acto de crear refugio para mi familia o liberar el país para mi pueblo. Esto es cultura.” ~
 Thami Mnyele

Esta ponencia se centrará panorámicamente en el racismo anti-Negro estructural mediante sus manifestaciones corporales en danzas de Estética Europea. Como caso de estudio, tomaré la relación paralela del Estado Nación Argentino y el tango, como su designado representante cultural en el ámbito internacional. Se organizará por racismo explícito e implícito que promueve el Estado Nación y expresa mediante su producción cultural, en términos históricos y corrientes, entendiendo esta relación paralela como respuesta a la llamada del orden racial global. La apropiación blanca de movimientos, músicas y conceptos creativos Negros, aunque sea un término frecuentemente aplicado con superficialidad y distorsión, puede servir para visualizar las realidades supremacistas blancas y profundamente anti-Negras del ámbito artístico. La blanquitud, en personificación de la supremacía blanca, permite, facilita y excusa esta apropiación (violenta y constante) de dos modos principales. En primer lugar, mediante la separación de entidades interdependientes, como la división de: cuerpo-mente, activismo-academia, raza-vida (imaginario post-racial), arte-vida/supervivencia, violencia-culpa; y en segundo lugar, mediante la definición de la blanquitud como propiedad intangible de personas blancas (categoría racial particularizada por contexto). De esta manera, la supremacía blanca (en dependencia de la “inferioridad Negra”) fomenta una fantasía post-racial donde la blanquitud pasa de ser violenta—hacia toda persona “no-blanca” y particularmente hacia *cuerpos* Negros—a ser inocente y frágil (ante cualquier acusación de racismo). Aplicado al tango, esta ponencia mirará las reproducciones cíclicas del orden racial global visibles y menos visibilizadas en el forjamiento de un tango Europeísta.

Para definir, el orden racial global implica dos extremos jerárquicos interdependientes, con la supremacía blanca en el extremo vertical superior y la inferioridad Negra (anti-Negritud/“anti-Blackness”) en el extremo vertical inferior. Este último es un

concepto ideológico fundamental para el Afropesimismo y en el que se basa esta ponencia. Afropesimista Frank B. Wilderson III define la anti-Negritud—una realidad estructural, y por ende, global—como la anti-humanidad y la muerte social, el punto de partida del cual todas las demás razas se definen y ubican en la jerarquía racial capitalista (Ask, 2017: 14:45, 8:00). Esta definición enfatiza la particularidad del racismo hacia cuerpos Africanos y Afrodescendientes, ya que indudablemente hay racismo en toda dinámica (neo)colonial, pero el punto de partida es la humanidad, salvo en el caso Africano y Afrodescendiente—término político elegido por la propia comunidad Afrodiaspórica que significa descendientes de esclavizados (Pita, 2019: 40:30). Wilderson demuestra esto en comparación con genocidios Indígenas que se justifican como conquistas de tierra de un grupo de *personas*, “salvajes” y sujetos a un trato inhumano, pero donde el razonamiento de la conquista genocida es el robo de tierra, no el cuestionamiento de su humanidad (como sí ocurre con la esclavitud y la cuenta de esclavos como objetos de un amo) (Ask, 2017: 6:42; Pita, 2019: 24:10). La anti-Negritud también se distingue de todo otro tipo de racismo en que otras razas utilizan el racismo anti-Negro para elevar su propio estatus legal en relación a la supremacía blanca—como demuestran numerosos casos jurídicos de personas Asiáticas en Estados Unidos, como *Lum v. Rice* (Kim, 2017: 09-03). Esta especificidad es particularmente clave para contextos que invisibilizan la Afrodescendencia y aun así participan en muchas otras luchas de justicia socio-política. Como explica Jared Sexton, la relación interdependiente entre la construcción de la inferioridad Negra y la supremacía blanca permite el rechazo de la superioridad blanca en simultáneo aferramiento al racismo anti-Negro, mientras que lo contrario (afirmar la supremacía blanca y rechazar el racismo hacia Africanos y Afrodescendientes) es una imposibilidad (UC, 2011: 9:35). La profundidad del racismo anti-Negro también informa la construcción de la feminidad, donde la feminidad blanca (frágil) se define en oposición a la anti-feminidad Negra (bruta, por supuesta anti-humanidad), como analiza Sarah Haley en su libro *No Mercy Here*. Por lo tanto, especialmente en discursos centrados en la primera Diáspora Africana, un enfoque exclusivo en la supremacía blanca—que unifica a toda persona “no-blanca” o “de color/trigueño” en una identidad social homogénea—nubla la particularidad (pero no necesariamente superioridad) de la opresión Negra (Hall, 2010: 294).

Para entender la manifestación de la anti-Negritud estructural en danzas de Estética Europea, podemos enfocar dos estrategias principales de la blanquitud, empezando con la separación de entidades interdependientes. Con especial relevancia a la danza, está la separación jerárquica del cuerpo (Negro) y la mente (blanca) en un sistema Eurocentrado de

valores (Carozzi, 2011: 12). Dentro de este sistema, el cuerpo es relegado a lo diabólico (desde un pensamiento puritano) y subyugado a la pura autoridad de la mente. La dinámica de observador-observadx personifica esta relación de poder en quiénes tienen el derecho intelectual para observar y quiénes son observadx como cuerpos objetivados, disociados de mente y espíritu. Esta dinámica se expone explícitamente durante el siglo XIX con los exploradores misioneros (hombres blancos) que viajaban al Africa Occidental para observar danzas “exóticas” y “primitivas”; la publicación de sus imaginarios pornográficos—especialmente erotizando y mercantilizando el cuerpo de la Mujer Africana para la consumición del hombre blanco—fortaleció la invención jerárquica de raza y género en el mundo Atlántico (Thompson, 2012: 19). Como sintetiza Gargi Bhattacharyya, “Nos convertimos en personas del cuerpo inhabilitados para escaparnos a la vida transcendental de la mente” (123). Esta reducción a un cuerpo cosificado e hipersexualizado (siempre enfrentado con Resistencia Negra) en contraste con una mente pura, desexualizada y, por ende, blanca en el imaginario racial interseccionalmente demoniza el cuerpo, la sexualidad y la Negritud—enfocando a la Mujer Negra con especial agresión. Evidentemente, esta separación Europea se opone al pensamiento Negro como articularía Fanon décadas después de estas exploraciones: “...para nosotros el cuerpo no es algo opuesto a lo que ustedes llaman la mente”, marcando una clara diferencia entre una (in)consciencia blanca y la Consciencia Negra (96). Dentro de este marco, cualquier reintegración del cuerpo y la mente es solo innovador para la inconsciencia en la que queda separada, pero no para la Consciencia Negra en la que el cuerpo-mente es inseparable (UROP, 2017: 2:52). En ambas caras de esta moneda—la disociación y la reintegración del cuerpo y la mente—la Negritud queda excluida y sujeta al arbitraje blanco. Dado este panorama, es vital centralizar artistas-intelectuales Negrxs en estas discusiones, como Dra. S. Ama Wray y su creación de Embodiology, en la que redefine la inteligencia mediante la corporalidad y magnifica este intelecto de cuerpo como esencial para toda esfera y disciplina (Wray, 2018: s.p.). Sin embargo, la separación cuerpo-mente, inventada para fortalecer la jerarquía racial global en designación Europea de quién puede pertenecer a cada categoría, sigue promoviendo la reducción de personas Africanas y Afrodescendientes a meros cuerpos racializados. Además, por su carácter estructural, la jerarquía de la mente sobre el cuerpo cala el paso del tiempo mediante la sofisticación de las técnicas de colonización corporal, donde la apropiación artística pasa de ser explícita (pasos concretos) a implícita (*inspiración*) sin cuestionamiento de quiénes tienen derecho a inspirarse y de qué cuerpos, como se pregunta la académica Anthea Kraut (UROP, 2017: 4:42).

Partiendo de la separación cuerpo-mente, se encuentra una segunda estrategia de la blanquitud: la formulación de la blanquitud como propiedad legal de personas categóricamente blancas. Vestida en poder político, la blanquitud como propiedad implica una legitimación estatal de conquista cultural, donde todo a la vista de la mirada blanca es apta para ser apropiada, con especial atención a creatividades Negras como límite inferior de la jerarquía racial global (y por ello, con mínima protección política). Cheryl Harris, en “Blanquitud como Propiedad”, define el concepto de la siguiente manera: “La blanquitud ha actuado como identidad personal en el ámbito de lo intrínseco, personal, y psicológico; como reputación en los intersticios entre la identidad interna y externa; y, como propiedad en esferas extrínsecas, públicas, y legales” (1993: 1725). Esta definición permite entender la propiedad como intangible (derechos políticos) además de tangible, iluminando cómo la blanquitud llega a promover y excusar la colonización artística (Harris, 1993: 1725). El privilegio racial como propiedad, en la delineación de Harris, incluye “el derecho absoluto a excluir” (de todo lo “no blanco” enraizado en subordinación Negra) y “el derecho del uso y disfrute” (aprovechando los esperados privilegios asociados con la blanquitud en cualquier momento apetecible) (1993: 1734-37). De esta manera, la blanquitud apropia (espacios y creatividades) con inocencia al estar en su derecho político, fomentando su repetición con mayor intriga respecto a “lo negro”—término terriblemente reductor por la diversidad y profundidad humana que representa (Hall, 2010: 294). La dominación, como derecho de la blanquitud, se ve claramente en el forjamiento Europeísta del tango, como se analizará más adelante, evidenciando la definición de la esclavitud de Wilderson como “dinámica relacional” además de una institución que se “abolió”—que en realidad dejó de ser rentable por Resistencia Negra y avances tecnológicos (Andrews, 1989: 12; Ask, 2017: 16:49; Pita, 2019: 49:00). Pensando en la esclavitud como dinámica social ruega un análisis personal aplicado al movimiento cotidiano (siendo cuerpos tanto como mentes) y una deconstrucción de nuestra inocencia blanca (si la autorreflexión lo permite); de esta manera, sincronizamos patrones personales con la lógica de Aimé Césaire: “nadie coloniza inocentemente”, revinculando así la violencia y la responsabilidad (cíclica) que compartimos, especialmente como personas de estatus blanco (39).

En base a estas dos estrategias de la blanquitud (autoridad intelectual desvinculada del cuerpo “impuro” y la blanquitud como propiedad de personas Europeas/Euro-Americanas), quedan más expuestas algunas conjugaciones de la apropiación blanca de creatividades Africanas y Afrodescendientes. Dicha colonización artística, en sus diferentes grados de sutileza, implica la “doble visión del ojo blanco”, en la terminología de Stuart

Hall, que ve el lado bueno y el lado malo del “*primitivismo*” (303). En el ojo blanco, un Africano esclavizado podía ser amoroso y confiable—léase “atontado”—a la vez que impredecible y no digno de confianza—léase Resistente a la esclavitud (Hall, 2010: 302). Actualmente, los cuerpos Africanos y Afrodescendientes se racializan desde la misma duplicidad visual blanca, expresando odio y desprecio hacia “el negro de—” y a la vez obsesión con su “exotismo”, “naturalidad rítmica” y belleza desde el fetichismo. La actuación de Josephine Baker (artista Africana-Americana/Francesa) de 1929 en Buenos Aires evidencia esta tensión racial con las palabras de un crítico Porteño, quien le describe como un “mono” y a la vez “el epítome del ritmo”—usando el mismo lenguaje que grupos carnavalescos blancos habían utilizado en el siglo XIX para describir a Candomberxs Afrodescendientes (Karush, 2012: 231). En las palabras de Fanon, “el hombre que adora al Negro está igual de ‘enfermo’ que el hombre que le abomina” (2). Se puede entender la adoración de “lo negro” (en cuerpos, prácticas culturales y estéticas físicas) como un intento fútil de redención blanca en evasión de la cíclica realidad anti-Negra del sistema-mundo del que todxs somos parte (a pesar de nuestra negación). Llevadas a la danza de Estética Europea, estas expresiones de odio (racismo explícito) y admiración (racismo implícito) de la visión blanca se evidencian en el rechazo de Estéticas Africanas (marcando una separación tajante entre lo “primitivo” y lo “moderno” en movimiento), seguido por la asimilación de estas mismas estéticas como innovaciones blancas. Este último, que expresa la “fascinación del postmodernismo con la diferencia”, se ha tratado menos en la literatura de tango (Hall, 2010: 288). Sin embargo, estas dinámicas raciales de rechazo y apropiación se manifiestan en el tango en tres principales etapas entrelazadas: los Tangos Afrodescendientes, el tango Euro-codificado y su “reafricanización”. Las dos primeras (aunque carente de crítica racial en muchos casos) ya han sido tratadas por múltiples académicxs de diferentes disciplinas. En resumen de este cuerpo académico, los Tangos Afrodescendientes (o Tambos o Candombes) eran reuniones comunitarias rioplatenses de músicas y danzas improvisadas—en expresión de “continuidades Africanas” y “criollizaciones” según los académicos que tratan la temática (como Norberto Pablo Cirio, Alejandro Frigerio, Gustavo Goldman y Oscar Chamosa) (Chamosa, 2003: 351). La codificación Europea del tango, explorada por académicxs como Marta Savigliano, Mercedes Liska y Maria Carozzi, se puede resumir con el adecentamiento—que incluye la codificación de pasos (no improvisados), la higienización física y moral (transposición del cuerpo al alma/de lo sexual a lo sensual), facilitado por la lentificación de movimiento y música (enfaticando una “mirada intelectualizada” sobre el arte) (Liska, 2014: 40). No obstante, esta gráfica neutraliza la dimensión racial al no enfocarla, dejando el intersticio

racializado entre los Tangos Afrodescendientes y el tango Euro-codificado académicamente marginado. Además, esta transición hacia la Euro-codificación ruego la pregunta: ¿De dónde vinieron los pasos y las músicas improvisadas que los Europeos y Euro-Americanos buscaban adecentar y por qué los buscaban adecentar conforme a valores Europeoselitistas?

En respuesta a esta pregunta, podemos acudir a la apropiación como mecanismo traductor de políticas raciales a la musicalidad (sonora y danzada) en una relación de creativities Negras-gloria blanca—por derecho propietario de la blanquitud para colonizar todo a la vista, pero especialmente creativities Negras sin derechos políticos de autoría. Desde esta crítica racial, no es sorprendente que muchos de los pasos y conceptos todavía vigentes en el tango fueron apropiaciones blancas de prácticas Afrodescendientes. Sin entrar en mucho detalle, el mismo término “tango”, el abrazo de tango y pasos claves (como el traspíe) son algunos de los elementos fundamentales para el tango de hoy que fueron expresiones Afrodescendientes apropiadas por artistas blancos en el siglo XIX. Para citar la compilación histórica “objetiva” de Gustavo Goldman de los tangos de Montevideo de 1870-90: “Es importante reiterar que mientras las sociedades de negros de los 1870 utilizaron la denominación ‘tango’, las sociedades carnavalescas de blancos jamás lo utilizaron en este período”, indicando la apropiación blanca del término mismo; y “en las comparsas de negros los tangos de comparsa se bailaban abrazados treinta años antes[que en los tangos de las comparsas de blancos]”, indicando la apropiación de la imagen emblemática del tango Euro-codificado (2008: 175,196). Como método racista de esta adquisición creativa, las comparsas blancas utilizaban “Blackface” (burla caricaturesca explícitamente anti-Negra): “‘Casi todas eran de negros falsificados con negro de humo... parece que quieren ser negros pues no hay prójimo de comparsa que no se disfrace de negro’” (Goldman, 2008: 116). Claramente, sin entrar en la persistencia de Blackface hoy, se trataba de una práctica popular y no un caso marginal. Otra compilación histórica de tango desde una perspectiva hegemónica es el trabajo de Robert Farris Thompson *Tango: The Art History of Love*, donde traza “continuidades Africanas” en los Candombes que se integran al tango Euro-codificado—incluyendo pasos concretos, como el *teeza maza*¹, y más ampliamente “lenguaje, música, instrumentos, danza, gestos, e incluso sílabas de percusión del Kongo [que] estaban presentes en Buenos Aires en el nacimiento del tango” (énfasis mío)(2005: 90). En esta cita, Thompson define el tango a partir su validación

¹“‘Traspíe’ hace eco de un paso de candombe” ‘que en cambio parece derivar del paso Kongo *teeza maza* (probando las aguas), donde un pie se queda quieto (en la tierra) mientras el otro avanza rítmicamente (en el río)’ (75, 257).

Europea, mientras (confusamente) describe su origen no-Europeo. “Tango en 1903 era completamente y estratégicamente forjado por estilo negro”, continúa, reconociendo que el tango existe por Estéticas Orales Africanas pero acreditando el género a la Europeidad igualmente, al definir el nacimiento del género a partir de su codificación Europea (2005: 232). De esta manera, Estéticas Orales Africanas, en la denominación de Malaika Mutere y otros pensadores-artistas Negros, se enmarcan como meras influencias, o peor, *contribuciones* voluntarias al poder blanco—haciendo eco nuevamente de la definición de Wilderson de la esclavitud como dinámica relacional en quién tiene el derecho de tomar y en exclusión de qué cuerpos “anti-intelectuales”. Respecto a la composición orquestal, Blas Matamoros agrega, “está claro que las primeras orquestas [blancas]...copiaron la composición de pequeñas orquestas negras” (Thompson,2005: 180). Estos breves ejemplos de “inocente” apropiación blanca (que ilustran el doble velo de Du Bois) iluminan la teleología racializada del tango. En un sistema-mundo basado en jerarquías, la objetividad es sinónima a la hegemonía, el mantenimiento del orden político sin contienda, por lo que una perspectiva “no blanca” en la academia puede parecer subjetiva y desestabilizadora. Sin embargo, en acercamiento a la objetividad, las mismas dinámicas raciales evidentes en el tango y en la academia, también se ven en las políticas del Estado; el mismo proceso político que buscó negar, invisibilizar y extranjerizar la Afrodescendencia Argentina ocurrió de forma semejante en su producción cultural (tango) e intelectual (academia) (Pita, 2019: 3:42:10). De esta manera, el Estado esculpe el criterio académico, la identidad nacional y el forjamiento creativo, revelando la corporalidad y la academia como reflejos y a la vez herramientas de dominio del Estado Nación.

La literatura de tango, centrada en su Euro-codificación, manifiesta la misma neutralización de racismo estructural, enmarcando el adcentamiento como vehículo Europeizante pero en silencio sobre el racismo anti-Negro que propulsa la desesperación por esa Europeización. Críticas académicas sobre el adcentamiento (condensado entre 1910 y 1920), como las de Savigliano, Liska y Carozzi, examinan el control hegemónico del cuerpo de la mujer cisgénero, ignorando a su vez la íntima ligadura entre la blanquitud y la femineidad en construcción política (Liska,2014: 29). Estas críticas académicas, entonces, son efectivas en su centralización del cuerpo danzante de la mujer como enfoque de control hegemónico, pero fortalecen jerarquías raciales en la implicada exclusión de la mujer Afrodescendiente de la categoría “mujer” (UROP, 2017: 1:35). De la misma manera, la literatura de tango critica la sustitución de lenguaje político por uno “cultural”, efectivamente revelando la táctica hegemónica de transferir cuestiones políticas—de

género, clase y sexualidad—a prácticas culturales; sin embargo, en este enfoque argumentativo también ha quedado silenciada la dimensión racial (Annechiarico, 2014: 68). La literatura tanguera que trata el avance tecnológico, como la grabación musical, conecta la creatividad con la propiedad intelectual, pero de nuevo, el impacto racial sobre quién se beneficia de la propiedad intelectual no se considera—en eco de la blanquitud como exclusiva propiedad de personas blancas (Tsiftsis, 2016: 320). Lo que se ve en estos ejemplos, en representación de la mayoría del cuerpo académico de tango, es una invisibilización del factor racial, pero no del factor de género ni de clase, en línea con la mayor invisibilización de la Afrodescendencia Argentina. Esta perpetua neutralización de crítica racial en la academia, respecto al tango en este caso pero en toda disciplina, participa en el racismo estructural anti-Negro mediante el silencio; en eco de las palabras de Sexton, se puede rechazar la supremacía blanca conscientemente en simultáneo aferramiento a la anti-Negritud subconscientemente—incluso/especialmente en la producción mental y corporal sobre la Afrodescendencia Argentina. En unión del cuerpo y la mente, el tango ejemplifica un conjunto de manifestaciones corporales del orden racial global, en línea con los manuales de danza que se popularizan internacionalmente en el siglo XIX (Desmond, 1994: 37). Estos manuales pautaban corporalidades “respetables” en protección de la feminidad (implícitamente blanca, cisgénero y heterosexual) en oposición a la Negritud y en diferenciación de la supuesta vulgaridad de las clases bajas (Desmond, 1994: 37). Podemos entender la anti-Negritud que representan estas corporalidades respetables—como la inmovilización de las caderas, distancias fijas entre los cuerpos y coreografía para no perder control del cuerpo en la improvisación—en cómo se oponen a las Estéticas Orales Africanas donde la improvisación y la oralidad coexisten en el epicentro (Desmond, 1994: 37; Mutere, 2011: “Curriculum” s.p.). El tango adecentado, entonces, pauta qué estéticas son buenas y cuáles son malas por designación Europea, en sincronización con las corporalidades respetables internacionales y con el mayor rechazo Afrodescendiente Argentino—que denota el fomento estatal de inmigración Europea (como declara el artículo 25 de la Constitución Argentina) (Pita, 2019: 1:18:00). La dominación, entonces, no se puede entender con un enfoque exclusivo en el dominado ni el dominador, sino la injusticia creada por la dinámica de poder entre estos; todos los actores deben estar presentes en la obra para que el guión tenga sentido. Cuanto menos se enfoca el racismo estructural, entonces, más se colabora con la invisibilización Afrodescendiente en Argentina y en su mayor contexto Afrodiaspórico.

Apropiaciones blancas de creatividades Negras en el tango expresan racismo anti-Negro en cómo tanguerxs blancxs fortalecieron su arte mediante la *inspiración*, el entrenamiento y la perfección técnica en base a la autoridad creativa de tanguerxs Afrodescendientes. Los tanguerxs Afrodescendientes eran los reconocidos expertos del tango en el siglo XIX, sin embargo tanguerxs blancxs han recibido el crédito por mucho de su repertorio, habilidad técnica y estética (Thompson, 2005: 226). Para nombrar algunos ejemplos del mismo libro de Thompson: Maria Celia Romero/Maria Celeste (milonguera Afrodescendiente) entrenó a “Cachafaz”(“innovador” blanco) (237); “El Negro Ortiz”(tanguero Afrodescendiente) entrenó a “El Pibe Palermo”(tanguero blanco) (143); Carlos Anzuate (milonguero Afrodescendiente) le enseñó a Carlos Copes (referente blanco en el avivamiento del tango de los 1980 (Aharonian, 2016: 473; 253); “Maestro Mejías” (destacado bandoneísta Afrodescendiente) entrenó al bandoneísta blanco (y supuesto creador de la orquesta típica) Vicente Greco (181); Marta Cieri y “El Gallego” (referentes y preservadores blancxs del tango canyengue del siglo XXI) fueron *inspirados* por “El Negro Jirafa” y “La Negra Maturana” (protagonistas de canyengue del siglo XX y Afrodescendientes) (162); Piazzolla (músico blanco de fama internacional) fue *inspirado* por Horacio Salgan (pianista, compositor y director Afrodescendiente) (194); Pugliese (aclamado músico blanco reconocido por milonguerxs por sus decisiones musicales inesperadas) fue *inspirado* por “un joven negro” (que no nombra en la entrevista) (200); y muchos artistas blancxs perfeccionaban su arte compitiendo con tanguerxs Afrodescendientes en la pista, como Jose Mendez y “Cachafaz” (226, 243, 239). Con esto no pretendo criticar la inspiración creativa en sí, sino alumbrar cómo satisface una función de dominación racial en la práctica y el recuento histórico. Al parecer, estos tanguerxs blancxs buscaban “una medida de ‘negritud’ sin pagar el precio social de ‘ser’ negro”, y en acompañamiento, el recuento histórico ha nublado esta dimensión en reflejo del proyecto blanqueador nacional (Desmond, 1994: 43). Para reiterar las preguntas que se hace Anthea Kraut, “quién tiene los derechos del movimiento (y cuáles), quién está autorizado para tomar (y de quiénes) y quién se beneficia de la circulación de la danza son todas preguntas enredadas en el legado de la injusticia racial” (UROP, 2017: 4:42).

Con el establecimiento de un tango de Estética Europea, la inclusión de estéticas artísticas no-Europeas se vuelve complementario y decorativo en vez de amenazante para la blanquitud. Esta “exotificación” de Estéticas Europeas vibra con fuerza en el siglo XX con el establecimiento de la danza moderna (rebelión contra la rigidez del ballet), una incorporación de Estéticas Africanas en el ballet y un énfasis rítmico en el tango con la

llegada del Jazz norteamericano a la Argentina (Gottschild, 2017: 49; Karush, 2012: 229; UROP, 2017: 0:35). La danza moderna (“contemporáneo”) surge con supuestas pioneras y coreógrafas blancas—como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Dennis y Martha Graham—que buscaban oponerse a la rígida estructura del ballet. En un análisis de la blanquitud en la danza moderna, Julianna Cressman, licenciada en Danza y Estudios Negros, define el género como una serie de movimientos robados de la Diáspora Africana por mujeres blancas llamadas “pioneras”—metafóricamente y apropiadamente aplicando lenguaje colonial—sin dar crédito alguno a estos orígenes inspiradores (UROP, 2017:4:05). Similarmente, el ballet también incorpora elementos de Estética Africana en esta época, especialmente visibles en las coreografías de George Balanchine—coreógrafo de ballet Georgiano basado en Estados Unidos en el siglo XX—con su incorporación de ritmos sincopados y flexiones angulares del torso y las extremidades (Gottschild, 2017: 49). En el tango pasa lo mismo con la llegada del Jazz norteamericano en la década de 1930, ya que provee una referencia internacional de un género de arte profundamente Negro y a la vez considerado sofisticado, desafiando el concepto Argentino de la modernidad como exclusivamente Europea (Karush, 2012: 229). Con esta referencia estadounidense, se integran inclinaciones de torso (hacia adelante y hacia atrás), se incorpora el pliegue de rodillas y, de mayor importancia, se acepta la rítmica de movimiento y música como complemento al lirismo (en vez de un rival); como dice Thompson respecto a los tanguerxs categóricamente blancxs Gloria y Eduardo Arquimbau, “su danza se volvió percusiva” (2005: 269, 268). Estos ejemplos refuerzan el cuerpo danzante como espejo y herramienta hegemónica sobre el escenario proscenio global, estableciendo por un lado una supremacía blanca corporal (como el ballet y el tango Euro-codificado) y por otro (mediante un tango más “exótico”) “evacuando” cuerpos Afrodescendientes de la plataforma en uso de sus elementos estéticos desvinculados de su memoria y significado comunitario (UROP, 2017:1:15, 6:17). En ambas caras de esta duplicidad se fortalece el poder blanco y se colonizan/cosifican cuerpos Negros—ya que “colonización=cosificación” en la formulación de Cesaire—debido al racismo estructural a cargo de ambas racializaciones (42).

En la transición al siglo XXI, estas “reafricanizaciones” cuajan en el tango, enfatizando el relajamiento muscular, social y coreográfico. Mi propia experiencia en ambientes de tango tradicional y alternativo, queer y feminista (no interseccional)—siendo estas últimas a menudo corporalmente sinónimas en las milongas de la ciudad de Buenos Aires—hacen eco de las observaciones de Carozzi en su etnografía de milongas porteñas entre 2000-2015, donde contrasta milongas “ortodoxas” con milongas “relajadas” (2015:

121). Mis observaciones personales no son el principal enfoque de esta ponencia, pero sí influenciaron mi cada crítica y dirigieron mis pregunta de investigación. En síntesis, las clases y milongas tradicionales de tango salón que tomé despertaron mi vocabulario balético y, con menos frecuencia, de moderno, mientras que las clases y milongas no-tradicionales despertaron mi vocabulario de moderno y de Jazz. El tango tradicional y el ballet demandan principalmente obediencia (a normas sociales y coreográficas/técnicas) y líneas rectas (en movimiento individual y de la pareja); pero el tango no-tradicional también demanda obediencia y linealidad, aunque sí bajo normas sociales más horizontales, menos rígidas coreográficamente y con mayor énfasis en la circularidad y fluidez cinética. Tanto en milongas “ortodoxas” como en las “relajadas” hay una visibilidad evidente del factor de género y una invisibilización igual de evidente del factor racial, tradición que siguen las iniciativas feministas no interseccionales de tango, que buscan progreso de género mientras ignoran el factor racial. Para ejemplificar, en milongas muy tradicionales, los hombres y las mujeres se deben sentar en lados opuestos del salón y los roles bailados son dictados por género (hombres guían y mujeres siguen). En milongas relajadas, estas divisiones no se aceptan, pero jerarquías de género siguen actuando implícitamente en expectativas de quién guía/sigue y de sumisión de la mujer que sigue, con poca aceptación de la improvisación de la guiada. Esta dinámica entre géneros se reforma en clases de tango alternativo/feminista/queer, no solo animando que las mujeres guíen y los hombres sigan por igual, sino también animando a proponer movimiento improvisado desde el rol de conducidx, sensibilizando la escucha del/a conductor/x. Una referencia importante de esta movida es el colectivo de mujeres Aires del Sur que acompaña el Movimiento Feminista de Tango.

Sin embargo, notemos que en todo esta descripción de tango la racialización ha quedado marginada y que las innovaciones son primordialmente de mujeres blancas acudiendo a conceptos y Estéticas Africanas aplicadas al tango—rítmica, fluidez, circularidad, improvisación, conexión con el suelo—en eco de los comienzos de la danza moderna. Como dice Fanon, “Hay una búsqueda del Negro, se reclama al Negro, no se puede vivir sin el Negro, se le exige, pero se le quiere condimentado de determinada manera” (135). Esta confección, a partir de una “materia prima” en el cosificante lenguaje industrial de Aharonian, lo demuestra el tango no-tradicional en legado de la danza moderna, no solo incorporando estéticas modernas sino también sus métodos de enseñanza, como el contact improvisation y release technique (Aharonian, 1994: 203). Este evidente enlace entre el tango salón y la danza moderna, enraizado en abstracción Negra, se

oficializó en 1992 con la creación de la compañía Tangokinesis de Ana María Stekelmann—una compañía de tango-moderno creado por una mujer blanca “innovadora” y “pionera”—de nuevo, en uso apropiado y metafórico de lenguaje colonial (Alternativa, 2019: s.p.). Para volver a citar a Fanon, “cuando los blancos sienten que se han vuelto demasiado mecanizados, buscan a los hombres de color y les piden un poco de sostén humano”, pero en negación de los orígenes de lo apropiado; “me han secuestrado la originalidad de mi interior”, sin confesión (98, 99). Anecdóticamente, cuando he mencionado la existencia de un componente racial en el tango en el ambiente de la milonga (o clase de tango) la respuesta ha sido casi siempre defensiva—a menos que se hable de la Afrodescendencia relegada al pasado y/o al extranjero. Este rechazo revela cómo la práctica del tango Euro-codificado está basado en el silenciamiento de la Afrodescendencia Argentina, al igual que la identidad nacional Argentina depende de su extranjerización. En este sentido, centralizar la Afrodescendencia Argentina en el tango desafía un eje central de la práctica y la identidad artística-nacionalista—por lo que demanda centralidad multidisciplinar. En las palabras de la Feminista Negra Toni Morrison, “¿Qué hazaña intelectual tuvo que ser actuado por el autor o su crítico para borrar a mí de una sociedad chorreando con mi presencia, y qué efecto tiene ese acto sobre el trabajo? ¿Cuáles son las estrategias de escape del conocimiento? ¿Del borramiento intencional?” (Morrison, 1989: 12 citado en King & Mitchell, 1995: 6). Sin duda alguna, Argentina, como todo país de legado esclavista, está empapado con Afrodescendencia, a pesar de que la fantasía post-racial cotidiana e institucionalizada nuble la visión de su raíz estructural.

Para resumir, simplificar y unir la racialización jerárquica en el tango a una tradición más amplia de prácticas artísticas, podemos acudir al concepto del “arte por el arte” (“art for art’s sake”) en contraste con el “arte por la vida” (“art for life’s sake”); el primero se define por expresión estética e individualista y el segundo por expresión de vida y Resistencia comunitaria—como representan los Tangos Afrodescendientes y la vida de Gabino Ezeiza como payador y activista político (Andrews, 1989: 201; Welsh-Asante, 1990: 226). Théophile Gautier definió “el arte por el arte” como “la búsqueda de la belleza pura—sin ninguna otra preocupación” (S. A., 1917: 98). La belleza indudablemente puede formar parte de cualquier expresión artística, pero el privilegio social, político y económico que implica crear “sin ninguna otra preocupación” es anti-solidario, dicho levemente. La diferencia entre estas dos modalidades está en el origen expresivo, donde el “arte por la vida” es Resistencia y el “arte por el arte” intelectualiza la creatividad mediante la observación—a menudo de los mismos “otros” que Resisten. Como hace referencia

Thompson respecto a innovadores blancxs del tango en el siglo XX, “Ellos estaban señalando: la *alta* cultura es juego limpio. Tomarían lo que quisieran de donde quisieran—salas de teatro, partidos de futbol, cine, juegos callejeros, bailes” (2005: 256). En esta cita se ve cómo estos innovadores blancxs del tango Euro-codificado no solo miraron fuera de su propia experiencia de vida para crear arte tangible, sino que se inspiraban de la *alta* cultura específicamente, tomando “lo alto” en términos sociales (de clase e implícitamente de raza) como modelo artístico para el tango.

“Un modelo recurrente emerge: ‘lo alto’ intenta rechazar y eliminar ‘lo bajo’ por razones de prestigio y de estatus, únicamente para descubrir que no sólo es de alguna forma frecuentemente dependiente del otro opuesto...sino también que lo alto incluye simbólicamente lo bajo, como el componente erotizante fundamental de su propia fantasía. El resultado es una móvil y conflictiva fusión de poder, temor y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia psicológica sobre precisamente aquellos otros que están siendo rigurosamente opuestos y excluidos en el nivel social. Por esta razón, lo que es socialmente periférico es tan frecuente y simbólicamente central” (Stallybrass & White, 1986: 5citado en Hall, 2010: 295).

La inspiración en base a un “otro”, entonces, contrasta la creación por Resistencia en términos absolutos, pero depende de ella a su vez—de la misma manera que la supremacía blanca necesita su antítesis de inferioridad Negra para definirse. Dicho de otra manera, para que el “arte por el arte” exista, la mente Eurocéntrica (en aislamiento del cuerpo y el alma) también debe existir como actor separador del arte y la Revolución—donde cualquier reconexión de estos solo es innovador para la mente Eurocéntrica pero no para una Consciencia Negra en la que son elementos inseparables. Muchxs artistas Revolucionarios Negrxs demuestran este entendimiento fluido e interdependiente del arte y la Resistencia, como Amílcar Cabral (revolucionario de Guinea Bissau): “un artista debe poder ver la situación política y usarla para el beneficio de la revolución” (Welsh-Asante, 1990: 228). La visión del arte y la Resistencia como elementos intrínsecamente unidos en una Consciencia Negra desafía las separaciones ilimitadas del pensamiento Eurocéntrico que giran en torno a la subjetividad Negra (“materia prima” para el ojo Europeo). Por lo tanto, entendiendo estas dos formulaciones de arte, si la Revolución, Resistencia y supervivencia no forman parte de la raíz de la creación artística, “uno debe preguntarse, ¿sobre la espalda de quién está construida la sensibilidad estética?” (King&Mitchell,1995: 14).

En conclusión, sin evadir la cotidianidad de las dinámicas raciales, nuestra posicionalidad racial urge autorreflexión; hay una dimensión entera (la raza a nivel estructural) con la que a penas se interactúa, tanto en la academia como en esferas

artísticas—incluso cuando se trata la temática de la Afrodescendencia Argentina concretamente. La pieza de ajedrez que he usado para ejemplificar este racismo anti-Negro estructural ha sido el tango (en obediencia al orden racial global), y más ampliamente, el uso político del cuerpo danzante. Sin embargo, aunque el tango afirma la jerarquía racial capitalista mediante el arte, la propuesta insinuada no es eliminar el tango sino promover y profundizar el entendimiento (mental-corporal-espiritual) acerca de la estructura que reproduce esta racialización más allá del tango. Tampoco insinúo que toda persona socialmente dominante no debería inspirarse, sino repensar la inspiración desde una crítica estructural—¿de dónde viene mi inspiración/interés académico, de qué cuerpos/conceptos y a quién *beneficia* el resultado? Tampoco se trata de desvalorizar ningún ser humano, sino subrayar que el mismo poder estructural que valora ciertos cuerpos también es el que crea “otros”. Sin estos reconocimientos y sin una redefinición de la inteligencia (como no exclusivamente mental) seguiremos inconscientemente reproduciendo “un mundo de racismo sin racistas” (como Eduardo Bonilla-Silva titula su libro). Como invitación a una autorreflexión comunitaria, entonces, empiezo conmigo misma, reconociendo que mi estatus como mujer blanca, cisgénero, de clase media y extranjera forja mi perspectiva. Desde esta, se ha lucido mi inconsciencia racial al emprender un trabajo sobre la “Africanía en el tango”—algo exótico y desconocido (para mi) pero suficientemente Eurocentrado para sentirme en control. Con buenas intenciones he querido focalizar algo invisibilizado, pero sin ojos para ver, primero, a las personas Afrodescendientes ya trabajando la justicia racial en Argentina, como la organización activista DIAFAR; y segundo, cómo mi objetivo inicial *oponía* la justicia racial por su falta de anclaje estructural—como pensadora blanca escribiendo *sobre* “negros” para una audiencia blanca—subyugando las metas políticas de activistas Afrodescendientes Argentinos en vez de aliar. Para citar a Federico Pita, “es muy habitual que los discos sean menos copados que el show en vivo”; la academia graba discos profesionales, pero quizás en distracción del show en vivo en vez de en su facilitación (Biblioteca, 2016: 45:30). Por lo que me pregunto, ¿por qué separamos tan a menudo la academia del activismo? ¿Qué es lo que está en conflicto más allá del medio? ¿Y cómo llegamos a pensar que podemos crear (arte o intelecto) racialmente objetivo, especialmente respecto a la Afrodescendencia, como si la posición de creador/x nos hiciera (in)humanos no-partícipes del mundo que interpretamos, o como si nuestra experiencia corporal no impactara nuestro pensar (en legado de la separación cuerpo-mente)? Desde esta perspectiva, quizás una expansión de nuestro concepto de inteligencia, como corporal-espiritual-mental, acompañado por la autorreflexión (comunitaria y solitaria) sea la mayor y

más sabia contribución a la *justicia* racial. En las palabras de James Baldwin, “Ignorancia, aliada con poder, es el enemigo más feroz que la justicia podría tener.”

Referencias

- Aharonian, C. (1994). “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. En *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, Nº 2, pp. 189-225. Recuperado de <http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28199423%2F24%2915%3A2%3C189%3AFDIMLT%3E2.0.CO%3B2-A>
- Aharonian, C. (2016). Preguntas en torno al tango. Centro Nacional De Documentación Musical Lauro Ayestarán. Recuperado de <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2016/03/CDM-C2013-431-477-Aharonian.pdf>
- Alternativa Teatral, 22-07-2019, “Ana Maria Stekelman”. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/persona18893-ana-maria-stekelman>
- Andrews, G. R. (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Annechiarico, M. (2014). “Afrologías porteñas y habaneras. Conexiones, contrastes y algunas reflexiones”. En Gimson, A. (comp) (2014): *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Ed. BöllCono Sur, pp. 57-74. Recuperado de https://www.academia.edu/36967482/Annechiarico_Afrologas_porteas_y_habaneras
- Ask The Theory Question, 25-05-2017, “Irreconcilable Anti-Blackness: A Conversation With Dr. Frank Wilderson III” (youtube). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=k1W7WzQyLmI&feature=share&fbclid=IwAR14hjP-nBSQ47NsQbYrIdqqf3GDSZUALGE1aQyI3-XWUXnilpjErfYvoTI>
- Bhattacharyya, G. (1998). “The Sportswoman’s Tale”. En *Tales of Dark Skinned Women: Race, Gender and Global Culture*. Londres: UCL Press, 149-204
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 24-08-2016, “Antepasados. Los afroporteños en la cultura nacional” (youtube). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H9irxZdiB0c>
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Carozzi, M. (2011). *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad* Recuperado de http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/76%20-%20Carozzi_Las%20palabras%20y%20los%20pasos_Introduccion_23%20copias.pdf
- Cesaire, A. (2001). *Discourse on Colonialism*. Recuperado de https://libcom.org/files/zz_aime_cesaire_robin_d.g_kelley_discourse_on_colbook4me.org.pdf
- Chamosa, O. (2003). “‘To Honor the Ashes of their Forebears’: The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires 1820-1860”. *Jstor (The Americas)*. Vol. 59, No. 3, pp. 347-378. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1008502>
- Desmond, J. C. (1994). “Embodying Difference: Dance and Cultural Studies”. No. 26, pp. 33-63. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1354455>
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. Londres. Pluto Press
- Goldman, G. (2008). *Lucamba. Herencia Africana en el Tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones

- Gottschild, B. D. (2017). "The Black Dancing Body as a Measure of Culture". Recuperado de http://chorosjournal.com/docs/choros7/05_CHOROS_7_BRENDA_DIXON_GOTTSCHILD.pdf
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Teorías y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruano; Universidad Andina Simón Bolívar–Sede Ecuador; Envió Editores
- Harris, C. I. (1993). "Whiteness as Property". *Harvard Law Review*. Vol. 106, No. 8, pp. 1707-1791. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1341787>
- Karush, M. B. (2012). "Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race Before Peron". *Past and Present*. 216(216), pp. 215-245
- Kim, C. J. 9-01-2017—16-03-2017. "Introduction to Race and Ethnicity". University of California, Irvine
- King, J. E & C. A Mitchell (1995). "'Art for Life's Sake': The Intersection of Symbol and Practice". En *Black Mothers to Sons*, pp. 46-64. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/42974960>
- Liska, M. (2014). "El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920". *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 35, No. 1, pp. 25-49. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43283323>
- Mutere, M. (2011). *Malaika Mutere*. Recuperado de <https://malaikamutere.com/curriculum/>
- Pita, F. (DIAFAR) (01-06-2019). *Afrodescendientes y Africanos en la Argentina: Herencia, Realidad y Desafíos*. Grabación Personal
- S. A. (1917). "Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness". *The Art World*. Vol. 2, No. 2, pp. 98-102. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25587887>
- Thompson, K. D. (2012). "Some were wild, some were soft, some were tame, and some were fiery: Female Dancers, Male Explorers, and the Sexualization of Blackness, 1600-1900". *Black Women, Gender + Families*. Vol. 6, No. 2, pp. 1-28. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blackwomengendfami.6.2.0001>
- Thompson, R. F. (2005). *Tango: the art history of love*. New York: Pantheon Books
- Tsiftsis, M. N. (2016). "Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910)". *Conmemoraciones* (2016), pp. 308–323. Recuperado de https://www.academia.edu/30647921/Conmemoraciones_problemas_y_prioridades_de_los_estudios_musicologicos_actuales_en_Latinoamerica_Actas_de_la_XXII_Conferencia_de_la_Asoociacion_Argentina_de_Musicolog%C3%ADa_y_XVIII_Jornadas_Argentinas_de_Musicolog%C3%ADa
- UC Berkeley Events, 27-10-2011, "People-of-Color-Blindness: A Lecture by Jared Sexton" (youtube). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qNVMI3oiDaI>
- UROP (UCI) 18-05-2017, "Whiteness and Modern Dance by Julianna Cressman" (googledrive). Recuperado de <https://drive.google.com/drive/u/1/my-drive>
- Welsh-Asante, K. (1990). "Philosophy and Dance in Africa: The Views of Cabral and Fanon". *Journal of Black Studies*. Vol. 21, No. 2, pp. 224-232. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2784475>
- Wray, S. A. (2018). *Embodiology*. Recuperado de <https://www.embodiology.com>