

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA ENTRE ÁFRICA Y AMÉRICA

A MÚSICA ENTRE ÁFRICA E AMÉRICA
MUSIC BETWEEN AFRICA AND THE AMERICAS

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2013

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2013.

Edición digital, 2014.

© 2013, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2013, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-231-4 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Norberto Pablo Cirio

COMPLETANDO EL MAPA SONORO DE LAS AMÉRICAS NEGRAS

LA (RE)APARICIÓN DE LA MÚSICA AFROARGENTINA

La existencia de negros africanos esclavizados en el actual territorio argentino comenzó con la conquista española (Scarso Japaze 2002). De momento, la cita más antigua de una música reconocida como propia de este grupo data de 1766 y procede de Buenos Aires (Cirio 2003a). A diferencia del resto de América con las músicas sucedáneas del tráfico negrero, ésta no fue de interés para el canon musicológico local. Ello se debió a la inobservancia del método científico a favor de la suscripción acrítica a la narrativa dominante del estado-nación que, desde mediados del siglo XIX, dio por virtualmente desaparecida a esta población y sus prácticas culturales, desestimando cualquier aporte y presencia en la trama identitaria nacional. Sin embargo, investigaciones realizadas en las últimas dos décadas han demostrado la existencia de descendientes de esclavizados – hoy autodenominados *afroargentinos del tronco colonial* –, quienes, pese a extremas condiciones de invisibilidad y marginación, mantienen algunas instituciones ancestrales, entre ellas la música. Esta doble (re)aparición es, también, fruto de su capacidad de agencia para ante la narrativa que los invisibiliza y relega al pasado, buscando un reconocimiento a su existencia y sus prácticas culturales. Aprovechando la coyuntura internacional que favorece la multiculturalidad y las demandas de las minorías, desde mediados de los '90 comenzaron a interpelar a dicha narrativa con diversas acciones, entre ellas una cada vez mayor presencia sonora en situaciones sensibles en la línea de la política del reconocimiento (Taylor 2009). En este artículo deseo contribuir a la completitud del mapa sonoro de las Américas negras pues – valga el juego de palabras – la Argentina venía siendo un espacio en blanco. Para ello expondré, en primer lugar, el estado del arte de esta música; seguidamente ensayaré una definición de la misma y los lineamientos que la estructuran atendiendo a su gramática sonora, simbolismo

y dinámica social; por último, la situaré en perspectiva diacrónica con las demás tradiciones de la diáspora africana en América y, en particular, en el Cono Sur.

Estado del arte de la música afroargentina

A lo largo de la producción de la musicología argentina se ha conformado lo que Miguel Ángel García (2006: 38) llama “narrativa canónica de las músicas locales”, la cual ha admitido dos – y sólo dos – tradiciones a estudiar, la criolla (léase blanca) y la aborígen, con predilección por la primera, al menos hasta mediados de los ’60 (Ruiz y Mendizabal 1985). Desde los ’80, y a fuerza de un necesario *aggiornamento* acorde el avance disciplinar en las metrópolis tomadas por norte, ha ganado su lugar la música popular urbana (Cámara 2003: 291-292). El desinterés por la música negra radicó en la certeza de la desaparición de los afroargentinos en la segunda mitad del siglo XIX y, con ellos, su música (Frigerio 1993). Tal desinterés fue, además, implícito, ya que no fue fruto de investigaciones pertinentes – como es propio del pensamiento científico – , sino por la suscripción acrítica a la narrativa dominante del estado-nación que desde la época referida venía enfatizando la blanquedad como rasgo identitario esencial, cuando no único. Sumado a ello, no resultó menor – ni inocente – el lugar jerárquico inferior dado al hacer música/danza de las poblaciones afrodescendientes por el pensamiento hegemónico del sistema colonial/moderno, el cual coincide con su lugar social y cultural subalternizado históricamente (Ferreira Makl 2008a: 226-227). Pese a este haz de cuestiones desfavorables, cabe consignar que se han venido realizando una singular cantidad de trabajos sobre el tema desde tan temprano como 1908¹ (Álvarez 1908, Rossi 1926, Carámbula 1952 y 1966, Lanuza 1946, Ortiz Oderigo 1969, 1974 y 1985, Rodríguez Molas 1957 y 1958, Acosta 1967, Quereilhac de Kussrow 1980, Natale 1984,

1 Juan Álvarez publica en 1908 el libro *Orígenes de la Música Argentina*. En él da cuenta de la identidad argentina a través de la música de los tres grupos que, según postula, la configuraron: los nativos, los españoles y los negros. La inclusión de estos últimos resulta sorprendente para la época, aunque lamentablemente no aporta mayores contribuciones que el establecimiento de posibles filiaciones rítmicas de matriz negra en géneros como la milonga, el tango, el caramba, el gato y el marote, entre otros. Además de una sucinta biografía del autor (García Muñoz 1999: 360), su libro nunca fue considerado seriamente por el canon musicológico y sólo fue reseñado al paso, sin mayor cuidado y sin siquiera referenciar su por entonces singular consideración para con la música negra (Ruiz y Mendizabal 1985: 183).

entre otros). Más allá de las deficiencias teóricas y documentales que, en general, hoy se sabe que presentan (Frigerio 1993), en su momento fueron de escaso interés para el ámbito musicológico dominante y sus aportes fueron refutados con argumentos prejuiciosos, basados en lugares comunes, desacreditados tras un mero comparativismo de rasgos aislados (incluso con tradiciones musicales que no venían al caso) y, lo que es más, asumiendo ribetes corporativos (Cirio 2008).

Desde las dos últimas décadas, a raíz de la mayor apertura de la agenda musicológica local, el avance de su campo teórico y el de disciplinas afines – básicamente la antropología –, viene incrementándose el conocimiento sobre la música afroargentina. Con todo, aún no alcanzó la madurez que permita dar cuenta de su verdadera dimensión geográfica y temporal (Cirio 2008). En efecto, el saber logrado a través de trabajos de archivo y de campo es desperejo, pues sólo comprende la ciudad de Buenos Aires, algunos partidos del Gran Buenos Aires, las franjas central y occidental de la provincia de Corrientes y localidades de las provincias de Chaco, Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires abarcando, generalmente, desde las últimas décadas del siglo XIX al presente. De esa época hacia atrás y del resto del país (unas tres cuartas partes del territorio), salvo dos excepciones (Giuliani 2000, Araque 2002) sólo hay informaciones aisladas, generalmente anecdóticas y descontextualizadas dentro de trabajos mayores, a veces ni siquiera científicos, por lo que requieren de una detenida tarea de verificación. Dado este panorama, aquí me limitaré a dos de los enclaves geográficos – culturales que vengo estudiando: las prácticas musicales del culto a san Baltazar en el Litoral y el candombe porteño ².

2 Al momento de redacción de este artículo mis trabajos de archivo y de campo comprendieron la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; las provincias de Buenos Aires (Benavidez, Chascomús, Ciudad Evita, General Madariaga, General Rodríguez, Ituzaingó, La Plata, Lomas de Zamora, Luis Guillón, Merlo, Paso del Rey, San Antonio de Padua, San Fernando, Valentín Alsina, 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, Perugorria, Saladas, San Lorenzo, San Roque, Santa Lucía y Yataity Calle); Formosa (Clorinda); Santa Fe (Arroyo Leyes, El Sombrerito, Las Garcitas, Las Garzas, Las Toscas, Rincón, San Antonio de Obligado, Santa Fe, Villa Guillermina y Villa Ocampo) y Entre Ríos (Hasenkamp y Paraná).

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

Este culto festeja su día el 6 de enero, aunque dicha celebración 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, desde una perspectiva vivencial afrocentrada. Esta bifurcación devocional (Cirio y Rey 1997 y Cirio 2000-2002) se inició en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856), creada en Buenos Aires por la Curia Eclesiástica y la Corona Española para instituir en el catolicismo a los negros y servir como herramienta de deculturación y dominación. Lejos de ello, 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 se desataban por ese motivo entre los negros y el capellán (Cirio 2000 y 2002b) ³. Actualmente se lo venera en la provincia de Corrientes, noreste de Santa Fe y este del Chaco y, a diferencia de aquel culto institucional porteño, sólo en capillas y altares familiares (he relevado algo más de un centenar) y sus devotos son mayormente criollos, aunque también hay afrodescendientes. Con todo, su eje gravitacional continúa siendo la negritud, el cual se manifiesta en el saber nativo de que la génesis de esa devoción fue el contexto afroargentino, en las reflexiones que suscita a los devotos los rasgos fenotípicos del santo y porque el modo máspreciado de festejar el día del santo es con música y danza, estimando a las de matriz afro como epítomes de la negritud. El modo devocional por excelencia es la música y el baile, pero cada capilla es autárquica respecto a cuáles realizan, lo que da una amplia gama de variabilidad performativa que se practican sólo durante ciclo festivo del santo (25 de diciembre al 6 de enero). De entre las de matriz negra trataré aquí las danzas *charanda* o *zamba* y el *candombe*.

La *charanda* o *zamba* se baila sólo en la localidad correntina de Empeadrado. Es una danza religiosa para agradecer y/o solicitar favores al santo, para que su espíritu “baje” a su imagen y/o para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta (para esta última finalidad

3 Aún no está claro el inicio del culto en el Litoral, ya que no hay documentación que la vincule con la antigua cofradía porteña. De hecho, la referencia local más antigua obtenida, por historia oral, data de 1726 en el paraje correntino de El Chañaral (Cirio 2000, 2002b).

basta la ejecución musical). La coreografía 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 pues no hay sincronización entre ellas. 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. Los *charanderos* y quienes bailan no visten de modo especial, pero los promeseros se distinguen por llevar una cinta roja, anudada, en banderola y, más raramente, una capa del mismo color. La interpretación es vocal – instrumental. La parte vocal se compone de un total de siete cantos cuya externalización es semi-independiente uno de otro. Ellos son (en negrita las vigentes): **Mango-Mango**, **No quiero caricias**, **Gallo cantor**, **La charanda**, **Carpincho no tiene gente**, **Yacaré marimbote** y **Cambá San Lorenzo**. 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 2 x 4, el *tempo* es ♩ = 100 y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza en el registro agudo y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica. Es de resaltar el “bombo” en cuanto instrumento de matriz africana. 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. En el universo simbólico de los practicantes de la *charanda* o *zamba*, su sonido es tomado como “la voz del santo” (Cirio 2000 y 2002a).

En este culto el candombe es estimado como el baile por excelencia y resume la esencia de su negritud. De hecho, en un proceso sui géneris de reinterpretación hagiográfica los devotos de san Baltazar lo conceptúan como patrono de la alegría, de la diversión (literalmente “un santo candombero”). Así, el modo devocional a través de la música y el baile reviste de una eficacia que le permite coexistir – e incluso a veces reemplazar – al rezo católico (Cirio y Rey 1997, Cirio 2002b). Actualmente el candombe se baila en las capillas de las familias Caballero y Hernández, de las ciudades de Corrientes y Saladas, respectivamente, y por fuentes escritas y orales se tiene conocimiento que hasta hace pocas décadas se bailaba en Resistencia (Chaco) y, hasta mediados del siglo XX, en Villa Guillermina (Santa Fe), en cada lugar con modalidades propias. En el caso de la ciudad de Corrientes se circunscribe al barrio Cambá Cuá y su práctica actual es fruto de la reanudación por los Caballero, en 1997, de cuando se interrumpió por última vez, hacia ca. 1980. En efecto, desde la fundación de la ciudad, en 1588, y hasta entonces, el barrio era la periferia occidental y allí vivía la mayoría de los africanos y descendientes; de hecho, su nombre, que está en guaraní, significa “Cueva de Negro” (Cirio 2003b). En el caso de los Hernández, en Saladas, lo introdujeron a mediados de los ’60 porque sabían de su realización en la época colonial e, inspirados en la polca candombe *Cambá-Cuá* (*Cueva de negros*) (de Osvaldo Sosa Cordero, 1936), les pareció oportuno incluirlo en su fiesta. Sin embargo, a diferencia de las demás prácticas danzarias propias del culto, no es de participación libre y espontánea pues se realiza sólo como espectáculo por un elenco estable, cuya elaborada coreografía es realizada por una veintena de parejas y puede extenderse hasta unos 50 minutos. Los bailarines llevan un vestuario inspirado en el que consideran propio de los antiguos afroargentinos (todos descalzos, los hombres pantalones blancos hasta la rodilla y camisas rojas anudadas, y las mujeres pollera roja, blusa amarilla y pañuelo con lunares anudado en la cabeza). La música es ejecutada en vivo por un conjunto compuesto por acordeón, una o dos guitarras y un “surdo” de batucada. Desde hace varios años la obra interpretada es el candombe de proyección folclórica *Candombe para José* (de Roberto Ternán, 1974), en versión instrumental, utilizando antes otras obras similares. La coreografía se basa en formas circulares representando números, la sigla SRB (Santo Rey Baltazar) y figuras geométricas, donde los bailarines entran y salen de la cancha en parejas o en fila, pudiendo cambiarlas de año en año o crear nuevas, a fin de renovar el espectáculo. Guía la danza un bastonero, anunciando las

coreografías con un pito ⁴. Como expresé, en el caso del candombe de los Caballero su práctica es más reciente aún (1997), cuando comenzaron a venerar al santo. Para ello hicieron suyos los aspectos devocionales y *éticos* básicos del culto logrando, con una decidida constancia, lograr en pocos años un reconocimiento ciudadano de importancia. Sabiendo que el candombe es su emblema sonoro, estimaron retomar su práctica, propia del barrio hasta ca. 1980. Al tiempo que indagaron entre los vecinos de más edad, compusieron algunos tratando de recrear la estética plástica-sonora que consideran propia del antiguo candombe cambacuacero. Dado lo incipiente de esta retraditionalización, los Caballero han instrumentado, con diverso grado de convencimiento y éxito vecinal, diversas estrategias performáticas. La más significativa fue la que, hasta el 2009, realizaban conjuntamente con los miembros de un templo *umbanda* del barrio que aportaba los tamboreros pues, por su cuenta, habían incluido a san Baltazar en su horizonte religioso. Dada la renuencia de muchos vecinos a participar por sus prejuicios hacia esa religión (que, por otra parte, los Caballero tampoco practican), decidieron continuar solos. Para ello compraron en Buenos Aires dos tambores de candombe porteño a un artesano local, los cuales emplean desde entonces ⁵.

El candombe porteño (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires)

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los 24 partidos aledaños (conocidos como Gran Buenos Aires o Conurbano Bonaerense) conforma un *continuum* poblacional de grandes proporciones (200 km² y 2.890.151 hab. y 3.680 km² y 9.916.715 hab., respectivamente, según el Censo 2010). Fundada la ciudad en 1580, constituye uno de los enclaves negros más antiguos del país aunque, paradójicamente, es donde más se niega su contemporaneidad y donde el proceso de invisibilización caló con más fuerza en el imaginario social. Hoy los afroporteños constituyen una minoría con notable cohesión interna que, sumada a su interés por ocultar

4 Desde aproximadamente 1995, y por interés de las capillas de los vecinos parajes de La Anguá y Pago de los Deseos, la capilla de Saladas ha instaurado y comenzado a dirigir el candombe en ellas, pero este aspecto no lo he podido profundizar.

5 Con el trabajo de campo realizado en octubre de 2008 a las ciudades de Corrientes y Resistencia (Viaje 199 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”), di por concluida la etapa etnográfica sobre este culto, aunque sigo manteniendo comunicación regular con los Caballero.

desde fines del siglo XIX a la sociedad envolvente sus rasgos distintivos, ha generado resultados opuestos: por un lado, reforzó el discurso sobre su desaparición pero, por el otro, los ayudó preservar ciertas instituciones, entre ellas la música ⁶. A lo largo de la historia de este grupo ella ha venido desempeñando un rol destacado tanto en el seno familiar como en sus espacios de sociabilidad (Cirio 2007). Cronológicamente, estos espacios fueron las cofradías religiosas, las salas de nación, las sociedades carnavalescas, las sociedades de ayuda mutua, los clubes y las asociaciones. De entre los espacios contemporáneos merece destacarse el Shimmy Club. Fundado en 1882 por la familia Núñez, funcionó hasta ca. 1980 y su fin era dar bailes, sobre todo en carnaval. Si bien eran públicos, estaban orientados a la comunidad afrodescendiente. El club nunca tuvo un espacio propio sino que, de acuerdo su disponibilidad económica, alquilaba salones *ad hoc*. Desde los '50 éste fue, casi invariablemente, el de la céntrica Casa Suiza, propiedad de la Sociedad Filantrópica Suiza. Cuando las fiestas tenían ocasión allí se bailaba en dos espacios: en el salón de la planta baja era amenizado por dos orquestas (una de tango y otra de *jazz*/característica/tropical, según la época) y en el subsuelo candombe y rumba abierta. Ambos espacios funcionaban a un tiempo, mas el subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos. Lo que también los diferenciaba es que, mientras en el salón actuaban orquestas especialmente contratadas, abajo la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes, pues llevaban sus tambores. Otra diferenciación, esta vez de clase, es que al salón concurrían mayormente los sectores medio y medio-alto (émicamente, “negros usted”), y al subsuelo los sectores medio y bajo (émicamente, “negros che”). Desde que cerró este club el candombe quedó circunscripto al ámbito endogrupal hasta 2006, cuando se crea el Conjunto Bakongo, el primer conjunto de música afroargentina integrado básicamente por afroargentinos del tronco colonial, que reivindica a través de la práctica profesional esta música, produciendo un viraje total en la dinámica de ocultamiento de esta música por sus cultores (Cirio 2009). A este emprendimiento pionero se suma, en 2008, la fundación en Merlo de la Asociación Misibamba, donde el candombe y otros géneros – como la rumba abierta – se practican en sus

6 Hasta donde conozco, sólo los afroporteños se valen de esta dinámica. Entre los afroargentinos del resto del país que he tratado no hallé esta barrera que, debo comentar, resultó especialmente infranqueable al comienzo de mi trato con los afroporteños.

fiestas institucionales, de carácter semipúblico, y los difunde a través de sus dos grupos profesionales, la Comparsa Negros Argentinos, de 2008, y el Conjunto Bum Ke Bum, de 2010. Por último, cabe señalar que en línea con su política de difusión y reivindicación del candombe porteño, en 2009 Misibamba inauguró su enseñanza formal a la sociedad en general a través del dictado de un curso teórico-práctico.

Sin ahondar, por razones de espacio, en las implicancias de este proceso reivindicatorio, caben señalar algunas características del candombe porteño ⁷. Se trata de una práctica básicamente vocal-instrumental. Los textos están en español y, a veces, con palabras de los idiomas africanos contemporáneos del proceso esclavista. 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*. Melorítmicamente acusa parecido con la milonga y el tango de la Guardia Vieja, lo que invita a repensar las génesis de esos géneros. Así, la célula :  o sus variantes, condiciona en gran medida el discurso melódico. El *tempo* comprende de ♩ = 83-95, los tambores siempre son tocados con ambas manos, sus esquemas rítmicos son téticos, el baile es más bien cadencioso y entre los bailarines no existen personificaciones, excepto el *escobillero* en la formación de comparsa de carnaval. En efecto, hay dos modos de interpretar la música: de pie y de sentado, para los cuales se usan tambores diferentes. Se toca de pie cuando se marcha en comparsa de carnaval y para ello usan pequeños tambores de tronco excavado y un cuero clavado. Son de dos tamaños: uno, denominado “mayor”, “tumba”, “tumba base”, “llamador” o “quinto”, con el que se realiza el esquema básico, y otro, más pequeño, denominado “repi-cador”, “repiqueteador” o “requinto”, para improvisar – *solear* – sobre el otro. En el candombe que se interpreta sentado también hay dos tipos de tambores que cumplen las mismas funciones, aunque son proporcionalmente más grandes, donde el cuero puede estar clavado o ajustado por

7 Cabe consignar que el candombe no es el único género musical afroporteño vigente. Además de la citada rumba abierta, hay cantos y danzas en antiguos idiomas africanos, canciones de juego, de cuna y mortuorias (para angelitos y adultos), así como de creación reciente (del 2000 en adelante). En otro artículo (Cirio 2007) clasifiqué al repertorio musical vigente en cuatro grupos que, a los fines analíticos, los denominé *Ancestral africano*, *Tradicional afroporteño* (donde ubico al candombe), *Tradicionalizaciones modernas* y *Contemporáneo afroporteño*.

un sistema de aro exterior y tensores mecánicos de metal y el cuerpo – de forma abarrilada o tronco-cónica – está hecho artesanalmente con duelas. Para esta modalidad también utilizan tambores comprados de casas de música de los utilizados en la rumba cubana, de madera o plástico. Aunque no es imprescindible, pueden intervenir el bongó y dos idiófonos autóctonos, la “taba” y la *mazacaya*, mientras que en el *candombe* de *comparsa* se suman el *chinesco* – otro idiófono – y la *mazacaya*.

La música afroargentina: ensayo de definición

Como sucede al ampliarse cualquier campo de conocimiento, la música reconocida como propia por los afroargentinos del tronco colonial demanda la atención de varias cuestiones. En primer lugar, un ensayo de definición y de nomenclatura para su inserción en el sistema clasificatorio vigente en la musicología local requiere de una problematización epistemológica. En base a ello, y por tratarse de una música *sui generis*, deben examinarse qué criterios metodológicos y analíticos son los pertinentes para su estudio. En tercer y último lugar, su incorporación a la agenda de los investigadores invita a reflexionar sobre este “olvido” en el marco de una lectura ideológica de la disciplina, siquiera como caso paradigmático ante otras potenciales tradiciones desconocidas. Sobre este punto conviene realizar un prudente llamado de atención a aquellos colegas que, atrincherados en certezas de escritorio, aceptan a regañadientes, subvaloran e, incluso, niegan la existencia de esta música pues, en la búsqueda del reconocimiento y el respeto por la cuestión, “lo último que [...] deseáramos de los intelectuales eurocentrados – si pudiéramos exigirselos – son juicios positivos sobre el valor de las culturas que no han estudiado a fondo [o que ni siquiera han estudiado], ya que los auténticos juicios de valor presuponen la fusión de horizontes normativos [...]; presuponen que hemos sido transformados por el estudio del ‘otro’” (Taylor 2009: 113). En efecto, a lo largo de mi trabajo vengo siendo periódicamente cuestionado respecto al grado de alcance y relevancia social de esta música, dándome a entender – a veces sarcásticamente – que se trata de casos puntuales en modo alguno generalizables, practicada por una población cuantitativamente irrelevante o, peor aún, un forzamiento de datos para probar teorías trasnochadas, como el origen negro del tango, sugestivamente desechada de plano hace décadas por el canon musicológico interpelador. Ello me llevó a trazar la delimitación conceptual de este nuevo campo de estudio pues, evidentemente, no todos estamos de acuerdo sobre

qué hablamos cuando hablamos de música afroargentina. De momento su conceptualización no rebasa el formato de ensayo, no sólo por el aún escaso conocimiento logrado, sino porque primero debe formularse el marco general que la contiene, la cultura afroargentina, y, a su vez, situar a éste en otro más general aún, la construcción de la subjetividad racializada afroargentina (Ferreira Makl 2008a), incluso en el marco general de la ampliación de la paleta cromática nacional (Frigerio 2008), todo lo cual implica una profunda revisión de la historia oficial (Briones 2008). Si no partimos de este triple encadenamiento que va de lo general a lo particular, de poco servirá cualquier prueba documental y la ceguera voluntaria hacia los hechos presentados, como vimos, continuará inmutable. En otras palabras, el debate debe desarrollarse primero a nivel teórico, ideológico y político para saber desde qué perspectiva deseamos entender qué hechos.

Dada la existencia de afroargentinos que se reconocen descendientes de esclavizados, a efecto de autorepresentarse, un grupo de ellos – la Asociación Misibamba – se implicó en 2008 en un proceso etnogénico que dio lugar a una nueva etnodenominación, *afroargentinos del tronco colonial* o, simplemente, *afroargentinos coloniales*, hoy con amplio grado de consenso (Cirio 2010). En ese marco reconocen como propias algunas prácticas culturales, entre ellas la música, por lo que cabe precisar qué se entiende por cultura afroargentina. A mi entender, se trata de un conjunto de saberes, pasados y presentes, asumidos como propios de y por este colectivo, que contienen elementos concretos y/o estructurales que permiten asociarlos – con relativo grado de certeza – a los característicos de los sistemas originados, en principio, en el denominado Atlántico Negro (Gilroy 1993) – como la *charanda* o *zamba* y el candombe porteño –, pero que también incluye a aquellos que vienen siendo generados luego de la esclavitud en un contexto cada vez más interconectado de la diáspora africana en América, medios de comunicación mediante – como la rumba abierta –. Dichos elementos son acompañados por un reconocimiento de pertenencia por los propios afroargentinos, lo que constituye la piedra de toque de su sentido identitario pues, de lo contrario, nuestra tarea como investigadores *sociales* estaría retrotrayéndose a etapas anteriores de la musicología, cuando regía la estricta construcción monológica del saber en un trabajo comparativo-positivista de atribuciones culturales que apenas rebasaba el afán clasificatorio y el (pre)juicioso criterio del investigador. Por ello, el término *música afroargentina* debe tomarse como

una categoría sui géneris dada la insatisfactoriedad de su adecuación al sistema cuatripartito usual en el ámbito local (aborigen, tradicional o folclórica, popular y académica), entre otros motivos porque es un sistema lógico cuya construcción y legitimación se instrumentó de espaldas a la negritud del país, razones ideológicas mediante (Cirio 2008). Por lo expuesto, defino a la música afroargentina como aquella practicada, básicamente, por los afroargentinos del tronco colonial que reconocen como propia. La ampliación de cuatro a cinco categorías en el sistema clasificatorio de la música argentina invita a un examen epistemológico que contemple las variables poder e ideología en tanto elementos estructurales del pensamiento científico, máxime cuando en el sistema-mundo contemporáneo nuestro país se sitúa en la periferia de la geopolítica del conocimiento (Wallerstein 2001). Dicha subalternidad es el resultado de haber padecido por siglos la colonialidad del poder y, como en toda situación poscolonial, haber apostado al pensamiento eurocentrado como única y natural vía para generar saberes, alejándonos de una comprensión crítica de nuestra realidad americana, la cual implica al África en tanto protagonista involuntaria de la intrusión europea en el continente (Dussel 2001, Segato 2007, Gruzinski 2007). A la larga, este replanteo redundará en un relato de nuestra música más integral ya que será pensado desde nuestra situacionalidad y, por ende, sugestivamente diferente a los tradicionalmente eurocentrados, tal como lo demuestra el libro *Música latinoamericana y caribeña*, de Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez (1995) y, en el caso específico de la música argentina, por lo expresado por Lucía Dominga Molina y Mario Luis López – afroargentinos militantes e investigadores de Santa Fe – en su artículo *Aportes de africanos y afrodescendientes a la identidad nacional argentina* (2010).

Gramática sonora, simbolismo y dinámica social de la música afroargentina

En base al aún escaso conocimiento de la música afroargentina generado es posible trazar algunos lineamientos de su gramática sonora, simbolismo y dinámica social. Deseo partir de una consideración que estimo no menor, que en todos los casos estudiados sus cultores expresan un sentido de pertenencia, argumentando que su aprendizaje fue por transmisión oral de sus mayores y que se remonta al período esclavista. En el caso de los devotos a san Baltazar no afrodescendientes, dicho sentido se

vive por el recuerdo del origen negro del culto, el cual se actualiza a través de verbalizaciones, sobre todo durante el ciclo festivo. En el *candombe porteño*, constituye uno de los tópicos discursivos en toda actuación de los tres conjuntos profesionales que hay. El objeto por excelencia sobre el que reposa la validación de este argumento es, invariablemente, el tambor, lo que lo posiciona en índice fundamental de la construcción identitaria afroargentina, incluso en el plano metafísico. De este modo, no sólo resulta ser el objeto por el cual, en cadena temporal, sucesivas generaciones de africanos, primero, y sus descendientes, después, vienen manifestándose, sino que por sobre esta materialidad el tambor asume un rol generador de sentido identitario al punto de que los actores sociales implicados decodifican su sonido como canal de diálogo: es “la voz del Santo” (entre los devotos de san Baltazar) y un medio de comunicación supraterrrenal con los ancestrales (entre los afroporteños), aunque sobre esta última cuestión aún no logré consenso local pues los aspectos de la religiosidad ancestral africana aún constituyen tema de discrepancia.

Respecto a la dinámica creacional, existen cantos de antigua raigambre (como los de la *charanda* o *zamba*) y de reciente factura (como la rumba abierta y los *candombes porteños contemporáneos*). Asimismo, hay sugestivos procesos de retradicionalización (como los *candombes saladeño* y *cabacuacero*) que requieren de un análisis que excede al marco de este trabajo. En su conjunto, esta variabilidad no hace sino tender una línea de continuidad entre el África ancestral y el contexto argentino presente, demostrando que se trata de un repertorio temporal y situacionalmente muy amplio que, como todo fenómeno vivo, se mantiene, crea y recrea constantemente.

Las prácticas musicales afroargentinas se enmarcan tanto en la esfera de lo sagrado como de lo secular. En la primera se hallan las del culto a san Baltazar y el recuerdo de las que se ejecutaban en un contexto religioso de matriz afro; en la segunda, por ejemplo, el *candombe porteño*. Desde su contexto de ejecución, se practican tanto en ámbitos públicos – fiestas y procesiones – como privados – el seno del hogar –. La externación puede ser vocal, instrumental y vocal-instrumental. En el caso del canto, la línea melódica suele configurarse de manera neumática, generalmente formando un arco que comienza en el registro agudo y va descendiendo de manera gradual hasta la tónica. Cuando se canta a más de una voz, siempre es en homofonía. Desde el punto de vista rítmico, se trata de una música preponderantemente en compás binario simple

cuyo acento tético es siempre destacado, aunque la reiterada aparición de síncopas y hemíolas – tanto en el canto como en los tambores – van creando un rico y sutil contrapunto ⁸. Respecto a los membranófonos vigentes, excepto la tambora del culto a san Baltazar – no tratada aquí (ver Cirio y Rey 2008) –, siempre son tocados con las manos (aunque hay evidencias fotográficas de que en el ámbito porteño también los había percutidos con dos baquetas, al menos hasta ca. 1970). Tanto para el *candombe* porteño como para la *charanda* o *zamba*, el tempo ronda a la $\text{♩} = 90$. El canto suele estar en idiomas africanos contemporáneos al proceso esclavista (en Buenos Aires), en español, español con algunas palabras africanas (en Buenos Aires y Empedrado) y guaraní (Empedrado). La estructura en diálogo es característica en su trama argumental, incluso adquiriendo las formas responsorial y antifonal, tan singulares en la estética sonora negroafricana. Las temáticas tocantes son lo religioso (en las del culto a san Baltazar y las porteñas más arcaicas) y la lírica (en el *candombe* porteño tradicional), aunque también la reivindicatoria y autorreferencial en las obras de creación reciente (en los *candombes* cambacuacero y porteño contemporáneo). Hay obras que sólo cumplen función de canción y otras de danza. En este último grupo se encuentra el *candombe* (litoraleño y porteño), la rumba abierta y la *charanda* o *zamba*. En las obras contemporáneas la heterogeneidad de sus formas y contenidos nos recuerda lo ecléctico de la oferta cultural a la que están convidados sus autores al momento de elegir recursos compositivos. Así, versiones estilizadas de *candombes* y *zambas*, como canciones en verso libre, son apenas una muestra del amplio abanico empleado por los afroargentinos.

Por último, la dinámica social de esta música está en estrecho vínculo con su contexto de ejecución. En el caso de las del culto a san Baltazar, rige entre los devotos una expresa regla que veda su interpretación fuera del ciclo festivo y el empleo de sus instrumentos para cualquier música que no sea “del Santo”. La transgresión de esta regla tiene una temida sanción, el castigo de san Baltazar a través de su manifestación onírica, que puede ser desde un susto hasta la muerte del soñador ⁹. Por su parte, la dinámica social del can-

8 La vigencia entre los afroporteños de algunos toques instrumentales en compás binario compuesto y cantos en otros metros – solos y combinados –, nos recuerda qué poco conocemos aún este universo musical para que esta generalización no sobrepase el estatus de provisoria.

9 Si bien he documentado excepciones, se trata de casos aislados, debidamente autorizados por las dueñas y cuidadoras de las capillas implicadas, mas aún no he podido centrarme en ellos.

dombe porteño tuvo un quiebre (de momento sin retorno) con la creación del Conjunto Bakongo. Su propuesta escénica reivindicadora de los afroargentinos significó un cambio radical en su relación para con la sociedad envolvente, reemplazando su estrategia de repliegue a lo privado por otra de lucha, más operativa acorde a los tiempos actuales. Los dos grupos musicales afroporteños creados luego de Bakongo no hicieron sino apuntalar esta estrategia logrando, en poco tiempo, significativos avances.

La música afroargentina en el marco de las Américas negras

La Argentina no se diferencia del resto de América por no poseer población afrodescendiente ni cultura de matriz afro, sino porque desde el pensamiento hegemónico y la narrativa histórica oficial no se las reconocen como partes constitutivas de su diversidad y configuración identitaria. De este modo, un reexamen de su historicidad atendiendo a estas cuestiones – al menos, desde la esfera de lo musical –, favorecerá a su mejor comprensión. En 1967 el sociólogo y antropólogo francés Roger Bastide publicó en París *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Su propuesta era original y provocativa para entonces: había una omnipresencia africana en América que casi no estaba siendo estudiada, por lo que lo convirtió en aquellos libros de cabecera durante varias generaciones de estudiosos. Si hoy buena parte de su aporte está superado, es prueba de que cumplió su cometido: ampliar un campo del saber del que pocos habían juzgado prudente, necesario e interesante adentrarse. La Argentina es, geográfica y culturalmente, parte indisoluble de estas “Américas negras”, cuya presencia en el libro de Bastide merece una actualización, siquiera en su homenaje, al estimar que en ese mapa negro no era un lugar en blanco, como el cuerpo gobernante y académico local ha venido afirmando. Honrando a su labor, deseo terminar estableciendo algunas consideraciones generales – y provisorias, dado el aún escaso conocimiento logrado – sobre la música afroargentina en el marco de las Américas Negras, con especial atención al Cono Sur. Ellas nos ayudarán a comprender, desde una perspectiva diacrónica, un sistemamundo históricamente subalternizado y académicamente marginal pero de vital relevancia para sus cultores.

Para situar la cuestión deseo problematizar el término *(re)aparición* del título del artículo. Con uso del prefijo *re* entre paréntesis – hoy habitual en

la escritura académica – invito a considerar la maleabilidad operatoria con que esta música ha venido practicándose, tanto por voluntad de sus cultores como de los sectores hegemónicos, entre la superficie de su materialidad y la obliteración discursiva. Si en algo estuvieron de acuerdo afroporteños y porteños fue en mantener oculto al candombe. Para ambos fue *el secreto mejor guardado* (a fin de preservarlo los primeros y no asumirlo como parte identitaria los segundos). En el caso de las músicas negras del resto del Litoral, su falta de estudio hizo el resto. La general (re)aparición de a música afroargentina se yergue, por lo tanto, como una manera de explicar el largo y doloroso proceso de los casi cinco siglos de la vida de africanos esclavizados y sus descendientes en el territorio y de cómo han podido, en condiciones de extrema alienación física y simbólica, articular un sistema coherente para sobrevivir como grupo. En este reordenamiento del mundo el quehacer musical ha venido ocupando un espacio central, como en el resto de afroamérica (Ferreira Makl 2008a), funcionando como la institución por excelencia, locus privilegiado de sentido, dador de unidad identitaria y nexos comunicacional, no sólo entre los vivos sino entre éstos y los ancestrales. En esta línea, el aún incompleto conocimiento académico de la música afroargentina permite establecer que en el pasado no pareció diferenciarse del curso tomado por sus pares en América del Sur (Walker 2010), sobre todo si la ponderamos con los abundantes documentos coloniales que la prohibían y monitoreaban, pues la sociedad blanca sabía y temía su poder. Parafraseando al antropólogo Marvin Harris, ella fue – y es – buena para pensar.

En el presente, la música afroargentina transita un triple proceso de práctica, innovación y reinención. Por un lado, están aquellas que, por el reconocimiento de una honda práctica temporal, son consideradas tradicionales. Por el otro, en el marco de la reciente lucha por la causa afroargentina, quienes cultivan estas tradiciones han juzgado pertinente operar modificaciones. Finalmente, embarcados en un fuerte proceso de reconfiguración identitaria, también han retraditionalizado músicas en desuso – a veces, hace pocas décadas – e, incluso, creando obras en géneros tradicionales y contemporáneos. Esta terna de realidades operatorias se enmarca en el devenir general de la música de la diáspora africana. En el Cono Sur, la ejecución del candombe montevidiano es índice de una matriz africana resultante de un proceso de transformación intercultural de formas africanas locales que se retrotraen al Montevideo de fines del siglo

XVIII (Ferreira Makl 2008b). En Arica, Chile, en un proceso reivindicatorio de la negritud local, en 2002 los afrodescendientes volvieron a hacer en público el *tumba carnaval*, una música replegada al ámbito hogareño desde 1930 (Salgado Henríquez 2010). Finalmente, un ejemplo de reinención se generó en Colonia del Sacramento, Uruguay, con el regreso de la antigua devoción a san Baltazar y sus prácticas musicales (Goldman 1997) por iniciativa de Yábor en 2007 (Yábor, comunicación personal).

Si músicas y danzas del pasado se actualizan en marcos de referencia y operabilidad acorde a las necesidades y demandas tanto de los afroargentinos como de la sociedad envolvente, es de esperar que, en el futuro, se resuelvan cuestiones tan delicadas como la lábil barrera entre lo negociable y lo innegociable (Carvalho 2002a), sobre todo en el contexto de la voracidad capitalista de la industria discográfica (Carvalho 2002b, Segato 2007). Para ello será recomendable sumar a la ya conocida perspectiva académica eurocéntrica, aquella propuesta desde la afrogénesis (García 2010, Walker 2010). Ante una música que está (re)apareciendo en consonancia con un discurso académico coherente y reflexivo que, como no podrá ser de otro modo, incluya a los propios actores que la producen y dan sentido, sólo cabe esperar que ambos cauces se desarrollen con plenitud en un futuro que, intuyo, será cercano.

Bibliografía

- Acosta, Ertivio
[1967] *El Cambá Cuá y las fiestas de San Baltasar*. Resistencia: Departamento de Investigaciones Folklóricas “Juan Alfonso Carrizo”.
- Álvarez, Juan
1908 *Orígenes de la música argentina*. Buenos Aires: s/ed.
- Araque, Adriana Alejandra
2002 Testimonios del contacto lingüístico afrohispano en la comarca Viedma-Carmen de Patagones. En Yolanda Hippeerdinger (Comp.), *Contacto: Aporte al estudio del contacto lingüístico en Argentina*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, p. 79-92.
- Bastide, Roger
1967 *Las américas negras : Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Madrid: Alianza.
- Briones, Claudia
2008 La nación Argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos. En Jorge Nun y Alejandro Grimson (Comps.), *Nación y diversidad: Territorios, identidades y federalismo*. Buenos Aires: Edhasa, p. 35-62.
- Cámara, Enrique
2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Carámbula, Rubén
1952 *Negro y tambor : Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: ed. part.
- 1966 *El candombe : Danza ritual pantomímica del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Ricordi.
- Carvalho, José Jorge de
2002a *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Brasilia: Departamento de Antropología, Universidade de Brasilia.
- 2002b *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Brasilia: Departamento de Antropología, Universidade de Brasilia.

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.

2000 – 2002

Rey Mago Baltazar y San Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina. *Cuadernos* 19: 167-185. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

2002a Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La *charanda* de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.

2002b ¿Rezan 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.

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.

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".

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: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

2008 *Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina?* En Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.), *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 81-134 y 249-277.

2009 De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro. *Silabario* 12: 65-78. Córdoba.

La música entre África y América

2010 Afroargentino del tronco colonial, una categoría autogestada. *Novamerica* 127: 28-32. Río de Janeiro: Novamerica.

Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey

1997 Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: re-interpretación y elaboración hagiográfica. En *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa, p. 97-115.

2008 La *tambora* de la fiesta de san Baltazar. Aproximación a su estudio. En Gustavo Goldman (Comp.), *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz, p. 153-171.

Dussel, Enrique

2001 Eurocentrismo y modernidad : (Introducción a las lecturas de Frankfurt). En Walter Dignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 57-70.

Ferreira Makl, Luis

2008a Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En Gladys Lechini (Comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina : Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: Clacso, p. 225-250.

2008b Dimensiones afrocéntricas en la cultura performática uruguaya. En Gustavo Goldman (Comp.), *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz, p. 89-123.

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.

2008 De la “desaparición” de los *negros* a la “reaparición” de los *afrodescendientes*: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En Gladys Lechini (Comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-144.

García, Jesús Chucho

2010 Afroepistemología y afroepistemológica. En Sheila S. Walker (Comp.), *Conocimiento desde adentro : Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta. Vol. I, p. 69-87.

García, Miguel A.

2006 Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche. *Revista Argentina de Musicología* 7: 35-51. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Gilroy, Paul

1993 *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts: Harvard University Press.

Giuliani, Alicia

2002 El chirinchinchín, una música de “pardos y morenos” en la danza para la Virgen de Andacollo en Chimbas, San Juan. Ponencia presentada en la *XIV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. San Juan.

Goldman, Gustavo

1997 *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música.

Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez

1995 *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.

Gruzinski, Serge

2007 [1999] *El pensamiento mestizo : Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.

Lanuza, José Luis

1946 *Morenada: una historia de la raza africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Emecé.

Molina, Lucía Dominga y Mario Luis López

2010 Aportes de africanos y afrodescendientes a la identidad nacional argentina. En Sheila S. Walker (Comp.), *Conocimiento desde adentro : Los afrosudamericanos*

La música entre África y América

hablan de sus pueblos y sus historias. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta. Vol. I, p. 89-144.

Natale, Oscar

1984 *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Ortiz Oderigo, Néstor

1969 *Calunga: Croquis del candombe*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

1974 *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

1985 *Tambos bantúes y tambos afroargentinos*. *Historia* 19: 107-120. Buenos Aires.

Quereilhac de Kussrow, Alicia Cora

1980 *La fiesta de San Baltasar. Presencia de la cultura africana en el Plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Rodríguez Molas, Ricardo

1957 *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Clío.

1958 *El hombre de color en la música rioplatense*. *Revista de la Universidad Nacional de La Plata* 6: 133-136. La Plata.

Rossi, Vicente

1958 [1926] *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette. 2ª ed.

Ruiz, Irma y María Mendizabal, colab.

1985 *Etnomusicología*. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10: 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

Salgado Henríquez, Marta

2010 *El legado africano en Chile*. En Sheila S. Walker (Comp.), *Conocimiento desde adentro: Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta. Vol. I, p. 223-270.

Scarzo Japaze, J. Eduardo

2002 *Actividad notarial en la primera subasta de esclavos (Buenos Ayres, 1538)*. *Revista del Notariado* 868: 289-296. Buenos Aires.

Segato, Rita

2007 La monocromía del mito, o dónde encontrar África en la Nación. En *La Nación y sus Otros : Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo, p. 99-130.

Taylor, Charles

2009 [1992] *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Walker, Sheila S. (Comp.).

2010 *Conocimiento desde adentro : Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta.

Wallerstein, Immanuel

2001 El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de la ciencia social. En Walter Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 93-115.