

Cantan los negros su dolor: Arsenio Rodríguez y la presencia afro-latino@ en los Estados Unidos durante la época del movimiento *Black Power*¹

David F. García

En una entrevista realizada en 2004, Bernice Johnson Reagon comentó sobre el contexto político del Festival del American Folklife de 1969, que tuvo lugar en Washington, DC. La doctora Johnson Reagon declaró: «Y en 1969 que está en el medio de la expansión del *Black Power* en el país y el festival no querían ignorar la realidad de esa energía. [...] Así que todo programa que se me ocurrió, ellos lo aprobaron. Así que hay un muy... fuerte contexto de lo que pasó».² El programa que se refiere se tituló «Musica negra a través de idiomas del nuevo mundo», auspiciado por el director del festival, Ralph Rinzler y el Instituto Smithsonian. Uno de los intérpretes destacados en este

programa fue el compositor y músico cubano negro Arsenio Rodríguez.

En los años previos a su participación como organizadora de este programa, Bernice Johnson Reagon había participado activamente en la lucha por los derechos civiles como miembro de los Cantantes de la libertad pertenecientes al Comité de Coordinación de Estudiantes no Violentos,³ que se formó en 1962. Ella fue también fundadora de los cantantes de Harambee con sede en Atlanta en 1966. Para entonces, la época del *Black Power* había comenzado a emerger como proyectos políticos dispares.⁴ La proclamación de Stokely Carmichael de 16 de junio 1966 en Mississippi —en el que afirmó: «Esta es la vigésimo séptima vez que me han detenido. Yo no voy a la cárcel jamás. Lo que vamos a empezar diciendo ahora es *Black Power*»—⁵ se cita a menudo como el «momento céntrico» en que estos proyectos políticos dispares empezaron a unirse en torno a lo que algunos activistas de derechos civiles percibidos como los fracasos del movimiento.

Estudiosos del *Black Power* identifican el orgullo de la cultura negra como expresión de la resistencia política y la solidaridad racial que ha definido el estado de ánimo y el tono de este periodo inicial del movimiento del *Black Power*.⁶ Eddie Glaude Jr., por ejemplo, dice que el estado de ánimo de este periodo y el tono implicó una «conversión psicológica y cultural fundamental de la socialización [afroamericana] como personas subordinadas a una nación libre [...] una revolución de la mente [...] una nueva evaluación de la 'negritud'...».⁷ En otras palabras, el *Black Power* implicaba una multitud de acciones,

¹ Ponencia presentada en el Coloquio Internacional Latinos en las artes y las letras, celebrado en la Casa de las Américas, entre el 15 y el 17 de octubre de 2013.

² Bernice Johnson Reagon, entrevista telefónica con el autor, 3 de mayo de 2005.

³ Student Non-Violent Coordinating Committee's Freedom Singers en su nombre en inglés.

⁴ Eddie S. Glaude Jr.: «Introduction», 2002, pp. 3-4.

⁵ Cita original: «This is the twenty-seventh time I have been arrested. I ain't going to jail no more. What we gonna start saying now is Black Power».

⁶ Glaude: *Op. cit.*, p. 4.

⁷ *Ibid.*, pp. 4-5.

expresiones, e intercambios que dieron voz a esta ontología única de la existencia negra, que fue informada en parte por las luchas contemporáneas por la supervivencia política y cultural, de las cuales incluyen revoluciones antimperialistas y los esfuerzos de construcción nacional en África, Asia y la América Latina.⁸

A pesar de su importancia histórica, la proclamación del nacionalismo negro y la resistencia contra la opresión racial de Carmichael fue sólo una de las innumerables declaraciones de la resistencia y el orgullo negro pronunciadas años, e incluso décadas, antes de 1966 en los Estados Unidos y de la diáspora africana. Las grabaciones de Arsenio Rodríguez, por ejemplo, ofrecen ejemplos de tales declaraciones que datan de antes de 1966 y que se realizaron en Cuba y los Estados Unidos. Lo que hace a Rodríguez particularmente único en esta historia es su presencia en los Estados Unidos durante el surgimiento del movimiento del *Black Power* y su interacción directa, no importa lo fugaz, con Bernice Johnson Reagon. Antes de su reunión con Rodríguez en 1969, Johnson Reagon ya había estado muy involucrada en realizar aportes para una reevaluación de la cultura negra en 1966 con los cantantes de Harambee, quienes realizaron eventos para el aumento de la conciencia social negra, congresos nacionales negros y organizaciones de estudios negros. El encuentro entre Johnson Reagon y Rodríguez, sin embargo, marcó un momento trascendental para el nacionalismo negro y la diáspora africana nunca antes investigado; el cual, por un lado, tuvo un impacto transformador en la joven artista, activista y futura erudita; y por otro, sirve de ventana para los estudiosos contemporáneos sobre las implicaciones de amplio alcance del movimiento del *Black Power* de incluir temas de género y colaboraciones artísticas y transculturales entre los afroamericanos y los afro-latin@s.

II

Cuando Arsenio Rodríguez se presentó a sí mismo, a su hermano Quique y amigo Luis Salomet en el Festival del American Folklife, el 5 de julio 1969, lo hizo de esta manera:

Buenas tardes damas y caballeros, los pocos que hablan español aquí y que me entiendan. Yo soy Arsenio Rodríguez, el compositor de muchas cosas que ustedes han oído, principalmente africanas. He compuesto todos aquellos afros que ustedes le oían cantar a Miguelito Valdés —*Bruca Maniguá, Fufuñando, Adiós África*, que grabó Xavier Cugat— y muchas cosas de las que se cantan en el mundo; todo con influencia africana por herencia. Aquí estamos mi hermano, mi íntimo amigo Luis Salomet y yo tocando en el día de hoy para ustedes y ojalá que les guste lo que vamos a hacer.⁹

Sus composiciones y grabaciones, que abarcan más de treinta años, en efecto, representan la herencia africana de Cuba. Esta herencia musical, sin embargo, debe ser reconocida no sólo como su uso de las retenciones africanas, sino también desde la perspectiva de informar su sensibilidad modernista que se formó en respuesta directa al espíritu negro cubano de la clase obrera de La Habana en la década de 1930 y principios de 1940.¹⁰ Ejemplo de ello es *Aquí como allá*, una de sus muchas canciones, a través de la cual podemos apreciar aún más las implicaciones mayores de lo que Rodríguez podría

⁸ Ibid, pp. 6-7.

⁹ Transcripción de grabación conservada en el Smithsonian Folklife Festival Documentation Collection, 1969 Festival of American Folklife, Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.

¹⁰ Véase David García: *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*, 2006.



Imagen 1. Festival of American Folklife, Washington, D.C., 5 Julio 1969. Arsenio Rodríguez
Fuente: Smithsonian Photo, 1969, Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution

haber significado al describir su música como «principalmente de África» y «con influencia africana por herencia».

Grabada el 9 de noviembre de 1950 en La Habana, *Aquí como allá* presenta a Estela Rodríguez, la hermana de Arsenio, como vocalista acompañada por un coro de cantantes masculinos. Además de demostrar un conocimiento de la situación de los pueblos descendientes de africanos en todo el Nuevo Mundo, esta composición pone en marcha dispositivos intertextuales que se unen a otras canciones que compondría más tarde en respuesta a los movimientos anticoloniales y de los derechos civiles en África y los Estados Unidos, respectivamente. En la instrumentación de la canción se escuchan redobles tocados en la tumbadora y bongó acompañando a la trompeta y a un coro de hombres cantando «ay Dios, ay Dios», una declaración de exasperación en respuesta a lo que Estela describe como «dura sentencia», así como la angustia y el dolor que han dado paso al canto del hombre negro:

Ay Dios, ay Dios
En África, en el Brasil
Y en Cuba como en Haití
Y en el sur de Nueva York
El negro canta su dolor
ay Dios, ay Dios

La interpretación de Estela, a pesar de que el texto utiliza el genérico masculino «negro», abre importantes vías interpretativas que no sólo abordan la raza, sino también

opresión de género y de clase. Las mujeres afro-cubanas de la generación de Estela —de clase obrera y pobre— sufrieron una triple dosis de opresión por parte de blancos racistas, hombres negros patriarcales y misóginos, y de la clase media negra que aspiraban a objetivos de superación. No cabe duda que estas mujeres tenían voz, aunque marginadas, en el discurso público cubano. Cloris Tejo, por ejemplo, era una abogada afrocubana que publicó regularmente editoriales donde abordaba los problemas que enfrentaban las mujeres afrocubanas.¹¹ En un editorial publicado en 1938, Tejo criticó severamente a los «hombres de la aristocracia negra» por no estar al corriente con las realidades vividas por las madres afro-cubanas de las clases obrera y pobres, a quienes culpaban por permitir a sus hijos vender periódicos en las calles de La Habana sin tener en cuenta las causas sociales y económicas subyacentes.¹² También criticó a estos mismos hombres por contribuir a la explotación de participantes negros en las congas, mientras se negaban a bailarlas en público, debido a las asociaciones del género con la clase obrera negra.

La familia Rodríguez era de la clase obrera y, como Tejo, Arsenio y sus hermanos rechazaban la ideología de superación, que como la ideología de levantamiento racial (*racial uplift*) en los Estados Unidos, demonizó las tradiciones culturales de origen africano de la clase obrera negra. Como su hermano Raúl contó, Estela cantó todos los estilos populares de la música afrocubana y bailó con las congas y comparsas callejeras, pero también participó en actividades musicales asociadas a la masculinidad, como tocar rumba en la tumbadora, desafiando las reglas operativas de género en hacer música entre la clase de negros obreros.¹³ Teniendo en cuenta estos problemas relacionados a raza, clase y género señaladas por las feministas negras cubanas en la década de 1930, la interpretación de Estela de *Aquí como allá* da voz al dolor y la opresión que sufrieron las mujeres de la clase obrera y todas las mujeres negras a lo largo de la diáspora africana. De este modo, su actuación, aunque no explícitamente articulada en la letra sino en virtud de su género,



Imagen 2. Arsenio junto a su hermana, Estela Rodríguez.
Fuente: Desconocida.

¹¹ Takkara Keosha Brunson: *Constructing Afro-Cuban Womanhood: Race, Gender, and Citizenship in Republican-Era Cuba, 1902-1958*, 2011, pp. 214, 223, 230-233.

¹² Cloris Tejo: «En torno a la convención de sociedades negras», 1938, p. 5.

¹³ Raúl Rodríguez, entrevista telefónica con el autor, 8 de febrero de 1997, Los Angeles, California.

llama la atención sobre las experiencias y la historia de la lucha de las mujeres negras en el tercer mundo contra el sexismo y el racismo, anticipando así el trabajo de las feministas negras de la era del *Black Power* quienes, como Kimberly Springer señala, identificaron «defecto[s] mayor[es]» de dicha corriente como el machismo y del movimiento de las mujeres blancas y la falta de afrontar problemas de carácter racista.¹⁴

Pero como Springer también sugiere, el examen de las cuestiones de género en el contexto del nacionalismo negro también debe abordar la construcción de masculinidad negra como una forma de llegar a una «visión más holística de [la] lucha negra».¹⁵ Del mismo modo, Miriam Jiménez Román y Juan Flores proponen el estudio de los afro-latin@s como una oportunidad de analizar las nociones y interrelaciones de latinidad y negritud en los Estados Unidos.¹⁶ Para ello, resulta importante regresar al Festival of American Folklife en Washington, DC en el 1969, y a la primera impresión duradera que Arsenio Rodríguez hizo a Bernice Johnson Reagon. La propia Bernice relató la experiencia en una entrevista:

Hablé con el señor Rodríguez (esta es uno de mis grandes lecciones) y dije: «Este es un programa que celebra la música negra, a través de las lenguas del Nuevo Mundo. Este grupo canta...en inglés, este grupo...en francés, en la clase de francés usado en el suroeste de Louisiana. Y Usted...representará el español». Él dijo: «¡No, no! No en español. ¡Lucumí! ¡Africano! ¡Africano!» [...] Estaba tratando de [hacer] una declaración basada en lo que he querido compartir con...el público del festival. Y luego, en el proceso de hablar con [Rodríguez] quien realmente me corrigió sobre lo que era la música negra, la que tenía una base africana en Cuba. Me transformó. [...] Rodríguez dijo: «Nunca hemos traducido este material. Este material es africano». Y estaba tratando de hacer un programa que dijo, esto es África, ¿no? Ese fue mi propósito: hay lenguajes africanos en el Nuevo Mundo, y somos gente negra, ¿sabes? [...] Fue una de las experiencias más poderosas en mi vida joven como organizadora cultural en este país. Y abrió en mi mente...lo que sabíamos, o creíamos saber, acerca de lo que existía y lo que no existe. [...] Es como [decir] «no todos están muertos». No mataron a todos. No destruyeron todo. Todavía camina entre nosotros.¹⁷

Su conversación con Rodríguez transformó claramente su punto de vista sobre las culturas negras y la cuestión de las supervivencias africanas. Téngase en cuenta que, al menos hasta la década de 1960, los estadounidenses blancos y negros a menudo temporalizaron músicos afro-cubanos y africanos como sustitutos de los antepasados de los afroamericanos. Este cambio ontológico en la búsqueda de recuperar el pasado africano de la cultura afroamericana dio lugar a la denegación de afro-latin@s y los africanos como modernos y modernistas; para muchos, eran los «otros» negros.¹⁸ Por otra parte,

¹⁴ Kimberly Springer: «Black Feminists Respond to Black Power Masculinism», 2006, p. 108.

¹⁵ Ibid, pp. 107-108.

¹⁶ Miriam Jiménez Román y Juan Flores: «Introduction», 2010, p. 10.

¹⁷ Bernice Johnson Reagon, entrevista telefónica con el autor, 3 de mayo de 2005.

¹⁸ Al respecto véase David Garcia: *The Logic of Black Music's African Origins: Music, Africa, and Race in the Mid-Twentieth Century* (en process editorial); David Garcia: «'We Both Speak African': A Dialogic Study of Jazz», 2011; y Jairo Moreno: *Bauza-Gillespie-Latin/Jazz: Difference, Modernity, and the Black Caribbean*, 2004.

políticos negros activistas como Marcus Garvey, la Nación del Islam y el Partido de las Panteras Negras tendían a rechazar las culturas africanas y negras del Nuevo Mundo porque los consideraban degradantes y contraproducentes para el progreso de los afroamericanos e, incluso, de los propios africanos.¹⁹ Es poco probable que Johnson Reagon compartiera estas actitudes hacia las tradiciones culturales africanas y neo-africanas durante los primeros años de su activismo. Sin embargo, como ella indica, el encuentro con Rodríguez cambió su manera de pensar; su presencia marcó para ella mucho más que el pasado africano de los afroamericanos. Rodríguez señaló la contemporaneidad de África. Él era su contemporáneo, un compañero negro y moderno viviendo una lucha negra compartida para la supervivencia, la libertad y los derechos.

De hecho, Rodríguez había compuesto *La democracia* y *Yo soy negro* en 1964 mientras vivía en Nueva York, precisamente en un período crucial en el movimiento de los derechos civiles. Sólo nueve meses después de la Marcha sobre Washington y el bombardeo de la *16th Street Baptist Church*, Ralph Rinzler, el futuro director del programa del Festival of American Folklife, visitó a Rodríguez en su casa en el Bronx para grabar al músico cubano cantando y tocando música folclórica afrocubana. Entre las canciones que interpretó en ese encuentro se incluyó *La democracia*, cuya letra lamenta la persistencia del racismo y la discriminación en la vida cotidiana de la gente negra. La letra de esta canción se pregunta: ¿Si se ha alcanzado la igualdad, como algunos lo han afirmado, entonces ¿por qué estoy siendo discriminado?:

Hace tiempo que me están diciendo
«Hay derecho a la igualdad»
Y yo estoy viendo que todavía
Falta mucho, mucho, pa' llegar

Si ya las cosas han cambiado
Y hay derecho a la igualdad
Por qué yo soy discriminado
Ay Dios, ay Dios.
Si todo el mundo somos igual [sic]

¿La democracia dónde está?
Falta mucho pa' llegar
¿La democracia dónde está?
Falta mucho pa' llegar

Su inclusión de la frase «ay, Dios, ay, Dios» y los redobles en la tumbadora significan la lucha larga y continuada por la igualdad y supervivencia, que se había utilizado catorce años antes en *Aquí como allá*.

El 2 de julio de 1964, dos meses después de la grabación de esta canción por Rodríguez para Rinzler, el gobierno de los Estados Unidos aprobó la Ley de Derechos Civiles que puso fin a la desigual, aplicación de requisitos de registro a votantes y otras formas de discrimina-

¹⁹ Jeffrey O. G. Ogbar: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, 2004, pp. 3-7, 93-94, 116-117, 145.



Imagen 3. Arsenio Rodríguez. Grabación en el Bronx, mayo 1964.

Fuente: <http://fidelseyeglasses.blogspot.com/2008/10/arsenio-rodriguez-rumba-cuba-nyc.html>

ción racial. Por supuesto, la lucha por la plena igualdad que cantaba *La democracia* continuó, y en el 23 de julio de ese mismo año Rodríguez fue invitado por Rinzler para presentarse en el Newport Folk Festival. Él cantó la canción *Yo soy negro*, en el que expresa un orgullo inequívoco en su negrura, en parte reprendiendo a los racistas por su amor a todas cosas negras —desde el café a los guantes, zapatos y sombreros— excepto a la gente negra, quienes, como él afirma, «no piensan como en el ayer».

Yo soy negro, señor
 Como los guantes que se pone Ud.
 Mírale a los blancos pa' los pies
 A que tiene medias negras
 Y zapatos de glacé
 Yo soy negro, señor
 Como los guantes que le gusta a Ud.
 Yo soy negro, señor
 Como el sombrero que se pone Ud.
 A Ud. le gusta el color negro, sí señor
 Le gusta el color negro, y le gusta
 como é [sic]
 Los negro que no le gusta soy yo [sic]
 Porque ya no pienso como ayer

El uso de la risa entre Rodríguez y su hermano añade un sentido de desafío burlón de la supremacía blanca, que no era muy diferente de la rebeldía militante que Stokely Carmichael expresaría dos años más tarde, mientras que el uso de redobles en la tumbadora sitúa esta canción junto a *Aquí como allá* y *La democracia* como una trilogía de la resistencia no sólo de cubanos negros sino también de la raza negra en general.

Rodríguez compuso y grabó *Yo nací del África* en 1960, en la cual se refiere una vez más a las preocupaciones compartidas por otros activistas de la diáspora africana, en este caso los que han estado luchando por la independencia de África del dominio colonial europeo. En esta canción, Rodríguez rechaza retóricamente su apellido español —lo que muchos afroamericanos más tarde lo harían con sus nombres anglosajones—, como una forma de resistencia al colonialismo, y propone la adopción de los nombres Kasavubu y Lumumba, en referencia al Presidente recién elegido y al primer Ministro, respectivamente, de la independiente República del Congo. Como Komozi Woodard explica, la lucha por la independencia en el Congo Belga y las protestas a favor de Patrice Lumumba en las Naciones Unidas en 1961 tuvo una influencia formativa en los activistas afroamericanos que se identificaban con el carismático líder del movimiento de independencia en el Congo. Los participantes en los demostraciones que tuvieron lugar a diez kilómetros de la

casa de Rodríguez en el Bronx, incluyó Amiri Baraka y Abbey Lincoln. Los periodistas cubrieron la visita de Lumumba a los Estados Unidos y su discurso pronunciado en la ciudad de Nueva York en julio de 1960.²⁰ Aquí, de nuevo, vemos la participación de Rodríguez en la diáspora africana no en términos nostálgicos y románticos sino más bien en términos de experiencias contemporáneas comunes de la opresión racial y la política sufrida por los negros en su vida cotidiana.

III

En conclusión, al reflexionar más sobre la corrección de lenguaje en que cantará Rodríguez, Johnson Reagon declaró lo siguiente: «[Rodríguez tenía] muy claro que estaba enseñándome. Y no duró mucho tiempo, sin presión, claramente. Lo hizo en una voz, cuya textura reconcí, porque esa es la manera en que predicaba mi padre, esa es la forma en que mi padre hablaba, y esa es la forma en que una gran cantidad de hombres negros hablarían». Su explicación nos guía a lo que Roland Barthes dice sobre la textura de la voz en la que el volumen, el tono y el sonido de la palabra significan, mucho más que el contenido semántico de la misma palabra.²¹ Johnson Reagon no hablaba español, Rodríguez no habló inglés con ella. Podemos suponer también que la mayoría de miembros de la audiencia en el Newport Folk Festival y el Festival of American Folklife no entendía ningún dialecto de origen africano ni el castellano. Sin embargo, la textura de su voz y la de su hermana Estela, junto con la tumbadora, y no simplemente el contenido textual de sus canciones, significan y siguen significando para los oyentes el dolor colectivo de personas de raza negra en toda la diáspora. Por otra parte, el contenido afectivo de la textura de la voz de Rodríguez permitió a personas como Bernice Johnson Reagon, sin experiencia ni conocimiento de la música y la cultura de Rodríguez, a ser transformadas para entender, desde una nueva perspectiva, la historia y trascendencia de la diáspora africana.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland: *Image – Music – Text*. Selección y traducción de Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977.
- Brunson, Takkara Keosha: *Constructing Afro-Cuban Womanhood: Race, Gender, and Citizenship in Republican-Era Cuba, 1902-1958*, disertación de doctorado, The University of Texas, Austin, 2011.
- García, David F.: «'We Both Speak African': A Dialogic Study of Jazz», en *Journal of the Society for American Music* 5/2, mayo, 2011, pp. 195-233.
- _____: *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*, Temple University Press, Philadelphia, 2006.
- _____: *The Logic of Black Music's African Origins: Music, Africa, and Race in the Mid-Twentieth Century* (en proceso editorial)
- Glaude Jr., Eddie S. (ed): *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- Jiménez Román, Miriam y Juan Flores (eds.): *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, Duke University Press, Durham, 2010.

²⁰ Komozi Woodard: «Amiri Baraka, The Congress of African People, and Black Power Politics from the 1961 United Nations Protest to the 1972 Gary Convention», 2006.

²¹ Roland Barthes: *Image – Music – Text*, 1977.

- Moreno, Jairo: «Bauza-Gillespie-Latin/Jazz: Difference, Modernity, and the Black Caribbean», en *The South Atlantic Quarterly*, 103:1, Winter, 2004, pp. 81-99.
- Ogbar, Jeffrey O. G.: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2004.
- Springer, Kimberly: «Black Feminists Respond to Black Power Masculinism», en *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, ed. Peniel E. Joseph, Routledge, Londres, 2006.
- Tejo, Cloris: «En torno a la convención de sociedades negras», en *Adelante*, marzo, 1938.
- Woodard, Komozi: «Amiri Baraka, The Congress of African People, and Black Power Politics from the 1961 United Nations Protest to the 1972 Gary Convention», en *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, ed. Peniel E. Joseph, Routledge, Londres, 2006.

Entrevistas

Bernice Johnson Reagon, entrevista telefónica con el autor, 3 de mayo de 2005

Raúl Rodríguez, entrevista telefónica con el autor, 8 de febrero de 1997, Los Angeles, California. ■

David F. García. Estados Unidos. Profesor Asociado del departamento de Música de la Universidad de Carolina del Norte en su sede de Chapel Hill y director de la Charanga Carolina de esa institución. Sus investigaciones hacen énfasis en el papel de la diáspora africana en la música popular de la América Latina y los Estados Unidos.