

# Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama

Digital memory: Black Music Jams in Buenos Aires.  
Trajectory and particularities of the Afromama case



**Emiliano Vargas**

Universidad de Buenos Aires (UBA), Secretaría de Ciencia y Técnica (UBACyT).

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

[emilianov1988@gmail.com](mailto:emilianov1988@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0174-2829>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 21/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/8p2qglxe6>

## Resumen

Este trabajo describe formas de *memoria* construidas por Afromama –colectivo cultural afro de la Ciudad de Buenos Aires– a partir de un análisis de diferentes usos y prácticas sociales de distintos *dispositivos técnicos* pertenecientes a las plataformas *Instagram* y *Spotify*.

La hipótesis plantea que el momento mediático actual garantiza a Afromama, la concentración y gestión de la *memoria social*, la cual era detentada por diversos y dispersos actores sociales –medios de comunicación, colectivos culturales, músicos, sellos discográficos– durante estadios mediáticos previos. El abordaje se realiza desde una perspectiva que conjuga herramientas semióticas con aportes de los estudios de la memoria.

### **Palabras claves**

Arte multimedia, Memorias, Ciudades Capitales, Cultura.



En un primer momento se analiza la trayectoria histórica de las formas de producción y reproducción de la memoria de textos pertenecientes a la diáspora africana dentro de la ciudad, situando a Afromama en su sistema cultural. Un segundo momento se detiene en la descripción de las narrativas y características de la memoria producida en su ecosistema mediático: *Instagram* y *Spotify*. Los resultados exhiben procesos de construcción de memoria digital a partir de la dialéctica *online/offline* que caracteriza a la cultura mediática contemporánea.

## Abstract

This paper describes memory mechanisms constructed by Afromama –an Afro cultural collective of Buenos Aires– through an analysis of different uses and social practices of technical devices belonging to the Instagram and Spotify platforms.

The current media moment guarantees Afromama the concentration and management of social memory, which was held by diverse and dispersed social actors –media, cultural collectives, musicians, record labels– during previous media stages.

The descriptive approach combines semiotic tools with contributions from memory studies.

First, the paper analyses the historical trajectory of production and reproduction forms of memory of texts belonging to Afro culture in the city. Then, narratives and characteristics of the memory produced in its media ecosystem, Instagram and Spotify, are described. The results show processes of digital memory construction based on the online/offline dialectic characterizing contemporary media culture.

### **Key words**

*Multimedia art, Memory, Capital cities, Culture.*

## INTRODUCCIÓN

Los estudios de la memoria se configuran con una perspectiva relativamente reciente. Entre otras cosas, analizan la conexión entre la memoria y las culturas mediáticas actuales. Es decir, entre sus preocupaciones se encuentra la relación entre medios de comunicación y los procesos de recuerdo (Zierold, 2008).

La primera parte del trabajo se ocupa en definir cuál es el *patrimonio cultural*<sup>1</sup> (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2019) que se transporta y conserva, entendiendo que el proceso de conservación cultural en su devenir productivo modifica y reinterpreta lenguajes, lo que a su vez implica situar a Afromama en su *semiosfera* (Lotman, 1996).

La semiosfera<sup>2</sup> es decir la memoria de una sociedad que no se transmite genéticamente y que puede conservarse y ser actualizada en un espacio semiótico de relativa uniformidad (Lotman, 1996; Tamm, 2019) se estructura, en nuestro caso de estudio, a partir de la formación del *Black Atlantic*<sup>3</sup> (Gilroy, 1993) en Ciudad de Buenos Aires. Es decir, abarca, entre otras cosas, traducciones al lenguaje de medios masivos y

redes digitales del conjunto de textos musicales producidos por afroamericanos dispersos en la ciudad y sus patrones sincréticos (Jackobson, 1959; Greimas, 1968; Gilroy, 1993; Corti, 2015).

La estructura semiosférica se articula sobre la base de *una frontera como línea y como espacio* (Leone, 2015) que fue complejizando sus propiedades *topológicas* al dividir al menos dos subsistemas en su interior<sup>4</sup>: de un lado, el conjunto de textos que componen el patrimonio musical afroporteño<sup>5</sup>/afrosudamericano proveniente del tráfico esclavo que se remonta a la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, cuyos primeros registros mediáticos se remontan al siglo XVIII con raíces de procedencia africana transatlántica y afluentes migratorios de distintos puntos de América del sur (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011; Vargas, 2021). Por otro lado, el sistema de música de raíz afronorteamericana cuyos primeros registros se remiten a Estados Unidos en el siglo XIX y Argentina durante las primeras décadas del siglo XX con la llegada del fonógrafo, la radio, el florecimiento de la indus-

1 Se toma la definición de *patrimonio cultural* de Ashworth (2019) donde se concibe el uso del pasado como recurso cultural, político y económico para el presente; es decir atendiendo a las formas en que los artefactos materiales, retóricos y rituales se convierten en recursos para el momento actual, a la vez que llegan a un futuro imaginado.

2 Para conocer más en detalle la semiosfera de la Black Music se recomienda acceder a "Jams de Black Music en Buenos Aires. Relaciones entre sus performances en vivo y sus mediatizaciones en Spotify" (Vargas, 2021).

3 Se trata de la conjunción histórica "estereofónica, bilingüe o bifocal cultural de formas originadas por, pero que ya no son de propiedad exclusiva, de los negros dispersos" (Gilroy, 1993, p. 3).

4 Por una cuestión de espacio se describen tan solo dos subsistemas. Sin embargo es necesario aclarar que la semiosfera presenta una estructura que se complejiza y multiplica gracias al tránsito migratorio entre comunidades afrolatinas y con nuevas corrientes migratorias provenientes desde África, además de las complejidades que la convergencia mediática aporta en términos culturales.

5 La palabra *afroporteño* hace referencia a individuos de etnias africanas residentes en Ciudad de Buenos Aires. Surge de la conjunción de la denominación *afro*, con la que se hace referencia a la cultura africana, con *porteño*, que es la palabra con la que coloquialmente se denomina en Argentina a los ciudadanos nacidos en Ciudad de Buenos Aires a causa de la cercanía de la ciudad con el puerto.

tria discográfica y el cine<sup>6</sup> (Corti, 2015; Neal, 1999; Ripani, 2006; Vargas, 2021).

Nos referimos a las *propiedades topológicas*<sup>7</sup> en las fronteras de los subsistemas para indicar que sus formas permanecen inalteradas a pesar de las transformaciones continuas en su trayectoria espacio temporal. Es decir, la semiosfera presenta cambios estéticos en el devenir de los subsistemas que, al mismo tiempo, permanecen inalterados gracias a sus *pertinencias*, es decir, gracias a la manera en que un actor determinado en el seno de un grupo social legitima determinados puntos de vista sobre un objeto (Prieto, 1976).

La segunda parte del trabajo se ocupa en describir las particularidades del sistema de memoria que Afromama desarrolla en la dialéctica *offline/online* y que teje gracias a su ecosistema mediático.

## AFROMAMA Y LAS JAMS DE BLACK MUSIC

Denomino *Jams de Black Music* (JBM) a un tipo de colectivos culturales que se encuentran en expansión en Buenos Aires. Con distintos niveles de trayectorias, convocatoria y organización, las

JBM realizan periódicamente *performances* en vivo, a la vez que mantienen una activa vida *online* a través de sus ecosistemas mediáticos (Vargas, 2020, 2021).

Las JBM forman parte de la semiosfera de la Black Music (Lotman, 1998b), una *macroclass* –geográfica/locativa/étnica– de géneros musicales (Marino, 2020) que anidan en su interior a microsistemas textuales<sup>8</sup> lo suficientemente unidos, pero también lo suficientemente separados a través de fronteras, es decir, barreras con porosidades que permiten intercambios retóricos, temáticos y/o enunciativos entre unos y otros.

Afromama se constituye como una de las JBM más importantes dentro del territorio de CABA. Existe desde hace dieciséis años. Nació en un período de proliferación de la cultura afro en Buenos Aires y, desde entonces, lleva a cabo sus *performances* todos los domingos en un espacio llamado Makena Cantina Bar –situado en el barrio porteño de Palermo<sup>9</sup>–, aunque en ocasiones las realiza de modo itinerante por distintos puntos de Buenos Aires y el país (Vargas, 2020; 2021).

En las primeras líneas, nos ocuparemos de describir los mecanismos de memoria con los que Afromama conserva y transporta una parte

6 La clasificación de los sistemas no es exhaustiva, sino que se realiza con fines operativos para describir el flujo de interacción cultural entre ambos.

7 Dentro del paradigma lotmaniano es muy frecuente la utilización de terminología proveniente de las ciencias de la naturaleza, ya sea de modo metafórico u operativo. La topología es una rama de las matemáticas que se ocupa del estudio de la invariabilidad de un cuerpo o porción geométrica ante determinadas transformaciones continuas.

8 Defino *texto* desde la perspectiva lotmaniana, según la cual se lo concibe no como realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes; en términos del semiólogo ruso un *generador informacional* (Lotman, 1996).

9 En relación con los registros bibliográficos que hacen referencia a Afromama, en su libro *Nunca es demasiado*, el célebre baterista argentino Samalea (2019), se refiere a esta Jam como un espacio de referencia dentro del circuito de Black Music, el cual solía frecuentar junto a distintos músicos y amigos.

del patrimonio cultural de la diáspora africana. Para conocer la composición de ese patrimonio es fundamental realizar una reconstrucción histórica de hitos que se consideran de trascendencia en la literatura especializada en la trayectoria mediática y cultural de la diáspora, y que configuraron la morfología de la semiosfera dentro del territorio de la ciudad. Pero antes es necesario atender a algunas especificidades en relación a los estudios de la memoria.

## ABORDAR LA MEMORIA CON HERRAMIENTAS SEMIÓTICAS

Daniela Koldobsky (2016) analiza el surgimiento y desarrollo de los mecanismos de memoria de textos específicamente musicales. La investigadora distingue entre *memoria neuronal*, para las formas abstractas de conservación, por ejemplo la tradición oral, y *memoria técnica como producto de desarrollo tecnológico y mediático* (Koldobsky, 2016).

Por otro lado, Jan Assmann (2008) distingue dos tipos de memoria: *comunicativa y cultural*. Ambas adoptan rasgos eminentemente temporales. La *memoria comunicativa* se caracteriza por la interacción cotidiana y una temporalidad limitada. Por su parte, la *memoria cultural* se institucionaliza, exterioriza y objetiva en formas simbólicas, estables y trascendentes. Se caracteriza por una mayor profundidad temporal basándose en puntos fijos del pasado que no se

conservan como tales, sino que se plasman en símbolos y representaciones. Ambas perspectivas se vinculan a partir de sus posibilidades de fijación objetiva y las perspectivas de trascendencia temporal que habilitan.

La semiótica de los medios aporta un marco operativo para nuestro análisis a partir del concepto de *mediatización*, ya que opera en la relación sociedad-medios-cultura a partir de las tres series que componen el concepto: (i) *dispositivos técnicos*, es decir los dispositivos que proporcionan diferentes posibilidades de fijación material y temporal en tanto construyen memoria y funcionan como modalizadores espacio temporales de los textos; (ii) *géneros y estilos discursivos y musicales* producidos en cada momento histórico; y finalmente, (iii) *usos y prácticas sociales* en la dialéctica medios-comunidades (Fernández, 2017).

La descripción de los modos de construcción de memoria producida por Afromama en materialidades visuales se realiza mediante un análisis retórico de imágenes que contempla los principales elementos y estatutos de la semiótica visual (Mu, 1992).

A su vez es necesario atender a otros aportes provenientes del campo de los estudios de la memoria ya que la mediatización musical no se circunscribe únicamente al plano sonoro, sino que es multimediática y, como tal, contiene distintas transposiciones en los diferentes sistemas de medios.

## EL SISTEMA CULTURAL

La semiosfera, es decir el sistema que garantiza la memoria de una cultura específica, que no se transmite genéticamente y que puede conservarse y ser actualizada (Lotman, 1996, 1998a, 1998b), se estructura a partir de la formación del *Black Atlantic* en Ciudad de Buenos Aires.

La estructura semiosférica se articula sobre la base de una *frontera* que fue complejizando sus propiedades topológicas al dividir diferentes sistemas en su interior. En este trabajo nos ocuparemos de dos subsistemas. Por un lado, el que se compone de un conjunto de textos pertenecientes al devenir afroporteño/afrosudamericano, proveniente del tráfico esclavo que se remonta a la fundación de la Ciudad de Buenos Aires. Sus primeros registros mediáticos, de origen gráfico, se remontan al siglo XVIII (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011; Vargas, 2021). Por otro lado, el sistema de música de raíz afronorteamericana (Tagg, 1989; Neal, 1999; Ripani, 2006) cuyas primeras huellas mediáticas se remiten a Estados Unidos en el siglo XIX y a Argentina durante las primeras décadas del siglo XX con la llegada del fonógrafo, la radio, el florecimiento de la industria discográfica y el cine.

Los textos mediatizados por Afromama en las plataformas *Instagram* y *Spotify* constituyen en sí *patrimonio cultural* susceptible de ser vinculado a la producción cultural de la diáspora africana en Buenos Aires, en tanto se conforma como *Dissonant Heritage –Patrimonio disonante–* (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007).

El atributo *disonante*, para Ashworth, se compone de dos rasgos: su carácter intangible<sup>10</sup>, y la falta de acuerdo que surge en las sociedades contemporáneas para denominar como patrimonio cultural a determinadas prácticas y procesos culturales<sup>11</sup>. En este sentido, se destaca la falta de acuerdo entre el Estado y sectores de la sociedad civil señalada por diversos autores (Andrews, 1980; Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011) para definir qué es lo que constituye al patrimonio afro en la CABA contemporánea. En segundo lugar, si casos como el analizado pueden considerarse parte de ese patrimonio.

## TRAYECTORIA SOCIO-MEDIÁTICA

Sintetizo el período comprendido entre la fundación de la ciudad de Buenos Aires en 1536 y finales del siglo XIX en base a dos antecedentes relevantes. Por un lado, las formas de organización y características de colectivos culturales afro, y por otro, el surgimiento de registros mediáticos de las expresiones y prácticas artísticas gracias al nacimiento de los periódicos afroporteños.

10 La ley de patrimonio cultural vigente en Ciudad de Buenos Aires (Ley nro 1227) destaca el carácter intangible del patrimonio cultural, reconociendo la importancia que puede adquirir en distintos contextos dentro de la ciudad. La intangibilidad abarca a los procesos socio-históricos de selección de artefactos materiales, mitologías, memorias y tradiciones que se convierten en recursos culturales, políticos y económicos para el uso presente, atendiendo también a su explotación económica tanto para consumo turístico como doméstico.

11 Este tipo de colectivos culturales gestaron una gama de prácticas musicales y bailables que cristalizaron posteriormente en el *candombe porteño* y el *tango* (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011).

Los colectivos culturales adoptaron distintas formas y funciones, desde las *cofradías* –netamente religiosas y conducidas por ciudadanos blancos– durante los siglos XVI y XVII, a las *naciones africanas*, *asociaciones africanas* y *asociaciones carnavalescas* de los siglos XVIII y XIX (Frigerio y Lamborghini, 2011).

Las diferencias entre unas y otras radicaban en un paulatino incremento de la injerencia afroporteña en la gestión política, el desarrollo de actividades culturales –principalmente musicales y bailables– así como también el rol institucional en la interacción con la comunidad, el estado y la policía. Con la llegada de la prensa afroporteña, las *cofradías* se consiguieron como el primer espacio institucional de circulación mediática (Andrews, 1980; Frigerio y Lamborghini, 2011).

Hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzó el diseño del Estado-nación moderno, basado en la construcción de una retórica que promovía el ocultamiento de las diferencias étnicas y la idea de una identidad argentina étnicamente blanca y culturalmente europea. Se trata de una retórica que se vio acompañada de una disminución objetiva de la población afroporteña a causa de los altos índices de mortalidad por fiebre amarilla, mortalidad de hombres durante las guerras del período de 1810-1870 y la natural mezcla étnica (Andrews, 1980; Corti, 2015).

Durante el siglo XX, la ciudad comienza a transformarse con la llegada del *reino de la música grabada* (López Cano, 2018). Se intensifica la dinámica de la semiosfera en términos

de producción, circulación y consumo de textos tanto hacia el interior de la ciudad como también en un flujo comunicativo entre Buenos Aires y Estados Unidos.

El desarrollo de la retórica europeísta del incipiente Estado argentino confluía, en términos mediáticos, con el auge del paradigma de la grabación/reproducción. Es decir, el auge del modelo *Broadcasting*<sup>12</sup> que en los medios del sonido tiene su primer antecedente argentino con la llegada del fonógrafo durante las primeras décadas del siglo y con el desarrollo de la industria discográfica a partir de 1920.

El sistema de interacción vertical sostenido hasta ahora por medios gráficos fue reforzado con el advenimiento de la radio, la industria discográfica y el cine, lo cual permitió el surgimiento de la figura del ídolo popular, cuya síntesis es corporeizada en la figura de Carlos Gardel (Jaurgui, 2019).

La primera parte del siglo XX se vio atravesada por la cristalización y expansión del tango y el jazz como estandartes de la música popular urbana en la ciudad (Pujol, 2004; Corti, 2015) gracias a las posibilidades brindadas por la reproductibilidad, permitiendo una aceleración de las modalizaciones espacio temporales y como consecuencia la expansión geográfica de ambos sub-sistemas. El jazz, el tango y el *candombe* porteño se constituyeron como las expresiones de música popular más importantes por aquel entonces (Pujol, 2004; Cirio, 2010; Corti, 2015).

<sup>12</sup> Sistema de interacción garantizado por una comunicación vertical entre un emisor y muchos receptores, usualmente denominado modelo estrella.

En 1920 comienzan a aparecer registros mediáticos de espacios sociales vinculados al jazz dentro de la ciudad<sup>13</sup>. Entre 1940 y 1950 se publica el primer número de la revista *Jazz argentino* y florecen espacios culturales abocados al género, entre los que se destaca la creación del Hot Club (1948) y el posterior Bop Club (1952) con preeminencia de la improvisación grupal y ritmos acelerados.

El Bop Club se reunía en el auditorio de la Asociación Cristiana de Jóvenes para organizar *jams sessions*<sup>14</sup> con público presente, escuchar los discos que llegaban de Estados Unidos y comentar las novedades difundidas por Hector Basualdo en la audición Jazz Moderno de Radio Splendid (Corti, 2015).

Dentro de la Ciudad Buenos Aires, y en relación a la música popular, la segunda mitad del siglo XX acogió tanto la fusión del tango y el jazz con el rock y el folklore argentino, como la llegada de grandes músicos estadounidenses. Se destacan presentaciones memorables como las de Dizzy Gillespie en 1956, Luis Armstrong en 1957, Ella Fitzgerald en 1961 y Duke Ellington en 1968. A su vez, la comunidad afroporteña

consolidaba a uno de sus espacios sociales más emblemáticos: Shimmy club<sup>15</sup>.

Durante 1980 y 1990 se incrementaron las políticas públicas dirigidas a instituciones representantes de la comunidad afroporteña, como también a la difusión de las actividades culturales (Frigerio y Lamborghini, 2011; Corti, 2015). A nivel mediático implicaron el surgimiento de la tecnología digital y la llegada del *networking*<sup>16</sup>, situación que, como veremos, modificó radicalmente el registro de la memoria.

Las décadas siguientes estuvieron caracterizadas por diversos intentos estatales de asimilación de las culturas afro como reflejo del surgimiento de distintas organizaciones civiles<sup>17</sup>. En ese marco se destaca el florecimiento de festivales y actividades culturales que profundizaron los debates en relación a qué se entiende por patrimonio cultural afro<sup>18</sup> (Frigerio y Lamborghini, 2011).

13 Según Berenice Corti (2015), la American Jazz Band de Eluterio Yribarren y las orquestas "Típica y Jazz-band" de Roberto Firpo y Francisco Canaro hacían sus presentaciones en vivo en diversos espacios que florecieron en la ciudad y quedaron registrados en la revista *Caras y caretas*.

14 Dentro de la música popular occidental, las sesiones de improvisación comenzaron a ser nombradas como *jam sessions* en el ámbito del jazz. La *jam session* pone énfasis en la idea de improvisación como práctica asociada a la composición *y/o performance extempore*, es decir, sin preparación previa.

15 Espacio que albergó a concurridas celebraciones afroporteñas en la ciudad hasta mediados de la década de 1970.

16 A diferencia del *Broadcasting*, el *Networking* es un sistema interactivo caracterizado por una comunicación en red, es decir muchos emisores a muchos receptores.

17 Entre ellas se puede destacar el nacimiento de la agrupación África Vive o el Movimiento por la diáspora africana en Argentina. También actividades como la Conferencia ciudadana contra el racismo, la xenofobia y la intolerancia.

18 Dos ejemplos citados por la bibliografía utilizada son el Primer Encuentro Artístico de Candombe, organizado en el año 2009 por el INADI y las Jornadas Culturales Argentina también es Afro, durante el mismo año.



## ERA DIGITAL

Desde finales del siglo XX el desarrollo de la tecnología digital y la convergencia mediática modificaron el paradigma de los sistemas de interacción complejizando lo que hasta entonces se había limitado a un modelo vertical basado en un emisor-muchos receptores. El modelo vertical del viejo *Broadcasting* comenzó a convivir con el *Networking*, no solo en los usos sociales sino también hacia el interior de las incipientes plataformas mediáticas.

La semiosfera consolida el desarrollo y expansión del sistema de raíz afronorteamericana a causa de un proceso de *genrification*<sup>19</sup> (Marino, 2020) arrastrado desde el siglo anterior y, a nivel mediático, se instala la cultura del *downloading* primero y el *streaming* después. Estos aspectos comienzan a generar transformaciones en los espacios sociales de producción, circulación y consumo de lo performático (Vargas, 2021). En ese contexto se gesta y expande en CABA una escena musical conformada por colectivos culturales itinerantes que se abocan a la producción de Jams de Black Music (JBM).

Como definí anteriormente, denomino JBM a un tipo de colectivos culturales que, en franca expansión dentro de la ciudad y parte del conurbano bonaerense, conforman un nutrido circuito musical. Con distintos niveles de

trayectorias, convocatoria y organización, las JBM realizan periódicamente un tipo específico de *performances* en vivo a la vez que mantienen una activa vida *online* en sus ecosistemas mediáticos, compuestos principalmente por las plataformas *Instagram* y *Spotify*<sup>20</sup> a través de los cuales no solo difunden los eventos en vivo, sino que mediatizan música en diversas formas.

Afromama es la JBM con mayor desarrollo territorial y mediático de la escena. Produce un tipo específico de *performance* en vivo donde la improvisación juega un papel secundario y se pondera la ejecución de *covers* –cuyas versiones de base son, en su mayoría, clásicos del sistema afronorteamericano contenidos en la *playlist* de su perfil en *Spotify*<sup>21</sup>– y en segundo lugar, del repertorio de fonogramas pertenecientes a Afromama Crew editados por el colectivo cultural en la misma plataforma (Vargas, 2021). Su vida *online* se compone de un ecosistema mediático que pondera a las plataformas *Instagram* y *Spotify* a través de los cuales se completa la experiencia sensorial de las *performances* en vivo (Vargas, 2020; 2021).

19 *Genrification* hace referencia al crecimiento excesivo de neologismos de etiquetas clasificatorias en los géneros musicales. Como resultado de este fenómeno, Marino (2020) señala la creciente utilización de neologismos en las denominaciones o de musical *libfixes*, tales como “core”, “tronica”, “step”, “fi”, “ton”, “hop”, “tech”, “psych” o la aparición de *metagenres*.

20 Si bien este tipo de colectivos también utiliza otro tipo de plataformas como *Facebook* o *Youtube*, en un trabajo anterior (Vargas, 2020) se ha señalado el paulatino abandono de estos entornos virtuales por parte de las JBM y la relevancia que *Instagram* y *Spotify* han adquirido en los últimos años.

21 La *playlist* de Afromama está compuesta por clásicos de black music, entre los que se destacan Parliament Funkadelic, Michael Jackson, Prince, James Brown o Sly and the Family Stone, Stevie Wonder, Marvin Gaye y Bootsy Collins, combinados con piezas musicales que varían entre el *hip hop* y el *neo-soul* como D’Angelo, Thundercat, 2Pac, Anderson Paak, TLC, Kendrick Lamar, Snoop Dog y Erykah Badu.

## DISPOSITIVOS DE INSTAGRAM

Hochman & Manovich (2013) se preguntan sobre la construcción del espacio social en esta plataforma. Observaron que las características visuales del contenido compartido adquieren cualidades diferentes en distintas ciudades: “Mostramos cómo el volumen, las coordenadas espaciales y las características visuales de las fotografías de Instagram a través del tiempo, pueden revelar patrones locales culturales y sociales” (Hochman y Manovich, 2013, p. 10).

La representación temporal en *Instagram* produce huellas temporales difusas, por ejemplo a partir de las fechas y la hora de publicación. *Instagram* pondera la mediatización de los espacios físicos y sus datos topográficos por sobre información acerca de la temporalidad<sup>22</sup>.

Para los investigadores mencionados la aplicación produce una imagen *multi-temporal* en la que se destacan tres referencias temporales: el momento real en el que la imagen fue tomada, el tiempo evocado por los filtros aplicados, y el lapso temporal que la aplicación indica mientras se mira una fotografía. Estas características conviven simultáneamente con etiquetas espaciales que permiten geolocalizar espacios físicos. En otras palabras, *Instagram* propone una temporalidad instantánea donde la experiencia descriptiva de tiempo y espacio se

configura desde la documentación y un tipo de relato eminente, pero no exclusivamente visual.

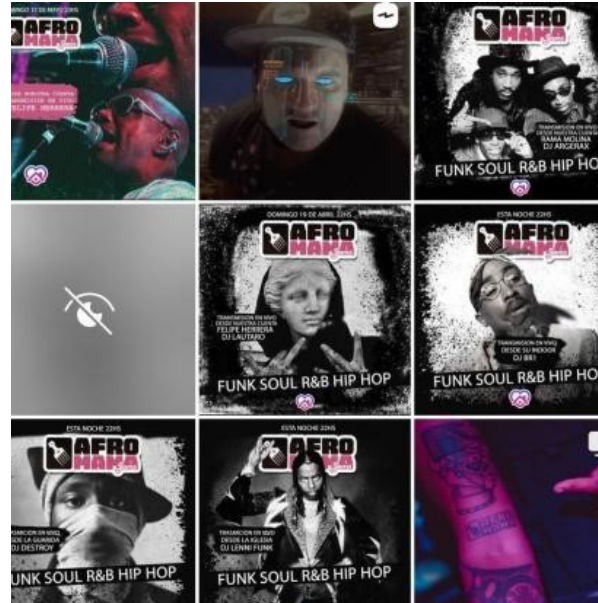
Dentro de los múltiples *dispositivos técnicos* de la plataforma, se destaca que Afromama utiliza principalmente *Feeds* e *Instagram Stories*. El *Feed* es un modalizador espacio temporal con el que se publican imágenes y videos –de hasta un minuto de duración– en la biografía. Incluye un sistema de interacción memético textual a través de los comentarios. Las imágenes publicadas en la biografía se visualizan en la pantalla del teléfono con una cuadrícula donde se configura un mosaico con el conjunto de las publicaciones. Las figuras 1 y 2 pertenecen al *repertorio* de imágenes que se constituye dentro de la biografía de Afromama.

Se apela a la idea de *repertorio* (Mu, 1992) para atender a la dinámica con la que se configuran determinadas marcas visuales que se constituyen como rasgos de estilo en la narrativa de Afromama. El *repertorio* actúa en un nivel perceptivo y se constituye como un sistema construido por diferencias, donde “lo que cuenta es la presencia o ausencia de los elementos que engendran valor o significación en el sistema por sobre la naturaleza del elemento mismo” (p. 82).

Los fragmentos de la biografía seleccionados corresponden a dos segmentos temporales –imagen 1: entre el 19 de enero y el 6 de julio del 2020 e imagen 2: entre el 21 de marzo y el 16 de mayo del mismo año– publicados en el *Feed* y cristalizados en la biografía. Se aprecian

<sup>22</sup> La temporalidad se relativiza en la experiencia que propone su interfaz gráfica.

Un claro ejemplo son las referencias temporales visualizadas: en la interfaz del tipo “publicado hace un día”; “hace dos horas”; “hace 5 días”.



Imágenes 1 y 2: Afromama (2020). Fragmentos del repertorio visual de la biografía de Afromama en Instagram. Buenos Aires, Argentina.

patrones de *repetición*<sup>23</sup> (Mu, 1992) tanto en las figuras contenidas en el interior de cada imagen, como también observando relaciones entre 1 y 2.

La primer forma, destacada a partir de la reiteración de *formemas*<sup>24</sup> (Mu, 1992), en las imágenes del repertorio es el isologo del colectivo cultural, compuesto por el nombre del colectivo, Afromama, escrito con tipografía estilo *vintage* que se conjuga con el peine afro. Me refiero a *vintage* para describir rasgos estilísticos que hacen referencia a marcas de épocas pasadas. Estas aún no pueden ser catalogadas como “antiguas” y, desde una perspectiva diacrónica, no son reproducidas exactamente igual que en momentos históricos anteriores. En este sentido, es posible afirmar que se trata de un atributo topográfico

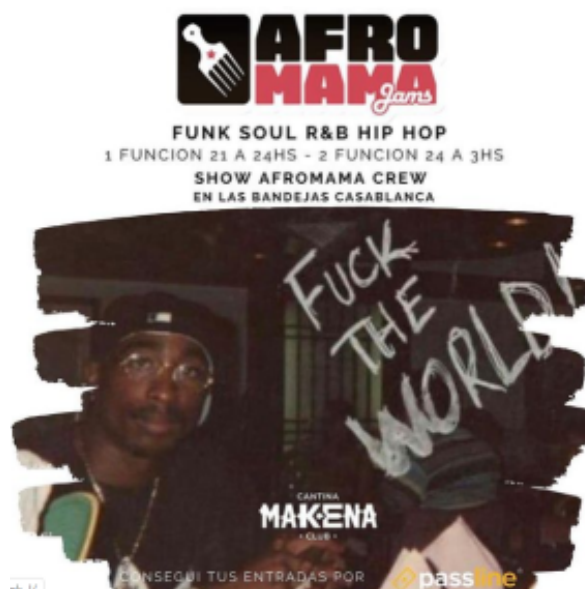
de la semiosfera<sup>25</sup>. Se destaca la presencia de isomorfismo a partir de una triple operación: (i) correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido a partir del nombre; (ii) correlación a partir de los *cromemas*<sup>26</sup> (Mu, 1992) contenidos en las palabras: mientras la palabra *afro* es representada de color negro, en clara alusión al color característico de la semiosfera, el segmento *mama* es representado de color rosa, pigmentación que en la cultura occidental ha sido históricamente asociado a lo femenino; (iii) finalmente, el peine afro se imprime como signo simbólico de la cultura afronorteamericana de los años sesenta y setenta, se trata de un instrumento a partir del cual se logra el peinado

23 Repetición de elementos en una figura forma parte del estatuto de los *textuemas*.

24 Los *formemas* constituyen uno de los significantes de la forma y se definen en base a tres parámetros: dimensión, posición y orientación (Mu, 1992).

25 Utilizo esta definición para referirme a rasgos estilísticos que hacen referencia a marcas de épocas pasadas. Las cuales aún no pueden ser catalogadas como “antiguas” y que, desde una perspectiva diacrónica no son reproducidas exactamente igual que en momentos históricos anteriores. Puede decirse que se trata de un atributo topográfico de la semiosfera.

26 Se trata de uno de los significantes del color y se constituyen a partir de la (D) dominancia, (S) saturación, y (B) brillantez.



Imágenes 3 y 4: Afromama (2021/2020). Flyers promocionales. Buenos Aires, Argentina.

característico dentro del estilo visual que caracterizó al *funk* y la *música disco*. Es decir hay una *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959) en la que los rasgos estilísticos se traducen a lenguajes diferentes. En este caso, entre la música producida por el colectivo hacia materialidades de orden visual, a partir de un signo simbólico: el peine afro<sup>27</sup>.

Diferentes marcas visuales evocan a las subculturas *hip hop*, *funk* y *música disco*<sup>28</sup>, cuyos inicios datan de la década de 1970 en Estados Unidos. Se destaca la ilustración de un hombre afroamericano con un parecido facial a George Clinton<sup>29</sup>, donde las subfiguras, bulbos oculares,

están veladas con gafas solares, la parte inferior del rostro visiblemente recubierto con barba dotada de canas blancas y finalmente su cabellera larga y de diversos colores que se funden con el resto de la imagen en tonalidades pasteles que dotan al conjunto de la imagen de un estilo *vintage* con cierto grado de psicodelia.

Las imágenes 3 y 4 pertenecen a los segmentos del repertorio de la imagen 2. Se registra un diálogo entre ambas imágenes a partir de una relación de los elementos fotografía-fondo. Mientras el fondo de la imagen 3 apela a un monocromatismo dentro de una escala de grises, la imagen 4 recurre al blanco. La disposición del isologo cambia. En la imagen 3 se encuentra en la esquina superior derecha, y en la imagen 4 en una posición centrada sobre la mitad superior. Las fotografías se constituyen como elementos centrales de ambas figuras y dialogan entre sí a partir de sus *microtopografías* (Mu, 1992) cuyos

27 Se trata de una operación semiótica denominada *transmutación* y sirve para designar interpretaciones entre sistemas signícos diferentes (Jakobson, 1959). Este tipo de operaciones vienen siendo abordadas dentro de Afromama en trabajos publicados anteriormente (Vargas, 2020, 2021).

28 Géneros desarrollados en el sistema afronorteamericano a partir de la cristalización del *blues* y el *jazz*.

29 George Clinton es un cantante, compositor y productor estadounidense, artífice de míticos grupos de la escena *funk* norteamericana de 1970.



Imágenes 5 y 6: Afromama (2020). Flyers promocionales. Buenos Aires, Argentina.

*texturemas*<sup>30</sup> se caracterizan por una superficialidad analógica. La imagen 3 se corresponde con la fotografía analógica en blanco y negro, mientras que la perteneciente a la imagen 4 contiene pigmentación característica de la fotografía a color analógica. También se registra un diálogo entre los *formemas* que dotan de similar regularidad a sus bordes.

Las imágenes 5 y 6 pertenecen al segundo segmento del *repertorio* visualizado anteriormente. El isologo de Afromama nuevamente ocupa un lugar central en la parte superior de la imagen. La relación figura-fondo aparece nuevamente, pero a partir de una modificación en la dimensión de la textura. Mientras los *texturemas* de las imágenes 4 y 5 se asemejan al ideal de

*macula*<sup>31</sup> (Mu, 1992), las 5 y 6 adquieren una relación figura-fondo a partir de un efecto tridimensional producto de la textura *granular* de las gotas negras que rodean las fotografías. Nuevamente se destacan rostros afroamericano.

La imagen 5 exhibe tres rostros. Su diferenciación del sistema afroporteño se realiza en base a su indumentaria: sombreros, gafas solares, cuerpos agrupados y la gestualidad de las manos dialogan con la cultura del *gangsta rap*<sup>32</sup>. La imagen 6 muestra rasgos faciales afro, los cuales se evidencian a partir de las subfiguras oculares y la coloratura de la parte superior de los pómulos. El rostro se mantiene velado a partir de un dispositivo que recubre la mitad inferior, es decir la misma superficie facial que recubre una mascarilla médica.

30 Al igual que los *formemas* y los *cromemas*, los *texturemas* constituyen uno de los elementos plásticos. A diferencia de los anteriores se caracteriza por las variaciones que adquiere la tercera dimensión.

31 Discretización más o menos avanzada de elementos pictóricos, cuando este elemento se inscribe solamente en dos dimensiones.

32 Subgénero del rap.

Esta operación de veladura, desprovista de su contexto, se constituiría como dispositivo *semi-simbólico*<sup>33</sup> (Leone, 2015); pero si se sitúa a la imagen en el contexto temporal del *repertorio*, y esta dialoga con la imagen 5 –la cual contiene el logotipo de *Instagram* diseñado para la campaña “quedate en casa”– se genera una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido que alude a las medidas de precaución sanitarias en el marco del covid-19. Se destaca que ambas figuras promocionan *performances online* que fueron desarrolladas vía *Instagram* durante el las restricciones a causa del covid-19 en Argentina.

## INSTAGRAM STORIES

Por su parte *Instagram Stories* es un dispositivo al que se accede cliqueando en la foto de perfil del usuario. Ofrece la posibilidad de subir imágenes, videos cortos, compartir fonogramas de *Spotify*, y construir una gama de géneros discursivos como encuestas, preguntas y textos libres. Cualquier opción seleccionada se configura como segmento de la historia que permanece durante diez segundos antes de visualizar el segmento siguiente. El control temporal de los segmentos se visualiza a partir de una fina barra gris que va adquiriendo color blanco en su dimensión a lo largo de los diez segundos hasta

completarse (Ver parte superior de las imágenes contenidas en las imágenes 7 y 8).

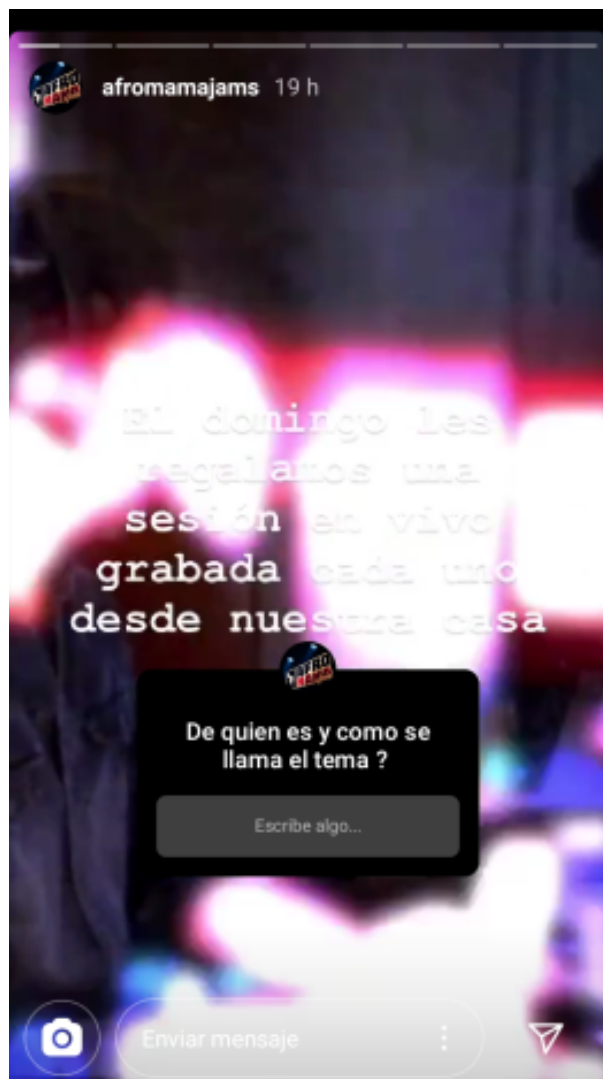
La historia permanece veinticuatro horas desde su publicación para luego ser enviada a un archivo privado donde solo el creador del contenido puede reciclarla como *historia destacada* para que se cristalice en la parte inferior de la descripción de la biografía.

*Instagram Stories* ofrece una temporalidad efímera con un alto grado de interactividad donde prima la reconstrucción del acontecimiento pasado a partir de la interacción con asistentes para recordar un evento, como también para invitar a eventos futuros con *intervalos* temporales de una semana entre cada evento en vivo.

En síntesis, las mediatizaciones en el *feed* adquieren una mayor presencia temporal en tanto se cristalizan dentro de la biografía –como se aprecia en las imágenes 1 y 2– mientras que las stories se constituyen como mediatizaciones efímeras donde el proceso de *remembering* (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007; Assmann, 2008) adquiere un mayor grado de abstracción.

Ambos dispositivos descriptos operan con *intervalos* temporales (Leone, 2019) distintos, pero la plataforma construye un tipo de memoria que se acerca al ideal de *memoria comunicativa* en tanto prima la interacción cotidiana no especializada; aunque se destaca el registro de huellas visuales que también dan cuenta de operaciones de *memoria cultural*, por ejemplo a partir del objeto simbólico del peine afro dentro del isologo. Es decir, se trata de una plataforma con alta capacidad de producción simbólica-objetual

<sup>33</sup> Es decir, no existe una relación isomórfica entre el plano de la expresión y el plano del contenido.



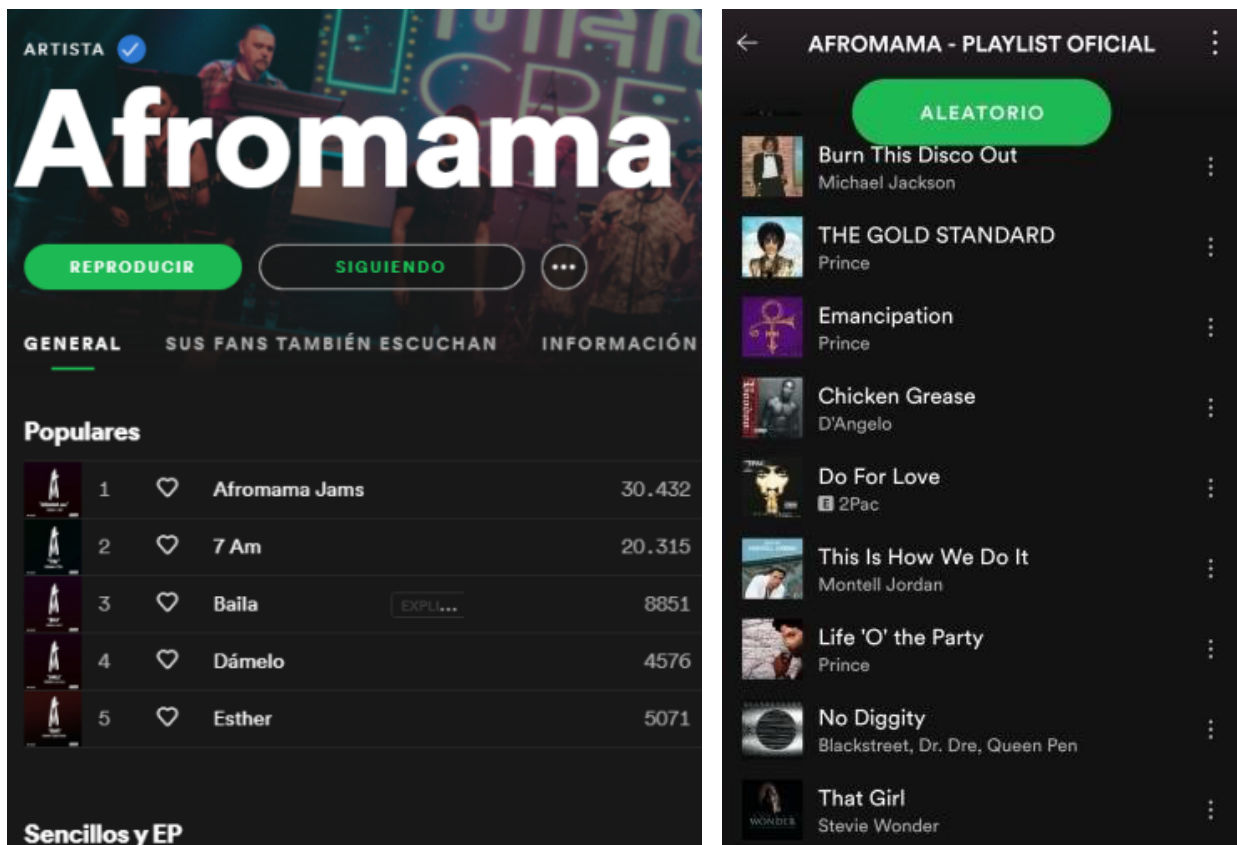
Imágenes 7 y 8: Afromama (2021). *Instagram Stories*. Buenos Aires, Argentina.

a partir de sus características eminentemente visuales.

## MEMORIA EN SPOTIFY

En este apartado se describen usos, por parte de Afromama, de dos dispositivos técnicos que ofrece la plataforma: *Playlists* y edición de fonogramas de producción propia a partir de su perfil en *Spotify for Artists*.

En un trabajo publicado anteriormente se realizó un análisis del patrimonio musical producido por Afromama a partir de las relaciones *online/offline* entre los usos y prácticas sociales del colectivo cultural en la plataforma *Spotify* y el tipo de *performances* que desarrolla en vivo (Vargas, 2021). De allí se desprende que la clase de relación establecida entre ambos planos produce dos tipos de *patrimonio musical*: *archivo* y *repertorio*, siguiendo la distinción utilizada por López Cano (2018).



Imágenes 9 y 10: Afromama (2021). Perfil de artista y *playlist* respectivamente. Buenos Aires, Argentina.

Según el musicólogo mexicano el *archivo* encapsula y custodia el patrimonio musical preservando sus discursos valorativos y aproximándose a ellos desde una perspectiva histórica, mientras el *repertorio* trabaja orgánicamente con el patrimonio para seguir produciendo cultura, es decir, para hacer algo a través de él.

El caso analizado produce *archivo* a partir del uso de *playlists* confeccionadas con una selección de clásicos pertenecientes al sistema afronorteamericano y piezas musicales creadas por músicos de Afromama Crew que fueron grabadas y posteriormente editadas por Afromama a partir de las facilidades que habilita el proceso de *Uploading musical* en el momento mediático actual. También produce repertorio ya que los

textos sonoros que contiene la *playlist* y los fonogramas de Afromama Crew en el perfil de artista se constituyen como textos sonoros de base y referencia utilizados por el colectivo para llevar a cabo las *performances* en vivo.

Las *performances* de Afromama se basan en tipos de versiones que difieren gradualmente de la versión original o de base encapsulada en la plataforma (Vargas, 2021). El *repertorio* como tal determina la percepción del presente en el momento de la *performance*. No se trata de la mera transmisión de la experiencia sino la interpretación del acontecimiento en el momento en que se produce.

El tipo de *performance* construido por Afromama se basa en versiones que distan gra-



dualmente de las piezas originales o de base. La improvisación ocupa un lugar secundario desde el que se elaboran distanciamentos en relación a las piezas sonoras en la plataforma. Es decir, mientras la *performance* construye memoria neuronal, *Spotify* construye memoria técnica, aunque existen distintos tipos de relaciones entre ambas<sup>34</sup>. El tipo de memoria construido a través de la dialéctica *Spotify-performance* en vivo genera *memoria comunicativa*, a partir de la circulación y el consumo de los fonogramas, y *memoria cultural*, a partir de su uso en el marco institucional, artístico y simbólico de la *performance* en vivo. En esta plataforma los atributos topográficos aparecen cuando se piensa la *relación* entre las instancias *online/offline*.

## CONCLUSIONES PROVISORIAS

Los mecanismos de memoria analizados transportan y conservan textos susceptibles de ser considerados *Dissonant Heritage*. Dato desprendido a partir de la evidencia de atributos *topográficos* en ambas plataformas. La identificación de ambos sistemas con una comunidad es, además de intangible, difusa debido a que devienen de un subsistema de la semiosfera que comenzó a asimilarse tardíamente dentro de la Ciudad de Buenos Aires, generando contradic-

ciones en el reconocimiento de los textos como parte del patrimonio cultural afroargentino.

Afromama, en tanto colectivo cultural, puede ser considerado en sí mismo como productor de textos que trazan las fronteras topográficas del subsistema afronorteamericano, garantizando performatividades que reinterpretan piezas anteriores y producen músicas nuevas. Al mismo tiempo, Afromama almacena el patrimonio de su subsistema cultural a partir de los mecanismos de *repertorio* y *repetición*.

Se destaca que no se encontraron rasgos que vinculen al colectivo con el subsistema afroporteño/afrosudamericano, lo que indica una vida de relativa independencia entre ambas figuras de la semiosfera. Se trata de un aspecto relevante para una investigación que se ocupa de fenómenos pertenecientes a épocas de álgida convergencia mediática y cultural.

Los dispositivos analizados en *Instagram* se acercan al ideal de *memoria comunicativa* en tanto mantienen contacto cotidiano con seguidores a partir de una temporalidad eminentemente difusa. Mientras que sus rasgos de *memoria cultural* residen en el potencial simbólico de la propuesta visual de la plataforma, por ejemplo a través de las características de su isologo y su presencia dentro del perfil de usuario.

El tipo de memoria construido en *Spotify* se acerca al ideal de *memoria cultural* en tanto los dispositivos contienen los textos sonoros de diferentes momentos –la mayoría pertenecientes al siglo pasado– permitiendo su uso como repertorio de base para la realización de las *per-*

<sup>34</sup> Sus procesos de producción *online/offline* así como las relaciones establecidas entre la *performance* en vivo y el espacio mediático en *Spotify* fueron abordadas extensamente en un trabajo anterior (Vargas, 2021)

*formance* en vivo. Es decir la *memoria cultural* se construye a partir de una dialéctica entre las instancias *online/offline*.

Los dispositivos descriptos generan diferentes modalidades de interacción a partir de las cuales se configuran los tipos de memoria donde varían temporalidades, relaciones con el espacio y vínculos entre los planos *online/offline*.



---

**Cómo citar este artículo:**

Vargas, E. (2021). Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34553>

## Referencias

- Andrews, G. R. (1980). *The Afro-Argentines of Buenos Aires 1800-1900*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ashworth, G. J., Graham, B. y Tunbridge, J. B. (2007). *Pluralising pasts: heritage, identity and place in multicultural societies*. London: Pluto Press.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 97-108). Berlin: de Gruyter.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (109-118). Berlin: de Gruyter.
- Cirio, N. P. (2010). *La historia negra del tango: Todo tiene su 'historia negra', pero de ésta estamos orgullosos*. *Revista de Historia Bonaerense*, 36, pp. 97-107.
- Corti, B. (2015). *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Fernández, J. L. (2017). *Plataformas Mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas perspectivas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2011). Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. *Aportes para el desarrollo humano en Argentina*, 5, pp. 5-51.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Londres: Verso.

- Greimas, A. J. (1968). Le condizioni per una semántica científica. En *Semantica strutturale* (pp. 13-14). Milán: Rizzoli Editori.
- Hochman, N., & Manovich, L. (2013). Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media. *First Monday*, 18(7). Recuperado el 2021, 1 de marzo de <https://doi.org/10.5210/fm.v18i7.4711>
- Jauregui, J. (2019). *El tango en los medios masivos. La construcción broadcasting de un género musical* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Buenos Aires]. Argentina.
- Koldobsky, D. (2016). Mediatización de la música y memoria: de las partituras a los archivos en red. En G. Cingolani y B. E. Sznajder (2016). *Nuevas mediatizaciones: nuevos públicos: cambios en las prácticas sociales a partir de las transformaciones del arte y los medios en la red*. Rosario: Cuadernos del CIM. Universidad Nacional de Rosario.
- Leone, M. (2019). Sentidos del intervalo: el giro digital en la semiótica de las culturas. *Revista Designis*, s/n, pp. 91-103.
- Leone, M. (2015). *Signatim: Profili di semiotica della cultura*. Roma: Aracne.
- López Cano, R. (2018). *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Neal, M. A. (1999). *What the Music Said: Black Popular Culture and Black Public Culture*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Lotman, I. M. (1996). La memoria a la luz de la culturología. *La semiosfera*, 4, (pp. 109-111). Valencia: Ediciones Cátedra.
- Mu, G. (1992). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Prieto, L. J. (1976). Pertinencia e ideología. *La Palabra y el Hombre*, (17), pp. 6-20. Recuperado 2021, 1 de marzo de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4089>
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- Ripani, R. J. (2006). *The New Blue Music. Changes in the Rhythm & Blues, 1950-1999*. Mississippi: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Samalea, F. (2019). *Nunca es Demasiado: una larga historia en el rock*. Buenos Aires: Sudamericana
- Tagg, P. (1989). Open letter: 'Black music', 'Afro-American music' and 'European music'. *Popular Music*, 8(3), pp. 285-298.
- Tamm, M. (Ed.) (2019). *Juri Lotman-Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Tallin: Palgrave Macmillan.
- Vargas, E. (2020). Mediatizaciones en jams de música de raíz afronorteamericana en Buenos Aires. En M. P. Busso y I. L. Gindin, *Zonas de la mediatización: propuestas para el estudio de plataformas, redes e interfaces* (pp. 61-94). Rosario: UNR Editora.
- Vargas, E. (2021). Jams de Black Music en Buenos Aires: relaciones entre performances en vivo y sus mediatizaciones de Spotify. *Austral Comunicación*, 9(2), pp. 299-323. Recuperado el 2021, 1 de marzo de <https://doi.org/10.26422/aucom.2020.0902.var>
- Zierold, M. (2008). Memory and Media Cultures. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 399-408). Berlin: de Gruyter.

## Biografía

### Emiliano Vargas

#### AUTOR

Es becario de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional de Buenos Aires y miembro del proyecto de investigación “Letra Imagen y Sonido” de la misma universidad. Además, fue becario del Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Turín y docente en el Instituto de Rescate y Revalorización del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Tucumán. Su interés se centra en la vida mediática de las expresiones artísticas en soportes sonoros, visuales y escritos.



**Emiliano Vargas**

CONTACTO:

[emilianov1988@gmail.com](mailto:emilianov1988@gmail.com)