

Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical*

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

pcirio@fibertel.com.ar

Si bien el conocimiento de la población afro en la Argentina durante siglo XIX y la dominación española es bastante amplio, hoy en día se lo tiene como un país excepcionalmente blancoeuropeo, diferenciándose así del mosaico multiétnico que caracteriza al resto de América Latina. La gravitación del Viejo Mundo en nuestra identidad pareciera ser el despertar de aquel sueño de país forjado a fines del siglo XIX, cuando se delineó su moderna conformación de estado-nación. A la mesa de negociaciones de ese proyecto no estuvieron invitados, por razones obvias, ni los aborígenes ni los negros. En esta ponencia deseo dar cuenta de la raíz afro de nuestra identidad a través de la vigencia de sus prácticas musicales y de cómo su asunción y comprensión ayudará a transformar aquel sueño en una realidad: la de un país étnica y culturalmente plural. Asimismo, esta apertura de juego contribuirá a una comprensión integral de la diáspora africana a partir de la puesta en conocimiento de tradiciones hasta ahora desconocidas.


Actualmente, la población de ascendencia afro en nuestro país puede dividirse en cuatro grupos. En cadena cronológica son: 1) Los descendientes de los negros esclavizados durante la época colonial y la abolición de ese sistema de explotación, en 1861; 2) Los inmigrantes de Cabo Verde arribados en el contexto general de las inmigraciones masivas a fines del siglo XIX y, fundamentalmente, comienzos del XX; 3) Las diversas inmigraciones de afrodescendientes de otros países de América a partir de las últimas décadas del siglo XX; y 4) Los inmigrantes negroafricanos actuales, arribados desde los '90 fundamentalmente desde Senegal, Gambia y Nigeria. El foco de mi investigación se centra, de manera exclusiva, en el primer grupo, definido émicamente en el ámbito porteño como "los históricos".

En esta ponencia deseo dar cuenta de la música de matriz afro a través de dos estudios de caso en los que trabajo desde 1991: Las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar y la música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores. El ensayo de su definición redundará en un mejor posicionamiento de nuestras coordenadas musicológicas, haciendo lugar a una cultura musical hasta ahora considerada intrascendente y dada por desaparecida hace más de un siglo. Como toda investigación en curso, lo que pueda decir será provisorio. Dado que apenas he trabajado en algunas localidades de algunas provincias, lo de "argentina" para esta música debe entenderse como parte de una totalidad aún desconocida (1).

Las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar (Corrientes, noreste de Santa Fe y este del Chaco y Formosa)

Este culto celebra su día el 6 de enero, aunque se entronca menos con la fiesta católica de la Epifanía del Señor o “Santos Reyes”, que con la advocación al tercero de esa terna regia, Baltazar. Esta bifurcación devocional (Cirio y Rey 1997 y Cirio 2000-2002) comenzó en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856), creada en Buenos Aires por el clero para instituir en la fe católica a los negros esclavizados, además de servir como sitio de deculturación y herramienta de dominación. Lejos de enculturarlos, los cofrades pronto introdujeron patrones devocionales propios, como venerar al santo a través de la música y la danza. Numerosos documentos de época dan cuenta de los pleitos que por ese motivo se desataban entre los negros y el capellán. Prueba de que ellos tuvieron éxito en la mantención de sus prácticas ancestrales es que están vigentes en el culto litoraleño (Cirio 2000 y 2002a) (2). A diferencia del de la Cofradía, el culto actual se desenvuelve básicamente en capillas o altares familiares y entre criollos. Este cambio a nivel etnicitario es más aparente que real, ya que el eje gravitacional del mismo continúa siendo la negritud. Ello se manifiesta en el saber nativo de que la génesis de esa devoción fue el contexto afroargentino, en las reflexiones que les suscita los rasgos fenotípicos del santo y de algunos fieles con ascendencia afro, y porque el modo máspreciado de festejar el día del santo es con música y danza, estimando a las de matriz afro como epítomes religiosos de la negritud. Si bien el modo devocional por excelencia es la música y el baile, cada capilla es autárquica respecto a cuáles realiza, lo que genera una amplia gama de variabilidad performativa. No pudiendo dar cuenta de todas, entre las prácticas de matriz afro vigentes durante el contexto del ciclo festivo del santo (25 de diciembre al 6 de enero) trataré La danza de la *charanda* o *zemba* y el baile de los *cambara'angá*.

La *charanda* o *zemba* se da sólo en la localidad correntina de Empedrado. Es una danza religiosa que se hace para agradecer y/o solicitar favores al santo, para que su espíritu “baje” a su imagen y para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. La coreografía actual se realiza con parejas enlazadas independientes, integradas por una mujer y un hombre que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado. Toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de cada una. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un hombre al centro y dos mujeres a sus costados), o en grupo (hombres y mujeres intercalados). Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro para un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. La ejecución musical es vocal-instrumental. La parte vocal se compone de siete cantos cuya externación es semi-independiente uno de otro. Ellos son: **Mango-Mango**, **No quiero caricias**, Gallo cantor, **La charanda**, Carpincho no tiene gente, Yacaré marimbote y Cambá San Lorenzo (las que están en negrita están vigentes). Las letras son breves, en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. En general no poseen metro fijo ni rima.

En la parte instrumental intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un “bombo” ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan el canto con una única célula binaria . La ejecución comienza con el parche chico del “bombo”, al que inmediatamente se

suman el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. El conjunto instrumental realiza un ciclo de ocho compases de *ostinato* y en el noveno (debido a que ningún canto es tético), comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono. Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 4 x 8, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica. Es de resaltar el “bombo” en cuanto a su vinculación con lo afro. Es el único membranófono en la música tradicional de nuestro país que se percute con las manos y su único ejemplar es el de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una soga en zigzag. Para su ejecución se lo coloca sobre una tarima de madera de unos 80 cm de alto y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno (Cirio 2000, 2002b y 2003a).

El baile de los *cambara'angá* se realiza en cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel (Dto. Goya), Ifran; Yataity Calle y Cruz de los Milagros y, según referencias de terceros, en Mercedes (Corrientes) y General Obligado (Santa Fe). Son devotos del santo que en cumplimiento de favores realizados a ellos o a sus familiares, para el ciclo festivo visten trajes ceremoniales que ocultan su identidad. Su presencia conforma un resorte lúdico clave en la fiesta, pues su deber es animarla con gritos y peleas pantomímicas, incitar a los concurrentes al baile danzando solos, entre ellos y/o armando parejas, así como ayudar en los menesteres necesarios para el decurso de la celebración. No tienen un baile o una música propia, su deber es bailar mientras haya música, sea *chamamé*, “valseado” o cumbia, los tres géneros danzarios de las capillas donde están presentes. Sus movimientos son histriónicos, les está prohibido ingerir bebidas alcohólicas y hablar con las damas. Según sus dotes musicales, también participan en los conjuntos de *chamamé* que se forman *ad hoc*. Durante la procesión algunos montan a caballo y simulan luchas ecuestres con jinetes no enmascarados, donde siempre éstos resultan perseguidos y alcanzados. Este rol es preponderantemente masculino y por lo general participan jóvenes y niños. Para adquirir tal condición, los postulantes deben participar en un rito de pasaje -“El nombramiento”- al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de la Novena. *Cambara'angá* es voz guaraní. Este idioma dispone de dos palabras para “negro”, *jhü* para objetos, y *campá* para personas; *ra'angá*, por su parte, es “imagen, sombra, figura, careta”. Según los informantes, *cambara'angá* puede traducirse como “disfrazado de negro” o “negro de mentira”. Más allá de su traducción, lo importante es que subraya el carácter no real del disfrazado, enfatizando su cualidad de simulador. El atuendo consiste en máscara de cabeza, capa, delantal y polainas, con predominio de los colores rojo y amarillo. Todas las prendas están atiborradas de apliques de diverso tipo: lentejuelas, juguetes de plástico, adornos de Navidad,

espejitos, afeitadoras descartables, relojes de juguete, pequeñas luces accionadas a pila, etc. Para las peleas pantomímicas usan revólveres de cebita y boleadoras de lana, cuchillos y espadas de madera. Dada la importancia del ocultamiento de su identidad, también falsean la voz y niegan sus nombres, debiéndoseles llamar sólo *cambara'angá*, *cabacito*, *carbá* o, más raramente, payaso. Son ante todo actores alegres, aunque su hilaridad no desplaza la manifiesta violencia de sus peleas pantomímicas (Cirio 2003a y b).


La música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las localidades bonaerenses aledañas es conocida como Gran Buenos Aires. Se trata de una extensa y populosa zona, eje gravitacional de buena parte del país y sede del gobierno federal en la que habita, desde el comienzo mismo de la colonización española (3), uno de los enclaves afro más antiguos del país. Además de este antecedente, si algo se sabe de los afroargentinos proviene, básicamente, de aquí aunque, paradójicamente, es dónde más se niega su contemporaneidad y donde el proceso de invisibilización caló con más fuerza en el imaginario colectivo. En la actualidad es un grupo pequeño, tiene una fuerte cohesión interna que, sumada a su interés por ocultar a la sociedad envolvente sus rasgos distintivos ha generado resultados opuestos: por un lado, reforzó el discurso blanquista sobre su desaparición pero, por el otro, los ayudó preservar tradiciones vernáculas que, de haber sido mayor su grado de apertura, quizá hubieran desaparecido (4).

En la vida de este grupo la música desempeña un rol destacado. Hasta aproximadamente 1978 tenía un lugar destacado en el Shimmy Club, una entidad fundada en 1882 por un afroporteño llamado Alfredo Núñez, cuya finalidad era organizar bailes. Si bien eran públicos, estaban fuertemente orientados a integrantes de la comunidad. El Shimmy Club no disponía de un espacio propio sino que, de acuerdo sus disponibilidades económicas, alquilaba el salón de El Fantasio, del Club de Cervecedores y, sobre todo, el de la céntrica Casa Suiza. Los bailes se hacían en ciertas fechas del año, siendo las ocho noches de carnaval las más esperados. Cuando tenían lugar en la Casa Suiza existían dos pistas, en el salón de la planta baja se bailaba tango, jazz y tropical, y en el subsuelo candombe y rumba abierta. Si bien ambas pistas funcionaban a un tiempo, la del subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos (que duraban unos 45 minutos). Lo que diferenciaba a la pista grande de la del subsuelo era que, mientras en la primera actuaban orquestas especialmente contratadas, en la segunda la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes de la comunidad. Otra diferenciación, esta vez de clase, es que a la pista grande mayoritariamente concurrían aquellas personas pertenecientes a los sectores medios y medios-alto del grupo (émicamente, "negros usted"), mientras que a la pista del subsuelo los de los sectores medio y bajo (émicamente, "negros che"). Desde el cese de actividades del Club, el candombe quedó circunscripto al ámbito endogrupal. Así, eventos sociales como cumpleaños, casamientos y -siguiendo tradiciones afro- velorios, continúan siendo espacios propicios para su práctica.

Si bien el candombe es por antonomasia la música vernácula entre los afroporteños, estos reconocen como propios a otros géneros. Ordenado su repertorio vigente desde una perspectiva cronológica, obtuve cuatro grupos que denominé, tentativamente y sólo a los fines analíticos: 1) *Ancestral africano*; 2) *Tradicional afroporteño*; 3) *Tradicionalizaciones modernas*; y 4) *Contemporáneo afroporteño* (Cirio 2007):

1) *Ancestral africano*. Se trata del repertorio más antiguo. Los informantes coinciden en vincularlo al período esclavista en la Argentina o, inclusive, que son cantos gestados en África. Sus rasgos: pie binario, ámbito reducido, frecuente aparición del principio responsorial e interpretación a *capella*. Los textos son más bien breves y están en lenguas africanas, desconocidas por los cultores. Excepto el de alguna palabra aislada, también desconocen el significado de los textos, por lo que sólo se cantan de acuerdo a una fonética comunalmente consensuada. Según estudios comparativos que efectué con trabajos de otros investigadores (Pessoa de Castro, 1980; Megenny, 2006), la empleada es el *kikongo*, lengua de la rama *bantú*. Sus funciones originales también suelen desconocerse, aunque los informantes creen que estos cantos estaban asociados a prácticas religiosas afro como “bailar el santo”, esto es entrar en un estado alterado de conciencia a través de la danza.

2) *Tradicional afroporteño*. Todas las obras de este repertorio fueron clasificadas por sus cultores como candombe. Los textos están en español y, ocasionalmente, con alguna palabra afro. Están estructurados en cuartetos octosilábicos con rima consonante, aunque no es extraño que tengan otros metros y versificación libre. Las temáticas recurrentes son la amatoria y la lúdica, en tono jocoso y cándido. Las obras son breves y suelen externarse en encadenamientos *ad hoc*. Melóricamente acusan gran parecido con la milonga y el tango de la Guardia Vieja, lo que invita a repensar las génesis de esos bailes. Así, la célula , o sus variantes, condiciona en gran medida el discurso melódico. Tanto informantes como académicos adjetivan a este candombe como “porteño”, para diferenciarlo de su homólogo montevideano. Comparado con aquel, el *tempo* del porteño es más lento -lo que demanda figuras coreográficas cadenciosas-, los tambores siempre son tocados con ambas manos (no con palo y mano, como es lo más común en el montevideano), sus esquemas rítmicos son téticos, entre los bailarines no existe ningún tipo de personificación, como sí en el oriental en las figuras de mamá vieja y gramillero, entre otras. Por último, es tanto una práctica instrumental como vocal-instrumental, mientras que el oriental es sólo instrumental. La parte vocal suele estructurarse como un diálogo entre dos personas.

3) *Tradicionalizaciones modernas*. Son obras que estuvieron de moda y la comunidad afroporteña las conoció a través de los medios masivos de comunicación. El proceso de tradicionalización se activó al sentirse identificados con ellas porque el autor era afroamericano, porque el texto versaba sobre lo negro y/o porque musicalmente sintieron empatía. Por ejemplo, la rumba *Ay Mamá Inés*, del cubano Eliseo Grenet y popularizada por su compatriota “Bola de Nieve”, entre otras, son las incorporadas como música tradicional. Dada la diversidad de fuentes, este repertorio es musicalmente ecléctico, aunque en líneas generales son obras de pie

binario, silábicas y melodiosas, ideal para cantarlas en grupo -siempre al unísono- e, inclusive, acompañadas con tambores. Respecto a las obras bailables, las estrategias de tradicionalización empleada es resituirla como rumba abierta, un género danzario de *tempo* más vivo que el candombe que se baila en pareja suelta y es especialmente cultivado por los jóvenes afroporteños.

4) *Contemporáneo afroporteño*. Está integrado sólo por canciones, sus textos están en español en patrones poéticos españoles o con versificación libre y sin rima. Son de creación reciente (del 2000 en adelante), acusan fuerte carácter autoreferencial, reivindicatorio de lo afroargentino e, inclusive, crítico de la sociedad blanca. Poseen una amplia libertad tanto rítmica como melódica, lo que coarta su externación en grupo, excepto en el estribillo (cuando lo hay) pues por su función, es más sencillo.

La obliteración de lo negro en el discurso hegemónico

En el imaginario popular y, lo que es más peligroso y cuestionable, en el imaginario científico, las dos adjetivaciones a las que pueden resumirse su conocimiento sobre los afroargentinos y su cultura es infertilidad e intrascendencia. Infertilidad como grupo biológico, ya que no pudieron reproducirse y por ello desaparecieron o se diluyeron en la sociedad mayor a través de la miscegenación. Infertilidad como grupo cultural, pues *todo* su patrimonio desapareció *para siempre* conforme su desaparición física. Infertilidad porque no pudieron influir *en ninguna medida* de la sociedad mayor (o, lo que es lo mismo, esta ha sido refractaria de sus saberes). Intrascendencia porque no han contribuido *en nada* a la cultura nacional. Intrascendencia porque *nada* de lo que fueron reunió méritos para pasar a integrar las representaciones colectivas de la argentinidad. Intrascendencia porque el capital simbólico argentino rechaza de plano toda asunción extraeuropea en su construcción. Citaré dos ejemplos -disímiles tanto por sus autores como por el ámbito en que se movían- que ilustran estas aseveraciones. Mas dicha disimilitud queda subsumida a un tipo esencial: son emergentes discursivos del imaginario blanco. El padre de la musicología argentina, Carlos Vega, expresó sobre la música afroargentina que “todo se fue para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el Africa en el Plata” (Vega 1932). Una breve nota titulada “Inmigración selectiva” publicada por el diario porteño *Clarín* durante la última dictadura militar, dice: “

Al abordar el problema migratorio, el general **Harguindeguy** dijo que era necesario crear condiciones atractivas para captar los contingentes migratorios africanos, aunque de cuño europeo, “**siempre y cuando pretendamos seguir siendo uno de los tres países más blancos del mundo**”.

Preguntó si podríamos abandonar la pretensión de seguir siendo “**un país blanco**” que es “**una gran ventaja en calidad humana, que tenemos incluso sobre las naciones industrializadas**” y aceptar “lo que sí está disponible, que son **contingentes masivos migratorios de raza amarilla**”. **Insistió en que se mantiene la política destinada a “favorecer la inmigración blanca”** (Anónimo 1978) (5).

No me extenderé en estas citas más que para recordar que si el último párrafo de la segunda pretendemos justificarlo dentro del pensamiento militar de entonces, lejos estamos de conocer nuestra Constitución Nacional, cuyo Artículo 25 brega por fomentar la inmigración europea y se mantiene incólume desde 1853.

Yendo a nuestro campo, cuando se pregunta a musicólogos locales sobre la música afroargentina, con acabado conocimiento suelen expedirse brevemente con frases como “Ah, sí... no hay nada”, “En la época colonial hubo, sí... pero hoy no... si no hay más negros”, o se crispan amargamente con un “¡De ninguna manera!”, cuando se toca el tema de su incidencia en el tango, como si el abolengo de (ahora) nuestra música nacional tuviera una mancha congénita. En realidad, la coincidencia en la negativa no hace sino alertarnos sobre una reiterada sensación de desprecio, ninguneo y subvaloración sobre un tema que nadie sabe pero todos aciertan en repetir, a pie juntillas, aquel falso certificado de defunción que, de manera demasiado rápida y demasiado superficial se comenzó a expedir ya desde la Generación del 80 sobre la desaparición biológica y cultural de los afroargentinos. Por lo visto, resulta más fácil suscribir a ello que pensar por sí mismo qué ha pasado o, más humildemente, decir que sobre el tema poco se sabe y todo es probable. Más que probable -a la luz del material etnográfico expuesto-, es posible; más que posible, real. Aquí están, siempre estuvieron y con ellos su música.

Con el actual estado de la cuestión, ya no es sostenible ni permisible ninguna argumentación que desplace a lo afroargentino del presente. Aportes de las ciencias exactas (Stubbs y Reyes 2006), biológicas (Carnese, Avena, Goicoechea *et al.* 2001 y 2006), humanistas (Reid Andrews 1980; Cámara 1991; Frigerio 1993; y Solomianski 2003), y de otras disciplinas como la arqueología (Schávelzon 2003), sitúan bajo coordenadas de contemporaneidad a un grupo que se reconoce afrodescendiente y posee una cultura propia y distintiva la cual integra, define y participa en una identidad mayor que convenimos denominar argentina.

Hacia una definición de la música afroargentina

Debido a intereses corporativos por un proyecto de país que tomó a Europa como vector de progreso y digno ejemplo a imitar, se falseó nuestra historia inhibiendo a vastos sectores poblacionales -entre ellos el negro- y su cultura a través de distintas operaciones discursivas y simbólicas no exentas de violencia. Basándome en el material etnográfico expuesto, es mi interés retomar la búsqueda de aquellos orígenes y modos en que llegó a nuestro territorio la música de los negros africanos esclavizados y cómo ha perdurado hasta el presente. Para ello trataré, en primer lugar, qué apelativo sería más atinado conferirle. En segundo lugar, ensayaré una posible definición de esta nueva (*sic*) música que llegó al presente de manera casi inadvertida para el cuerpo de especialistas en el tema. Por último, expondré cómo su lectura en clave antropológica puede enriquecer el nuevo pool de conocimiento logrado.

Tentativamente defino, pues, a la música afroargentina como el conjunto de saberes y prácticas musicales que, sean cultivados por los descendientes de aquellos africanos esclavizados


o por otros grupos del país, como los criollos, contiene elementos concretos y/o estructurales que permiten asociarlos -con relativo grado de certeza- a los propios de los sistemas musicales del denominado Atlántico Negro.

El concepto de Atlántico Negro fue propuesto por el sociólogo británico Paul Gilroy (1993) para especificar, en el marco general de los estudios atlantistas (Armitage 2004), la triangulación comercial que Europa efectuó con África y América entre los siglos XVI y XIX, y que desangró al África subsahariana en unos 60.000.000 de habitantes. Este comercio tuvo a la esclavitud como eje dinámico y reconfiguró de manera total la historia de la conquista, colonización y explotación de América. Para Gilroy, el Atlántico constituyó el crisol formador de la criollización, el mestizaje y la hibridación americana, catalizando configuraciones socioculturales sui géneris, cuya perdurabilidad continúa. En ese marco es posible establecer la africanía de ciertas prácticas culturales vigentes en América menos por sus rasgos concretos en sí, que por lo que él denomina a *changing same*, o sea “un complejo cultural que varía con el tiempo, pero que demuestra continuidades históricas reales que son relevantes para la construcción de identidades relacionales” (Gilroy, 1993, en Frigerio 2000: 33).

En esta línea de pensamiento se sitúa la actual perspectiva de los estudios africanistas de corte sociocultural en la Argentina. El análisis de la compleja formación de la identidad afro, encuadrada en la perspectiva mayor de las identidades nacionales, debe ser efectuado de manera paralela a “una recuperación sólida y extensa del corpus discursivo afroargentino” (Solomianski, 2003: 185). La ausencia generalizada de material documental nativo es, como vimos, consecuencia de la falta de interés en las políticas estatales, por lo que la orfandad de fuentes primarias es grande. Mi investigación pretende ser un humilde aporte respecto a los saberes musicales de este grupo, para lo cual conjugo la documentación procurada a través de fuentes vivas (por medio del trabajo de campo) y de fuentes secas (exhumando manuscritos y publicaciones propiedad de la comunidad y de bibliotecas y archivos públicos). El reestablecimiento del diálogo intercultural es el comienzo de una reparación histórica a una comunidad que, si bien estuvo presente en casi todos los momentos fundacionales de la patria y de nuestras expresiones populares, se los ha relegado a la categoría de convidados de piedra.

Desde el punto de vista de la sintaxis musical, ¿cuáles son las características de esta música afroargentina?, ¿qué elementos constitutivos denotan su africanía?, ¿por qué esta, y no otra/s, es considerada por sus cultores como de raíz afro? En vista a los dos estudios de caso, advertimos que sus cultores reconocen a estas músicas como propias. En el caso de las del culto a san Baltazar, la pertenencia étnica de los mismos excede al grupo originario, mas ello no hace sino recordarles la ancestralidad de la misma a un pasado afroargentino. Respecto a la dinámica creacional, existen cantos de antigua raigambre (como los de la *charanda* o *zemba* y los de los repertorios *ancestral africano* y *tradicional afroporteño* en el ámbito porteño) y de reciente factura (como en los del repertorio contemporáneo afroargentino en el mismo ámbito). Ello no hace sino tender una línea de continuidad entre el África de sus ancestros esclavizados y el contexto social contemporáneo, demostrando así que es un repertorio temporal y situacionalmente muy amplio, que se mantiene, crea y recrea constantemente, como todo fenómeno

vivo. Es difícil delimitar las características de esta música. La premura de su demarcación seguramente se verá injustificada en un futuro próximo dado que, excepto en lo vinculado al culto a san Baltazar, la investigación está en sus comienzos y la constante aparición de material empírico obliga a su reconfiguración periódica (6).

Las prácticas musicales afroargentinas se enmarcan tanto en la esfera de lo sagrado como de lo secular. En la primera se encuentran aquellas propias del culto a san Baltazar y el recuerdo de las que en el pasado se ejecutaban en un contexto religioso de matriz afro; en la segunda, el candombe porteño y el santafecino. Desde su contexto de ejecución, las hay públicas -en fiestas y procesiones- y privadas, tanto de manera vocal, instrumental como vocal-instrumental. La línea melódica se configura de manera neumática y, sobre todo en los repertorios cuya creación no es contemporánea, formando un arco que comienza alto y va descendiendo de manera gradual hasta la tónica. Cuando los cantos son a más de una voz, siempre es en homofonía. Rítmicamente es música de compás binario simple, la célula , o sus

variantes, condiciona en gran medida el discurso melódico, aunque la reiterada aparición de síncopas y hemiolas crean un contrapunto rítmico de gran riqueza, sobre todo en los cantos que son acompañados con tambores. Respecto a uso de membranófonos, excepto en el caso de la tambora del culto a san Baltazar, siempre son tocados directamente con las manos. Tanto para el candombe porteño como para la *charanda* o *zemba*, el *tempo* más común es el que ronda a la $\downarrow = 90$. Respecto las obras con texto, este suele expresarse tanto en *kikongo*, es es-

pañol o en español con algunas palabras en *kikongo*. La estructura en diálogo es una característica predominante en su traza argumental, incluso con las formas responsorial y antifonal, tan singular de la estética negroafricana. Las temáticas tocantes son lo religioso en las obras más arcaicas, la lírica en el candombe y la reivindicatoria y autoreferencial en las de creación reciente. Hay obras que sólo cumplen funciones de canción y otras de danza. En este último grupo se encuentra el candombe y la rumba abierta en el ámbito porteño y la *charanda* o *zemba* en el Litoral. Respecto a las obras de creación contemporánea, la heterogeneidad de sus formas y contenidos no hace sino recordarnos lo ecléctico de la oferta cultural al momento de hallar recursos compositivos. Así, las versiones estilizadas de candombes y *zembas*, canciones en verso libre y el *hip hop* son apenas una muestra del amplio abanico que los afroargentinos actuales han empleado para manifestarse musicalmente.

La demarcación de esta “nueva” música demandará una serie de cambios que articularán mejor su reposicionamiento en el nuevo *pool* de conocimiento logrado. Su análisis en clave antropológica pretende restituirla como patrimonio identitario argentino. En segundo lugar, es recomendable que, en pos de un fortalecimiento disciplinar, sus verdaderos creadores y cultores -a la sazón, también negados o confundidos con otros grupos-, sean convocados al diálogo intercultural que cimienta nuestra vida democrática, pasado a conformar la “tercera raíz” que otorga distintividad a nuestro ser nacional en el marco de una cultura genuinamente americana, esto es, mestiza (13). Finalmente, sería oportuno que quienes fuera del grupo originario la practiquen por moda, gusto o porque por diversos motivos pasó a formar parte de su patrimo-

nio cultural (como las del culto a san Baltazar), reconozcan la procedencia de su tradición, lo cual no tiene porqué restarle sentido de pertenencia. Conjugado todo lo antepuesto, será un acto de justicia para con uno de los grupos que jalonaron nuestro país, al tiempo que veremos enriquecido nuestro acervo clarificando aspectos de nuestra memoria histórica que fueron tendenciosamente manipulados por concepciones etnocentristas de qué debe considerarse propio y, por descarte, aquello que pretendíamos no ser.

Notas

* Ponencia leída en el la 6ta. edición del *Festival Panafricain de Musique (FESPAM)*, "Musiques d'émancipation et mouvements de libération en Afrique et dans la diaspora". Brazzaville (República del Congo), julio de 2007.

(1) Al momento de redacción de este artículo, mis trabajos de campo comprendieron la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; las provincias de Buenos Aires (Chascomús, General Madariaga, Moreno, San Antonio de Padua, Villa Celina y Wilde); Chaco (Barranqueras, Lapachito y Resistencia), Corrientes (Arroyo Vega, Bella Vista, Chavarría, Concepción, Corrientes, Cruz de los Milagros, Curuzú Cuatiá, El Batel -Dto. Goya-, El Batel -Dto. San Roque-, El Chañaral, Empedrado, Esquina, Felipe Yofre, Goya, Ibicuy, Ifran, Lavalle, Manuel Derqui, Mariano I. Loza, Mercedes, Pago de los Deseos, Parada Coco, Paso López, Perugorría, Saladas, San Lorenzo, San Roque, Santa Lucía y Yataity Calle); Formosa (Clorinda); y Santa Fe (El Sombrerito, Las Garcitas, Las Garzas, Las Toscas, San Antonio de Obligado, Santa Fe, Villa Guillermina y Villa Ocampo).

(2) Aún no está claro el proceso por el cual apareció el culto en esta zona, ya que no hay indicios históricos que lo testimonien ni lazos probados con la antigua cofradía porteña (ver Cirio, 2000 y 2002).

(3) La población afro en esta zona del Río de la Plata antecede, paradójicamente, a la primera fundación de Buenos Aires (1536), ya que el otorgamiento del primer permiso real para el comercio de esclavos data de 1534 (Reid Andrews, 1989: 31).

(4) Esta particularidad es, hasta donde conozco, propia de los afroporteños, ya que en los grupos afro del resto del país con que he tratado no hallé esta barrera que, debo comentar, resulto especialmente infranqueable al comienzo de mi trato con ellos.

(5) Las negritas corresponden al original.

(6) Para la ampliación de esta investigación a otras geografías del país, dispongo de indicios de que aún se practica música afro en Chascomús (Buenos Aires), Gualaguaychú y Paraná (Entre Ríos). Asimismo, la murga en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y "el baile de chinos" en San Juan, aunque hoy practicadas desde una concepción que va más allá de la marca étnica afro, reúnen suficientes indicios para reestablecer su procedencia negra.

Bibliografía y discografía

ANÓNIMO. 1978 "Inmigración selectiva". *Clarín*. Buenos Aires, 20 de septiembre.

ARMITAGE, David. 2004. "Tres conceptos de historia atlántica". *Revista de Occidente* 281: 7-28. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.

- CÁMARA, Enrique. 1991. CD. *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. Folklore 1. Musiche dal Nuovo Mondo. Argentina. Roma: Cicrocevia Sudnord Records. SNCD0020.
- CARNESE, Francisco R., Sergio A. AVENA, Alicia S. GOICOECHEA *et al.* 2001. "Análisis antropogenético de los aportes indígena y africano en muestras hospitalarias de la Ciudad de Buenos Aires". *Revista Argentina de Antropología Biológica* 3: 79-99. Buenos Aires: Asociación de Antropología Biológica de la República Argentina.
- CARNESE, Francisco R., Sergio A. AVENA, Alicia S. GOICOECHEA *et al.* 2006. "Mezcla génica en una muestra poblaciones de la ciudad de Buenos Aires". *Medicina* 66: 113-118. Buenos Aires: Fundación Revista Medicina.
- CIRIO, Norberto Pablo y Gustavo Horacio REY. 1997. "Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica". En: *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*: 97-115. Santa Rosa.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2000. "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)". *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2000-2002. "Rey Mago Baltazar y san Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina". *Cuadernos* 19: 167-185. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2002a. "¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial". En: Rondón (Ed.), *Actas de la IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2002b. "Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La 'charanda' de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)". *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2003a. "Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar". *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2003b. "'Vistiendo las ropas del santo'. Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina". *Memoria & Sociedad* 15: 125-131. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2007. "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina (en prensa).
- FRIGERIO, Alejandro. 1993. "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- FRIGERIO, Alejandro. 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- MEGENNEY, William W. "Lengua" en *la literatura neoafronegroide: Cuba y Brasil*. Buenos Aires: Ediciones del dragón.
- PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Os falares africanos na anteração social no Brasil colônia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- REID ANDREWS, George. 1989 [1980]. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- SCHÁVELZON, Daniel. 2003. *Buenos Aires negra : Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- STUBBS, Josefina y Hiska N. REYES (Eds.). 2006. *Más allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina : Resultados de la Prueba Piloto de Captación en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- VEGA, Carlos. 1932. "La influencia de la música africana en el cancionero argentino". *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires.