

Norberto Pablo Cirio
Augusto Pérez Guarnieri

Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP)

Integración entre teoría y práctica en el candombe porteño: una cátedra con comparsa o... dando cátedra con comparsa

En este artículo exploramos la disyuntiva teoría-praxis en la música a partir de la creación, en 2012, de la Comparsa de Candombe Porteño de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata (que dirigimos). Ella es fruto de un continuado trabajo de campo entre los afroporteños y de un compromiso con esta comunidad para resituar el candombe en la esfera pública pues, por diversos motivos, lo habían retrotraído al ámbito privado desde fines del siglo XIX. Interesados en una perspectiva que pueda satisfacer el análisis de esta práctica de matriz afrocentrada, proponemos un enfoque atendiendo la dimensión performática tanto como instancia de práctica como de su investigación musicológica.

PALABRAS CLAVE: AFROARGENTINOS, CANDOMBE PORTEÑO, COMPARSA, EDUCACIÓN MUSICAL, BIMUSICALIDAD.

Integration between Theory and Practice in Porteño Candombe: A Lesson from the Academic Field

In this article we explore the theory-praxis dilemma in music, brought forth by the creation, in 2012, of the Comparsa de Candombe Porteño de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos of the Universidad Nacional de La Plata (which we chair). This is a result of a continued fieldwork with afroporteños, and of a commitment towards this community to resituate candombe at the public sphere given that for various reasons, they had placed it back into the private sphere as from the end of the nineteenth century. Being interested in a perspective that will be able to satisfy the analysis of this practice of an afro-centered matrix, we propose an approach centered on the performative dimension in its instance as praxis, as well as a musicological research.

KEYWORDS: AFRO-ARGENTINES, PORTEÑO CANDOMBE, COMPARSA, MUSICAL EDUCATION, BIMUSICALITY.

En tanto instancia comunicativa, la práctica social de la música consta –según la teoría occidental– de al menos un emisor que emite un mensaje a través de un canal para un receptor. Por otro lado, Maurice Halbwachs (2011) propone que las memorias se mantienen en tanto haya lazos sociales que las hagan circular. Creemos posible conjugar ambas ideas en un caso concreto, cuando a fines del siglo XIX los afroporteños trajeron la práctica de su música distintiva, el *candombe porteño* o *candombe de Buenos Aires*¹ de la esfera pública al ámbito familiar y comunitario de modo virtualmente monolítico. Tempranamente un influenciente número de gobernantes, periodistas e investigadores juzgaron que la ausencia de su práctica en el ámbito público era señal inequívoca de su desaparición porque, de hecho, consideraban extintos a los mismos afroargentinos. Según la memoria oral de los afroporteños actuales tal repliegue se debió al profundo desprecio a sus mayores por la sociedad envolvente, fagocitado por el ideario modernizador de corte europeo que los sectores de poder impusieron como imaginario de la blanquedad de la nación o, en otros términos, al naturalizar lo europeo como definitorio de lo argentino (Frigerio 1993, Cirio 2003, 2007, 2008). Una de las maneras musicales en que se expresó tal desprecio fueron las *comparsas de falsos negros o negros pintados*. Surgidas en 1865, rápidamente se convirtieron en moda y perduraron hasta entrado el siglo XX. Estaban formadas por la *high life* masculina cuyos mayores se habían aprovechado de la esclavitud para su bienestar y progreso. Aunque este sistema de opresión se abolió en Buenos Aires en 1861, muchos de aquellos esclavizados, ya libres, seguían vinculados a estas familias como servicio doméstico (De Lucía 1999, Sánchez, Andruchow, Costa *et al.* 2008).

Siendo desde fines del siglo XX distinta la coyuntura (inter)nacional a favor de la recuperación y el reposicionamiento de las minorías no-blancas de cara a sus derechos (Taylor 2009), los afroporteños comenzaron a transitar un camino etnogénico que permitió, entre otras cuestiones, volver a practicar el *candombe* públicamente desde 2007 (Cirio 2009). En estos pocos años lograron revertir algunos de los prejuicios de la sociedad envolvente –como la negativa a considerarla una práctica vigente– mediante las actuaciones de cuatro grupos –dos de ellos en actividad²– y el dictado de tres seminarios teórico-prácticos, los primeros en su tipo³.

Ante la necesidad de fortalecer una musicología socialmente comprometida y no sólo interesada en generar conocimientos de mera circulación *inter pares*, la investigación que Cirio realiza sobre la música afroporteña procura ser solidaria con este proyecto etnogénico. Las vías para ello son varias, como la bimusicalidad (Hood 1960). Desde la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata, creada por los autores de este artículo en 2011⁴, venimos trabajando con la Asociación Misibamba –entidad afroargentina vital en este movimiento expansionista⁵– para fortalecer su difusión. Así, en 2013 creamos en la Cátedra una comparsa formada por blancos que, al presente, tiene unos quince integrantes y ensaya una vez por semana.

1 Ambos son denominaciones emic. Los términos *candombe argentino* o *candombe guariló*, como efectúan algunos investigadores y músicos, no son reconocidos por los cultores entrevistados. Para agilizar la lectura en adelante nos referimos a él, salvo excepciones, como *candombe*.

2 En orden cronológico son el Grupo Bakongo, la Comparsa Negros Argentinos, Bum Ke Bum y La Familia, siendo el primero y el cuarto independientes y el segundo y tercero de la Asociación Misibamba. Los dos últimos que están en funcionamiento a enero de 2015.

3 Todos por Misibamba. El primero, Escuchando a nuestros ancestros, fue autogestado y lo dictó en 2009 en Valentín Alsina (Buenos Aires). El segundo y el tercero se titulan igual, *Candombe porteño*, nuestro *candombe*, y lo dictó en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (Buenos Aires) en 2013 y 2014, respectivamente.

4 Dirigida por Cirio y de la que Pérez Guarnieri es secretario.

5 En realidad fue el grupo Bakongo quien rompió el silencio autoimpuesto del *candombe* ante la sociedad envolvente, pero para cuando comenzamos este proyecto el grupo estaba disuelto (Cirio 2009).

Aquí analizaremos este emprendimiento en tanto instancia superadora de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Problematizaremos cómo es fruto del conocimiento del candombe a través de una extensa investigación y cómo la asunción del aparato conceptual afrocentrado que sustentan sus cultores es una instancia vital para su enseñanza-aprendizaje. Inspirados en la teorización de Serge Gruzinski (2007) sobre el pensamiento mestizo americano, realizaremos un análisis del candombe y de sus aspectos pedagógicos y didácticos, pues consideramos que algunas de las rúbricas occidentales que se aplican a músicas extraeuropeas como ésta, no son pertinentes. Puesto que el candombe como género musical tiene una gramática desplegada en un vocabulario propio y principios consuetudinarios que regulan su práctica –lo que nos recuerda la feliz y sucinta definición de que la musicología estudia *la música en la cultura* (Merriam 1963, Blacking 1973)–, expresamos que el punto de partida de nuestro proyecto y de este análisis es la visión *emic*.

Breve historia (a)social del candombe porteño

Para historizar este género deseamos partir de su definición por uno de sus cultores, Carlos César Lamadrid: “Candombe: reunión familiar o con amigos en la cual expresamos nuestras vivencias por medio de la música, el tambor y el baile”⁶. Breve y llana, nos adentra en su dimensión ontológica que, si bien luego desarrollaremos, alcanza para saber que para los afroargentinos del tronco colonial el candombe es una manera de vivir, entenderse y expresarse como tal. Se trata de una experiencia intrínsecamente social en la que comparten lo bueno y lo malo de la vida, en familia, entre amigos. En este tipo de eventos suelen vehiculizar sus ánimos musicalmente. Ello no invalida que conceptúen la existencia de un género musical llamado candombe, pero éste no es el único género que cultivan, pues tienen otros que son anteriores y posteriores a él (Cirio 2007). Según la memoria oral la voz *candombe* se remonta a la colonia cuando, pese al control del blanco, sus ancestros esclavizados lograron articular espacios de expresividad relativamente autónomos, a fin de recrear sus tradiciones africanas. Fue en aquel contexto multiétnico y atravesado por diametrales desigualdades propias del sistema esclavista que se gestó su emergencia, al menos a comienzos del siglo XIX, según las fuentes escritas, particularmente escasas respecto a este tema hasta mediados del siglo XIX y sólo producidas por blancos en contextos poco interesados en el tema (Cirio 2002). Con todo, estamos ante un término polisémico cuyo estado del arte es aún elemental. Por ejemplo, además de sus sentidos como evento intracomunitario y género musical, al menos hasta hace un siglo también era el nombre de un tipo de tambor afroporteño del que aún desconocemos cómo era (Cirio 2013).

Aunque estamos ante un panorama complejo y con lagunas, es posible dar algunas características del candombe. En el marco de los repertorios afroporteños vigentes, para sus cultores es el segundo más antiguo (Cirio 2007) y el más grande (al presente documentamos 40 cantos, 2 recitados, 2 señales sonoras, 2 expletivos y 1 toque instrumental). Si bien los afroporteños usan el término como género para todas las obras de este repertorio, también clasifican a algunas como canciones de cuna, valeses, milongas, habaneras, canciones de comparsa, etc. El candombe es básicamente una práctica vocal-instrumental, sus textos están en español, ocasionalmente con términos en “africano”⁷ distribuidos en cuartetos octosilábicos con rima consonante, aunque no es extraña la presencia de otros metros y la versificación libre. Las temáticas usuales

⁶ Carlos César Lamadrid (64 años de edad). Tomada al dictado por Cirio, Buenos Aires, 19 de mayo de 2013.

⁷ Olvidando por completo los nombres de los idiomas africanos ancestrales, los actuales afroporteños lo llaman con el genérico “africano” (Cirio 2007).

son la amatoria y la lúdica, en tono jocoso y cándido. Las obras suelen ser breves y se externalizan en encadenamientos ad hoc, a fin de extender la duración total de cada *performance*. Melóricamente acusan parecido con el tango de la Guardia Vieja y la milonga urbana (de hecho algunas obras modulan de sección a sección a la tonalidad paralela), la clave 3-3-4-2-4 y la célula $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ o sus variantes, condicionan el discurso melódico. El *tempo* ronda la $\text{♩} = 95$, lo bailan hombres y mujeres de manera suelta, con alto grado de improvisación y siempre de modo cadencioso. La interpretación instrumental responde a la organización de matriz afro en términos de funciones (clave, base e improvisación), los tambores –en juego de dos (tambor mayor, tumba base, llamador o quinto y repicador, repiqueteador, contestador o requinto), uno más pequeño que el otro– se tocan con las manos y la parte vocal suele estructurarse como diálogo. De hecho, la importancia del estilo conversacional también es observable en la interacción multidireccional entre bailarines, tamboreros y cantantes.

Breve historia del (des)interés musicológico

Advertimos que el estado del arte de la música afroargentina, en general, y del candombe porteño, en particular, es precario. Ello no es consecuencia, como expresan algunos colegas, de la histórica escasez de investigadores respecto a la paleta de temas existentes sino, como demostró Alejandro Frigerio (1993) y argumentamos en varias publicaciones (Cirio 2003, 2007, 2008, 2013), del consolidado desinterés que ahora llamamos “sentido común académico” inaugurado por Carlos Vega. En los pocos escritos que le dedicó al tema (Vega 1932a y b, 1936a y b) expresó que esta música no estaba vigente y que no había ejercido ninguna influencia en las demás músicas del país. Su refutación, expresada en un momento inaugural de la musicología, pareció licenciar de toda investigación a quienes lo sucedieron. La posición de Vega era solícita al proyecto europeizador del país de la Generación del 80 que, al tiempo que enfatizaba y celebraba todo rasgo físico y cultural blancoeuropeo negaba o, al menos, minimizaba a los grupos no-blancos preexistentes a la Nación y formadores de la misma, entre ellos los afroargentinos. Sin ánimo de confrontar con ninguna autoridad musicológica decimos que, sin solución de continuidad, la cuestión de la (in)existencia, (ir)relevancia e influencia de esta música viene resolviéndose repitiendo a pie juntillas la sentencia de Vega con estereotipadas certezas de escritorio, pues la ausencia de una etnografía que la sustente deja al descubierto una anquilosada musicología de sillón. Creemos que, de no haberse podido dar cuenta del tema por no contar con especialistas o entender que lo dicho hasta el momento no satisfacía la exigencia de exhaustividad –premisa central en el pensamiento científico–, hubiera sido prudente expresar que aún no se efectuaron los estudios necesarios o que, aunque se la supone desaparecida, es probable que existan afroargentinos que la practiquen. Sin embargo, a fuerza de repetición, se dictaminó su desaparición e irrelevancia como en nada menos que la voz “Argentina” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Ruiz, Goyena, Illari *et al.*, 2000: 636-663). Citamos un pasaje significativo no exento de contradicciones internas (el resaltado es nuestro)⁸:

“Las etnias indígenas constituyen aproximadamente el 1% del total de la población, cifra resultante de una política de exterminio y marginación de casi cinco siglos, y de algunos factores estructurantes antiguos. **En lo que**

⁸ Para un estudio exhaustivo de la voz Argentina de este diccionario y el estado del arte de la música afroargentina, ver Cirio 2008.

respecta a la población negra, que en el presente es ínfima, cabe mencionar que su ingreso se produce a fines del s. XVI, con la llegada a Buenos Aires de contingentes de esclavos. Dos siglos después, negros, mulatos y zambos conformaron el 10% del total poblacional; **su participación en las guerras por la independencia será el principio de su fin en territorio argentino** [... L]a influencia africana, que a través del comercio de esclavos fijó importantes aportes a la música tradicional en distintos países de América, en territorio argentino apenas pudo hacer notar su presencia en algunos sectores del Río de la Plata y sólo hasta finales del s. XIX” (Ruiz, Goyena, Illari *et al.* 2000: 636 y 644).

Siendo la refutabilidad otro pilar del método científico, el estatus de verdad es siempre provisorio. Así, en base a nuestra investigación falsamos el augurado “principio de su fin” al entender que es un *a priori* de corte ideológico. Por otro lado, la reciente generación de marcos teóricos más adecuados para abordar las minorías étnicas, la cultura afro y el juego de poder en el pensamiento científico, como los estudios poscoloniales (Quijano 2001, Mellino 2008, Wallerstein 2010), permiten investigar la música afroargentina desde nuevos ángulos, incluso para instrumentar su inclusión en los marcos educativos institucionales.

Investigación y compromiso social (2003-2015)

Abogando por una antropología aplicada ciframos al trabajo de campo como una instancia vital de conocimiento, diálogo y compromiso social. De cara a los afroargentinos nos permite generar los vínculos de confianza necesarios para que la resultante tenga relevancia e implicancia social. Si aún, tras años de publicaciones y acciones concretas para visibilizar la música afroargentina, en la academia se la continúa desconociendo o, al menos, dudando de su vigencia, representatividad e incidencia, peor era el panorama en 2003 cuando Cirio inició su investigación. Por ejemplo, respecto a la problemática del acceso al campo le demandó tres años (de 2003 a 2006) trascender las ocasionales entrevistas individuales, de superficie y socialmente descontextualizadas para implicarse en etnografías profundas en el corazón vivo de la comunidad. Semejante dificultad invita a no dejarla pasar inadvertida, antes bien, problematizarla en el marco de la antropología reflexiva y evitar así la etnografía colonial que aún brega por posicionar al investigador fuera de la cultura estudiada, imaginando que es un lugar ventajosamente neutral (Cooley 1997). Por el contrario, estimamos que nuestro compromiso con la comunidad acompañando, asesorando, compartiendo momentos, enriquece cualitativamente nuestro proceso etnográfico. Fue en ese marco que comprendimos la esencia de la práctica del candombe que, como expresó Carlos Lamadrid, no solo consiste en tocar, cantar y bailar sino, primordialmente, en compartir momentos comunitariamente. Como investigadores y músicos aplicamos la bimusicalidad (Hood 1960) como metodología para acceder a estos saberes, cifrando el germen del proyecto de la comparsa en la consigna *aprender-haciendo*. Este acercamiento generó la confianza necesaria para distender el recelo afroporteño hacia cualquier acercamiento blanco, considerándonos desde entonces con una atención y respeto excepcional. La periodicidad de los trabajos de campo de Cirio (dos a cuatro por mes) y la conducta observada por ambos en las ocasiones en que Misibamba nos compartió su trabajo, condujeron a una situación ideal para instrumentar nuestra propuesta. Si, por un lado, la estrategia de repliegue del candombe fue quebrada en 2007 y

desde entonces sus cultores se alinean en la intención de visibilizarlo y enseñarlo, ello no lograba fraguar ante disyuntivas como permitir a los espectadores grabar y filmar sus actuaciones por el miedo a su apropiación, lo que implicaría dejarlo librado a la especulación comercial que, en su experiencia como descendientes de esclavizados, entendían como un nuevo avasallamiento y resulta ejemplificadora la negativa de una afroporteña en el proceso de acceso al campo de Cirio: “Preferimos que esta cultura muera con nosotros”. Excede al presente trabajo profundizar cómo resolvieron esta y otras cuestiones, pero baste explicar que el quid ya no era si mostrar o no el candombe sino cómo mostrarlo y enseñarlo al blanco, que ahora se acercaba sin tizne y con respeto. A fuerza de no vaciarlo de contenido y reducirlo a una mercancía sujeta a los vaivenes de la moda, como viene ocurriendo con algunas expresiones afroamericanas (Segato 2007), Misibamba se reservó el dictado, la aplicación y la observancia de las reglas pertinentes, desempeñando nosotros un acompañamiento desde el triple rol de aprendices, investigadores y docentes en un marco institucional.

Una cátedra con comparsa: haciendo circular el candombe porteño

Dado el general desinterés por los afroargentinos y la desconfianza de ellos respecto al blanco, en general, y al académico, en particular (ámbito en el cual, fruto del sistema-mundo que la Argentina transita, casi no hay académicos afroargentinos), se generó una significativa brecha que propusimos acortar con nuestra investigación. La Comparsa de Candombe Porteño en la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata (tal es su nombre) se enmarca en esta línea. El primer paso fue contar con la anuencia de los cultores de candombe implicados. Luego de explicar nuestro objetivo, y en congruencia con su interés por enseñarlo, coincidimos en la sustanciación de este espacio que funcionaría como ámbito de investigación, difusión y práctica. Se trata de un proyecto inaugural para que la sociedad envolvente pueda conocer y practicar el candombe no sólo con conocimiento sino –lo más importante– sensibilizándose y comprometiéndose con sus principios normativos y éticos que –en términos *emic*– se resume en la frase “tocar con fundamento”. Es importante destacar el aprecio que el afroporteño tiene por el tambor en tanto álef identitario, otorgándole un respeto y cuidado que difiere del lugar marginal y frivolidado que le da la sociedad blanca. Ejemplo de ello es el término con que designan a quien lo toca: tamborero, priorizándolo por sobre el de percusionista, usual en el español de Buenos Aires. Al afirmar que no lo golpean –percuten– sino que lo hacen hablar, hablan a través de él o, en perspectiva religiosa afrocentrada, son los ancestros quienes hablan a través de los tambores⁹, el extendido y naturalizado término eurocentrado de percusionista les resulta improcedente.

Tocar con fundamento implica un compromiso que trasciende la materialidad de lo sonoro e invita a contextualizar el candombe, sobre todo en momentos en los que la difusión masiva de músicas afro y la fascinación occidental por ellas genera propuestas educativas en formato de cursos y talleres que tienden a simplificar y confundir sus historias, particularidades y dinámicas y –más preocupante aún– a vaciarlas de contenido al reducirlas a sus esquemas rítmicos principales (popularmente llamados “toques”) ya que “el significado no está ‘en las notas’, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición musical anterior” (Feld 2001: 353). Así, evitamos pensar en la estructura del sonido como valor

⁹ Esto último es complejo de desarrollar aquí dado el encriptamiento con que aún mantienen la religiosidad afro y por nuestro compromiso de todavía, no publicar sobre ella.

aislable y con sentido autónomo y al idear nuestra propuesta educativa fue imprescindible indagar en los aspectos *performáticos* y de su enseñanza-aprendizaje. Asumiendo nuestra responsabilidad como investigadores en la transmisión de esta música en tanto practicantes de una observación-participante verdaderamente activa (Shelemay 1997), al diagramar las tareas nos basamos en su contexto familiar de práctica. En efecto, se trata de eventos donde se aprende desde la vivencia directa, desde el hacer permanente e inclusivo de toda la comunidad/familia, cuyos miembros participan desde temprana edad bailando, cantando y/o tocando el tambor. De esta manera los niños van construyendo su musicalidad acercándose al tambor, experimentando, jugando e imitando lo que hacen los adultos, quienes celebran y propician tales instancias. La didáctica incluye recomendaciones posturales, de digitaciones, de fraseo, etc. y, si bien hay principios normativos de ejecución, los adultos no obstaculizan la vivencia ni se antepone sino que se aplican en la medida en que la *performance* los requiera. Considerando estas características, al diagramar la dinámica de la comparsa pensamos cómo articular teoría y práctica desde un marco institucional como la Cátedra para transmitir eficientemente esta música a destinatarios blancos y, por ende, desconocedores de esta tradición. Creemos haberlo hallado en el formato de seminario-taller, de carácter permanente, con énfasis en el aspecto vivencial grupal e incluyendo ocasionales reuniones para abordar cuestiones teóricas y bibliográficas, realizar cine-debate y dar lugar a reflexiones post-producción¹⁰. El método de aprendizaje afroporteño, aprender-haciendo, lo aplicamos desde el inicio del proyecto, el 14 de noviembre de 2012 y, al presente, se dieron cinco etapas o momentos significativos:

1) Fabricación de instrumentos. Dimos un seminario teórico-práctico que tuvo cinco clases con periodicidad semanal en el que los alumnos participaron construyendo algunos de los instrumentos de comparsa: tambores llamador y respondedor, *mazacaya* (tipo de maraca metálica) y chinesco (tipo de sonajero). Los aspectos teóricos estuvieron relacionados con la historia y el presente afroporteño y la percepción afrocentrada. La parte práctica la desarrolló Alejo Ortega, alumno del primer curso de candombe de Misibamba (ver nota 3), pues desarrolló habilidades en la construcción de instrumentos y, de hecho, todos cuantos empleamos fueron fabricados por él o bajo su supervisión.

2) Seminario-taller permanente. Es el corazón del proyecto y se inició el 15 de mayo de 2013 con encuentros semanales durante el primer año. La práctica continua con un grupo relativamente estable permitió ir manejando en grado progresivo diversos aspectos del pensamiento y la praxis del candombe, al tiempo que fuimos urdiendo un repertorio que, al presente, tiene unos diez candombes.

3) Presentaciones en eventos académicos y clases abiertas. Como una manera de difundir el trabajo en curso y motivar a los participantes, realizamos un par de clases abiertas y aceptamos la invitación para mostrar el trabajo en jornadas académicas en La Plata, Buenos Aires, San Miguel de Tucumán, San Salvador de Jujuy y Montevideo¹¹.

4) Presentación a la comunidad. Desde el comienzo consideramos como una instancia bisagra presentar lo realizado a los referentes de Misibamba en una reunión de carácter interno. Ello aconteció el 15 de diciembre de 2013 en la casa de una socia del

¹⁰ Las cátedras libres de la UNLP carecen de financiamiento y sus actividades no pueden ser aranceladas, por lo que este espacio, como todos los de la Cátedra, son de acceso libre y gratuito.

¹¹ Recordados por la música afroporteña, Museo E. Azzarini UNLP, 22/6/13. Imágenes con voz, Museo E. Azzarini, 23/10/13. Afroargentinos del tronco colonial y la violencia de Estado (1973-1983), Liceo V. Mercante UNLP, 20/11/13. Congreso Argentino de Educadores Musicales FLADEM, San Salvador de Jujuy, 13/7/13. Seminario Latinoamericano de Educación Musical FLADEM, Montevideo, 20/9/13. El candombe porteño: esto no es folclore, Congreso Internacional de Danza Folklórica. DGCYE, La Plata, 16/10/13.

Barrio BID (Ciudad Evita, Buenos Aires), espacio habitual de reunión de la Asociación. Compartimos lo aprendido en un clima afectivo, quedando ambas partes satisfechas y entusiasmadas con el curso del proyecto¹².

5) Debut. A raíz del trabajo de investigación de Cirio sobre el culto a san Baltazar, toma conocimiento que festeja su día el Círculo Tradicionalista El Rodeo (Paso del Rey, Buenos Aires). Tras un par de visitas surgió la invitación para que la comparsa actuara en su fiesta de 2014. Así, ese 11 de enero debutó la comparsa para lo cual, excepcionalmente, adecuamos el vestuario y el repertorio a la festividad.

Nuestro proyecto requirió no solo un trabajo de investigación previo y compromiso con sus cultores sino que el tipo de agrupación elegida, la comparsa, no estaba vigente desde hacía mucho y sólo algunos afroporteños mayores tenían recuerdos de ella, por cierto pocos y borrosos. Si bien en 2007 Misibamba fue contratada para la película *Felicitas* (Teresa Costantini, 2009) para una escena de carnaval de fines del siglo XIX que requería de una comparsa mixta de 40 integrantes adultos –a la que llamaron *Negros Argentinos*– el deseo por mantenerla luego de la filmación apenas se materializó en unos pocos ensayos y una actuación. Así, debimos sortear otra batería de dificultades, de índole práctica, como los roles y funciones de los integrantes, el vestuario, la elección y adecuación del repertorio, la fabricación de los instrumentos, etc. Concientes de que el camino etnogénico afroporteño tiene una dinámica sin precedentes respecto a su reverdecimiento musical –dándose procesos de (re)invención que requieren marcos teóricos y metodológicos adecuados para su estudio–, nuestro proyecto se vio implicado en un juego de espejos procedimental ante la necesidad de sortear los escollos descriptos. En tanto recreación, y desde nuestro compromiso social, expondremos cómo se han venido gestado en Misibamba y en la Comparsa dos cuestiones: el repertorio y los instrumentos.

Problematizando nuestra presencia e incidencia en el campo (Guber 1991, Cooley 1997) somos conscientes de que la etnografía generada es parte de un intercambio de información bidireccional con los afroporteños, potenciando y nutriendo los universos conceptuales de ambos y dinamizándolos hacia nuevos horizontes de saberes y prácticas: ellos valoran nuestros aportes por su novedad y relevancia como instancia válida para conocer más de sí y que refieren a aspectos tan diversos como la genealogía, la historia y geografía panafricana y, desde ya, la música afroargentina. Al mismo tiempo, el trabajo de campo continuado nos brinda un corpus de información para comprender la dinámica intracomunitaria, sus marcos perceptivos y la política identitaria que persiguen mancomunados en una ONG como Misibamba. Epistemológicamente consideramos que esto es consecuencia de anteponer el principio afrocentrado de circulación de saberes al principio eurocentrado de extracción, rector del capitalismo. Cifrando al conocimiento en tanto fuente de poder, al hacer circular el nuestro y el de los afroargentinos en sentido bidireccional se genera un círculo virtuoso que potencia y enriquece las metas y expectativas de ambas partes. Procurando una sintonía fina de nuestra agenda de prioridades, intereses y deseos con la de los afroporteños, esta interacción propicia la aparición y paulatina atención de situaciones de innovación, cambio y creación en diversos órdenes del candombe.

En la Comparsa trabajamos del mismo modo que Misibamba para con sus grupos musicales. De esta manera armamos el repertorio en base al corpus documentado y experimentando etnográficamente y también indagando en fuentes secas. Referiremos cuatro procedimientos de nuestro proyecto.

¹² De hecho este artículo es la resultante no sólo de nuestra escritura sino que antes de publicarlo lo socializamos entre los integrantes de la comparsa y de Misibamba para ultimar detalles y correcciones. Más allá del objetivo perfeccionista perseguido, ello tuvo que ver con el compromiso asumido en este proyecto, en el que todas las partes están de un modo u otro implicadas.

1) Instrumentación e interpretación. Tomamos obras que documentamos etnográficamente en contextos espontáneos e inducidos, realizamos su instrumentación para interpretarlas según las características y posibilidades del grupo, estableciendo pautas para los inicios y los finales (“llamadas”), así como arreglos rítmicos y vocales. Si bien en situaciones de práctica espontánea el candombe suele externarse en la forma solista y coro (para los estribillos), por ser la comparsa una formación de participación grupal casi nunca mantenemos esta disposición aunque, para marcar diferencias de forma y contenido, en algunas obras separamos las voces en semicoros, por género.

2) Recreación de fuentes etnográficas descontextualizadas. Puede tratarse de canciones u otro tipo de expresiones sobre las que nos tomamos libertades interpretativas plausibles con el universo sonoro afroporteño. Por ejemplo, un breve canto que émicamente no llega a ser catalogado como candombe ya que sólo tiene ocasión dentro de otros, a fin de hacerlo más extenso y que, por no tener título llamamos por su primera palabra, *Sacaracabú*. Su adecuación implicó modificaciones de orden rítmico para introducir los tambores, le dimos una estructura solista-coro con el agregado de un grito solista final que sirve de puente para su repetición, la cual se hace tantas veces como se crea oportuno. Funcionalmente le damos el mismo uso y lo hacemos dentro de un candombe, pero al final.

3) Recreación sobre fuentes secas. A partir de su documentación y análisis recreamos canciones e instrumentos como el “coco”, sólo conocido por dos artículos periodísticos (anónimo 1920, Montagne 1926). Inferimos que se trataba de un idiófono de metal con el que se daban los tres primeros golpes de la clave de candombe 3-3-4-2-4. Aunque no sabemos cómo era, resultó plausible elegir un trozo de caño de hierro de forma rectangular de 15 x 8 x 4 cm y una varilla de metal para golpearlo, mientras se lo sostiene con la otra mano.

4) Creación. Consiste en la creación de arreglos basados en los criterios estilísticos de la música afroporteña: plasticidad, dinamismo e innovación. Entre otras cuestiones, trabajamos juegos rítmicos basados en uno de sus principios estructurantes, el patrón llamada-respuesta, esquemas rítmicos (“llamadas”) para anunciar el inicio, cambios internos y el fin de la ejecución así como arreglos vocales (a cargo de la Prof. Maisa Bohé¹³) que, en la metodología de taller, propicia la participación grupal en la creación de arreglos e interpretaciones.

Conclusiones. Los esclavos de la memoria

Desde el 10 de mayo 2001, a partir de la promulgación en Francia de la Ley Taubira¹⁴, se recuerda en esa fecha el día anual de la memoria de la esclavitud, pues reconoce la trata de esclavizados como crimen contra la humanidad. La Argentina participó y se benefició de ese genocidio hasta bien entrado el siglo XIX, pues recién en 1861 la abolió definitivamente¹⁵. Sin embargo, el proyecto de nación fuertemente intervenido por la europeización iniciado a fines del siglo XIX nos rebajó a esclavos de la memoria al querer olvidar lo que parecía imposible asumir: nuestra responsabilidad como esclavistas. En esta línea, el estudio de la cultura afroargentina *no es un tema más*, antes bien, constituye un formidable puente para atender los deberes y obligaciones que la nación ha contraído al suscribir a declaraciones internacionales de la ONU como la ce-

13 Adscripta a la Cátedra, como Alejo Ortega, desde 2013.

14 Llamada así por Christiane Taubira, miembro del parlamento francés, 1er. Distrito de Guyana. Fue aprobada como “Loi n° 2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance des traites et des esclavages comme crime contre l’humanité” (NOR: JUSX9903435L).

15 La abolición de la esclavitud se declaró en 1853 a través de la Constitución Nacional. Sin embargo, no fue hasta 1861 que entró en vigor en Buenos Aires tras suscribir a la reforma de la Constitución promulgada en Santa Fe por la Convención Provincial un año antes.

lebración del Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024), aprobada en 2013 por su Asamblea General. Al menos desde el testimonio escrito más antiguo de la música afroporteña, el bando de 1766 castigando con doscientos azotes y un mes de barranca a los negros que bailaran al son de tambores (Cirio 2002), los afroporteños han demostrado ser valientemente desobedientes y la vigencia de su música es prueba de su resiliencia. La Comparsa de Candombe Porteño de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la UNLP procura, desde la triple posición que conjuga saberes académicos, prácticos y compromiso social, ayudar a saldar la deuda con la humanidad que la Argentina contrajo vía la esclavitud al sostener el lema de que *con cada tambor que suena hay un olvido que se apaga*.

Si, como afirma Charles Taylor, “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, 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), creemos que el abordaje académico de la música afroargentina requiere un virtual “barajar y dar de nuevo” ya que, salvo excepciones, lo producido no reúne los requisitos mínimos que debe tener todo trabajo científico. Por otro lado, coincidiendo con Halbwachs (2011) en que las memorias se mantienen en tanto haya lazos sociales que las hagan circular, la agenda de Misibamba y la de la Comparsa coinciden en que el regreso del candombe a la arena pública es una propicia ocasión para resituar al afroargentino en la memoria ciudadana, enriqueciendo la diversidad etnocultural que, en tanto nación americana, es intrínseca a nuestra formación. El concepto de pensamiento mestizo de Gruzinski (2007) plantea superar su usual percepción como la suma de los aportes de sus grupos constitutivos para conceptualizarlo como un modo de ser original. Para él la sociedad latinoamericana post conquista logró modelar prontamente un pensamiento *sui generis* caracterizado por tantas corrientes como grupos sociales y étnicos lo conformaron, resultando un nuevo sistema coherente de ideas y prácticas¹⁶. El error en que se suele caer es analizarlo desde una u otra plataforma de entendimiento (en realidad, casi siempre la europea), antes que como un proceso multicultural que requiere un enfoque igualmente original. En la música afroporteña el pensamiento mestizo se expresa en una percepción y principios normativos originales, síntesis de la existencia secular de sursaharianos en interacción con el mundo blanco en el complejo juego de poder que fue la esclavitud y sus consecuencias. Creemos que su estudio, en tanto emergente mestizo, nos sensibiliza con esta lógica para incorporarla en tanto procedimiento investigativo y performático.

Humildemente nos enorgullecemos de que la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos, la Universidad Nacional de La Plata sea, quizás, la primera entidad pública con una agrupación musical no eurocentrada. Históricamente el entusiasmo por lo europeo viene propiciando que entidades como ésta posean, financien y fomenten formaciones musicales académicas (orquestas sinfónicas, ballets, coros, etc.) y no autóctonas (bandas de sikuris, conjuntos chamameceros, etc.). Por otro lado, si bien tales instituciones abogan por la regionalización, la atención a la diversidad y el respeto por las identidades locales, ello no suele trascender el plano discursivo y la realidad demuestra que el pensamiento eurocentrado sigue siendo el paradigma dominante, limitando la inclusión de las músicas no europeas en la educación formal, lo que ensancha aún más la brecha entre las necesidades de la sociedad y la oferta

16 Sus implicancias han sido grandes, por ejemplo, fue base de las emancipaciones que comenzaron a fraguar a partir de 1800.

educativa. En ese sentido, la difusión de nuestras músicas autóctonas continúa siendo un lamentable olvido y las instituciones educativas cuentan con el silente apoyo de los claustros docentes. Sin desmerecer los emprendimientos eurosonoros señalados y con una actitud proactiva frente a la problemática descrita, procuramos enriquecer desde el pensamiento mestizo nuestra representatividad institucional incluyendo a la Comparsa como uno de los emblemas identitarios que nos singulariza como nación. Recordemos que la decisión de los afroporteños de replegar el candombe a la esfera privada fue por la irrupción de las comparsas de falsos negros, uno de los actos primigenios de discriminación pos-abolicionista más flagrantes. Así, el candombe ha sido, tanto por los afroporteños celosos por mantener sus tradiciones como por los porteños celosos por brindar una imagen europeizada de nuestra identidad, uno de los secretos mejor guardados de la ciudad. Por una curiosa ironía del destino hoy muchos blancos procuran conocerlo y aprenderlo pero, entendiendo al conocimiento en tanto fuente de poder, las reglas del juego ahora las ponen los afroporteños.

Al menos en el ámbito porteño el término *cátedra* se emplea para dar cuenta de alguien que hace o explica algo de modo magistral. Permittiéndonos jugar con su doble sentido así lo empleamos en el título de este artículo ya que, al ser la nuestra una cátedra con comparsa, instamos a un aprender-haciendo pues es la manera afroporteña de sintetizar teoría y praxis musical como unidad de sentido ya que, históricamente, *fueron ellos y solamente ellos* quienes han sabido mantener vivo el fuego el candombe. Es nuestro deseo que este proyecto pueda replicarse en otras instituciones para redimensionar nuestra americanidad honrando a uno de los grupos no-blancos preexistentes a la nación y formadores de la misma.

Fuentes

- ANÓNIMO (1920, 29 de enero). Carnavales del siglo pasado: Los candomberos. *La Razón*, Buenos Aires, s/p.
- MONTAGNE, Edmundo (1926, 9 de julio). Los morenos. *El Hogar* 873. Buenos Aires, p. 11, 67 y 76.

Bibliografía

- BLACKING, John (2010, ed. or. 1973). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- CIRIO, Norberto Pablo (2002). *¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial*. En V. Rondón (Ed.), *IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.
- CIRIO, Norberto Pablo (2003). La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- CIRIO, Norberto Pablo (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, UCA.
- CIRIO, Norberto Pablo (2008). *Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?* En F. Sammartino y H. Rubio (Eds.), *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 81-134.
- CIRIO, Norberto Pablo (2009). De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro. *Silabario* 12: 65-78. Córdoba.

- CIRIO, Norberto Pablo (2013). Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX). En M. Plesch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 537-575.
- COOLEY, Timothy J. (1997). Casting Shadows: Fieldwork Dead! Long Live Fieldwork!: Introduction. En G. F. Barz. and T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, p. 3-19.
- DE LUCÍA, Omar (1999). El carnaval porteño. El proceso de su construcción como campo simbólico (1868-1880). *Desmemoria* 23-24: 126-148. Buenos Aires.
- FELD, Steven (2001, ed. or. 1991) El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En F. Cruces y otros (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p. 331-355.
- 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, UBA.
- GRUZINSKI, Serge (2007). Mezclas y mestizajes. En *El pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, p. 45-73.
- GUBER, Rosana (1991). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.
- HALBWACHS, Maurice (2011, ED. OR. 1950). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- HOOD, Mantle (1960). The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology* IV (2): 55-59.
- MELLINO, Miguel (2008). *La crítica poscolonial: Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- QUIJANO, Aníbal (2001). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En W. 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. 117-131.
- RUIZ, Irma; GOYENA, Héctor Luis; ILLARI, Bernardo *et al.* (2000). Argentina. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, T 2: 636-663.
- SÁNCHEZ, D.; ANDRUCHOW, M.; COSTA, M. E. *et al.* (2006). El carnaval de los "blancos-negros". En L. Maronese (Comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 115-143.
- SEGATO, Rita (2007). *La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SHELEMAY, Kay Kufman (1997) The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. En G. F. Barz and T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, p. 141-156.
- TAYLOR, Charles (2009, ed. or. 1992). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VEGA, Carlos (1932a, 14 de agosto). La influencia de la música africana en el cancionero argentino. *La Prensa*, Buenos Aires.
- VEGA, Carlos (1932b, 16 de octubre) Cantos y bailes africanos en el Plata. *La Prensa*, Buenos Aires.
- VEGA, Carlos (1936a, 30 de agosto) Candombes coloniales. *La Prensa*, Buenos Aires.
- VEGA, Carlos (1936b) Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo. *Cursos y Conferencias* 7. Buenos Aires.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2010, ed. or. 2004). *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Norberto Pablo Cirio

Nació en Lanús (Buenos Aires) en 1966. En 2002 se licenció en Cs. Antropológicas (UBA). Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología desarrollando proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011 es Director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad de La Plata. Es autor de los libros *En la lucha curtida del camino... Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (INADI, 2007, 2ª ed. Editorial Académica Española -Alemania-, 2012), *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (Teseo, 2009) y *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo* (Dunken, 2012, en coautoría con Montero). Es editor de los libros de Néstor Ortiz Oderigo *Esquema de la música afroargentina* (UNTREF, 2008) y *Latitudes africanas del tango* (UNTREF, 2009).

Augusto Pérez Guarnieri

Percusionista; profesor en Educación Musical (Escuela de Música Popular de Avellaneda) y de batería (Escuela de Arte de Berisso); Director del Centro de Estudios Musicales, La Plata (1999-actual); Director del Colegio del Sol, nivel ESB-Polimodal, Gonnet (2005-2009); Docente del Liceo V. Mercante, UNLP (2001-actual); capacitador en encuentros en Argentina y el Exterior (UBA, UNLP, FLADEM, ISME, DGCYE, entre otros); autor de los libros *África en el Aula* (Edulp, 2007), *Afroamérica en el aula: Garífunas, música del Caribe guatemalteco* (LVM, 2009), *Ubafo: el legado de los abuelos garífunas* (Edulp, 2011), *Arte y espiritualidad del pueblo garífuna* (Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala: 2012); miembro de la Comisión Directiva del Fladem-Ar (2008-2011). Investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires y del Museo de Instrumentos Musicales Azzarini-UNLP sobre los garífunas y los afroargentinos. Secretario de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos, UNLP.