

Norberto Pablo Cirio

pcirio@fibertel.com.ar

NORBERTO PABLO CIRIO, *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica*, Bogotá D. C., 2007, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, 37 fotos, pp. 127-155.

RESUMEN

En este artículo deseo enriquecer el conocimiento que se tiene sobre la música afroargentina a través de la documentación iconográfica. Generalmente, esta fuente no fue empleada más que para ilustrar trabajos y/o reforzar las conclusiones al amparo de un marco meramente decorativo, no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones. La posibilidad de analizar fuentes visuales abre una puerta *sui generis* para explorar el pasado y comprender el presente de este grupo.

PALABRAS CLAVE

Norberto Pablo Cirio, Afroargentinos, Música, Iconografía de la música argentina, Candombe.

TITLE

Afroargentinian music through the Iconographic Documentation

ABSTRACT

The purpose of this article is to enrich knowledge on Afroargentinian music through iconographic documentation. In the past, iconographic sources were used merely as illustrations and/or as decorative frames that did not raise questions or offer answers. The analysis of visual sources opens a *sui generis* door for the exploration of the past and understanding of the present musical manifestations of this group.

KEY WORDS

Norberto Pablo Cirio, Afroargentinian Music, Iconography of the Afroargentinian Music, Candombe.

Afiliación institucional

Lic. en Cs. Antropológicas
Instituto Nacional de Musicología
"Carlos Vega", Argentina

Nació en Lanús (Buenos Aires), en 1966.

En 2002 se licenció en Cs. Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", en los proyectos *La música afroargentina: historia y vigencia de prácticas musicales vinculadas a lo seglar y lo religioso* (desde 1991) y *La música tradicional gallega en la Argentina. Permanencia y proceso de cambio a partir del proceso migratorio* (desde 1996).

En 2002 obtuvo el primer puesto del Tercer 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 2002 trabajó en Madrid, como becario, en el Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM). Desde 2004 es profesor visitante en la Universidad de Santiago de Compostela. Desde 2006 trabaja como investigador del programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz*.

Recibido Agosto 16 de 2006

Aceptado Noviembre 17 de 2007

La música afroargentina a través de la documentación iconográfica

Norberto Pablo Cirio

Lic. en Cs. Antropológicas

En concordancia con el resto de América, ya desde el siglo XVI lo que hoy es la Argentina participó y se benefició del comercio de negroafricanos esclavizados. A diferencia del resto de América, la Argentina se presenta como un país excepcionalmente blanco, da por virtualmente desaparecida a su población de ascendencia afro, así como a su música, ya desde la segunda mitad del siglo XIX (Estrada 1863¹, Gálvez 1883²), y desestima cualquier influencia de ésta en otras músicas del país. Sin embargo, estudios realizados desde los 90 han probado no sólo la existencia de esa población, sino la contemporaneidad de una música que asumen como propia y la influencia en otras que se tenían por criollas o criollas-indígenas. Además de las conclusiones provisorias a las que se puede arribar, pues estos estudios aún están en sus inicios, existen dos problemas adicionales: la resistencia académica (por no decir prejuicio y desidia) a reconocer todo aquello propio o vinculado a la “tercera raíz” de la argentinidad, y la dificultad de localizar vestigios documentales vinculados al tema. En el marco expuesto, cualquier afrodescendiente poseedor de un conocimiento sensible y cualquier aporte documental proveniente de fuentes secas debe ser aprovechado en su magnitud, pues es cierto que este grupo es pequeño, sus prácticas musicales poco visibles y la documentación disponible aún escasea.

¹ ESTRADA, JOSÉ MANUEL (1863). *El tambor. Almanaque Agrícola, Industrial y Comercial de Buenos Aires*. Buenos Aires.

² GÁLVEZ, VÍCTOR [seud. de Vicente Quesada] (1883). *La raza africana en Buenos Aires*. Nueva Revista de Buenos Aires 8: 2246-2260. Buenos Aires.

En este artículo deseo centrarme en la segunda problemática planteada, buscando enriquecer el conocimiento que se tiene sobre la música afroargentina a través de la documentación iconográfica. Generalmente, esta fuente no fue empleada más que para ilustrar trabajos y/o reforzar las conclusiones al amparo de un marco visual meramente decorativo, no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones. La posibilidad de analizar grabados, dibujos, pinturas, daguerrotipos y fotografías producidos por o vinculados a los afroargentinos, abre una puerta sui géneris para explorar el pasado y comprender el presente de este grupo. Los documentos que analizaré fueron obtenidos por mí a través de trabajos de campo y de archivo realizados desde 1991 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en diversas localidades de las provincias de Buenos Aires, Corrientes, Chaco y Santa Fe.

En la necesidad de crear un comienzo, busco satisfacer una creciente demanda de inserción de la Argentina como país pluriétnico y pluricultural. Esta demanda no proviene sólo de las arenas política y académica sino, lo que es más sugestivo, de los mismos afroargentinos deseosos de ejercer sus plenos derechos ciudadanos, de disponer de un pasado que los incluya, de ser reconocidos a través de una cultura propia y de que el Estado y la sociedad mayor reconozcan sus aportes a la construcción de la nación. A ellos, pues, mi gratitud por permitirme conocerlos y proporcionarme buena parte del material documental aquí empleado.

La relevancia de las fuentes iconográficas

Todo documento iconográfico habla de algo, muestra algo, mas no debemos dejarnos seducir por su interpretación literal sino procurar entender de qué habla. A fin de poder extraer la información etnológica pertinente, seguiremos al menos tres pasos. En primer término, situarlo en el marco sociotemporal en el que fue producido, lo cual aportará información contextual que posibilitará una comprensión enriquecida. En segundo término, situarlo no tanto por lo que parece decir en sí, sino considerar qué quería decir su autor y/o quien lo encargó, teniendo en cuenta el destinatario del mismo y el modo -favorable o no- como fue recibido en ese entonces, siendo el noema de este paso “¿el significado para quién?”. Como sucede con el habla³, la forma como se enmarca el contenido también transmite su propio mensaje. Tal ha sido el mayor cuestionamiento a estos vestigios del pasado, su lectura acrítica, la credibilidad dada *a priori*, por lo que la definición de la fotografía por Barthes⁴, “ojo que piensa”, cobra vital relevancia. Finalmente, examinarlo no de manera aislada sino someterlo a estudios comparativos con otros que revistan interés, contemporáneos o no, de la misma área geográfica o no. Esta puesta en crisis permitirá crear informaciones sui géne-

³ BURKE, PETER (2001a). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

⁴ BARTHES, ROLAND (2006) [1980]. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

ris, poniendo en diálogo documentos antes inconexos en un marco sincrónico-diacrónico suprarregional.

El empleo de la imagen como documento sensible a la producción de conocimiento científico es un sucedáneo de los cambios paradigmáticos acaecidos en el seno de la disciplina histórica en la Francia de los 50 por la *nouvelle histoire*, uno de cuyos principales artífices fue Le Goff. Este movimiento, que desde un comienzo estuvo relacionado con la *École des Annales*, ofrece una interpretación del pasado en tono pluralista o, en palabras de Burke⁵, el análisis se desplazó del ideal de la Voz de la Historia a la heteroglosía. Así, el privilegio que tenían los documentos escritos –sobre todo los oficiales– fue dejado a favor, digamos, de una relativa democracia documental en la que fuentes hasta entonces impensadas, como la historia oral, y otras tenidas a menos, como la iconografía, comenzaron a coadyuvar en pos de una historia holística. Ello repercutió saludablemente en disciplinas como la antropología, dando paso a la antropología visual y al cine antropológico. Así, no solamente los documentos iconográficos fueron tornados de su posición pasiva de adorno a una avanzada analítica cuestionadora, creadora de conocimiento, con capacidad de diálogo propio con otras fuentes. Dado que las imágenes nos permiten conocer el pasado de un modo más vívido, además de ser una útil herramienta para comprender aspectos a veces marginales, como la vida cotidiana y la dinámica de los sectores subalternos, constituyen una fuente inapreciable de conocimiento que, lejos de considerarlas “ventanas al pasado”, meros epítomes de lo positivo, vienen a echar nueva luz sobre aspectos hasta entonces desapercibidos, mas desde un sentido crítico, cuestionador. Digamos que es su lectura “oblicua”, no literal, la que permite extraer lo que puede llegar a interesarnos. En el caso de la fotografía, las tentaciones de realismo son mayores. Si bien es innegable que lo fotografiado existió, la pregunta debe ser ¿fue real? En caso de que la respuesta sea negativa, se abre un sugerente abanico de cuestiones.

El uso de las imágenes en el proceso de reconstrucción histórica va mucho más allá entender la cultura material del pasado. Comprende también las tramas invisibles que tejen las sociedades de cada época, los intereses clasistas, sectoriales y étnicos involucrados en el juego macrosocial. El uso de las imágenes irrumpe de lleno en la historia de las mentalidades y permite comprender tanto la realidad de entonces como las preocupaciones y anhelos de la época, cómo se vivía y cómo se pretendía vivir. El testimonio que puede brindarnos no es, necesariamente, contemporáneo, sino que permite constituir una apuesta de sus anhelos de progreso y cómo querían ser vistos, más que reflejar cómo eran. Con su particular sentido del caso, Burke brinda un ejemplo aleccionador: “Utilizando el testimonio de la publicidad, desde los carteles hasta los anuncios de la televisión, los historiadores del año 2500 podrían caer en la tentación de suponer que el tenor de vida de la gente sencilla de la Inglaterra

⁵ BURKE, PETER (1999) [1991]. “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en Peter Burke (Ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, p. 11-37.

del año 2000 era considerablemente más alto de lo que es en realidad. Para emplear esos testimonios sin riesgo de equivocarse, deberían estar familiarizados con la convención televisiva de representar a la gente en casas mejores que las que tenía en realidad y rodeada de artículos mucho más caros que los que podía permitirse en la práctica”⁶.

El ojo impertinente que constituye un documento iconográfico tiende, cada vez más, a considerar lo que Barthes llama una historia de las miradas. Centrándose en la fotografía, considera que “es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad [...]. La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo. [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”⁷. Por último, su fina conceptualización nos deriva a la división entre las esferas privada y pública y cómo este tipo de documento puede traspasar esa barrera de sociabilidad, permitiendo conocer a los individuos, sus interconexiones, sus reglas de vida y de (no)exposición.

Estado de la cuestión

Si en antropología y musicología el estudio iconográfico es de corta data, en el área de la música afroargentina está casi intocado. La escasez de trabajos sobre esta música, sumada a la dificultad –no menor– de incluir buenas reproducciones, ha dejado al tema virtualmente virgen. Por otra parte, este desinterés hizo que el corpus de ilustraciones conocidas sea reducido, empleándose ocasionalmente, de manera reiterada y acrítica.

Sólo se conocen dos antecedentes. El primero es el artículo del antropólogo Hugo Ratier⁸ “Candombes porteños”, el cual, pese a estar en español, su publicación en Ámsterdam contrarrestó su difusión local. Ratier efectúa un análisis diacrónico del candombe desde la esclavitud hasta fines del siglo XIX, cuando se piensa que se extinguió. Dos aportes merecen destacarse. El primero duda de que el candombe porteño podría haber sido igual al montevidiano (pues todos los investigadores que lo precedieron escribieron sobre él tomando estudios de la Banda Oriental, incluso sin especificar la fuente). Su otro aporte es el análisis de algunos documentos iconográficos para conocer los instrumentos con que se tocaba. El segundo antecedente es el artículo el investigador en fotografía Abel Alexander⁹: “Retratos en negro: afroporteños en la fotografía del siglo XIX”, publicado en una revista local durante

⁶ BURKE, PETER (2001b). *Hablar y callar: Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa.

⁷ *Op. cit.*, nota 4.

⁸ RATIER, HUGO G. (1977). *Candombes porteños*. *Vicus Cuadernos, Arqueología, Antropología Cultural*. Etnología 1: 87-150. Amsterdam.

⁹ ALEXANDER, ABEL (2007). “Retratos en negro: afroporteños en la fotografía del siglo XIX”, en *Historias de la ciudad* 40: 6-19. Buenos Aires: Lulemar.



RETRATOS DE AFRODESCENDIENTES

▲ FOTO 1. Oscar Alemán (1909-1980), músico y compositor de jazz de Machagai (Chaco)¹¹.



▲ FOTO 2. Federico Espinosa (1820-1872), pianista y compositor académico¹².

la redacción de este artículo. A partir de la reproducción de 14 ilustraciones (entre daguerrotipos y fotografías), tomadas en diferentes puntos de la Argentina entre ca. 1847 y 1920, Alexander traza una interesante lectura social de la presencia de los negros en el incipiente mercado fotográfico local. Plantea la paradoja de que, a pesar de ser un grupo dominado, sumamente dependiente de los blancos y, por ende, con escaso poder adquisitivo, constituye una reiterada presencia en los albores de la fotografía en el país, comienzo que estuvo signado por lo restringido de su mercado, dado su alto costo¹⁰.

Lecturas posibles de la iconografía de y sobre la música afroargentina

El objetivo del presente artículo es tratar de producir conocimiento sui géneris sobre la cultura musical afroargentina a través del análisis de una serie de documentos iconográficos. Para ello he seleccionado un corpus de 37 ilustraciones y las dispuse en 6 grupos temáticos: 1) Retratos de afrodescendientes; 2) *Charanda* o *zamba*; 3) Organología; 4) Candombe porteño; 5) Payadores, y 6) Tango. A partir del conocimiento contextual de cada documento, su lectura crítica considerando el destinatario de la imagen, los intereses explícitos e implícitos del emisor, y el empleo del método comparativo, estimo posible echar nueva luz sobre una

¹⁰ A través a conversaciones telefónicas mantenidas con Alexander, pude conocer que su interés por la iconografía afroargentina lo llevó a poseer una pequeña pero sustanciosa colección sobre el tema.

¹¹ Para evitar reiteraciones, salvo que indique lo contrario, las ilustraciones son de autor anónimo.

¹² Para evitar reiteraciones, salvo que indique lo contrario, las ilustraciones proceden de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



▲ FOTO 3. Casildo Thompson (1826-1873), músico, compositor académico y General de la Nación.



▲ FOTO 4. El Coronel de la Nación Lorenzo Barcala (1795-1835).



▲ FOTO 5. El compositor académico Zenón Rolón (1856-1902).

cuestión en la que, hasta ahora, este tipo de vestigio no había sido aprovechado en su magnitud.

Retratos de afrodescendientes

Si estos cinco retratos pudieran hablar, probablemente nos estarían diciendo “No somos negros”. En efecto, tal como señalan Kossoy¹³ y Barthes¹⁴, es un lugar común que los individuos pertenecientes a grupos no sólo subordinados sino también tradicionalmente desprestigiados y explotados—como en este caso los negros—, procuraron retratarse de manera noble. Trascendiendo su presente, buscaron la autoilusión de lo que no eran para su apreciación posterior, acorde a los atributos del blanco. Tal búsqueda no fue sino el sucedáneo de sus ansias de inserción en la sociedad envolvente a costa de deshacerse de su lastre étnico diferencial. No es casual que las profesiones de

¹³ KOSOY, BORIS (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.

¹⁴ *Op. cit.* Nota 4.

cuatro de ellos sean las más sensibles en la escala de valores blanca: pianista y compositor de música académica (fotos 2, 3 y 5), y altos grados en el ejército (fotos 3 y 4)¹⁵. Un caso particular es Oscar Alemán (foto 1). Aunque sus rasgos fenotípicos negros son evidentes, siempre sostuvo ser hijo de padre blanco y madre toba. Sin llegar al porqué de semejante ocultamiento -tema más afín a la psicología-, nos advierte que Alemán optó por tal falacia a costa de desaprovechar su africanía para promocionarse en el jazz, en concordancia con la historia de esta música.

El truco para aparecer lo más blanco posible (fotos 2 a la 5) no era sino mérito de los retoques fotográficos y de un cosmético casero aún hoy empleado para ocultar las imperfecciones de la piel, el polvo de arroz, que en ese entonces este tipo de individuos también empleaban para blanquear su rostro. Con todo, para aquellos observadores entendidos, algunos dejaron filtrar pistas sobre su abolengo afro. El pendiente que se observa en el lóbulo de la oreja derecha del coronel Barcala (foto 4) constituye la prueba inequívoca de su pertenencia afro, pues el uso de un sólo aro era, en esa época, propio de los negros¹⁶.

Retomando el análisis de conjunto, esta búsqueda de perpetuación *alla* blanca es funcional al mirar aprobatorio europeo. Esa mirada de la sociedad dominante argentina de entonces, ponderaba todo esfuerzo de acercamiento de los Otros culturales que reforzara su imaginario social blancocentrista.

Charanda o Zemba

El culto a San Baltazar se vincula a la población afro desde la colonia, pues la Iglesia lo impuso a los negros para educarlos en la fe católica, creando en Buenos Aires la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856). A diferencia del de la Cofradía, hoy el culto se practica en capillas o altares familiares, básicamente entre criollos, y no en Buenos Aires sino en gran parte de las provincias de Formosa, Chaco, Santa Fe y Corrientes. Este cambio a nivel

¹⁵ Aunque el retrato de Barcala nada tiene que ver con la iconografía musical, lo incluyo porque ayuda a completar mis ideas sobre este grupo de ilustraciones, tal vez el más difícil de analizar desde el punto de vista ideológico.

¹⁶ En la localidad correntina de Concepción he documentado una imagen de san Baltazar que, hasta ca. 1980, tenía un pendiente de oro en su oreja derecha. Considerándolo un adorno poco masculino y desconociendo el anclaje afro de este culto, el cura local de entonces lo ordenó retirar. Pese a ello, algunos devotos que se inscriben como “hijos del santo”, aún suelen practicarse tal adorno, en señal distintiva. Dada la gran población negra del Buenos Aires anterior al siglo XX, es probable que el hombre de los suburbios, conocido coloquialmente como “compadre”, fuera, en parte, de ascendencia afro. En la definición de esta voz del *Diccionario de Argentinismos* elaborado en Buenos Aires entre 1875 y 1879, entre las características típicas con que describe a tal tipo urbano, dice que lleva “aro de metal en una oreja” (BARCIA, PEDRO LUIS (2006). *Un inédito Diccionario de Argentinismos del siglo XIX*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, p. 184). De igual modo sucedía en el Brasil: “en el interior del país, algunos mestizos aún usan la pequeña argolla de oro en la oreja izquierda, característica de sus antepasados” (JOFRE BARROSO, HAYDÉE M. (1966). *De la magia y por la leyenda*. Buenos Aires: Emecé, p. 60).



CHARANDA O ZEMBA

▲ FOTO 6. Cuadro costumbrista “La fiesta de San Baltazar”, presentado por la Peña Nativa Martín Fierro, de Resistencia (Chaco), en el 7º.

▼ FOTO 7. Festival Nacional de Folklore. Cosquín (Córdoba), 1967.



etnicitario es más aparente que real, pues su eje vital continúa siendo la negritud. Lejos de haber servido el culto como una herramienta de dominación y deculturación, los negros supieron insertar valores propios, como venerar al santo con músicas propias, muchas de las cuales aún se mantienen. La danza religiosa de la *charanda* o *zamba* (su nombre antiguo) en la capilla de este santo en Empedrado (Corrientes), es una de ellas¹⁷.

Las fotos 6-7 son de una recreación de tal danza en un cuadro costumbrista por la Peña Nativa Martín Fierro de Resistencia (Chaco), en el 7º Festival Nacional de Folklore en Cosquín, en 1967. Ideológicamente, procuraban para su provincia una tradición musical propia y distintiva. Tal interés estuvo motivado por la falta de una tradición “natural” local, dado lo reciente de su estatus provincial¹⁸, y para diferenciarse de su antigua rival, la vecina Corrientes y su *chamamé*. Si bien el culto a San Baltazar estaba vigente en el Chaco desde principios del siglo XX a través de migrantes afrocorrentinos, paradójicamente las danzas elegidas para el cuadro sólo se practicaban en Corrientes. Más allá de esta falacia geográfica, cabe destacar que el desconocimiento de tal tradición negra para su correcto montaje (algo inédito en ese entonces), fue subsanado por estudios *amateurs* de uno de los miembros del grupo, Ertivo Acosta ([1967])¹⁹. Por ello, lo que se ve en la foto sería de confiar. Centrémonos en tres cuestiones: la vestimenta militaroides de algunos integrantes, la ejecución de diversos

¹⁷ CIRIO, NORBERTO PABLO (2000). “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)”, en *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”, en *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 (provincia de Corrientes, Argentina)”, en *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”. Actas de la IV Reunión Científica: “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”. Víctor Rondón (Ed.). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.

— (2006). “De la etnografía al escenario: Ertivo Acosta y una propuesta de identidad musical afro para la provincia del Chaco. Actas de las Primeras Jornadas “Afroargentinos hoy: invisibilización, identidad y movilización social”. La Plata.

— (2007a). “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 21. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina (en prensa).

— (2007b). “Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?”, en Federico Sammartino (Coord.). *¿Músicas populares? Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (en prensa).

¹⁸ El Chaco adquirió estatus de provincia a partir de la Ley 14.037, sancionada en 1951.

¹⁹ ACOSTA, ERTIVIO (1967). *El cambá cuá y las fiestas de San Baltazar*. Resistencia: Departamento de Investigaciones Folklóricas “Juan Alfonso Carrizo”.



▲ FOTO 8. Conjunto instrumental de la *charanda* o *zamba*. Empedrado (Corrientes). (Foto Pablo Cirio, 1994).

instrumentos de percusión (panderos, maracas, etc.), así como la de un gran membranófono ambipercusivo (“bombo”) colocado en el suelo.

Las fotos 8 y 9 las tomé en Empedrado y corresponden al conjunto instrumental de la danza. Empleando el método comparativo, advertimos la presencia de un triángulo, los *charanderos* tienen una indumentaria no diferencial al común de la gente, y el “bombo” está ubicado sobre una tarima. La inexistencia tanto de trajes militaroides como de otros instrumentos de percusión (excepto el triángulo), nos conduciría a la conclusión de que los chaqueños debían haber ubicado el “bombo” en una tarima pero, quizá, por cuestiones escénicas simplificaron la cuestión recostándolo en el suelo. En realidad fue al revés. En ese aspecto, las fotos 6 y 7 son las fidedignas. Por lo menos hasta los 80 el “bombo” se ejecutaba en esa posición, pero el principal *charandero* de entonces, Rufino Wenceslao Pérez, inventó tal tarima para poder tocarlo más cómodamente, habida cuenta de la cantidad de niños que pasaban en derredor y la polvareda que levantaban. Las vestimentas militaroides del cuadro, así como la ejecución de otros instrumentos percusivos fuera del triángulo, corrieron por cuenta de Acosta.

La danza se realiza con parejas mixtas enlazadas independientes. Los miembros de cada pareja 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 (foto 10). Aunque la foto 11, tomada en Buenos Aires a un conjunto de negros danzando llegó al presente desprovista de mayor información, advertimos una similitud en el paso de baile. Considerando que en el antiguo culto porteño los negros veneraban a San Baltazar con músicas y



▲ FOTO 9. "Bombo" de la *charanda* o *zamba*. Empedrado (Corrientes). (Foto Pablo Cirio, 1994).



▲ FOTO 10. Pareja bailando la *charanda* o *zamba* Empedrado (Corrientes). (Foto Pablo Cirio, 1993).

▼ FOTO 11. Foto de ca. 1900, en Buenos Aires, en la que se ve un grupo de negros bailando.





▲ FOTOS 14-15. Artículo de la revista *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 25 de noviembre de 1905.



▼ FOTO 16. Foto de negros tocando ante una fogata en la noche de san Juan. Buenos Aires, 1939.

por la firma Knorr Suiza. Considerando que el Chaco era una provincia “joven” en plena construcción identitaria, la resonancia del éxito motivó a Acosta a continuar sus estudios folclóricos locales y a fundar en 1990 el Museo del Hombre Chaqueño (dependiente de la subsecretaría de Cultura de la Provincia), el cual dirigió hasta su muerte, acaecida en el año 2000. Hoy como ayer, la *charanda* o *zamba* sigue viva en Empedrado y, si bien no arraigó entre los devotos chaqueños a San Baltazar, motivó que allí se inicie un proceso de



◀ FOTO 17. Tambor de candombe porteño, propiedad del investigador Néstor Ortiz Oderigo (Foto: Ortiz Oderigo, 1967)²⁰.

folclorización –aunque no en su carácter de danza religiosa sino como canción seglar– como una música propia, dando lugar a gran cantidad de composiciones.

Organología

Excepto por Ratier²¹ la organología afroargentina aún no ha sido estudiada. Si bien el tema merece un estudio en sí mismo, aquí no podré hacer más que un abordaje de acuerdo al recorte propuesto. Desde su lectura literal, la iconografía

puede ayudar a comprender la variedad tipológica de los instrumentos, su modo y contexto de ejecución. Cruzando esta lectura con otras que tengan en cuenta su contexto ideológico gestacional y su contrastación con otros, podrá verificarse el grado de fidelidad que guardan respecto a los hechos que pretenden representar. Este cruce de miradas ofrece un conocimiento enriquecido que ayuda a situar la música afroargentina en un marco procesual, comprendiendo los cambios acaecidos acorde con los avatares del tiempo y no viéndolos, como era habitual desde perspectivas analíticas ya superadas, lo presente como una deformación y/o empobrecimiento de lo pasado.

Quizá el documento iconográfico más antiguo sobre el quehacer musical negro sea el óleo de Boneo, *Candombe de la Nación Congo Aungunga*, de 1838 (foto 12). Muestra la visita del Presidente de la República, Juan Manuel de Rosas, junto a su hija Manuelita y esposa, Encarnación Ezcurra, al sitio de la Nación Congo Aungunga, la que ofrece un baile en su honor (los tres Rosas, junto a Antonio Vega, Presidente de la Nación homónima, están sentados a la derecha). Nuestro interés es el grupo de cinco negros ubicados en primer plano: dos hombres y una mujer bailan; uno de los hombres, más otros dos, están tocando tambores. En segundo plano, se ven tres hombres más: dos adultos tocan mazacallas y un niño baila. Habitualmente Rosas y su familia asistían a los sitios de Nación dada la simpatía que, en una planificada política de corte populista, mantenía para con los negros. Si el cuadro reviste carácter documental, Boneo debió basarse en sus recuerdos —cuando el hecho aconteció tenía 9 años de edad— o bien en descripciones de terceros. Siendo ambos casos probables (aunque Pradere 1914, en Frigerio, desestima lo primero)²², no creemos que los detalles que

²⁰ ORTIZ ODERIGO, NÉSTOR (1967). *La historia del candombe: Cuarta nota*. Buenos Aires: El Mundo, p. 42.

²¹ *Op. cit.* Nota 8.

²² FRIGERIO, ALEJANDRO (1993). “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada”, en *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 58.

nos interesan hayan sido, precisamente, los mismos que al pintor, sino más bien cuestiones menores que resolvió con su sentido común o, en el mejor de los casos, observando cómo en 1838 los negros tocaban y bailaban. Con todo, probablemente el óleo sea de confiar, pues que los afroporteños toquen los tambores con las manos es una modalidad que se mantiene hasta el presente, diferente al usado en los tambores afromontevideanos, comúnmente con palo y mano.

La foto 13 es de una nota de la revista *Caras y Caretas*, de 1899. Vemos el dibujo de un negro bailando, otro tocando un tambor con sus manos y otro sacudiendo una mazacalla. Aunque el tamaño desmedido de la mazacalla obedece menos a una realidad documental que a la estética del artículo, los dibujos son una buena muestra finisecular de sendos instrumentos y de un paso de baile, escobilla en mano. Las fotos 14 y 15 ilustran un artículo de la misma revista, publicado en 1905. Son, acaso, las más antiguas de instrumentos afroargentinos. Si bien su calidad no es óptima, en la foto 14 se distinguen tres tambores y dos aros con sonajas, mientras que en la foto 15 se ven tres tambores y siete campanas, de las que no podemos precisar si son con badajo. Por su sistema de tensión, los tambores de la foto 14 corresponden a la tradición bantú, mientras que los de la 15, a la yoruba. Considerando que el artículo se basa en una entrevista efectuada a dos ancianas de la “Nación Venguela”, o sea bantú, ello explica el instrumental de la foto 14. ¿Qué hacen allí, entonces, los tambores yoruba? La 14 lleva como epígrafe “Mesa presidencial de una sociedad de negros”, lo que refuerza la hipótesis de que eran los propios de esa sala de Nación. El estar cuidadosamente colocados en derredor de esa mesa, evidencia que la foto no fue tomada al natural sino que se buscó una estética de pose. Por el contrario, la foto 15 muestra un rincón de una habitación y los instrumentos parecen estar amontonados, arrinconados. Su epígrafe, “Verdaderos instrumentos que usaban los negros cuando salían en comparsa”, lejos de aclarar, contradice el modo como, al menos, se ejecuta el tambor central, que requiere estar fijo. Tambores similares a los de la foto 14, por su aparato de tensión y ornamentación pictórica, están en la foto 16. Fue tomada en Buenos Aires la noche de San Juan del 1939, de ahí la fogata. Por los rostros de los negros, sus ropas y la situación en general, se advierte la frescura de una *performance* musical verídica. En la foto 17 vemos un tambor de *candombe* porteño. Perteneció al investigador Fernando

▼ **FOTOS 18-19.** Dos comparsas porteñas de falsos negros, cuyos nombres se desconocen. Buenos Aires, fines del siglo XIX o comienzos del XX.





▼ FOTO 20. Tambores de candombe de la ciudad de Santa Fe (Santa Fe). (Foto: Pablo Cirio, 2006).

Ortiz Oderigo y se desconoce su paradero luego de acaecida su muerte, en 1996. Las fotos 18 y 19 son especialmente interesantes. Aunque son comparsas de blancos que salían para carnaval a la usanza negra, parodiándolos, estimo que los instrumentos que tocaban sí eran “auténticos”. Apoyo mi hipótesis en el hecho de que, sabiendo que estos blancos eran hijos de acaudaladas familias, creo improbable que para usar exclusivamente en los pocos días de carnaval se hayan tomado el trabajo de fabricarlos, sino más bien los pidieron prestados o alquilados a los negros quienes, por otra parte, bien podrían sentirse “obligados” a ello dado que, en ese entonces, las familias de clase media-alta y alta tenían servidumbre negra. Pese a que el atuendo de los “falsos negros” de la foto 19 parezca estrafalario, puede justificarse en el conocimiento de que en 1791 fueron apresados en Buenos Aires unos negros porque



▲ FOTO 21. Antiguo tambor de candombe del barrio Cambá Cuá de la ciudad de Corrientes, usado por lo menos hasta 1950 (Corrientes). (Foto: Pablo Cirio, 2007).



▲ FOTO 22. Carmelo Francia, de Resistencia (Chaco). En su casa se veneraba a san Baltazar, con candombe, hasta 1983. (Foto: Ertivio Acosta, s/a).

habían salido con “plumaje, sable de palos y tambor”²³. La contrastación de los tambores de estas comparsas con los analizados y los de las fotos 20 y 21 (tomadas por mí), actualmente en uso por afrosantafecinos y afrocorrentinos, respectivamente, demuestra lo bueno de su factura y su carácter no ocasional. Finalmente, la foto 22 procede de Resistencia (Chaco). Pese a que el señor es afrodescendiente y, por el artículo en que se halla sabemos que estaba haciendo el ritmo del candombe que se bailaba en su casa para San Baltazar, la falta del tambor original lo llevó a emplear un bombo tubular del que se usa para las danzas criollas del centro y centro-norte del país. La característica existencia del aro de madera que sobresale al cuero, inexistente en los tambores de candombe, lo obligó a modificar la posición kinética del golpe, empleando las yemas de los dedos en vez de la palma. Por último, el dibujo de tres

²³ Archivo General de la Nación. Sala IX (período colonial): 12-9-13.

capullos de algodón (cultivo característico del Chaco) muestra que el bombo fue colocado al revés, lo que refuerza la ocasionalidad de la foto, mas no de su contenido etnográfico.

En síntesis, los tambores de candombe analizados son, en general, de filiación bantú. Ello concuerda con el hecho de que la mayoría de los esclavos traídos al país procedían de ese tronco cultural. Son unimembranófonos, de cuerpo tubular ligeramente abarrilado hecho con tronco excavado o con barrica. Se advierten cuatro sistemas de tensión: cuero clavado (fotos 13 y 15), ajustado con un listón de metal (foto 17), correas en forma de zigzag ajustadas por presillas (foto 12) o por pequeños cilindros (foto 14), y con tensores mecánicos (fotos 20 y 21). La excepción son los tres tambores de la foto 15, de filiación yoruba. Su aparato de tensión son correas en forma de zigzag ajustadas por cilindros de madera (como los de la foto 14, pero más grandes) encastrados perpendicularmente sobre el cuerpo de tambor. Era común que los tambores aparezcan pintados con franjas o guardas geométricas. Aunque las fotos analizadas son en blanco y negro, mediante trabajos de campo he podido establecer que cada tambor tenía al menos dos colores, en las duplas blanco y rojo, negro y rojo o rojo y amarillo. Otros instrumentos presentes en la iconografía analizada son las campanas de varios tamaños, de las que no se puede precisar si tienen badajo, y la mazacalla, un bastón de ritmo que tiene en su extremo distal una figura romboidal con piedritas o semillas, las cuales se entrechocan al ser el palo sacudido o golpeado en el suelo. Los dos aros con sonaja de la foto 14 son, creo, menos propia a la tradición afro que a la europea. Las dos escobillas de

CANDOMBE PORTEÑO

▼ FOTOS 23 a 25. Escenas de baile en el Shimmy Club, en la Casa Suiza, durante los '60.





▲ FOTO 24.

esa foto serían un complemento de los bailarines, como se ve en las fotos 13 y 19²⁴.

Camdombe porteño

Al presente, el camdombe es el baile característico de los afroporteños. El Shimmy Club fue una institución de este grupo fundada por Héctor Núñez en 1882 y cuyo objetivo era organizar bailes, especialmente para carnaval. Al no tener sede alquilaban salones *ad hoc*, entre los que cobró especial relevancia el de la céntrica Casa Suiza (Rodríguez Peña, 254), a tal punto que Shimmy Club y “La Suiza” se transformaron en sinónimos. Funcionó hasta ca. 1978, cuando por diversos altercados

puertas adentro de la comunidad los descendientes del fundador decidieron cerrarlo. Si bien los bailes eran públicos, estaban fuertemente orientados a los miembros de la comunidad. Cuando tenían lugar en la Casa Suiza existían dos pistas, en el salón de la planta baja se bailaba tango, jazz y tropical, y en el subsuelo, camdombe y rumba abierta. Si bien ambas pistas funcionaban a un tiempo, la del subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos (que duraban unos 45 minutos). Lo que diferenciaba la pista grande de la del subsuelo era que, mientras en la primera actuaban orquestas especialmente contratadas, en la segunda la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes de la comunidad (fotos 23-25)²⁵.

²⁴ En la “Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos”, que salió ininterrumpidamente durante los carnavales de la ciudad de Santa Fe de 1901 a 1949, la figura del escobillero era central en el baile. Mientras desfilaban hacían cabriolas con pequeñas escobas adornadas con cintas y lentejuelas (LÓPEZ, MARIO LUIS. S/a. *Historia a Contramano de la “oficial”*. Demetrio Acosta, el “negro Arigós” y la comparsa “Negros Santafecinos”. Santa Fe: Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, en prensa). Por otra parte, la figura del escobero en el camdombe montevideano no es sino otra variante de este mismo accionar (López).

²⁵ Otra diferenciación, esta vez de clase, es que a la pista grande mayoritariamente concurrían aquellos pertenecientes a los sectores medios y medios-alto del grupo (émicamente, “negros usted”), mientras que al subsuelo los de los sectores medio y bajo (émicamente, “negros che”).



▲ FOTO 25.



▲ FOTO 26. Espectáculo de candombe organizado por Osvaldo Sosa Cordero y José "Cubas" Delasán. Buenos Aires, ca. 1965.

Aunque los blancos también iban al Shimmy Club, su participación en el candombe estaba supeditada al respeto con el que se relacionaran con los negros y a la *performance* danzaria que demostraran, por lo que, generalmente, no iban más allá del rol de espectador. Un



▲ FOTOS 27 a 29. José “Cubas” Delasán en diversas escenas de sus espectáculos de cafés *concert*, *boîtes* y teatros. Buenos Aires, foto 27, 1974, fotos 28 y 29, s/a.

caso excepcional fue José “Cubas” Delasán, un blanco porteño quien, al vivir frente a una tradicional familia de negros asidua al Shimmy Club y trabar amistad con ellos de niño, aprendió a bailar candombe y, con la familiaridad del caso, fue bien admitido en el Shimmy Club. A tal punto demostró ser buen *performer* que pronto fue considerado por los mismos negros como el mejor candombero (fotos 24 y 25). Luego de este aprendizaje nativo, José hizo de la danza afro su profesión, para lo cual comenzó a montar espectáculos

que recreaban el candombe. Así, en la foto 26 lo vemos que debió tiznarse la cara para hacer su actuación más verídica, cosa que no hacía en el Shimmy Club. Por otra parte, es posible advertir en la gestualidad de cada participante quiénes estaban actuando y quiénes haciendo “lo suyo” (compárese ello con la foto 16). Más tarde, José decidió llevar más lejos su propuesta laboral, abrió una academia de baile que incluía el candombe y comenzó a ha-

▼ FOTO 28.





▲ FOTO 29.

una antigüedad para los candomberos del Shimmy Club, pero ceremonialmente una de las matriarcas de la entidad, Haydée San Martín, lo bailaba sola antes de que se iniciara el baile general, en homenaje a los ancestros. El otro vestigio sonoro que José aportó es una grabación, al presente la más antigua de carácter documental de música afroargentina. Fue hecha por él y otros negros de su compañía en un intermedio mientras hacían un *show*, en 1959. Se trata de *Misi bamba*, un canto religioso en *kikongo* que, por su factura y por lo que sabe Cubas de quien lo aprendió, corresponde al estadio más antiguo de esta música.

Payadores

El canto repentista es una práctica de antigua data y se da en gran parte del mundo. En Hispanoamérica recibe diversos nombres, como payada, en la Argentina y Uruguay. Desde

cer espectáculos de danza afro estilizada en cafés *concert*, *boîtes* y teatros de revista en el Buenos Aires de los 50 y 60 (fotos 27 y 28). Por supuesto que sus eventuales espectadores poco o nada sabían ni, creo, les interesara, la profunda matriz documental de la que se nutrió, por lo que tomaban su arte como lo que parecía ser: un entretenimiento. José siempre fue consciente del saber ancestral del que había sido depositario. A tal punto compendió saberes de muchos otros afroporteños ya desaparecidos, quienes mediante entrevistas afloraron recuerdos de música afroporteña del siglo XIX o antes. Así, pude saber cómo se bailaba el candombe *mají*, propio de la Sociedad Mají, en la época de los sitios de nación, los que se remontan a 1770²⁶. Ya en los años 40 era

²⁶ REID ANDREWS, GEORGE (1989) [1980]. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.



PAYADORES

▲ FOTO 30. Grabado de César H. Bacle, de 1834.



▲ FOTO 31. Recreación del grabado anterior, utilizado en el portal www.todotango.com.

García Morel (1875-1961) y Juan José García (1898-1975). En su conjunto, contribuyeron a la gestación, consolidación y difusión, incluso allende nuestras fronteras, como Ezeiza, quien llegó a pagar en Montevideo. En lo ficcional, la payada escrita por José Hernández en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) entre éste y “un moreno”, es la expresión más conocida de la presencia negra en el género.

su génesis en lo que hoy es nuestro país, este canto se acompaña con la guitarra y tuvo como cultores tanto a blancos como a negros. Musicalmente, el pagar de los negros no se diferencia del de los blancos, a no ser por su siempre ponderado agudo ingenio y delicadeza al improvisar, cualificaciones que hacen de Gabino Ezeiza (fotos 32 y 33) su figura epigonal. Otros payadores de ascendencia afro fueron Francisco “Pancho” Luna (maestro de Ezeiza), Higinio D. Cazón (1866-1914), Luis



◀ FOTO 32. Gabino Ezeiza (1858-1916), el más insigne payador argentino.

Analizaré las cuatro fotos de este grupo en dupla. La foto 31 desenmascara a qué punto el anhelo por ser y mostrar un país a la europea, libre del lastre de la otredad. Se trata de una falsificación publicada en el portal www.todo-tango.com de un grabado de Bacle de 1834. En éste se observa el interior de una pulpería, donde algunos de sus parroquianos son negros, entre ellos el guitarrero (foto 30). La variación consistió en uniformar al blanco a los personajes. El retratado en la foto 32 es Gabino Ezeiza. Esta foto corresponde a la portada de

▼ FOTO 33. Portada del libro de canciones de Gabino Ezeiza, *El cantor argentino*, editado en 1889 en Buenos Aires por N. Tommasi.



uno de sus libros de canciones, publicado en Buenos Aires en 1889. En ella advertimos dos cuestiones: los rasgos de blanco con que fue retratado, lo que nos remite a las fotos del Grupo 1, y que la escena dibujada nada tiene que ver con el contexto payadoril, sino que reproduce un *topoi* de la iconografía de la guitarra en la Argentina del siglo XIX en el que se mixtura el óleo Mezzetin (1718-1719), de Antoine Watteau²⁷, con otros del neoclasicismo español con escenas de la Escuela Bolera.

²⁷ PLESCH, MELANIE (1999). "La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX", en *Música e Investigación* 4: 57-80. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



TANGO

▲ FOTO 34. Dibujo en el que se aprecia cómo los negros bailaban originalmente el tango. *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1882.

▼ FOTO 36. Pareja de negros bailando enlazado, posiblemente tango. Lugar y fecha desconocida.



▲ FOTO 35. Baile en el Centro Patriótico "25 de mayo", Buenos Aires, 1906.

Tango

Si hay una piedra en el zapato de la construcción de la identidad argentina es la insoslayable participación de los negros en la génesis de nuestra (hoy) música nacional, el tango. Así, con diversa suerte algunos trabajos científicos y otros no tanto, intentaron obliterar todo aquel lastre. El trabajo más acabado al respecto es el multimedia *Antología del tango rioplatense* Vol. 1²⁸. Desde su publicación, fue elogiada por su rigor científico y por ser (incluso hasta el presente) la única específicamente musicológica que se ocupó del tango. Sin embargo, por lo menos en lo que la cuestión afro concierne, dicho rigor debe ser impugnado. En tal afán, los autores expresan que "Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente *africano*" (p. 2).

²⁸ NOVATI, JORGE (Coord. y Superv. Gral.) (2002). [1980]. 2 CD-CDrom. *Antología del tango rioplatense : (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



▲ FOTO 37. Tarjeta de presentación del matrimonio de bailarines Kely y Facundo Posadas, actualmente en actividad.

ahorrado lamentaciones respecto a la escasez de fuentes sobre la antigua coreografía del tango de haber citado el conocido artículo del diario *Crítica* publicado en 1913, “El tango, su evolución y su historia”, que alguien firmó con el seudónimo *Viejo tanguero*. Entre otros aspectos, contiene una minuciosa descripción de cómo los negros bailaban el tango antes de que comenzara a ser de pareja enlazada³².

Consecuentes con tal objetivo, validaron su argumentación sólo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante. Omitiendo voluntariamente todo aquello que podría limitar su plan, despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con 16 periódicos durante el período tratado²⁹, como la de los afrodescendientes que aún practican su música y poseen su versión de la historia, llegando así al pálido (valga el adjetivo) dictamen de que “No hay mucho que decir de los tangos de negros” (p. 4). También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía. Por ejemplo, al dar cuenta del proceso gestacional de la milonga citan al clásico libro de Lynch³⁰, pero prescinden de su afirmación de que la misma fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*”³¹. También hubieran

²⁹ 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. SOLOMIANSKI, ALEJANDRO. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

³⁰ LYNCH, VENTURA R. (1925) [1883]. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

³¹ *Op. cit.* Nota 30, p. 36.

³² VIEJO TANGUERO (Seud.) (1995) [22 de septiembre de 1913]. *El tango, su evolución y su historia: Historia de tiempos pasados: Quiénes lo implantaron*. Buenos Aires: Club del Tango.

Las cuatro ilustraciones de este grupo pretenden encender el debate respecto al silencio académico o, en un lenguaje más llano, a seguir poniendo el dedo en la llaga. La foto 34 es un interesante dibujo publicado en *La Ilustración Argentina* en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1882. Se trata de una de las escasas, si no la única, imagen de cómo los negros bailaban el tango antes de que el modo enlazado estrechara a la pareja. Tal vestigio documental no es sino una buena graficación de lo descrito por *Viejo tanguero* en 1913. La foto 35, tomada del libro *La historia del tango: sus autores*³³, lleva como epígrafe: “Baile en el Centro Patriótico ‘25 de Mayo’. Obsérvese la cantidad de gente de color. Año 1906”. Fiel a la anomia respecto al componente afro de nuestra población, los autores se asombran de cuántos aparecen, desconociendo que se debía a que esa entidad era, precisamente, afroporteña³⁴. Aunque los bailarines están en pose, pues la técnica de entonces dificultaba la toma espontánea, a través de fuentes orales confirmé que allí se bailaba tango. En la foto 36 vemos una pareja de afroargentinos bailando tango de la cual, lamentablemente, no poseemos ningún dato sobre su fuente. Por último, la foto 37 es la tarjeta de presentación de los bailarines Kely y Facundo Posadas (a la sazón, un matrimonio), actualmente en actividad. Facundo es sobrino-nieto del compositor de tangos afroporteño Carlos Posadas (1874-1918).

Conclusiones

En este artículo planteo la revisión de fuentes iconográficas para producir conocimiento sui géneris y reexaminar supuestos sobre la vida musical afroargentina. Dados los escasos antecedentes tanto de este enfoque como de esta música, apenas constituye una aproximación que debe continuar en futuros trabajos, pues cada uno de los seis grupos temáticos dados (y otros que por razones de espacio quedaron excluidos), merecen un análisis particular y explayado. Con todo, es posible formular algunas conclusiones que, al amparo de su provisionalidad, iluminarán aspectos hasta ahora desatendidos o malentendidos sobre el tema.

A través de las 37 iconografías analizadas advertimos que la música afroargentina se mueve en un amplio arco temporal, espacial, social y cultural. Comprende situaciones que van desde el siglo XIX hasta el presente. Estas situaciones proceden de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y diversas localidades de las provincias de Buenos Aires, Corrientes, Chaco y Santa Fe. Intervienen en ellas esclavos y sus descendientes, los cuales pertenecían -o pertenecen- a diversos estamentos sociales, desde la clase baja e iletrada a la clase alta, con intelectuales y militares. Por último, desde su contexto cultural advertimos tanto prácticas propias de la esfera religiosa como de la vida seglar, de la esfera privada y de la pública. Ello

³³ BATES, HÉCTOR y LUIS J. BATES (1936). *La historia del tango: sus autores*. Buenos Aires: Ed. part. Primer tomo, p. 56.

³⁴ Sobre los escasos antecedentes documentados de este club, véase FRIGERIO (1993). *Op. cit.* Nota 22, pp. 57-58.

no revela nada original, pues no es otra cosa que parte de la dinámica propia de los argentinos durante ese período, argentinos a los cuales *pertenecen* los de abolengo afro. Tal vez llame la atención el sentido de pertenencia con que cualifico este grupo. Lo hago porque no negociaré con el sentido de extranjería, extrañeza y excepcionalidad que comúnmente se le da. La construcción de la nación a imagen y semejanza de Europa devino en una visión idealizada del sujeto social del país. Como expresé al comienzo, en esa construcción identitaria todo grupo y elemento cultural que no se correspondiera con ese anhelo de blanquedad fue negado, minimizado, relativizado e, incluso, extranjerizado, convirtiéndolos en un “ellos” convenientemente distanciado de un “nosotros”. Así, no nos debe resultar extraño que en el habla coloquial litoraleña uno de los gentilicios que se da al afrodescendiente sea “brasileiro”. Más allá de que haya migrantes afro del Brasil, en las conversaciones que mantuve con los mentados “brasileros” en mis trabajos de campo, pude comprobar que su nacionalidad no difería de la mía, poniendo al descubierto la falacia.

La vida musical pasada y presente de los afroargentinos puede conocerse a través de diversas fuentes. La etnografía constituye un canal de conocimiento en el presente, pero si queremos ahondar no sólo el pasado sino en los usos del pasado, entender la trama de negociaciones que en diferentes contextos situacionales se tejió la producción, difusión y consumo (o no) de determinados tipos de música, la iconografía nos abre un sugerente abanico de lecturas posibles que puede ayudar a conocer y entender esta faceta social. En tal perspectiva, cabe destacar tres aspectos: 1) La cultura material, la cual comprende, básicamente, la problemática organológica planteada con los documentos del Grupo 3, pero que también incumbe, por ejemplo, a los modos de bailar (grupos 2, 3, 4 y 6); 2) Las valoraciones -o no- de cada práctica musical desde la sociedad envolvente y la perspectiva nativa pues, según vimos en el Grupo 1, cómo eran los negros no necesariamente concuerda con cómo querían ser vistos, sobre todo en aquellos pertenecientes a las clases altas, pues “Ante la posibilidad de perpetuarse en una fotografía, ¿por qué no hacerlo de una manera noble? ¿Por qué no representar a través de la apariencia exterior -que es, en realidad, la materia prima para el registro fotográfico- el personaje que él nunca había sido y jamás sería?”³⁵. Dentro del tema de las valoraciones, un caso particular es José “Cubas” Delasán (Grupo 4), un individuo del cual la iconografía poco puede decir si no se sabe, vía la etnografía, otras cuestiones inherentes a su relación con ámbito afroporteño y porteño en general, y al que bien puede aplicarse, aunque en sentido contrario, el refrán “no todo lo que brilla es oro”; y 3) El discurso contrahegemónico, o sea la deconstrucción de discursos que sostienen, explican y legitiman prácticas musicales dadas por blancas o, cuanto menos, donde el elemento negro ha sido lisa y llanamente “ninguneado” (grupos 5 y 6). De este modo, facetas como el período formativo del tango y la dinámica interétnica que estuvo siempre presente en la payada, pueden ser reanalizadas desde nueva luz.

³⁵ *Op. cit.* Nota 13.

Lejos de constituir una ventana al pasado, una cristalización de los hechos tal cual fueron, un reflejo en positivo de las cosas y la sociedad, los documentos iconográficos son, parafraseando a Harris, *buenos para pensar*. Esta vuelta de tuerca a un recurso documental que hasta ahora generalmente estuvo relegado a su facultad ilustrativa (valga la redundancia), puede ser aprovechado en su magnitud a fin de hacerlo partícipe en el proceso de creación de conocimiento. Las prácticas musicales de los afroargentinos constituyen un estudio de caso que confirma tal aproximación analítica. En esta perspectiva, el refrán “Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte” (“Una imagen dice más que mil palabras”), de Kurt Tucholsky, desacredita tal transparencia y nos invita a trabajar, como Barthes propone, en la historia de la mirada, historia en la cual los documentos iconográficos son arte y parte, tanto como las personas que los hacen y los miran.