

## ¿CÓMO SUENA LA MÚSICA AFROPORTEÑA HOY? HACIA UNA GENEALOGÍA DEL PATRIMONIO MUSICAL NEGRO DE BUENOS AIRES<sup>1</sup>

**NORBERTO PABLO CIRIO**

---

### **Resumen**

El estudio de la música afroargentina, estudio que se inscribe en el marco más amplio del de la cultura afro en nuestro país, está aún en sus inicios. Recién tras el libro de Reid Andrews (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires*, el tema comenzó a abordarse con marcos teóricos de vanguardia y, fundamentalmente, adoptándose un discurso en tono presentista y no anclado en el pasado, como comúnmente venía realizándose. Con todo, su estudio no ha venido ocupando, precisamente, un lugar destacado en la agenda de los investigadores, en parte por las fuentes disponibles (extremadamente lacónicas en el caso de las históricas y difíciles de hallar en el caso de las etnográficas), pero sobretodo porque no era un tema relevante.

En este trabajo deseo atender el plano sonoro de la música afroporteña y al contexto social en que se enmarca, tanto de sus hacedores como el de la sociedad envolvente. Deseo exponer y analizar desde parámetros sonoros y sociales el repertorio musical afroporteño, algo que hasta el presente no se había hecho. Dos objetivos intentaré cubrir aquí: por un lado, dar cuenta de cómo está compuesto y cómo suena el repertorio afroporteño vigente; por el otro, analizarlo desde una perspectiva procesal a fin de que, como una suerte de estratigrafía taxonómica, ilumine la cuestión identitaria negra y las tramas relacionales tejidas entre la comunidad afroporteña y la sociedad envolvente.

### **Abstract**

This essay pays attention to the sound of 'afro-porteño' music and to its social context comprising its artists and the general public. It is a musical and social analysis, so far neglected, of the

---

1. Una versión reducida de este artículo fue leída en la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIII Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, la AAM y el Conservatorio de Música "Gilaro Gilardi" de la ciudad de La Plata (17 al 20 de agosto de 2006).

afro-porteño musical repertoire that aims at two main objectives: 1) giving an overview of what is this repertoire nowadays and how it sounds and 2) analyzing it as a process to give light on its role in black identity and on the links created between the afro-porteño community and the society at large.

\* \* \*

El estudio de la música afroargentina, estudio que se inscribe en el marco más amplio del de la cultura afro en la Argentina, está aún en sus inicios. Recién tras el libro de Reid Andrews (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires*, el tema comenzó a abordarse con marcos teóricos de vanguardia y, fundamentalmente, adoptándose un discurso en tono presentista y no anclado en el pasado, como comúnmente venía realizándose. A casi dos décadas de este viraje académico repasemos los principales avances:

1) En 1991 Enrique Cámara publica en Italia el CD *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. El mismo contiene grabaciones que recogió en 1989 en la capilla de San Baltazar en Empedrado (Corrientes), entre ellas dos ejemplos de *charanda*, danza religiosa afro propia de ese culto. Es la primera edición de música afroargentina de carácter documental.

2) Alejandro Frigerio, en “Un análisis de la *performance* artística afroamericana y sus raíces africanas”, propone seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de los participantes de una *performance* artística afroamericana, ya que:

“Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características *qua* género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen.”<sup>2</sup>

Estas características son: 1) multidimensionalidad; 2) cualidad participativa; 3) ubicuidad en la vida cotidiana; 4) importancia de lo conversacional; 5) importancia del estilo personal; 6) cumple nítidas funciones sociales. Más allá de que algunas de éstas no se presenten en todas las *performances* afroamericanas, o inclusive se den en otras culturas, Frigerio sostiene que ‘en su conjunto’ configuran y otorgan ese carácter único y diferenciable de otras *performances* americanas. Su propuesta parte de la necesidad de estudiar los africanismos de manera actualizada, pues los

---

2. Frigerio, 1992-93: 57-58

abusos de purismo y la estrechez al momento de demarcarlos en la literatura clásica conducía, generalmente, a una visión estática y empobrecida del hecho cultural.

3) En 1993 Frigerio publica un artículo de corte revisionista sobre el candombe argentino. En él somete a crítica la bibliografía producida sobre el tema a la luz de sus trabajos de campo entre afroporteños pues:

“[...] testimonios brindados por negros argentinos contemporáneos señalan que, hasta hace pocos años atrás (y probablemente aún en nuestros días) miembros de la comunidad afroargentina tocaban y bailaban una música que reivindicaban como propia y a la que llamaban candombe. Estas aseveraciones contradicen la posición sustentada por cronistas de época, historiadores y estudiosos de los negros en Argentina.”<sup>3</sup>

El autor contribuye no sólo a un mejor conocimiento sobre su vigencia sino que la descripción coreográfica-musical que hace del mismo lo lleva a concluir que difiere de su homólogo montevideano, poniendo en evidencia que prácticamente todos los que lo habían estudiado tomaban al candombe oriental como modelo del argentino, casi siempre sin explicitarlo.

4) A través de varios artículos traté diversos aspectos de las prácticas musicales afro del culto a san Baltazar, la mayoría desconocidos o poco conocidos (ver Bibliografía): la danza de la *charanda* o *zamba*, *performances* en que lo musical juega un rol protagónico, como el baile de enmascarados (*cambara'angá*) y la tambora, un membranófono que se toca exclusivamente en algunas capillas del santo para el baile de *chamamé*, valseado y cumbia, siendo su intervención motivo suficiente para resemantizar a dichas danzas de seglares a religiosas y cargarlas de un simbolismo afro que no poseían. Asimismo, extendí el conocimiento que se tenía sobre el candombe. De ser un baile tenido como propio de los negros, sólo cultivado en el ámbito porteño -por lo tanto, urbano-, y de carácter seglar, comprobé que también es cultivado por blancos, en algunas localidades urbanas y rurales de Santa Fe, Chaco y Corrientes y, por su ligazón al culto a san Baltazar, conserva su antiguo carácter religioso.

Con todo, el estudio la música afroargentina aún no ocupa un lugar destacado en la agenda de los investigadores, en parte por las fuentes disponibles (extremadamente lacónicas en el caso de las históricas y difíciles de hallar en el caso de las etnográficas), pero sobretodo porque no era un tema relevante. Enmarcados en una construcción de país ‘a la europea’, donde todo aporte cultural que no fuera blanco era menospreciado, cuando no sistemáticamente negado, importantes investi-

---

3. Frigerio, 1993:50

gadores, como Carlos Vega<sup>4</sup> expidieron demasiado rápido y de manera demasiado fácil el certificado de la inexistencia contemporánea de la música afroargentina y minimizaron, cuanto pudieron, sus aportes a la música nacional<sup>5</sup>. Por si fuera poco, los escasos materiales de campo producidos (aunque con diferentes objetivos y niveles académicos), no fueron adecuadamente conservados por lo que, salvo excepciones, están perdidos, extraviados o catalogados de otro modo, por lo que al momento de iniciar esta investigación no existían archivos sonoros de música afroargentina. Circunscribiéndome a Buenos Aires, el estado de la cuestión que encontré es el siguiente:

1) Néstor Ortíz Oderigo investigó desde la década del 40' hasta su muerte, en 1996, la música afroamericana en general y la afroargentina en particular. Paradójicamente, en sus numerosas publicaciones apenas si trata el material etnográfico que recopiló en la Argentina. Al fallecer, la viuda donó su biblioteca y discoteca (más de 2500 ítems en total) al Instituto Nacional del Antropología y Pensamiento Latinoamericano, pero poco tiempo después la discoteca íntegra desapareció. Sus manuscritos y trabajos inéditos (entre ellos un libro sobre la música afroargentina), en poder de su viuda hasta su fallecimiento en 2004, fueron donados en 2005 por su sobrina a la Universidad de Tres de Febrero para su conservación, revisión y eventual publicación.

2) En una fecha imprecisa entre los 60' y los 70', León Benarós<sup>6</sup> recopiló dos candombes de una anciana mendiga de ascendencia afro en el Bañado de Flores (ciudad de Buenos Aires). De acuerdo a su conocimiento sobre los afroargentinos, e inspirado en sendos candombes, compuso junto a Sebastián Piana el álbum *Cara de Negro: 12 candombes y pregones de Buenos Aires* (1980). Hasta donde sé, Benarós sólo tomó la letra -y al dictado- de esos candombes y, con el tiempo, se han perdido.

3) También en una fecha imprecisa entre los 60' y 70', alguien de quien no se sabe siquiera el apellido, efectuó al menos una grabación documental de los candombes del Shimmy Club, una entidad negra que hasta 1978 organizaba sus bailes en la Casa Suiza, en Buenos Aires. Posiblemente esa cinta se halle en Montevideo, aunque con paradero desconocido.

En este trabajo se atiende el plano sonoro de la música afroporteña y el contexto social en que se enmarca, tanto de sus hacedores como de la sociedad envolvente. Tal interés proviene de hacerme eco de numerosos comentarios, académicos o no, que fui recibiendo regularmente y que pueden resumirse en una sencilla pregunta: ¿y esta música cómo suena? Por el consenso de su no existencia -y, en realidad, de la no existencia de sus cultores-, pude advertir que mis argumentos poco

---

4. Vega, 1932 a y b; 1936 a y b.

5. Cirio, 2003 a y b; Frigerio, 1993.

6. Benarós; 2000.

podían convencer si no los acompañaba con ejemplos. Es mi intención exponer y analizar desde parámetros sonoros y sociales el repertorio musical afroporteño, algo que hasta el presente no se hizo. Centrándome en Buenos Aires deseo nivelar la paradoja de que aunque es una de las ciudades con más antigua población negra y que sí están en el imaginario popular cuando se habla del siglo XIX hacia atrás, poco y nada se sabe de los afroporteños contemporáneos y su música, de ahí la doble afirmación presentista expresada en el título. Dos objetivos deseo cubrir aquí: por un lado, dar cuenta de cómo está compuesto y cómo suena el repertorio afroporteño vigente; por el otro, analizarlo desde una perspectiva procesal a fin de que, como una suerte de estratigrafía taxonómica, ilumine la cuestión identitaria negra y las tramas relacionales tejidas entre la comunidad afroporteña y la sociedad envolvente. Expresado en otros términos, pienso que es posible descubrir un cierto isomorfismo entre los diferentes repertorios y estilos musicales afroporteños y las relaciones que sus cultores han ido manteniendo con sus conciudadanos blancos.

El corpus a analizar está compuesto por unas doscientas expresiones musicales (contando las variantes) registradas por mí entre 2003 y 2007 y por terceros en 1959 y 2001. Aunque sin duda relevante, decidí dejar para otro trabajo el análisis coreográfico de las prácticas danzarias de este grupo, pues demanda un enfoque que excede el marco delimitado.

### **Particularidades del grupo y metodología de trabajo**

Curiosamente, la población negra antecede en dos años a la primera fundación de Buenos Aires, pues el primer permiso real para el comercio de esclavos en la región data de 1534<sup>7</sup> Gracias a los censos en que se los diferenció (pues no fueron todos), sabemos que el máximo porcentual de negros que tuvo la población de Buenos Aires fue del 30,1% en 1806, aunque ya para las últimas décadas del siglo XIX estaban reducidos a índices tan bajos como 1,8% en 1887<sup>8</sup>

La actual población afroargentina es pequeña y se halla dispersa. Vive principalmente en la ciudad de Buenos Aires y en las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Corrientes y Chaco, tanto en núcleos urbanos como rurales. Poco puede decirse de ella desde el punto de vista estadístico, pues desde el Censo Nacional de 1887 no se la contabiliza diferencialmente. Sin embargo, un reciente esfuerzo por obtener un guarismo siquiera aproximado lo constituye la *Prueba Piloto de Afrodescendientes*, efectuada del 6 al 13 en abril de 2005 en los barrios de Montserrat (Buenos Aires) y Santa Rosa de Lima (Santa Fe) por la Universidad Nacional Tres de Febrero con el

---

7. Scheuss de Studer, 1958: 87

8. Reid Andrews, 1989: 81

asesoramiento del INDEC y la financiación del Banco Mundial. La prueba arrojó que el 3% de la población encuestada se considera afrodescendiente: 4,3% en Montserrat y 3,8% en Santa Rosa de Lima.<sup>9</sup> A su vez, este guarismo fue refrendado por al menos dos estudios genéticos realizados por un equipo de investigadores en biología de la UBA.<sup>10</sup> A partir de estas aproximaciones cuantitativas, se estima que a nivel nacional los afrodescendientes oscilan entre el 4 y 6%, unas 2.000.000 de personas.<sup>11</sup>

Por mi parte, la localización de afroporteños fue tarea difícil, pues además de su atomización no es un dato menor las dimensiones de Buenos Aires: 203 km<sup>2</sup> y 2.776.138 habitantes, sin contar los 24 partidos de la provincia de Buenos Aires que la rodea, denominado Conurbano Bonaerense, con 3.680 km<sup>2</sup> y 8.684.437 habitantes (Censo 2001). Más allá de su pertenencia geopolítica a otra jurisdicción, la ciudad de Buenos Aires y su conurbano conforma desde hace tiempo un *continuum* poblacional y muchas familias afroporteñas residen, justamente, en dicho conurbano. Al presente entrevisté a una veintena de afroporteños y otros tantos blancos que, por diversos motivos, estuvieron y/o están involucrados en esta música, sea como *performers* o como espectadores. La metodología de trabajo consistió en entrevistas individuales de tipo semiestructuradas en las que fue frecuente la externalización de cantos, toque de tambores y recreación de figuras de baile. En su mayoría, las sesiones las registré digitalmente en audio, video y fotografía. Con algunos informantes pude concertar más de una entrevista, lo que me permitió tratar nuevos temas y ahondar en otros ya tratados. La paradoja fue que algunos entrevistados poco o nada están involucrados en las prácticas musicales de mi interés, pues pertenecen al nivel sociocultural más elevado de esta comunidad, conocidos émicamente como 'negros usted'<sup>12</sup>. Con todo, su perspectiva diferencial me permitió comprender otros aspectos igualmente importantes, como la valoración social de su cultura, la discriminación y la autopercepción como afrodescendiente. El organizar desde mi sede laboral el Primer Recital de Música Afroargentina, en octubre de 2004, me posibilitó un acercamiento sui géneris al mundo sonoro afroportero al trabajar con los músicos implicados en la selección de repertorio y los ensayos<sup>13</sup>. Otra

---

9. Stubbs y Reyes, 2006: 24-26

10. Carnese, Avcna, Goicoechea *et al*, 2001 y 2006.

11. Downes, 2005.

12. Los afroporteños se autodefinen como 'de la clase' o 'de la raza', para diferenciarse de los 'chongos' (los blancos). Dentro de 'de la clase' o 'de la raza', a su vez, y de acuerdo a su nivel sociocultural y económico, distinguen tres estratos que, de más alto a más bajo son 'negro usted', 'negro vos' y 'negro che o chau' (Frigerio 1993: 52).

13. Ellos fueron la Agrupación Musical Dos Orillas, la solista negra Rita Montero y el pianista Lito Valle.

oportunidad fue documentar, en julio de 2005, un baile de candombe en la *Casa Suiza*. Éste fue organizado por la empresa Sombra Cine la que, abocada en rodar el documental *Negro che*, alquiló el sótano de dicha casa e hizo una convocatoria a la población negra para recrear los bailes del Shimmy Club. Por último, otra fuente de estudio fueron algunos registros realizados por otros investigadores e informantes, que me han facilitado gentilmente.

## Hacia una genealogía de la música afroporteña

Hablar de genealogía implica adoptar un punto de vista procesal basado en el concepto dinámico de cultura. Tal interés proviene de comprobar que la población afroargentina está viva y mantiene pautas culturales propias como, justamente, la musical. Una clasificación, entre tantas, del material sonoro recopilado puede elaborarse tomando como eje diacrítico las atribuciones nativas respecto al abolengo de cada obra. Dicha catalogación puede, a su vez, someterse a un examen *etic* para advertir si dichas atribuciones se evidencian desde su plano sonoro. De este modo, he ordenado diacrónicamente el material recopilado en cuatro repertorios que, tentativamente y sólo a los fines analíticos, denomino: 1) Ancestral africano; 2) Tradicional afroporteño; 3) Tradicionalizaciones modernas; y 4) Contemporáneo afroporteño. Veamos cada uno:

**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 musicales son: pie binario, ámbito reducido, frecuente aparición del principio responsorial e interpretación a *capella*. En algunas obras de fuerte carácter rítmico suponen que eran bailables y acompañadas con tambores tocados con las manos. Los textos son más bien breves y están en lenguas africanas desconocidas por los cultores, aunque hay algunos en español pero que, por su factura poética y musical, estilísticamente denotan pertenecer a este repertorio. En los cantos que están en lenguas africanas, los informantes desconocen el significado de los textos, excepto el de alguna palabra aislada, por lo que sólo los cantan de acuerdo a una fonética comunalmente consensuada. De acuerdo a consultas efectuadas al Prof. Daniel Mutombo Huta-Mukana, de la República Democrática del Congo, especialista en lenguas negroafricanas, la empleada en estos cantos es el *kikongo*, lengua de la rama *bantú*. Excepto en un caso (Ejemplo 2), su función original también se desconoce, aunque los informantes creen que estaban asociados a prácticas religiosas, como ‘bailar el santo’, esto es entrar en un estado alterado de conciencia a través de la danza. Desde mi punto de vista, los rasgos atribuidos se asemejan, en líneas generales, al universo sonoro negroafricano de donde se sabe

provenían la mayoría de los esclavos de la Argentina: las etnias *bantú* y *yoruba* que habitan desde el Golfo de Guinea hasta Angola. Sin embargo, esta semejanza no debe exceder el carácter de tentativa pues estamos comparando repertorios no contemporáneos.

*Misi bamba* (Ejemplo 1) es uno de los cantos más conocidos de este repertorio. De él poseo dos versiones más, bastantes diferentes por cierto. Según estima la informante que me proporcionó otra versión, sería un antiguo canto de la Nación Banguela (región de Angola), una de las naciones de negros o asociaciones étnicas africanas que existieron en Buenos Aires entre aproximadamente 1770 y 1900<sup>14</sup>, aunque no es excluyente que su contenido sea religioso pues, de acuerdo al Prof. Mutombo, el verso *A iyam iam kungu si* sería la deformación de *Nzambi, Npungu*, dos de los nombres de Dios para los *bantú*. De acuerdo a quien brindó este ejemplo, aduce una estructura *call and response*. Del Ejemplo 2, *Ali bota chile kun*, la informante recordó dos cuestiones, su género -que además indica su función, canto de angelito (cantos para el velorio de niños de hasta 7 años de edad) y el significado de la palabra *laié*, que es "muerte". Respecto a *laié*, el Prof. Mutombo me confirmó ese significado, que en *kikongo* moderno es *daié* y que, a su vez, es un préstamo del inglés *die* (morir), tomado por los negros durante el período colonial. En este canto, la falta de inteligibilidad del texto jugó en contra del recuerdo del canto, pues al pedirle a la informante que lo repitiera varió el último verso reemplazando el lexema *kompasú* por *kombacuá*<sup>15</sup>. Sobre los cantos de angelito en el Buenos Aires colonial, Brogгинi<sup>16</sup> halló un documento parroquial de noviembre de 1769 en la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat por el cual se prohíben los bailes que tenían ocasión tras el fallecimiento de un párvulo por los desórdenes que provocaban y la poca observancia de los preceptos religiosos que durante ellos se guardaban. Aunque el documento no vincula dichos escándalos con los negros, cabe recordar que la parroquia de Montserrat fue una de las que tenían, y aún tienen, mayor densidad afro<sup>17</sup>.

---

14. Reid Andrews, 1989.

15. Dado el desconocimiento de la/s lengua/s de estos cantos prefiero emplear la acepción lexema para todo segmento discursivo, pues no sé si éste es o no una sola unidad de sentido. Por ejemplo, "*kompasú*" podría ser "*kom pasú*", "*kom pa sú*", etc.

16. Brogгинi, 1984.

17. En el mismo documento, con fecha febrero de 1771, se hace referencia a los negros al quejarse el Obispo de Buenos Aires, Manuel Antonio, de que los feligreses escatiman el arancel de "las Misas de Animas, Santos de Devoción, y otras Funciones de ruido", más no en "fuegos, Comidas, timbales, y con los Negros trompeteros, cuías tocatas sirven de una detestable indecencia" (Broggini 1984). Sobre la población negra de Montserrat, ver Stubbs y Reyes 2006.



**Ejemplo 2. *Alí bota chile kun* (canto de angelito).**

**Informante:** Rita Montero (77 años de edad).

**Recolección:** Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2005. Video y audio.

**Externación:** Canto.

Alí bota chile kun,  
kangarangá, milonga,  
laié, laié, kompasú.  
/ kombacuá. /

Alí bota chile kun,  
kangarangá, milonga,  
laié, laié, kompasú.  
/ kombacuá. /

**2) Tradicional afroporteño.** Todas las obras de este repertorio fueron clasificadas por sus cultores como *candombe*, es decir que son danzables y susceptibles de ser acompañadas con tambores unimembranófonos percutidos con las manos (nunca con mano y palo, como es lo más común en su homólogo montevideano). 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. Émicamente es idea unánime que su *tempo* es más bien lento, requiriendo figuras de baile cadenciosas y suaves. Ello fue señalado por Frigerio<sup>19</sup> como un rasgo diferencial del *candombe* montevideano, que demanda un baile más rápido. Las obras son breves y suelen externarse en encadenamientos *ad hoc*. Melorítmicamente acusan gran parecido con la milonga y el tango de la Guardia Vieja, lo que invita a repensar la génesis de esos bailes. Ya en 1883 Lynch afirmaba que la milonga fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus *sittos*. Lleva el mismo movimiento de los tambores de los *candombes*)”<sup>20</sup>. Así, la célula rítmica:

19. Frigerio, 1993.

20. Lynch, 1925: 36. Según Osvaldo Avena, compositor y guitarrista blanco porteño que en su aprendizaje se nutrió de cultores negros de la guitarra, este toque se denomina *tapao*. Así se percibe en muchas de sus o-



(o sus variantes) condiciona en gran medida el discurso melódico<sup>21</sup>. Los actores otorgan gran valoración a este repertorio, siendo algunas obras obligadas interpretaciones en todo baile.

Los ejemplos 3 y 4 son dos característicos candombes porteños. En *Mamita, ¿querés que baile?* aparece la palabra afroporteña *mundele*, que significa ‘mondongo’, voz también afro. La letra de *¿Dónde está Mariana Artigas?* sigue un *topos* literario común a otras composiciones de este repertorio: la repetición de la misma cuarteta pero con alguna variante, en este caso en pasado. Quizás se trate de un candombe montevideano, pues referencia en tono elegíaco a un personaje verídico, la centenaria Mariana Artigas, Reina de la Nación Banguela quien, según el *El Siglo* de Montevideo, murió allí el 31 de julio de 1880<sup>22</sup>. Más allá de que este candombe haya sido gestado, o no, en la Banda Oriental, su argumento resulta relevante para su datación. En los candombes instrumentales y en las partes instrumentales de aquellos cantados, es característico oír repetidamente, tanto a músicos como a bailarines, el expletivo “*Oh, oh, oh, bariló*” (Ejemplo 5). Lo exclaman en recto tono, en una tesitura media-aguda y con una rítmica precisa e invariable. Desconocen su traducción al español, pero lo valoran como una expresión de alegría<sup>23</sup>.

### **Ejemplo 3. Mamita, ¿querés que baile? (candombe).**

**Informante:** Conjunto La Familia Rumba Nuestra.

**Recolección:** Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

**Externación:** Canto masculino, cuerda de tambores percutidos con las manos y clave.

---

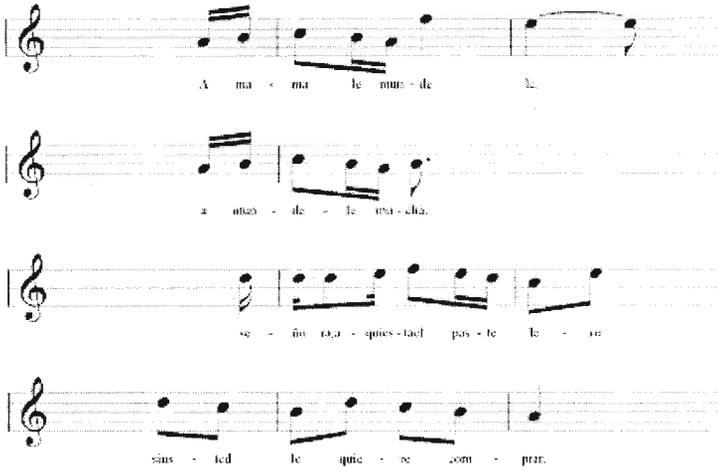
bras, como en la versión instrumental de *Milonga del casamiento* (1967, letra de Héctor Negro), reeditada en el CD *Oswaldo Avena : Ayer y hoy* (ver Discografía).

21. Idéntico esquema rítmico condiciona y estructura a la *charanda* o *zemba*, danza religiosa afroargentina propia y exclusiva de la capilla de san Baltazar en Empedrado (Corrientes). Cirio, 2002b.

22. Aunque *El Siglo* dice que murió a los 130 años, Goldman, 2003: 69, piensa que sólo tenía 100, de acuerdo a otras dos notas necrológicas contemporáneas, más fiables, una en el mismo número de *El Siglo* y otra en *El Ferro-carril*.

23. Binayán Carmona, 1980: 69 y Frigerio, 1993: 51, dan las acepciones *uariló* y *güariló*, y ‘eh, eh, eh’, en vez de ‘oh, oh, oh’. Asimismo, en la película argentina *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943), en una escena de carnaval aparece una comparsa de negros integrada por afroporteños que recrean un candombe y se escucha el expletivo *Oh, oh, oh, batoria*. De estas variantes sólo pude documentar en el terreno la primera.





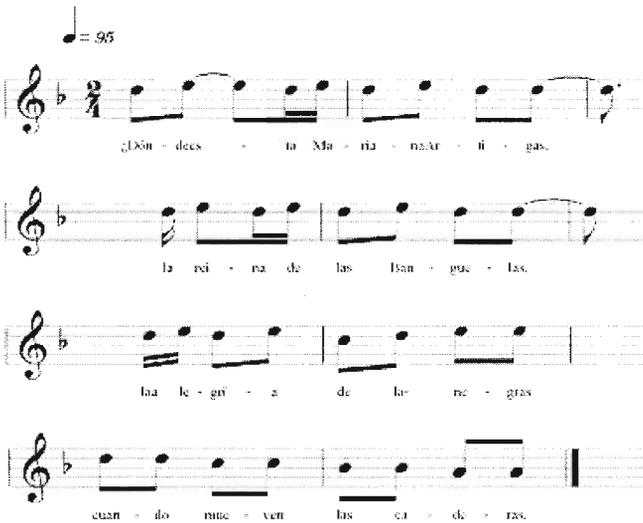
A ma - ma le nu - de - ce,  
a nito - de - le ma - lita,  
se - ño ra, a - quies - ta el pas - se - le - ve,  
sins - ted le que - re com - prar.

**Ejemplo 4. ¿Dónde está Mariana Artigas? (candombe, ca. 1880).**

Informante: Rita Montero (77 años de edad).

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2005. Video y audio.

Externación: Canto.



♩ = 95

¿Dón - de es - tá Ma - ría - na Ar - ti - gas,  
la rei - na de las Ban - guelas,  
la le - grí - a de la - ne - gras,  
cuan - do mue - ven las ca - deras.

¿Dónde está Mariana Artigas,  
la Reina de las Banguelas,  
la alegría de las negras  
cuando mueven las caderas?

Ya se fue Mariana Artigas,  
la Reina de las Banguelas,  
la alegría de las negras  
cuando mueven las caderas.

**Ejemplo 5. ¡Oh, oh, oh, bariló! (expletivo que se dice durante el candombe).**

**Informantes:** Grupo de músicos y bailarines.

**Recolección:** Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

**Externación:** Canto mixto en corro y cuerda de tambores percutidos con las manos.

The image shows a musical score for a vocal line. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. A tempo marking indicates a quarter note equals 120 beats per minute. The melody consists of a series of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped with slurs and breath marks. Below the staff, the lyrics 'oh, oh, oh, ba - ri - ló' are written, with 'ba - ri - ló' split across two lines. To the right of the staff, the full phrase '¡Oh, oh, oh, bariló!' is written.

**3) Tradicionalizaciones modernas.** Son obras que estuvieron de moda y llegaron a la comunidad afroporteña a través de los medios masivos de comunicación, como la industria discográfica primero y la radio después. 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. De este modo, la canción *El chipi chipi*, del conjunto porteño Los Tururú Sereneiders, composiciones que versan sobre la negritud del correntino Osvaldo Sosa Cordero, la rumba *Ay Mamá Inés*, del cubano Eliseo Grenet y popularizada por su compatriota 'Bola de Nieve', entre otras, los afroargentinos las incorporaron a su tradición musical. Asimismo, he comprobado que los informantes no siempre recuerdan los autores, llegando la tradicionalización a la característica de la anonimia. 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.

*Fiesta* (Ejemplo 6) es una obra cubana, presumiblemente anónima. Su título fue dado por la informante y, dado que no fui yo quien la recogió, desconozco si es el original. Desde el punto de vista rítmico, al final del 7mo. sistema y comienzo del 8vo. aparece dos veces la secuencia 3-3-2, tan característica de la música afroamericana, como en el complejo del son caribeño, el candombe montevideano y, en la Argentina, en las obras de Piazzolla y su escuela. Debo confesar que, por sus rasgos musicales, la ubicaba en el repertorio *tradicional afroporteño*. Sin embargo, otra informante a la que recogí una segunda versión de la misma, me aseveró que era de Cuba al advertirme que *cumbanchar* ("bailar") es un vocablo propio del habla coloquial cubana. La misma impresión me dio el candombe del Ejemplo 7, de no ser por haber dado con una grabación de un disco de 78 r.p.m. donde figura como *La comparsa de los negros*, conga compuesta en 1943 por don Contreras e interpretada por el argentino Héctor Lagna Fietta y su Orquesta de Jazz y el cantante Tito Harrison<sup>24</sup>.

### Ejemplo 6. *Fiesta*.

**Informante:** María Elena Aliendo (67 años de edad).

**Recolección:** Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video.

**Externación:** Canto.

Musical score for the song "Fiesta". The score is written in a single system with ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "♩ = 65". The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Mi mamá no quiere que vaya a la fiesta con mi novio a cumbanchar, porque dice que en la fiesta yo me voy a emborrachar. ¿Qué tiene que trabajar y no puede ni dormir? ¿Por qué usted no me deja que vaya a bailar? Cuando oigo sonar los cueros yo no me puedo aguantar, la sangre se me alborota y me tengo que soltar. ¡Ay, mamá, pero mamita, ay, mamá, ay!, no sea tan impertinente y déjeme cumbanchar. Cuérense los cueros y váyanse a bailar. Yo no me puedo aguantar, la sangre se me alborota y me tengo que soltar."

Mamá no quiere que vaya con mi novio a cumbanchar, porque dice que en la fiesta yo me voy a emborrachar. bis

¿Qué tiene que trabajar y no puede ni dormir?  
¿Por qué usted no me deja que vaya a bailar?

Cuando oigo sonar los cueros yo no me puedo aguantar, la sangre se me alborota y me tengo que soltar.

¡Ay, mamá, pero mamita, ay, mamá, ay!, no sea tan impertinente y déjeme cumbanchar. bis

24. Una tarea pendiente es indagar si estas composiciones fueron originales de tales autores o, como era habitual en esa época, apropiaciones de obras tradicionales, justamente, de la comunidad afroargentina.

**Ejemplo 7. La comparsa de los negros (conga, interpretada como candombe).**

**Informantes:** Personas varias, en corro y músicos varios.

**Recolección:** Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Audio.

**Externación:** Canto mixto en corro y cuerda de tambores percutados con las manos.

Musical score for "La comparsa de los negros" in 4/4 time, key of D major. The score consists of eight staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Mí - ra - la que vien - da vie - ne. / ma - ta - lí que vien - da va. / la com - pa - sa de los ne - gros / que se va, no vuel - ve más. / ¡Aé, eá, / se va, se va, / se va, se va, / no vuel - ve más!"

Mírala, qué linda viene,  
miralá, que linda va,  
la comparsa de los negros  
que se va y no vuelve más.

¡Aé, eá,  
se va, se va,  
se va, se va,  
no vuelve más!

**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 obras 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. Comparado con los dos primeros repertorios, son composiciones de considerable extensión.

El Ejemplo 8, *África vive*, tiene una trama compositiva singular. Se trata de una astracanada de una melodía inglesa que la informante María Elena Aliendo recordara de su abuelo Alexander, quien en el siglo XIX era esclavo de una familia de ese origen en Buenos Aires. La letra es suya, versa sobre los afroargentinos y el título lo eligió en homenaje a la Fundación África Vive, una entidad creada en 1997 por su pariente María Magdalena 'Pocha' Lamadrid. Por el contrario, *Conciencia en candombe* (Ejemplo 9), si bien está catalogado por sus autores como candombe, está pensado más como canción. Como rasgo de negritud se observa la estructura responsorial solita-coro del estribillo. Fue compuesto en homenaje a la comunidad negra local por el único conjunto afroargentino, *La Familia Rumba Nuestra*, formado en 1994 en Ciudad Evita (Pdo. de La Matanza, Buenos Aires). Esta versión la tomé en un baile de candombe en la *Casa Suiza* que intentó recrear los bailes del *Shimmy Club*. La presentación estuvo a cargo de un integrante del grupo, Sebastián Delgadino, y se advierte el espíritu reivindicatorio de lo negro no sólo de la canción sino del mismo conjunto

“Vamos a hacer un último tema que es un candombe que escribimos nosotros y trata de muchas cosas que les pasaron a los negros, ¿no?, el tema es tomar conciencia, la gente se manifieste, sabemos que hay muchos, que están muy dispersos, entonces se llama *Candombe para que hables* (*sic*) porque lo que queremos es eso, que fluyan todos, sobretodo porque sabemos que existen, entonces la letra habla de eso básicamente, del sufrimiento de la gente negra que me parece más que... son miles las razones como para que hoy nos manifestemos. De eso habla el candombe”.

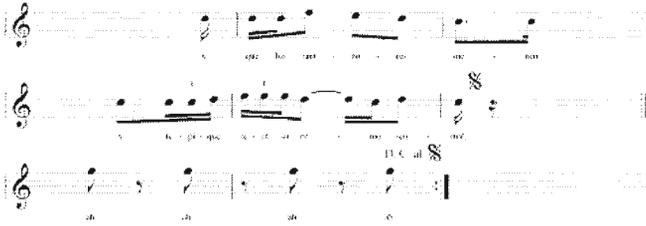
**Ejemplo 8. *África vive* (canción, ca. 2000).**

Informante: María Elena Aliendo (67 años de edad).

Recolección: Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video.

Externación: Canto.

Hoy vamos a cantar  
 a nuestras raíces para recordar  
 a los negros argentinos  
 que trajeron dicha y felicidad.  
 Abran los corazones,  
 que este canto llegue a la  
 [inmensidad.  
 Para lograr que esta canción  
 nos proteja y nos una para  
 [siempre,  
 ¡vamos, vamos ya!  
 Que nos dé ritmo y felicidad,  
 que los cueros toquen  
 hasta hacernos vibrar de  
 [emoción,  
 toca mi ritmo,  
 el candombe, señores,  
 que a todos nos invita a bailar.  
 Baila, baila conmigo, baila,  
 y que los tambores suenen  
 y repiqueteen su ritmo sensual,  
 ah, ah, ah, ah.



**Ejemplo 9. Conciencia en candombe (candombe).**

**Informante:** Conjunto La Familia Rumba Nuestra.

**Recolección:** Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

**Externación:** Canto solista masculino, coro masculino, cuerda de tambores percutidos con las manos y clave. Los versos en cursiva son los cantados por el coro.

Vo - ces de gen - te ne - gra  
 que ven desde los mares,  
 mensaje, disfraz del viento,  
 candombe para que hables.  
 Candombe para que hables.

que - ran sus des - los sus pas.  
 men - sa - je, des - liza - del - vicia - tos.  
 que - ran sus des - los sus pas.  
 Cuen - ta por ti su - dos al mar  
 por - por - tar en - fer - me - dad,  
 de - ve - ni - da del - mal - tra - to  
 del - bar - co de - la - maldad.  
 que - ran sus des - los sus pas.  
 Vis - ta por las no - ches,  
 ultrajes y violación,  
 hijos no reconocidos,  
 ser madre por obligación.  
 Candombe para que hables.  
 Candombe para que hables.

Tra - ba - ja - do en los cam - pos  
 el sol se los llevó,  
 espalda, descanso de látigos  
 de la ira de un señor,  
 niños no juegan, trabajan,  
 ojitos contemplan dolor.  
 Candombe para que hables.  
 Candombe para que hables.

Voces de gente negra que vienen desde los mares, mensaje, disfraz del viento, candombe para que hables. *Candombe para que hables.*

Cuerpos tirados al mar por portar enfermedad, devenida del maltrato del barco de la maldad. Candombe para que hables. *Candombe para que hables.*

Visita por las noches, ultrajes y violación, hijos no reconocidos, ser madre por obligación. Candombe para que hables. *Candombe para que hables.*

Trabajando en los campos el sol se los llevó, espalda, descanso de látigos de la ira de un señor, niños no juegan, trabajan, ojitos contemplan dolor. Candombe para que hables. *Candombe para que hables.*

hi jos no re co no ci dos,  
ser ma dre por o bli ga cion,  
Can dom be pa ra que ha bles. bles.  
Tra ba jan don los cam pos  
el sol se los lle vó,  
es pul da, des can so de lá ti gos  
de la i ra de un se ñor,  
ni Dios no jue gan, tra ba jan.  
o ji tos con tem plan do lor,  
can dom be pa ra que ha bles. bles.

Dado que estos cuatro repertorios están dispuestos en una secuencia temporal que arranca con la llegada misma de los esclavos a lo que hoy es la Argentina hasta el presente, es posible inferir el período en el que se gestó cada uno. Cabe aclarar que, de ninguna manera, el comienzo de uno significa la finalización del otro. Prueba de ello es que los cuatro están vigentes.

**1) Ancestral africano.** Corresponde a la etapa esclavista: desde el primer permiso real para el comercio de esclavos, en 1534, hasta 1861. Aunque la esclavitud se abolió formalmente en 1813 con la *Ley de libertad de vientres*, siguió de manera más o menos subrepticia hasta 1840, cuando fue prohibida por un tratado antiesclavista con Gran Bretaña. Sin embargo, no fue hasta 1861 cuando Buenos Aires se unió a la Confederación y se sometió a su constitución, que se abolió definitivamente. Dos circunstancias acaecidas durante los '50 coadyuvaron al decline de este repertorio: la caída en 1852 del segundo gobierno de Rosas y el deterioro operativo -primero- y la desaparición -después- de los dos primeros tipos organizativos negro, las 'cofradías' (que existieron entre 1772 y, por lo menos, la década de 1880) y 'las naciones' (que existieron entre 1770 y 1900).<sup>25</sup>

**2) Tradicional afroporteño.** Lo sitúo en entre 1861 -año de la abolición real de la esclavitud en la Argentina- y aproximadamente 1930, cuando comienzan a evidenciarse rasgos del siguiente repertorio con la llegada de los medios masivos de comunicación. Aunque su duración es breve (si se lo compara con el primer repertorio), atraviesa una etapa del país no menos convulsionada: está situado a caballo entre las últimas estribaciones de la 'Gran aldea', la gestación moderna del país por la Generación del '80, el arribo de las grandes oleadas migratorias europeas, el esplendor económico de la Argentina del Centenario y la Crisis del '30. Durante este período los negros se nuclearon en un nuevo tipo organizacional, las 'sociedades de ayuda mutua', entidades de énfasis puramente económico y cuyas últimas noticias datan de mediados de los '30<sup>26</sup>. Por otra parte, durante este período fue abundante y variada en la comunidad afroporteña la circulación de unos quince periódicos propios.<sup>27</sup>

**3) Tradicionalizaciones modernas.** Comienza hacia 1930 con las primeras tradicionalizaciones de música popular que he podido detectar en la comunidad afro, y sitúo su límite en 1978, cuando se disolvió el *Shimmy Club* con sus bailes en la *Casa Suiza*, en un contexto de fuertes prohibiciones de reuniones públicas esgrimidas por la dictadura militar que desde 1976 gobernaba el país. Una característica de este período fue la llegada al público de los medios masivos de comunicación en el marco de un país industrialmente pujante, aunque con notorios vaivenes políticos que atentaron reiteradamente contra la continuidad democrática.

---

25. Reid Andrews, 1989.

26. *Opus cit.*, 1989: 180 y 183

27. Platero, 2004

**4) Contemporáneo afroporteño.** Luego de la desaparición en 1978 del *Shimmy Club*, y ya afianzada la democracia, desde fines de los '80 los afroargentinos comenzaron a reorganizarse como grupo a través de nuevas entidades propias. Dicha reorganización puede explicarse en el contexto de una favorable arena política internacional en la cual las minorías étnicas son apreciadas, sus reclamos vueltos a atender, sus derechos a ejercer y su patrimonio a revalorizar. Un caldo de cultivo de este cuarto repertorio fue la creación en Santa Fe de la *Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana* el 21 de marzo de 1988, y la *Fundación África Vive*, creada en Buenos Aires en 1997. Internet possibilitó, a su vez, nuevos, eficientes y económicos lazos de difusión y comunicación, antes impensados, no sólo entre afroargentinos sino con el resto del mundo interesado en la cultura negroafricana. Hoy, por ejemplo, es posible consultar en:

- la *web* la lista de discusión: <http://ar.groups.yahoo.com/group/invisamayombe>
- la página personal: <http://www.ritamontero.com.ar>
- la revista: <http://www.revistaquilombo.com.ar>
- y el sitio: <http://www.alianzaafro.org><sup>28</sup>

### **Polifonía de fuentes escritas**

Las fuentes escritas han sido, y son, la principal materia prima de la que se valen los historiadores para tejer las narrativas del pasado. La fuerte dependencia que generaron derivó en un cierto abuso testimonial, pues suelen ser tomadas con sentido acrítico, invistiéndolas de un valor *per se* y descuidando, o cuando no ignorando, el contexto en que fueron gestadas a fin de sopesarlas en su trasfondo social. Recientes enfoques reconsideran cada vez más a estas fuentes no sólo por lo que dicen sino ubicándolas, desde el vamos, en el marco en que fueron hechas a fin de optimizarlas con un plus de sentido sobre quienes la redactaron, quienes la leían y el efecto que podían tener, o no, en la sociedad del momento. En el caso de aquellas que versan sobre la música afroporteña, las realizadas en un contexto vinculado a lo hegemónico se expresan de tres maneras:

1) Como algo despreciable, incomprensible e intolerable, durante los períodos de los repertorios 'ancestral africano' y 'tradicional porteño'. En un documento legal de 1785 sobre un pleito entre los devotos de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (destinada a los estratos más bajos de la comunidad afro, ver Cirio 2000 y 2002a) y

---

28. La irrupción de este medio de comunicación invita a replantear buena parte de la labor antropológica, como por ejemplo el concepto mismo de trabajo de campo, García Canclini, 2005: 150. Personalmente, el día que me enteré de que una de mis informantes, la cantante y actriz retirada Rita Montero tenía su página web, me hizo pensar seriamente la cuestión.

su capellán, los primeros solicitan a las autoridades levantar una capilla separada de Iglesia de La Piedad -donde funcionaba su cofradía- por las profundas divergencias que tenían con su capellán, el cual se defiende señalando el poco tino que guardaban durante los oficios:

“[...] desacatos publicos que hacen á la Yg.a como es ponerse en el atrio de el templo á danzar los **bayles obscenos, q.e acostumbran, como ejecutaron el día de S.n Balthazar** á la tarde y del Dom. de Pascua de Resurrección en cuyo tiempo estaba D.or Vic.te. Piñeiro diciendo Misa, y Yo en el confessionario: viendo que no podia oyr á los penitentes, que estaba confesando, **p.r la bulla que metían con sus alaridos, y tambores**, me vi en la precicion de salir a hecharlos” (AGN 31-4-6, doc. 436)<sup>29</sup>.

2) Como anécdota cultural, una curiosidad arcaica, un rasgo pintoresco del Buenos Aires que lenta pero inexorablemente va desapareciendo, durante los períodos de los repertorios ‘tradicional porteño’ y ‘tradicionalizaciones modernas’. En un artículo periodístico de tono elegíaco-laudatorio hacia los negros publicado el 21 de abril de 1949 por Héctor Pedro Blomberg, letrista tanguero que compuso muchas obras junto al músico afroporteño Enrique Maciel -de lo que se desprende que conocía bien el tema-, dice a modo de *racconto*:

“Allá por el año 1870 todavía quedaban muchos [negros] en los mercados bulliciosos y las recovas populosas. Pero sus ‘tambos’, sus conventillos de San Telmo, Monserrat y San Cristóbal, ya no los vieron más. Los inmigrantes españoles e italianos, cada vez más numerosos, los desalojaban de sus antiguas viviendas y los reemplazaban en sus oficios callejeros.

El progreso los iba empujando hacia los suburbios más apartados. Y aunque sus dirigentes y patriarcas rememoraban con melancólica nostalgia las procesiones y los carnavales de Rosas, no dejaban de comprender lo inevitable y trágico de su decadencia. Era la negrada moribunda de la Gran Aldea, tan gráficamente descripta por Lucio V. López en su novela famosa”.

Barridos de sus baluartes callejeros y populares, refugiábanse ahora en los menesteres serviles. Eran, como algunos de sus mayores, cocheros, mucamos y ordenanzas de oficinas públicas. Tenían sus comparsas carnavalescas, la más famosa de las cuales fue ‘Los Tenorios del Plata’, que realizaba sus bailes anuales en el Teatro de la Alegría.

Del candombe de Rosas y las ‘naciones’ y ‘reinos’, no quedaba más que el

29. Excepto que indique lo contrario, el resaltado es mío.

recuerdo, tan borroso y distante como el de los morenos del tiempo del negro Ventura, el que denunció la conspiración de Álzaga.

3) Con genuino interés por su rescate y conocimiento, durante el período del repertorio ‘contemporáneo afroporteño’. Una nota publicada el 5 de septiembre de 2000 en *La Revista*, del diario *La Nación*, titulada “Raíces” (como la novela norteamericana homónima, de Alex Halley), comienza hablando sobre la canción *Mizibamba*, una de las más antiguas de la tradición afroargentina (ver Ejemplo 1):

*“Mizibamba.* Esa es la canción que Pocha Lamadrid entona cuando está triste y necesita recuperar fuerzas para su lucha ancestral y cotidiana. *Mizibamba* es el canto a los dioses africanos invocados por los negros cuando, en el siglo diecisiete, se encontraban en medio del mar, a bordo de un barco, rumbo a la esclavitud. Porque María Magdalena Lamadrid, Pocha, lleva en su sangre el espíritu de los tambores africanos, la sabiduría de los bantúes y el recuerdo de un continente que le resulta tan lejano como entrañable <sup>30</sup>.

Ahora analicemos cómo eran conceptualizadas las mismas prácticas musicales pero desde la perspectiva de los dominados, a la sazón sus cultores. He encontrado cuatro hilos discursivos, asaz distintos a los esgrimidos por los blancos.

1) Como una genuina práctica ancestral que en nada contradice al *establishment*, durante el período del repertorio ‘ancestral africano’. En el citado documento de 1785, para defenderse de la acusación del capellán los negros cofrades respondieron que ellos no fueron los que hicieron ese baile, sino los cofrades de Nuestra Señora del Rosario, pues

“ [...]á quel bayle (que llama obsceno) q.e en la mañana de la Pasqua de Resurreccion hizieron los hermanos menores del Ssmo. Rossario después de su primera missa, discurriendo p.r los Com.tos donde hay hermandades de menores, h.ta llegar á nra. Parroquia; allí no entraron, sino, que en el lado de la Calle formaron su bayle, y p.r el porta vanderas se batió en el atrio en señal de alegría; **Estos bayles en primer lugar no se pueden llamar obscenos p.r q.e no son con mugeres, ni se hacen en ellos acciones desordenadas [...] en segundo por q.e su óbjeo es tan propio del día [...]. Lo tercero, que p.a ser obscenos aquel bayle seg.n las reglas de moralidad necessita otras circunstancias que sean criminales, y contra los preceptos de Dios y aquí no hubo tales circunstancias con q.e no hay razon para titular aquel bayle de obsceno.** Y como áquella gente no era la de su dirección [la del nuevo capellán de san Baltazar], y assi mismo se

---

30. Comisso, 2000. El resaltado es de la autora.

consideró sin facultades p.a impedir aquellas demostraciones de gozo [...] sin reprehender una costumbre q.e p.r inmemorial no causa novedad alguna entre personas prud.tes, y desapasionadas [...] pues nadie puede usando voces asperas, y desentonada corregir á los q.e se divierten p.r las calles sin ofenza de Dios ni de la Repub.ca; los dhos hermanos menores p.a esos bayles, tienen licencia del Exmo. S.or Virrey, y sus regocijos pub.cos les són tolerados” (AGN 31-4-6, doc. 436).

2) Como bárbaras y vergonzantes costumbres que es conveniente olvidar en pos de un ‘progreso blanco’, durante los períodos de los repertorios ‘tradicional porteño’ y ‘tradicionalizaciones modernas’. Binayán Carmona comenta que escuchó en un baile de negros que uno le decía a otro que se rehusaba a bailar candombe “¡Vos no sos un negro, sos un chongo!” (ver nota 1), y<sup>31</sup> reproduce un breve pero sugestivo diálogo: “- ‘¿Pero qué clase de negro sos que no querés el candombe?’ - ‘Para ser buen negro no hay necesidad de atarse a cosas viejas’<sup>32</sup>.”

3) Como cálido recuerdo del ‘tiempo de los abuelos’ que, si bien no interesa revivir, se guarda en la memoria, durante el período del repertorio ‘tradicional porteño’. Veamos un fragmento de un diálogo mantenido por el autor de un artículo de *Caras y Caretas* del 15 de febrero de 1902 titulado “El carnaval antiguo. Los candomberos”, y dos ancianas negras de la Sociedad Venguela (sic) respecto a cómo en los carnavales porteños los negros fueron participando cada vez menos a raíz de la aparición de las comparsas de falsos negros y las burlas que estos les propinaban (ver *infra*):

“ - Y todos estos instrumentos ¿para qué los conservan?

- Para recuerdo, señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires, y nunca hemos querido separarnos de estas memorias... ¿Usted cree que ahora el carnaval es como antes? ¡No crea! Aquello era diversión, señor, y hubiese visto cómo nos aplaudían y nos tiraban flores y hasta plata.”

4) Como una exaltación de lo afro, durante el período del repertorio ‘contemporáneo afroporteño’. En un artículo de dos carillas del diario argentino de más tira-

31. Binayán Carmona, 1980: 69

32. *Op. cit.*: 72. Aunque en este apartado sólo abordó las fuentes escritas, en este segundo hilo discursivo de los negros sobre su música es interesante un comentario que me hizo Rita Montero, que, si bien en estos últimos años comenzó a reasumir con orgullo su cultura ancestral me dijo que, durante su carrera jamás incorporó el candombe a su repertorio pues, “por nada del mundo quise que la gente me señalara como una persona vulgar”. Esta actitud de autonegación fue, y es, frecuente en aquellos miembros de esta comunidad que llegan a tener cierto protagonismo en la sociedad mayor (conocidos émicamente como ‘negros usted’, ver nota 1). Con todo, no deja de ser una muestra significativa de lo cambiante que puede ser la identidad personal de cara a su pertenencia étnica, acorde a sus vivencias durante el ciclo de la vida.

da, *Clarín*, sobre la población afroargentina y un censo sobre ellos llevado a cabo por la Fundación África Vive, en uno de sus apartados, “Los tambores como manifestación cultural”, en el que se entrevista al conjunto musical de esta comunidad La Familia Rumba Nuestra (ver *supra*), dicen algunos de sus integrantes:

“ El candombe argentino existe y es distinto al uruguayo. No se fusionó con nada. Se mantuvo puro [...]. Es una clave sobre un lamento. La clave es un golpe rítmico sobre el tambor y el lamento es *guariló*. Esa unión es el candombe de acá. [...] Y respecto a cómo surgió el conjunto] Nos empezamos a interesar más que nada en la cultura, en **los tambores como manifestación cultural de nuestra historia**; la idea fue transmitir todo eso a la comunidad argentina”<sup>33</sup>.

Por si estos cuatro posicionamientos escriturales negros respecto a su música fuera poco, veamos cómo babélicamente se entrecruzan en una nota anónima publicada el 3 de marzo de 1882 en el periódico de la comunidad negra porteña *La Broma*, titulada “Nuestras sociedades carnavalescas” (señalo entre corchetes hasta dónde llegan los hilos discursivos por los que va discurrendo):

“Parece que nada bueno quiere influir en el espíritu de nuestros hermanos de raza, respecto a las sociedades carnavalescas. Las comisiones que extraordinariamente se forman para premiar a las comparsas que por sus instrumentos, su número, sus trajes o sus canciones, se organizan, no les estimulan. Siempre a lo más fácil, siempre a lo más chavacano, siempre a lo sumamente pobre [2]; más, siempre a hacer burla de lo que fueron nuestros abuelos [3], o mejor dicho de lo que son cierta parte de nuestra comunidad... no progresan... porque gran parte de nuestra juventud, que bien podría dedicarse a estudiar y a aprender instrumentos musicales... [2], se entretienen golpeando el viejo y pobre cuero [3] de que solo se hace uso hoy como único recuerdo de las antañas [1] aunque disimulables costumbres en ese entonces. Hoy cualquier niño de cuatro o cinco años, toma un barril vacío de aceitunas, le pone un cuero y toca fuerte con tino y a la par del más viejo candombero Entonces, ¿qué novedad nos presentan cierto número de jóvenes, con sofocarnos gratuitamente [2] con un instrumento que tanto lo conocemos, que lo apreciamos y respetamos en su local [1 y 3], pero que tenemos que rechazarlo en los días del carnaval [2], porque consideramos ridículo de que cada uno represente enmascarado el papel que tiene más deber de representarlo a cara descubierta? [1 y 4] Sinnúmero hay de esos jóvenes que si alguna de nuestras tías les piden encarecidamente que ejecuten el tambor o la masacalla en algunos de los pocos locales de nuestros

---

33. Los resaltados son de la autora.

abuelos que han quedado como recuerdo de que ellos tenían más idea y poder de sociabilizarnos [1, 3 y 4] que muchos de ellos, se niegan y salen haciéndose los avergonzados y parándose el cuello para lucirle a las pollas; y sin embargo, descaradamente, se tiznan la cara y se exponen a la hilaridad general en plena calle Florida y frente a la Confitería del Gas... los gurunguses, como se llama a la gente de medio pelo" [2].

Teniendo en cuenta que su contexto era el nacimiento de la modernidad argentina, no resulta extraño lo mezclado y hasta contradictorio de las intenciones de los negros respecto a su música, tanto puertas adentro de su comunidad como de cara a su participación en la sociedad mayor, incluso durante el distendido período del carnaval. La nota refleja las discrepancias etarias respecto a lo que les sucedía y permite apreciar cómo no podían cerrar filas respecto a la cuestión musical porque esta resultaba un importante punto de inflexión respecto a su modo de vivir en la sociedad mayor y el modo de mostrarse ante ella.

### **Música, relaciones sociales e identidad**

Secuenciada y contextualizada la música vigente afroporteña, dos interrogantes intentaré resolver aquí: ¿Es posible hilvanar estos repertorios en una narrativa que dé cuenta de las relaciones entre los negros y los blancos?, y ¿se puede, desde una perspectiva sonora, abordar la cuestión identitaria afroporteña? Creo que es posible hacer una lectura de las relaciones interétnicas desde el inicio de la esclavitud en Buenos Aires hasta el presente de manera correlacionada con los cuatro repertorios en que dividí la música afroporteña vigente.

Es altamente probable que en la etapa esclavista los negros mantuvieran sus tradiciones musicales de manera virtualmente igual a como las hacían en África, con la salvedad de que aquí cohabitaron etnias que antes de ser esclavizadas no necesariamente se conocían o, incluso, eran enemigas. Este repertorio arcaico, que convine en denominarlo 'ancestral africano', así lo apuntala: textos en idiomas africanos y total ausencia de rasgos melorrítmicos hispanoamericanos. Durante ese período no sólo blancos y negros se movían en esferas sociales totalmente separadas sino que los primeros ejercían un dominio total sobre los segundos, entre ellos el de provocar y ejercer, justamente, tal separación<sup>34</sup>.

Entre la abolición definitiva de la esclavitud, en 1861, y aproximadamente 1930, negros y blancos mantuvieron fluidas relaciones o, por lo menos, estuvieron en relativo pie de igualdad cívica. A su vez, los primeros buscaron, por diversos

---

34. Cirio, 2000

medios, integrarse a la sociedad envolvente. Estos mecanismos de integración tenían como objetivo el asenso socioeconómico, para lo cual debieron olvidar, o por lo menos ocultar, todo lo que evocaba al pasado: su raíz africana, su cómplice participación durante los gobiernos de Rosas, la música de sus mayores cuando eran esclavos, etc. El segundo repertorio, el 'tradicional afroargentino', muestra tal intento de integración: las letras están, esencialmente, en español y los aspectos melorrítmicos en concordancia con la música orillera de entonces, génesis del tango.

Hacia 1930 y hasta fines de los '70 situó el tercer repertorio, el de las 'tradicionalizaciones modernas'. Con él se advierte que los negros deseaban divertirse con las obras en boga que tenían alguna significación para ellos. Tal período fue, desde la perspectiva de las relaciones interétnicas, una extensión del anterior pues la búsqueda seguía orientada a una asimilación-disolución aún mayor en la sociedad blanca. Por diversos motivos que no cabe explayarse aquí, en líneas generales los negros estimaron como mecanismo de promoción social 'blanquearse' a través del cruzamiento marital con blancos. Postulo que este repertorio, como el anterior, no es sino parte de esa línea de pensamiento. Sin embargo, dicha disolución fue más parcial de lo que se supone. En otro artículo<sup>35</sup> expliqué cómo más que desaparecer hubo un deliberado interés por dar cuenta de su defunción de parte de la sociedad mayor, que negaba o minusvaloraba la existencia e influencia de todo componente extraeuropeo en la cultura argentina. Así, es entendible el reiterado anuncio de su desaparición ya desde 1863 -apenas dos años después de la abolición real de la esclavitud-, hasta incluso iniciado el siglo XXI. Tal situación se dio pues:

"[...] los integrantes de un grupo hegemónico conocen menos, y comprenden menos, de la cultura del grupo subordinado de lo que estos saben de la del dominante. Es frecuente que los rasgos distintivos de la cultura subordinada sean considerados estigmatizantes y por lo tanto ocultados a los ojos de los grupos dominantes."<sup>36</sup>

El cuarto y, por ahora, último repertorio, el 'afroargentino contemporáneo', comenzó cuando en la Argentina, favorecida por un contexto mundial, se empezó a valorar a los demás grupos étnicos que la componen, a escuchar su versión de la historia y sus reclamos. Desde mediados de los '90 hasta el presente los afroargentinos descendientes de los antiguos esclavos, mancomunados muchas veces con otros grupos negroafricanos, esta vez inmigrantes, de la Argentina, como los caboverdianos, comenzaron a buscar un campo de legitimación ciudadana, un canal de expresión para sus ideas y tradiciones, en definitiva, su lugar en una sociedad que se había olvidado de ellos.

---

35. Cirio, 2003 b

36. Frigerio, 1993: 53.

Para el segundo interrogante, el de si desde una perspectiva sonora puede abordarse la cuestión identitaria afroporteña, partiré de la idea de Barth <sup>37</sup> de que “el foco de la investigación es el ‘límite’ étnico que define al grupo y no el contenido cultural que encierra”. En nuestro caso este límite es social (no territorial), canaliza la vida del grupo y condiciona las relaciones con los blancos, los que no sólo constituyen la sociedad mayor sino también la dominante, por lo menos entre el siglo XVI y mediados del XIX. Deseo resaltar la idea de ‘convidados de piedra’ que fueron, desde el vamos, los negros<sup>38</sup> en la Argentina y la no menos importante cuestión de la absoluta privación de libertad, de posesión de bienes, de expresión y movilidad que signó su comienzo aquí y que sólo tras los cambios generacionales y mucha sangre derramada (literalmente), llegaron a un plano de relativa igualdad con los blancos.

Siguiendo a Barth, podemos comprender porqué la comunidad negra se fue, en parte, diluyendo en la sociedad mayor menos por su disminución demográfica - que usualmente los investigadores toman como la cuestión- que por su deliberado deseo de integración y cuyo precio a pagar era, justamente, el abandono de sus patrones ancestrales o, por lo menos, las formas culturales bajo las cuales esa visibilidad se daba ante el grupo dominante, en pos de un anhelado ‘ser blanco’. Al respecto, Frigerio<sup>39</sup> sostiene que si en la Argentina hay una lógica de clasificación racial en la cual si ser ‘no negro’ parece no ser demasiado importante, ‘ser negro’ sí lo es, por lo que estos debieron tejer estrategias de invisibilización de sus rasgos fenotípicos a fin de insertarse en una sociedad en la que la ‘blanquedad’ no es problematizada como categoría social. Así, el objetivo consistió en reducir lo más posible, cuando no eliminar, sus marcadores diferenciales tanto a nivel biológico como cultural, que los diferenciaban con los blancos para minimizar sus incongruencias de códigos y valores para lograr un más cómodo y eficaz campo de acción. De este modo, retomando el análisis de Juliano<sup>40</sup> sobre las estrategias de identidad en la Argentina, desde la colonia el modelo de identificación positivo propuesto -excepto durante el período independentista y los dos gobiernos de Rosas- era el de cristiano-español-blanco-civilizado-europeo, que prescindía de todo aporte autóctono y, desde ya, negro. En este contexto son comprensibles ideas de intelectuales como

---

37. Barth, 1976: 17

38. De acuerdo a testimonios recogidos, era frecuente que la presencia de blancos en el Shimmy desembocasen en peleas con los negros, sobre todo cuando los negros advertían que más que a participar venían a burlarse o, en el mejor de los casos, para conocer mujeres. Resulta sintomático que el mejor bailarín de candombe de dicho Club durante las décadas del '40 al '70 haya sido un blanco, José Cubas. Su participación y, lo que es más, su reconocimiento por parte de los mismos negros se debió tanto al respeto que mantenía para con ellos como por el virtuosismo que demostraba como *performer*.

39. Frigerio, 2002

40. Juliano, 1992: 56-59

Ingenieros quien, alineado al pensamiento lombrosiano, escribió profusamente sobre la criminología y la locura. Por ejemplo, al abordar el tema del sincretismo religioso negro en América, extrapoló sus conclusiones al plano social, derivando de las relaciones interétnicas “los resultados de toda mezcla con razas inferiores: la descendencia raquítica, simiesca, con todos los defectos de la raza noble, acentuados por la sangre villana”.<sup>41</sup>

A esta altura del análisis, ¿cómo puede engarzarse el panorama sonoro afroporteño presentado? Considero que la secuencia musical establecida corre en paralelo con las diferentes visiones que, desde la sociedad dominante, se fueron construyendo de los negros: al principio los negros eran considerados en su máxima otredad y su música se manifestaba como totalmente distinta e incomprensible ya que, según numerosos testimonios conservados, ni siquiera era percibida como música sino aullidos y griterío desenfrenado, desórdenes grotescos que peligrosamente les hacían recordar la gentilidad en que vivieron. Luego, en un deliberado intento de integración, su música comenzó a tornarse más comprensible al cantarse en castellano, moldeándose en formas poéticas españolas, tocando temas afines a la poética blanca y adquiriendo un perfil melorrítmico homólogo a la música porteña de entonces. A través del tercer repertorio vemos cómo ese deseo de integración se agiliza y afianza con la creación de un repertorio que se nutre de la música mediática nacional e internacional, aquella que también llegaba a cualquier blanco.

Según Binayán Carmona<sup>42</sup> el Shimmy Club nació en 1924, aunque de acuerdo a entrevistas efectuadas por mí a Alfredo Núñez, nieto de su fundador, su creación fue en 1882. Ignoro cuál fue la fuente de Binayán Carmona, pero de ser correcta la mía, seguramente el club debió nacer con otro nombre, ya que *shimmy* es la denominación de un baile surgido hacia 1915 en Chicago que rápidamente obtuvo popularidad gracias a su inclusión en las producciones de Broadway. Este baile emulaba las características frenéticas y sensuales de las danzas afroamericanas, y su auge se enmarcó en un contexto de fuerte demanda exotista por parte de una sociedad blanca sobrecargada de pensamiento positivista. En Buenos Aires hizo furor hacia 1924<sup>43</sup> año que coincide con el que Binayán Carmona da para el nacimiento del Club, lo cual torna plausible su tesis.

Finalmente, el cuarto repertorio nos alecciona sobre el viraje identitario negro, aquel en el que se reposicionan manifestándose de manera sui géneris al retomar la bandera de la negritud, para lo cual elaboraron un nuevo repertorio que,

---

41. Ingenieros, 1955: 33

42. Binayán Carmona, 1980:71

43. González y Rolle, 2005: 545-550

en clave de reclamo, marca sus diferencia sociocultural, cuestionan a la sociedad mayor y reasumen su abolengo afro.

Desde un punto de vista cuantitativo, parte de la actual configuración de la identidad afro desde lo sonoro se ve reflejada en dos de las nueve preguntas de índole cultural que fueron realizadas a aquellos residentes en los barrios de Montserrat y Santa Rosa de Lima que respondieron afirmativamente sobre su condición durante la Prueba Piloto de Afrodescendientes. Ellas fueron “¿Se conservan en la familia de... manifestaciones musicales de origen africano (ej. bailar candombe, tocar el tambor, recitar payadas, cantos, cantar canciones de cuna, tocar el violín o enseñar música, otras expresiones de origen africano?” y “¿Algún miembro de la familia de... asistía a bailes del Jimmy [*sic*] Club (o Casa Suíza), o integraba la Comparsa de los Negros Santafecinos?”. Sendas preguntas fueron de las que obtuvieron el más alto índice de respuesta.<sup>44</sup>

### Atando cabos

Un punto de encuentro de los dos interrogantes abordados, el hilvanar los repertorios afroporteños delimitados en una narrativa que dé cuenta de las relaciones mantenidas con los blancos y su cuestión identitaria desde una perspectiva sonora, lo constituye el análisis de la relación entre música e identidad elaborado por Frith<sup>45</sup>. Él propone que la identidad es móvil, no una cosa sino un proceso experiencial que el sujeto construye cotidianamente, a lo largo de toda su vida a través de un ‘yo en construcción’, ‘un yo móvil’.

“La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética”.<sup>46</sup>

Retomando mi interés por una perspectiva procesal de la música afroporteña, es posible ver este proceso experiencial como música, la cual

“[...] parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo [...]. La experiencia de la identidad describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético [...]. Mi tesis no es que un grupo social

44. Stubbs y Reyes, 2006: 45-49 y 61-67.

45. Frith, 2003

46. Frith, *op. cit.*: 187

tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales.”<sup>47</sup>

Su postura va más allá de la concepción del arte ‘como mero reflejo’ de la sociedad y hábilmente evita caer la paradoja del huevo y la gallina. Considero que una lectura en clave musical de la identidad afroporteña puede elaborarse, por ejemplo, desde los textos de sus cantos, incluso los totalmente ininteligibles del repertorio ‘ancestral africano’. Así, vemos cómo en la época esclavista su identidad estaba tramada en torno la idea de máxima otredad, vivían totalmente separados de la esfera social blanca y sus manifestaciones musicales resultaban tan incomprensibles como inadmisibles. La identidad afroporteña viró sustancialmente con el segundo y tercer repertorio. En un claro deseo por integrarse a la sociedad mayor, sus cantos comenzaron a estar básicamente en español y se advierte una total ausencia de temas conflictivos: versan sobre el amor y la diversión, cuestiones aparentemente sin compromiso social si se tiene en cuenta que eran manifestaciones de un grupo que no gozaba, precisamente, de las mayores facilidades de vida. Siguiendo la propuesta de Frith del ‘yo en construcción, imaginado’, mediante el cual es entendible la identidad como un ‘devenir’ y no un ‘ser’, podremos comprender que la identidad que los negros construyeron durante sendos repertorios no era la que tenían sino la que anhelaban: en una vida desbordante en humillación, conflicto, miseria, desigualdad y racismo, vehiculizaban su deseo de una sociedad más justa y armoniosa a través de sus cantos. Deseaban, de lo sonoro, una sociedad sin problemas en las que ellos también fueran partícipes y artífices. Finalmente, la identidad afroporteña asumida a través del cuarto repertorio es la de una identidad en re-creación, una identidad que desean re-fundar, aunque no desde foja cero sino a partir de un minucioso examen del pasado, una propuesta de presente de lucha y una apuesta por un futuro de cambio en pos de una sociedad verdaderamente pluralista en la que ellos puedan tener, como los blancos, voz y voto, casa y trabajo, asistencia social y educación. De este modo, siguiendo la idea del ‘yo en construcción’, desde un punto de vista sintáctico podríamos decir que con el repertorio ‘ancestral africano’ los negros le cantan al pasado allende el océano, con los repertorios ‘tradicional afroargentino’ y ‘tradicionalizaciones modernas’ le cantan al futuro y con el repertorio ‘contemporáneo afroporteño’ le cantan al presente.

Aunque escapa a los límites del presente trabajo, no quiero dejar de mencionar que el interés de los blancos porteños por hacer la música de los negros se desarrolló, paradójicamente, de manera inversamente proporcional al interés de

---

47. Firth, *op. cit.*: 185-187

estos por blanquear su identidad social y musical. Durante el período del repertorio ‘ancestral africano’ no hay testimonios de que los blancos hayan intentado comprender, y mucho menos hacer, música negra. Apenas si la toleraban a la distancia y, en cuanto podían, se quejaban al gobierno y a la Iglesia para que las censure o, al menos, las monitoree. Durante los períodos de los repertorios ‘tradicional afroporteño’ y ‘tradicionalizaciones contemporáneas’, hubo actitudes disímiles: mientras algunos blancos parodiaron a las comparsas de negros en carnaval (las ‘comparsas de falsos negros’), otros –pocos- comenzaron a participar con sincero interés en su música, como en los bailes del Shimmy Club. Los primeros fueron denostados por los negros por el tono burlón y agresivo y los motivó desde temprano a llevar puertas adentro sus prácticas musicales, de ahí que casi a unánime voz los cronistas de época aseveren que la música negra había desaparecido. Por otra parte, los segundos fueron a veces admitidos si demostraban ser respetuosos y, sobre todo, ser competentes *performers*. Durante el cuarto repertorio, el ‘contemporáneo afroargentino’, muchos blancos, algunos incluso nucleados en organizaciones reivindicatorias de lo negro (como la Agrupación Musical Dos Orillas, de Quintín Quintana), comenzaron a trabajar en el rescate, mantenimiento y difusión de la música afroporteña aunque, sorpresivamente, no hallaron el mejor eco entre los cultores nativos, en parte por un genuino recelo por todo emprendimiento blanco o, aprendiendo la lección de la historia, entender su acercamiento como una nueva manera de pillaje.

¿Habrán llegado demasiado tarde los negros con su cuarto repertorio para volver a poner en el tapete la cuestión de que la sociedad argentina, según Frigerio<sup>48</sup>, considera irrelevante su presencia en nuestra cultura contemporánea y es por ello que casi siempre que se habla de ellos sea en tiempo pasado? ¿Podrán los negros *reificar* su etnicidad en la moviediza arena de la política local haciéndose escuchar a través de su música? ¿Podrá el *establishment* hacerle lugar a uno de los grupos étnicos más antiguos que fraguaron nuestra identidad y dejar de considerarlos como excepciones a la regla blanca de nuestra población o, cuando no, directamente extranjeros? ¿Podrán capitalizar los negros su identidad a través de lo musical para afianzarse como grupo y mejorar su nivel de vida? Estos y otros interrogantes sólo podrán responderse a futuro pues, como en todo fenómeno vivo, los afroporteños continuarán interactuando en la ciudad, tejiendo y destejiendo historias, imaginando, haciéndose entender e intentando comprender ellos mismos qué ha pasado, por qué ha pasado y, fundamentalmente, qué desean que pase, permitiéndose, y permitiéndoles, ser artífices de su propia historia.

---

48. Frigerio, 2002

## BIBLIOGRAFÍA

### ANÓNIMO

1882 Nuestras sociedades carnavalescas. Buenos Aires: *La Broma*, 3 de marzo, s/p.

### BARTH, Fredrik

1976 "Introducción". *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 9-49

### BENARÓS, León

2000 "Cara de negro". Buenos Aires: *Todo es Historia*, 393: 20-21.

### BINAYÁN CARMONA, Narciso

1980 "Pasado y permanencia de la negritud". Buenos Aires: *Todo es Historia*, 162: 66-72.

### BLOMBERG, Héctor Pedro.

1949 "Los negros de Buenos Aires". Buenos Aires: *Aquí Está*, 21 de abril, p. 18-19 y 23.

### BROGGINI, Norberto Victor

1984 *Música en Buenos Aires durante el siglo XVIII: Algunas referencias en un documento parroquial*. Buenos Aires, MS.

### CIRIO, Norberto Pablo

2000 "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La *Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*." Austin: *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214.

2002a "¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial." En Víctor 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.

2002b "Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)." Santiago: *Revista Musical Chilena* 197: 9-38.

- 2003a “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar.” Santiago: *Resonancias* 13: 67-91. Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2003b “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud.” *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- CIRIO, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey  
2002 ““Son negros por la fe”. Acerca de la africanidad del culto a san Baltazar en el litoral mesopotámico argentino.” Buenos Aires: *Revista de Investigaciones Folclóricas* 17: 69-79.
- COMISSO, Sandra.  
2000 “Raíces”. Buenos Aires: *La Revista*, 5 de septiembre, p. 62-69.
- DOWNES, Patricio.  
2005. “Negros en el país: censan cuántos hay y cómo viven.” Buenos Aires: *Clarín*, abril 2.
- FRIGERIO, Alejandro  
1992-3 “Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas”. Buenos Aires: *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67.
- 1993 “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada.” Buenos Aires: *Revista de Investigaciones Folclóricas* 8: 50-60.
- 2002 “Cómo los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires.” Ponencia presentada en las *I Jornadas sobre cultura negra*. Buenos Aires.
- FIGARILLO  
1902 “El carnaval antiguo. Los candomberos”. Buenos Aires: *Caras y Caretas*, 15 de febrero, s/p.
- FRITH, Simon  
2003 “Música e identidad. En Hall, Stuart y Paul du Gay (Eds.)” *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrurtu, p. 181-213.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor  
2005 *Diferentes, desiguales y desconectados : Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GOLDMAN, Gustavo

2003 *Candombe : ¡Salve Baltasar! : La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz.

HEGUY, Silvina

2002 "Un censo para saber más de la comunidad negra en Argentina". Buenos Aires: *Clarín*, 4 de agosto, p. 38-39.

INGENIEROS, José

1955 *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Tor [1º ed. 1919].

JULIANO, Dolores

1992 "Estrategias de elaboración de la identidad." *Etnicidad e identidad*: 50-63. Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno (Comps.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

LYNCH, Ventura R.

1925 *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad [1º ed. 1883].

PLATERO, Tomás A.

2004 *Piedra Libre para nuestros negros : La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

REID ANDREWS, George

1989 *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [1º ed. 1980].

SCHEUSS DE STUDER, Elena F.

1958 *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

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

- 1932a “La influencia de la música africana en el cancionero argentino.” Buenos Aires: *La Prensa*, 14 de agosto.
- 1932b “Cantos y bailes africanos en el Plata.” Buenos Aires: *La Prensa*, 16 de octubre.
- 1936a “Candombes coloniales”. Buenos Aires: *La Prensa*, 30 de agosto.
- 1936b “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo.” *Cursos y Conferencias 7*. Buenos Aires: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores: 765-79.

## FUENTES

Archivo General de la Nación. Sala IX (período colonial): 31-4-6, doc. 436.

## DISCOGRAFÍA

AVENA, Osvaldo

s/f *Osvaldo Avena : Ayer y hoy*. Buenos Aires, s/f, ed. part. CD.

CÁMARA, Enrique

1991 *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. Folklore 1. Musiche dal Nuovo Mondo. Argentina. Roma: Cicerocevia Sudnord Records. SNCD0020. CD.

\* \* \*

**Norberto Pablo Cirio.** Licenciado en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En octubre de 2002 obtuvo el Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdes”, por su trabajo *Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar*. En el 2002 trabajó en Madrid, como becario, en el Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM). Desde 2004 es profesor visitante en la Universidade de Santiago de Compostela. Durante 2006 trabajó como investigador del programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz*, parte integrante del proyecto *Promoción de Cultura Ciudadana y Diversidad Cultural*, del programa de Naciones Unidas.