

Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar*

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
pcirio@fibertel.com.ar

En el presente artículo pretendo dar cuenta de un tema marginal en los estudios de la música tradicional argentina, el de la población negra actual. Tal confinamiento se debe, fundamentalmente, a tres factores: el primero y más importante es de índole teórica, ya que una antigua -pero vigente- visión académica sobre el mismo considera que sólo puede darse cuenta de una cultura afroamericana en aquellos casos en los que el componente negro se mantuvo idéntico o lo más idénticamente posible a como era antes de ser traído a América; el segundo es que ya desde la segunda mitad del s. XIX se considera que no hay negros en la Argentina y, cuando los hubo, fueron minoría y no dejaron herencia musical. El tercero es que, si bien dicha población no solo existe sino que posee una riqueza musical relevante, el grado de atomización y fusión social en que se halla dentro de la población total del país torna difícil su localización y estudio.

A fin de dar cuenta de este tema expondré algunas perspectivas teóricas para el estudio de la cultura afroamericana, ejemplificando con un caso concreto que investigo desde hace 1991, las prácticas musicales afroargentinas del culto a san Baltazar, el Rey Mago negro que dicha población venera desde la época colonial y que actualmente se mantiene vigente en una amplia zona del Litoral entre la población criolla.

Perspectivas teóricas para el estudio de la cultura afroamericana

Pureza o contaminación, o *separação ou mistura*, en términos de Fernandes (1984), fueron los dos polos entre los que se movió una disciplina que nacida en la complicidad colonialista necesitó de esta dicotomía para dar cuenta de la resistencia -o no- de lo *diferente* aunque, conforme pasó el tiempo, dicha otredad fue diferenciándose, al menos en sus rasgos concretos, cada vez menos. Buena parte de los estudios sobre los negros en América han sido signados de esta manera. Así, mientras sus diferencias observables se mantuvieran más o menos acentuadas, se los consideraba como verdaderos enclaves africanos en América, como bastiones de resistencia cultural; al contrario, mientras menos distantes estuvieran del investigador pasaban a ser conceptuados como campesinos,

desocupados, “cabecitas negras”, etc. Esta dicotomía pureza-contaminación entra en juego con otra muy cara al pensamiento occidental: estructural-concreto, o en sus variantes de arquetipo-tipo, religiosa, de trascendente-secular, filosófica, de espíritu-materia, etc., pero donde siempre al primer miembro de cada par se le confirió un estatus superior, modelador, rector, y al segundo un estatus de epifenómeno, de cáscara, de manifestación. Este privilegio del espíritu sobre el cuerpo ha sido recurrentemente detentado al momento de dilucidar qué es lo que verdaderamente cuenta para comprender una cultura. Si bien los rasgos observables son los más perceptibles y sobre ellos se basaron buena parte de los estudios de corte esencialista, tan pronto como éstos comenzaban a cambiar o a desaparecer, las miradas interpretativas comenzaron a dirigirse hacia lo estructural, pues al postular que la estructura rige y modela podía dar mejor cuenta de la cultura en estudio. Veamos algunos ejemplos. El estudio de la supervivencia de rasgos culturales concretos africanos en América - *africanismos*- ha sido inaugurado por Herskovits con su trabajo *The Myth of the Negro Past* (1941). Su influencia fue tan grande que aún constituye el referente obligado en todo estudio sobre el negro en América. Bastide es otro importante autor que en el Brasil hizo girar el debate sobre los africanismos alrededor a dos grandes cuestiones: A) el lugar de África en el Brasil, y B) el sincretismo (Monteiro 1999: 339). En *Los cultos afroamericanos* (1982), afirma que además de un estudio etnográfico es importante contar con un enfoque histórico a fin de dar cuenta de

- “- por qué algunas religiones se han conservado y por qué otras han muerto; por qué en las religiones que se han mantenido, aspectos enteros de los cultos primitivos han desaparecido, mientras que otros se mantienen sólidos en sus bases;
- por qué y cómo estas religiones se han ido transformando a lo largo del tiempo, se han sincretizado a veces con el catolicismo, otras con el protestantismo, otras con el espiritismo;
- comparar, por último, los cultos afroamericanos con los cultos africanos para comprender las razones de su diferenciación progresiva a partir de un tronco común (teniendo en cuenta, por supuesto, que los propios cultos africanos también han evolucionado desde la época de la trata de negros y que la continuación de las relaciones comerciales entre África y el Nuevo Mundo no ha sido lo bastante intensa y prolongada como para que estos cultos pudiesen seguir equilibrándose en su dinamismo a medida que cambiaban a ambos lados del Atlántico)” (Bastide 1982: 54).

De esta manera, A) conduce a dos resultantes, pues si la valoración es positiva, esto es, si la presencia de rasgos culturales africanos es muy visible, dicha presencia es tomada como una forma de resistencia cultural ante la sociedad blanca, considerando a esas tradiciones como supervivencias, cuando no arcaísmos. En cambio, si la valoración es negativa, esto es, si la presencia cultural africana es poco perceptible, significa una renuncia sin retorno a favor de la modernidad y el raciocinio occidental-capitalista; B) el sincretismo es tomado como sinónimo de mestizaje, dando cabida a la

dupla mutuamente excluyente de preservación-combinación. Ambas resultantes no hacen más que señalar que, para Bastide, la importancia de dar cuenta de las condiciones sociales de la permanencia cultural africana en el Brasil se reduce a una cuestión de toma y daca y pareciendo, como señala Montero (1999), incapaz de construir una problemática que asocie una lectura fina de los procesos de significación con un análisis de las determinaciones estructurales que orientan el accionar cultural.

Mintz y Price, en *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective* (1977), marcan un importante viraje en este tipo de análisis al concluir que en vez de supeditar todo a la existencia de rasgos concretos afro convendría trazar una investigación a partir del estudio de las reglas, estructuras, principios y valores (frecuentemente inconscientes) que estructuran la producción de ciertas manifestaciones afroamericanas, permitiendo así

“una mejor visión del cambio y la readaptación cultural y resalta la africanidad de manifestaciones que, de acuerdo con los estudios anteriores que enfatizaban ítems determinados, no la reflejaban” (Frigerio 1993: 57).

Esta propuesta es contemporánea a una profunda revisión, por parte de la antropología y otras disciplinas humanísticas, del concepto de tradición en cuanto a su construcción, vigencia y legitimidad. Handler y Linnekin en *Tradition, Genuine or Spurious* (1984), desnaturalizan el concepto de tradición dominante tanto en el discurso social como en el científico, pues entraña las ideas de atávico y esencia en cuanto al cuerpo de costumbres y creencias heredadas del pasado, proponiendo considerarlo como un proceso simbólico de construcción del pasado a partir de las vivencias del presente.

En la historia, Hobsbawm (2002) propuso que las tradiciones no solo se heredan sino que se inventan. Ello está relacionado con el auge del nacionalismo y la etnicidad, especialmente a partir del s. XIX, cuando para consolidar la conformación de los modernos estados-naciones los sectores de poder implicados debieron construir e instituir tradiciones legitimantes, las más de las veces basadas en un pasado modificado, imaginado o directamente fabricado, pero siempre con un tinte de inmemorial. Así, con el término “tradición inventada”, intenta dar cuenta de las prácticas ritualizadas que tienen como objetivo inculcar determinadas normas y valores a fin de conformar un pasado histórico conveniente a sus fines de poder, dominio y legitimación.

En el folclore, la tradición también comenzó a considerarse más un proceso que una acumulación de materiales rústicos heredados a través del tiempo, como era moneda corriente entre los folcloristas latinoamericanos. En esta línea, Blache (1988) establece una interesante diferencia entre folclore como tradición y folclore como contenido:

“en el primer caso se transfiere a los sucesores hechos concretos [...]. En cambio, la tradición como contenido, denota que sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la

manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado. En esta última instancia puede cambiar su apariencia externa, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un fenómeno cuyos efectos son homologables” (Blache 1988: 27).

Adhiriendo a los postulados de Mintz y Pirce, y Blache, Frigerio, en *Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas* (1992-3), propone seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de los participantes de una *performance* artística afroamericana, ya que

“Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características *qua* género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen” (Frigerio 1992-3: 57-58).

Dichas características son: 1) Multidimensionalidad. Es la principal. La *performance* ocurre de manera densa a varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros son distintos y están separados. Un ejemplo es la *capoeira* Angola, que “es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpretación, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única” (Frigerio 1992-3: 58). 2) Cualidad participativa. No hay una separación tajante entre *performer* y público, como en el arte occidental. La audiencia participa de diversas formas, depende la circunstancia. Dado que la *performance* artística afroamericana se produce menos como situación de representación que espontáneamente, en contextos lúdicos. 3) Ubicuidad en la vida cotidiana. Como corolario de lo anterior cada individuo es, en potencia, un *performer* capaz expresar su arte de acuerdo al curso de la vida diaria. 4) Importancia de lo conversacional. Todo lo anterior abre la puerta hacia un modo conversacional entre los distintos *performers*: interacción entre solista y coro; entre tambores; entre solista y respuesta instrumental; entre bailarín y tambor; entre un cantante y un tambor; entre bailarines y entre el cantante y el principal bailarín, bailarines u otros. 5) Importancia del estilo personal. Dada la relevancia del estilo conversacional, cada *performer* se ve comprometido a un mayor y mejor desempeño, propiciando marcas identitarias personales. Frigerio señala una importante consecuencia de este punto, y que a la sazón recuerda el carácter procesal del hecho folclórico, pues “este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992-3: 62). 6) Cumple nítidas funciones sociales. Puesto que las *performances* artísticas afroamericanas casi siempre se realizan de manera intragrupal, la cualidad participativa posibilita que los roles

del *performer* y la audiencia sean intercambiables.

Más allá de que algunas de éstas no se presenten en todas las *performances* afroamericanas, o inclusive se den en otras culturas, Frigerio sostiene que es *en su conjunto* que configuran y otorgan ese carácter único y diferenciable de otras *performances* americanas. Su propuesta parte de la necesidad de estudiar los africanismos de manera actualizada, pues los abusos de purismo y la estrechez al momento de demarcarlos en la literatura clásica conducía, generalmente, a una visión estática y empobrecida del hecho cultural (Frigerio 2000: 31).

Por mi parte, y coincidiendo en que los estudios afro-atlánticos son estudios de criollización, pues analizan la mezcla (Farris Thompson, en Frigerio 2000), estimo que ambos enfoques -el que se basa en la retención de africanismos y el que se centra en la búsqueda de una gramática inconsciente afroamericana-, pecan de abuso de intencionalidad, pues si bien es cierto que los cambiantes rasgos materiales o concretos muchas veces no llegan a ser dignos de confianza científica debido a su inestabilidad existencial, considero que los rasgos estructurales no deben ser tomados como inmutables. Es cierto que hay maneras de hacer que obedecen más a una lógica interna que a la pervivencia de rasgos concretos, pero sobre lo que me interesa llamar la atención es el deber de desnaturalizar la manera en que la cultura occidental sobrevalora dogmáticamente el espíritu por sobre la materia, lo estructural por sobre lo concreto -en definitiva, lo que no se ve por sobre lo que se ve-, otorgándole a lo primero carácter de *deus ex machina*.

Otro punto importante de reflexión en los estudios sobre los afroamericanos son sus prácticas religiosas. Por lo general, el contacto entre el catolicismo y las religiones de origen africano ha sido tratado a partir de la dicotomía sincretismo o criollización, las más de las veces concluyendo que las religiones afro dejaron permear elementos católicos, que a la inversa. Más allá de sus implicaciones de pureza-contaminación, este tratamiento desemboca en el controvertido tópico de la religiosidad popular, campo sobre el cual los investigadores solo comparten su postura de ambivalencia (Maynard 1985, en Massolo 1994: 101), pues ¿en qué medida un culto puede considerarse popular?, ¿puede este adjetivo englobar a tradiciones religiosas tan diversas geográfica como culturalmente?, ¿es esta la expresión más feliz cuando ningún nativo se define a sí mismo como practicante de una “religión popular”? Estas y otras preguntas formula Fernandes (1984) al revisar la literatura recientemente producida sobre el tema en el Brasil, concluyendo que el problema de base es la definición de pueblo y cómo se lo explica teniendo en cuenta las relaciones entre los vínculos horizontales y verticales del hecho social:

“Por um lado, o predicado ‘popular’ deve caracterizar laços que unem uma classe de iguais (vínculos horizontais); mas por outro lado, deve também dar conta das relações obtidas entre posições desiguais em um eixo vertical. Remete às idéias de fraternidade, no primeiro caso, e aos da autoridade, no segundo. ‘Popular’ enquanto ‘classe subalterna’ está associado ao primeiro sentido; e

quando pensado como 'extra-oficial', associa-se, prioritariamente, ao segundo. Tomar um ou outro ponto de partida leva a resultados diversos e contraditórios que, no entanto, constituem, reunidos, oposições significativas" (Fernandes 1984: 243).

Según Santamaría (1991), la religión popular puede ser definida como

"el conjunto de experiencias, actitudes y comportamientos simbólicos que demuestran la existencia de un imaginario social que incluye lo sobrenatural en la realidad cotidiana. Por lo tanto no sólo cabe lo litúrgico, lo ritual o lo cultural sino una amplia gama de comportamientos individuales y colectivos que definen el proceso global de simbolización" (Santamaría 1991: 13).

De este modo, la religión popular también puede ser entendida en oposición a la religión erudita, dividiendo al campo religioso entre dominantes y dominados (Rodrigues Brandão 1981), o simplemente como aquella perteneciente a la mayoría de los hombres (Fernandes 1984). Por otro lado, dado que la disputa por el poder parece constituir la moneda común en todo sistema religioso, Rodrigues Brandão (en Fernandes 1984: 243-247) destaca tres subtemas asociados: A) El ecumenismo: el ecumenismo popular se caracteriza por conglomerar elementos de varias religiones en un conjunto aparentemente heterogéneo. B) La dominación institucional: si la enseñanza escolarizada es parte constitutiva de los modernos mecanismos de dominación institucional -como en las religiones eruditas-, en la religión popular el devoto aprende en el hacer cotidiano, en una transmisión directa y oral del conocimiento. C) La fiesta: constituye un espacio propio, distintivo y obligado. No hay culto popular sin fiesta y muchas veces ésta escandaliza a los directivos de las religiones eruditas. Para Amegeiras (1987) es un evento especial, no común, que interrumpe las labores cotidianas y que por su carácter integral moviliza todas las dimensiones de la existencia humana. Por su parte, para Santamaría (1991) la fiesta es un

"conjunto de actitudes y actividades colectivas que suponen la interrupción cíclica y transitoria del orden normativo, actuando como mecanismo de flexibilización. Las funciones de la fiesta en el marco de la religiosidad popular son muchas: memoria colectiva del pasado, catarsis simbólica de la agresión, retorno al caos esencial anterior a la fundación del orden, negación de las distinciones sociales impuestas por la prescripción de roles y relaciones, instancia de reconocimiento colectivo, distribución y estabilización alimentaria, ritual propiciatorio, renovación del mundo, complejo imploratorio, etc." (Santamaría 1991: 16).

Al pensar las religiones afrobrasileñas desde la religiosidad popular, Fernandes sostiene que se adiciona el problema de la oposición racial blanco-negro que tiende a recortar las relaciones horizon-

tales y a atravesar las verticales, pues entre lo social y lo racial se halla la pregunta de fondo, la dicotomía separación o mezcla. Siguiendo a Rodrigues Brandão, veamos qué sucede en el culto a san Baltazar: A) El ecumenismo: es un culto paralitúrgico y presenta elementos religiosos de diversa procedencia que van desde prácticas de la ortodoxia católica, como el rezo de la Novena, hasta modos devocionales africanos, como la realización de danzas sagradas. B) La dominación institucional: el saber devocionario sobre el santo, así como los discursos sobre su hagiografía y los mecanismos del culto, se transmiten exclusivamente por carriles extra-institucionales, de manera empírica y oral. C) La fiesta: es el elemento que, por antonomasia, caracteriza a esta devoción. Resulta esencial para las familias dueñas de una imagen del santo realizar su fiesta anual. Aquellas que por diversos motivos (estrechez económica, luto, etc.) no pueden consideran que comenten una falta. Hay una máxima al respecto empleada por los devotos para caracterizar al culto: “El santo quiere fiesta”.

Respecto al sincretismo en la religiosidad popular latinoamericana, Garreta (1986) sostiene que se remonta al período de la colonización europea, siendo el resultado de una evangelización realizada en diferentes épocas de diferentes modos y con distintos resultados, dada la asimetría relacional entre los sectores que se fue estableciendo y cristalizando a través de procesos socio-históricos como la colonización, el destierro y la emigración. A ello, Forni (1986) agrega que el sincretismo es una tendencia constante en toda situación de contacto y que la religiosidad popular constituye el elemento básico para la comprensión del conjunto de valores, símbolos, legitimaciones e interpretaciones que la orientan, dada su persistencia en las clases populares aún después de grandes procesos de cambio como la industrialización y la urbanización.

Puro o impuro, separación o mistura, estructural o concreto, religión afro o religión popular, son algunas de las dicotomías con las que se analizaron las culturas afroamericanas. Lejos de constituir categorías mutuamente excluyentes, nuestro sistema clasificatorio considera poco felices aquellas manifestaciones que no se encuadran dentro de un único constructo. Así lo problematizó Douglas en sus libros *Pureza y peligro : Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1966) y *Sobre la naturaleza de las cosas* (1976). Por mi parte, y haciéndome eco de que toda manera de ser cultural distinta a la del investigador puede ayudar a comprender mejor al hombre si se está dispuesto a considerarla no solo diferente sino también interesante, he optado por una postura un poco ecléctica, pero que me brinda un marco epistemológico lo suficientemente amplio como para prever las trampas duelistas de nuestro pensamiento occidental. No es mi intención probar que lo actualmente africano del culto a san Baltazar en la Argentina constituye una isla de pureza negra, una embajada del pasado que llega a nuestros días tal cual fue concebida *in illo tempore*, sino dar cuenta de los componentes afro del mismo en el marco de una perspectiva procesual teniendo en cuenta cómo los ejes tiempo y espacio han jugado -y juegan- como marcas referenciales en la construcción de un hecho cultural vivo y, por ende, dinámico.

Estado de la cuestión sobre los afroargentinos

Una posible lectura de los estudios sobre los pasados y presentes afroargentinos puede trazarse de acuerdo a los modelos de desarrollo de nuestro país. El ideal de la Generación del '80 de forjar una nación a la europea para producir una "regeneración de razas", tal como preconizaba Sarmiento, fomentando los consiguientes flujos migratorios masivos de dicho continente, propició un extendido estado de ceguera para con todo aquello que no estuviese vinculado al Viejo Mundo y que, en el caso que nos ocupa, se ha mantenido de manera casi incólume hasta el presente. Al igual que con los aborígenes, los negros fueron considerados en su máxima otredad, como un grupo en irreversible decadencia, cuando no directamente desaparecidos. Su pasado poco interesaba, su futuro parecía tener los días contados y en el presente nada podía hacerse con ellos ni para ellos. Así se explica el reiterado anuncio de su desaparición desde hace ya más de un siglo (Estrada 1863, Gálvez 1883, Soiza Reilly 1905, Álvarez 1908, Thompson 1973 y Goldberg y Mallo 2000). Siempre se afirmó que "quedaban pocos", que eran "los últimos" aunque, como se aprecia de la concatenación de los años de estos estudios, ellos parecieron pasar las décadas de manera incorruptible. Esta peculiar narrativa generó un imaginario por el cual aún son admisibles aseveraciones como "todo se fue para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el Africa en el Plata" (Vega 1932b), o que en la Argentina "negros, lo que se dice negros, no hay" (Luna 1980: 5). Pasó mucho tiempo hasta que, por lo menos académicamente, se comenzara a asumir que los afroargentinos no constituían una Atlántida y que a veces la estadística demográfica guarda escasa correlación con el impacto estético (Farris Thompson, en Frigerio 2000). De estos discursos puedo concluir que, primero, el deseo de que desaparezcan por parte de la sociedad blanca fue más determinante para su defunción -simbólica, al menos- que su decrecimiento censal conforme pasaban los años; segundo, al desatenderse de su contemporaneidad se rompe el diálogo directo, ya no es tan fácil observarlos, escuchar *sus* voces contando *su* versión de la historia, por lo que el estudio pasó a los cómodos recovecos de la indagación archiveril y, así, aumentó la posibilidad para manejar el pasado más convenientemente.

La esclavitud, el motivo por el cual comenzó a haber negros en lo que hoy es la Argentina, ha sido un tema recurrentemente investigado, tanto con apetito censal como para inferir las dimensiones de su incidencia cultural. Aunque aquí el sistema esclavista no adquirió la envergadura económico-demográfica que tuvo en otros países americanos, los negros representaron una parte importante dentro de la sociedad colonial. Prueba de ello fue la existencia de un continuo comercio de esclavos que comenzó con el otorgamiento del primer permiso real en 1534, curiosamente dos años antes de la primera fundación de Buenos Aires (Reid Andrews 1989: 31). Varios análisis estadísticos han intentado establecer cuántos y de dónde vinieron (Scheuss de Studer 1958, Clementi 1974, González

Arzac 1974, Gallardo 1989, Cassani 1990 y Goldberg 2000). Más allá de la falta de documentación sobre la totalidad importada debido al tráfico clandestino -particularmente intenso hasta bien entrado el s. XIX-, y lo poco confiable que resultan las citas contemporáneas de etnias y lugares de origen (Ortiz Oderigo 1984), estos estudios aportan un valioso conocimiento sobre la génesis y la dimensión de la esclavitud en el Río de la Plata. Lamentablemente, también se comprobó que los datos censales no siempre ofrecen información fidedigna, pues a veces no se consideró el color de las personas o -por diversos motivos- se falsearon las cifras a favor de la población blanca. De acuerdo a estos estudios, el máximo porcentual de negros que tuvo la población de Buenos Aires fue del 30,1% en 1806 (Reid Andrews 1989: 81) y que, según el primer censo nacional de 1778, en muchas provincias ese porcentaje fue muy superior, oscilando entre el 64% (Tucumán) y el 46% (Salta) (Guzmán 2000: 70), pero para las últimas décadas del s. XIX estaban reducidos a índices tan bajos como 1,8% en 1887. Actualmente, si bien no hay cifras oficiales, se estiman en unos dos mil individuos.

En el ambiente académico las razones usualmente propuestas sobre su disminución demográfica coinciden en que no se debió a un solo factor sino a una compleja amalgama de acontecimientos. Las más significativas fueron la Guerra de la Independencia (1806-1825), la Guerra del Paraguay (1864-1870) y la peste amarilla que asoló Buenos Aires en 1871. Aunque la esclavitud se abolió formalmente en 1813 con la *Ley de libertad de vientres*, siguió de manera más o menos subrepticia hasta 1840, cuando fue prohibida por un tratado antiesclavista con Gran Bretaña (1).

En las investigaciones sobre los afroargentinos es posible trazar una línea divisora, un antes y un después a partir del libro *Los afroargentinos de Buenos Aires* del historiador británico Reid Andrews (1980, publicado en español en 1989). Considero que con él hubo en nuestro país un significativo viraje de paradigma, pues se inserta en un contexto mundial donde las minorías étnicas y los grupos con rasgos culturales diferentes comenzaban a cobrar notoriedad e interés. Este libro es el resultado de un curso de posgrado en Historia Latinoamericana de la Universidad de Wisconsin, para el cual a fines de los '70 realizó un trabajo de campo de dieciocho meses en la ciudad de Buenos Aires. Su objetivo fue probar las repetidas explicaciones que durante la última centuria se dieron sobre su desaparición, pues si bien resultaban lógicas, coherentes y razonables, poco o ningún esfuerzo se había hecho para probarlas (Reid Andrews 1989: 11). Este estudio es valioso por varios aspectos: primero, por constituir una puesta al día de un tema intencionalmente olvidado; segundo, por la sistematización integral sobre muchos aspectos de este grupo (un somero punteo del índice lo demuestra: El enigma de la desaparición, La transición de la esclavitud a la libertad, Organizaciones comunitarias, Los afroargentinos en la actualidad, etc.); y, tercero, por la especial mirada de un extranjero sobre temas como el racismo y la composición multiétnica de un país que se consideraba blanco.

Mi estudio sobre las prácticas musicales en el culto a san Baltazar

Comencé esta investigación de manera independiente en 1991. En septiembre de 1996 ingresé al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en 1998 radiqué allí el proyecto, donde lo continué hasta el presente con el título *La música afroargentina: Historia y vigencia de prácticas musicales vinculadas al culto a san Baltazar* (2). Dado que al comienzo de mi trabajo lo único publicado sobre el tema con carácter académico era el libro de Quereilhac de Kussrow (1980), quien estudió el tema a comienzos de los '70, la distancia que mediaba con su trabajo hizo que debiera empezar prácticamente de cero. Tenía que actualizar lo estudiado por ella veinte años atrás y dar cuenta de la concreta e ignorada dimensión de este culto en nuestro país. Así, concebí mi investigación realizando trabajos de campo bajo dos modalidades: por un lado, prospectar la región del Litoral a fin de levantar un mapa religioso-musical del culto y, por el otro, detenerme en las capillas (3) que considere relevantes. Lógicamente, la segunda intención estuvo supeditada a la primera. Dado que la fiesta del santo se realiza en su día -6 de enero- o en sus inmediaciones, no podía trabajar en más de una o dos fiestas al año y, puesto que muchas de las prácticas musicales del culto sólo se actualizan ese día, debía ser táctico al momento de seleccionar la/s fiesta/s a trabajar cada año. La metodología del trabajo de campo que empleo consiste en la observación, la observación participante, la entrevista unipersonal y grupal semiestructurada y en profundidad y la grabación en audio y video de las prácticas musicales y danzarias, tanto en forma espontánea como inducida. Al presente realicé dieciocho trabajos de campo a las provincias de Buenos Aires, Corrientes, Chaco y Santa Fe, la mayoría durante el período festivo, documentando un total de 75 capillas: 41 personalmente y sobre 34 dispongo de información que por el tiempo o la distancia aún no relevé. Dada mi especialización en la antropología de la música, me interesa de manera particular captar el sentido y vivencia de este culto a través de las prácticas musicales que los devotos actualizan para rendirle tributo. Como expondré a continuación, dado a que este culto comenzó en nuestro país en el siglo XVIII con su instauración por el clero de Buenos Aires a la población negra, y teniendo en cuenta que tempranamente éstos introdujeron algunos patrones de religiosidad propios, deseo comprobar si dichos patrones tienen vigencia. Dicha vigencia no significa pervivencia intacta del pasado, sino que es la resultante de un largo y vivo proceso de adaptación, recreación, creación y transmisión que permite tanto la manifestación de prácticas ancestrales como la construcción un imaginario negro legitimante en una sociedad “blanca”.

Origen del culto en la Argentina

En Hispanoamérica los esclavos negros siempre estuvieron sujetos a fuertes controles. La metrópoli, temerosa de los frecuentes motines y revueltas que ocasionaban (Reid Andrews 1989: 131; Laviña 1996: 18), instauró mecanismos de control social y cultural como la cofradía, institución de carác-

ter paternalista de origen medieval. De este modo favoreció la congregación de grupos estamentales y activó su participación sobre una base reglamentada (Sánchez 2001: 7). En lo que hoy es la Argentina, la primer cofradía fue la de San Baltazar y Ánimas, creada en Buenos Aires el 24 de septiembre de 1772 para “morenos, pardos e indios” (4) y ubicada en la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario, a extramuros de la ciudad. Ésta pervivió 84 años, disolviéndose en 1856. Con su creación el gobierno solucionó, o por lo menos creyó solucionar, tres problemas a un tiempo: convertir a los negros en cristianos (una obsesión que atormentó a la conquista española en general), tenerlos calmos de revueltas augurándoles una eterna libertad *post mortem* y, al naturalizar su condición, desentenderse de su estatus de esclavos.

La Constitución de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas -única conservada de las cuatro cofradías de negros que hubo en Buenos Aires-, es una fuente de gran valor para comprender el funcionamiento de la institución y los pleitos en que los cofrades se vieron envueltos por realizar sus prácticas musicales devocionales nativas. Estos pleitos tuvieron origen en la discrepancia entre el poder blanco (metrópoli, virrey y clero) y los negros, en cuanto al modo de venerar al santo. Hay abundantes testimonios de que en Europa la música y la danza dentro del recinto sagrado eran actividades severamente controladas, pues por lo común la grey devenía en actos escandalosos. Dicha preocupación se trasladó a América ante lo propenso que fueron los negros a dichas prácticas.

Es cierto que la Iglesia no permitió, en un principio, que los negros dancen en los oficios que celebraba la Cofradía, aunque dada la desobediencia de éstos pronto tuvo que aceptarlas. De hecho, sorprende su complicidad con el sistema esclavista al crear una cofradía advocada a un personaje que de acuerdo a su propio canon no es santo. Mucha de la información proporcionada por las fuentes tratadas da cuenta del éxito de los negros al introducir sus prácticas musicales en la Cofradía. En la Constitución se estipulan prevenciones del mismo, como cuando se especifica en el Capítulo 1º quiénes puede admitirse: “personas de ambos sexos, así Morenos, Pardos, é indios, que [...] sepan la Doctrina Christiana, sean de buena vida, y costumbres, sin nota de escandalozos, y el que no tubiere dichas calidades, no podra ser admitido” (AGN 31-8-5, doc. 1365). Esta advertencia hacia los posibles escándalos que los negros eran proclives es similar a las referidas a sus bulliciosos bailes de candombe u otras danzas, tan mal vistos por la sociedad blanca de la época y motivo de prohibición por numerosos bandos virreinales, siendo el más antiguo de 1766, que claramente diferenciaba los “bayles indecentes” que se hacían al son de tambores, de otros, celebratorios y de carácter religioso, prohibiendo los primeros. Desde el punto de vista español, los “bayles indecentes” eran aquellos lascivos, frenéticos y paganos que los negros habían traído de África; los segundos, otros igualmente africanos pero posiblemente de carácter grave, recatado, pues fueron admitidos.

A pesar de que este culto era una estrategia de dominación, los negros han sabido insertar valores propios de su cultura, como el modo devocional a través del canto y el baile. Según Laviña, ellos no solo utilizaron estas instituciones para reafirmar su identidad sino que, en el caso de la cofradía “la

iglesia facilitó, sin saberlo, estos lazos y reforzó los espacios de libertad al autorizar las fiestas de los negros en días determinados. Lo que los doctrineros y patronos pensaban que eran malinterpretaciones propias de la barbarie e ignorancia de los esclavos eran para ellos fiestas en honor de las divinidades afroamericanas. Los tambores con motivo de las fiestas [...] escondían otras intenciones. No era el producto de la ignorancia sino de la resistencia y del ocultamiento” (Laviña 1996: 14-15). Es cierto que media una considerable distancia témporo-espacial entre el culto a san Baltazar afroporteño y el vigente en el Litoral. Aunque aún no he podido consultar los archivos provinciales (probablemente un rico repositorio sobre el tema), ofrezco a continuación un bosquejo del pasado del culto litoraleño a fin de delimitar su profundidad temporal y su entroncamiento con el de Buenos Aires. La referencia más antigua la obtuve en Chavarría (Ctes.) en una capilla de dos hermanas negras, hoy fallecidas. Antiguamente se hallaba en las afueras del pueblo en el paraje El Chañaral (Ctes.), hasta que fue destruida por una inundación que azotó gran parte del Litoral en 1980. Además de la capilla, el agua destruyó muchos de los objetos del culto entre los que el informante Alfredo Falcón (aprox. 45 años) recuerda que había un “gran libro de actas” cuyo comienzo era leído ceremonialmente cada 6 de enero. Por haberlo escuchado durante años, este hombre recuerda que comenzaba diciendo: “Año 1726, en este lugar denominado Chañaral...”, y daba cuenta de la concesión de ese terreno por parte de la Corona para el emplazamiento de la capilla.

Las actuales prácticas musicales afroargentinas del culto

En esta sección pretendo satisfacer una aproximación integradora de lo que sucede musicalmente en las fiestas de san Baltazar. Considerando a la música como una actividad indisolublemente ligada a la sociedad en que se halla inserta y siendo, por tanto, un encapsulamiento de formas cognitivas y de valores compartidos cuyos rasgos revisten particulares significados de sentido (McLeod 1980), deseo mostrar cómo los *promeseros* renuevan anualmente su vínculo con el santo, cómo esta renovación posibilita que se mantengan vigentes músicas y danzas de procedencia afro y, fundamentalmente, cómo los rituales en que se realizan otorgan a los actores delpreciado y necesario sentido de equilibrio y bienestar para sus vidas.

Un aspecto medular de este culto es la manifestación de la fe a través de la música y que cada capilla es singular e independiente en cuanto a sus prácticas musicales, por lo que existe una amplia variedad de músicas vinculadas al culto. Quien pueda recorrer un área cualquiera de la zona estudiada comprobará que, virtualmente, no hay dos capillas que veneren al santo de la misma manera. Muchos de los géneros vigentes son el resultado de diversas herencias que sobrevivieron en el tiempo y que los devotos (5) mantienen como vehículos de comunicación con lo sagrado. De otros géneros he tenido la oportunidad de documentar su inserción en el culto y de conversar con los actores

implicados, dando cuenta del proceso de cambio inherente en toda manifestación cultural viva. Antaño, la devoción se manifestaba a través de géneros ahora en desuso, de los que he podido recabar información a través de documentos históricos y de la historia oral. Seguidamente mostraré cómo las prácticas musicales relevadas pueden clasificarse de acuerdo a tres aspectos: época de vigencia, pertenencia cultural y, para las danzas, el número y la relación proxémica entre los bailarines:

Cuadro 1: Época de vigencia

Pasado colonial	Candombe "Tambo" <i>Zemba</i>
Pasado inmediato (últimos 100 años)	Candombe
En la actualidad	Baión Candombe <i>Chamamé</i> <i>Chamamé con tambora</i> <i>Charanda o zemba</i> Corrido Cumbia Cumbia con tambora "Danza de las banderas" "Danza de los <i>cambara'angá</i> " Pericón Rock Toques de tambores en la religión africanista "Valseado" "Valseado" con tambora

Cuadro 2: Pertenencia cultural

Afroargentina	Candombe <i>Charanda o zemba</i> "Danza de los <i>cambara'angá</i> " "Tambo" <i>Zemba</i>
----------------------	---

Afrobrasileña	Toques de tambores en la religión africanista
Criolla con aportes afro	<i>Chamamé</i> con tambora "Valseado" con tambora
Criolla	Baión <i>Chamamé</i> Corrido Pericón "Valseado"
Popular	Cumbia Rock
Popular con aportes afro	Cumbia con tambora
Desconocida	"Danza de las banderas"

Cuadro 3: Los géneros danzarios según el número y la relación proxémica entre los bailarines

Colectivas	<i>Charanda</i> o <i>zemba</i> "Danza de las banderas" "Danza de los <i>cambara'angá</i> " "Tambo" <i>Zemba</i>
De parejas sueltas interdependientes	Candombe Pericón
De a tres, tomados	<i>Charanda</i> o <i>zemba</i>
Pareja suelta	Cumbia Cumbia con tambora Rock
Pareja tomada	Baión <i>Chamamé</i> <i>Chamamé</i> con tambora <i>Charanda</i> o <i>zemba</i> Corrido "Valseado" "Valseado" con tambora

Por lo expuesto, sería impropio acordar *una* manera de veneración musical, por lo que resul-

ta prudente sostener que la principal característica que conecta a las dispersas capillas dándole sentido de unidad a la veneración es que la música (en este contexto ella incluye a la danza) siempre es el vehículo de manifestación de la fe.

Los aspectos que tomé para establecer la africanidad de las prácticas musicales en cuestión fueron cuatro: A) consideraciones de los devotos acerca de su pertenencia afro; B) antecedentes de su empleo en contextos culturales afroamericanos; C) vinculación con el culto a san Baltazar o la órbita afroargentina; y D) presencia de concepciones religiosas de corte afro que le dan sentido. De este modo obtuve una serie de aspectos musicales relevantes desde el punto de vista africanista que su exposición completa rebasaría los límites propuestos en el presente trabajo, por lo que me centraré en dos de los más significativos: los *cambara'angá* y la danza de la *charanda* o *zemba*. Como en todas las prácticas musicales afro de carácter religioso, su ejecución es privativa de los varones.

1) Los *cambara'angá*. Son devotos de san Baltazar que en cumplimiento de favores realizados a ellos o a sus familiares, para el ciclo festivo visten disfraces ceremoniales que ocultan su identidad. Su deber es animar la fiesta con gritos y peleas pantomímicas, incitar a los concurrentes al baile danzando solos, entre ellos y/o armando parejas, así como ayudar en los menesteres necesarios para el decurso de la celebración. Sus movimientos son histriónicos, les está prohibido ingerir bebidas alcohólicas y hablar con las damas. Según sus dotes musicales, también participan en los conjuntos de *chamamé* que se forman *ad hoc*. Durante la procesión algunos montan a caballo y simulan luchas ecuestres con jinetes no enmascarados, donde siempre éstos resultan perseguidos y alcanzados. En las fiestas diurnas están habilitados para quitarse las máscaras al promediar su desarrollo, después de la procesión, mientras que en las nocturnas ello ocurre hacia la medianoche. Este rol es preponderantemente masculino y por lo general participan jóvenes y niños. Para adquirir tal condición, los postulantes deben participar en un rito de pasaje -"El nombramiento"- al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de la Novena (en esta ceremonia también se "nombran" a las nuevas reinas y alféreces). Allí efectúan un pago de carácter anual y declaran públicamente los años que cada uno se compromete a asistir en tal condición. El tiempo mínimo es de 3 años (2 + 1 de regalo); cumplida la promesa quedan libres de su obligación, aunque cada cual puede optar por proseguir los años que desee.

Cambara'angá es un vocablo guaraní de carácter aglutinante. Según los diccionarios de Jover Peralta y Osuna (1951) y de Ortiz Mayans (1980), el guaraní dispone de dos palabras para "negro", *jhú* para objetos, y *cambá* para personas; *ra'angá*, por su parte, es "imagen, sombra, figura, careta". Según los informantes, *cambara'angá* puede traducirse como "disfrazado de negro" o "negro de mentira". Más allá de su traducción literal al español, lo importante es que esta palabra subraya el carácter no real del disfrazado, enfatizando su cualidad de simulador. Otras denominaciones vernáculas son *cambá*, *cambacito* y, menos frecuentemente, "payaso". De acuerdo a mi experiencia de campo, los *cambara'angá* se encuentran en cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel (Dto. Goya), Ifran; Yataity Calle y Cruz de los Milagros y, según referencias de terceros, en Mercedes (Ctes.) y General

Obligado (Santa Fe).

El atuendo ceremonial consiste en máscara de cabeza (6), capa, delantal y polainas, con predominio de los colores rojo y amarillo. Todas las prendas están atiborradas de apliques de diverso tipo: lentejuelas, juguetes de plástico, adornos de Navidad, espejitos, afeitadoras descartables, relojes de juguete, pequeñas luces accionadas a pila, etc. Para las peleas pantomímicas se valen de boleadoras de lana especialmente fabricadas, revólveres de cebita, cuchillos y espadas de madera. Dada la importancia del ocultamiento de su identidad, ninguna parte del cuerpo queda al descubierto, excepto las manos. Por ello, también falsean la voz y se niegan a dar sus nombres. Mientras permanezcan enmascarados sólo pueden ser llamados con el nombre genérico de *cambará* o sus homólogos mencionados.

Los *cambara'angá* son ante todo actores alegres, aunque su hilaridad no desplaza la manifiesta violencia de sus peleas pantomímicas. Su presencia conforma un resorte lúdico clave en la fiesta. No tienen un baile o una música propia, su deber es bailar mientras haya música, sea *chamamé*, "valseado" o cumbia, los tres géneros danzarios de las capillas donde están presentes.

La presencia de estos personajes en algunas capillas constituye un punto importante en la reflexión sobre los elementos religiosos afro. En el África negra la danza y la mascarada resultan claves en el desarrollo de los rituales religiosos, constituyendo vehículos devocionales e invocatorios:

"La mascarada está considerada [...] como una manifestación material de una fuerza intangible, como la encarnación temporal de lo sobrenatural. Esta manifestación, sin embargo, para que sea posible, requiere la participación humana, tanto al nivel de un sistema de creencias que lo hace plausible, como al de un agente humano (a menudo el enmascarado) que actúa como vehículo de dicha manifestación. Algún signo o conjunto de signos debe distinguir a este agente humano de los otros seres humanos y establecer el hecho de que durante la celebración de los ritos ha dejado de ser uno más para convertirse en el avatar de la divinidad o del antepasado cuya presencia se invoca. Estos signos [...] incluyen las formas de conducta (el enmascarado se comporta como el dios y no como un individuo cualquiera), la oratoria o los sonidos (el enmascarado frecuentemente emite sonidos extraños que se cree que son proferidos por los dioses o habla como los seres sobrenaturales). El signo más fácilmente reconocible y más importante es, por supuesto, el ropaje" (Balogun 1982: 41-42).

El *cambara'angá* es un vehículo de la manifestación del santo, portador de los símbolos de la deidad. Construye su comportamiento sobre la base de la total anulación de las características que lo individualizan como humano: no tiene nombre propio, no tiene imagen propia, no tiene voz propia. El nuevo comportamiento va más allá de un mero rol, pues le otorga una forma distinta de existencia donde la distancia entre el hombre y la divinidad desaparece y el anhelado vínculo entre ambos apa-

rece re-ligado. Así, el devoto devenido en *cambara'angá* hace manifiesta la afición del santo por el baile y la música. Respecto a esta modalidad de encarnación es ilustrativo un comentario de un devoto sobre un *camhá* que, por haber querido propasarse con una mujer, reflexionó que era una actitud impropia de alguien que está “vistiendo las ropas del santo”.

2) Charanda o zemba. Es una danza religiosa que se practica sólo en la capilla de la localidad correntina de Empedrado (Ctes.) para el día del santo, 6 de enero. Puede realizarse con tres finalidades: 1) para agradecer y/o solicitar favores al santo, 2) para que su espíritu “baje” a su imagen y, 3) para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. Según los informantes más ancianos su coreografía ha cambiado a través del tiempo. Actualmente la realizan parejas enlazadas independientes, integradas por una “dama” y un *damo* que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado. Toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de cada una. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un *damo* al centro y dos “damas” a sus costados), o en grupo (*damos* y “damas” intercalados). Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro para un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. La ejecución musical de la *charanda* es vocal-instrumental. La parte vocal se compone de siete breves cantos semi-independientes (7), aunque actualmente sólo tres están vigentes. Los textos lingüísticos se expresan en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. Es de destacar que en general no poseen metro fijo ni rima y, dado que su texto no se encuadra dentro de la poética tradicional de nuestro país, cuando indagamos entre los actores acerca de su procedencia afirmaron que no eran de creación humana, que no habían sido “copiados” de otros hombres, sino que los hizo el santo y se los enseñó en el pasado. En la parte instrumental intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un “bombo” ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan el canto con una única célula rítmica binaria (corchea con puntillo - semicorchea - dos corcheas). La ejecución comienza con el parche chico (“el guía”) del “bombo”, al que inmediatamente se suman el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. El conjunto instrumental realiza un ciclo de ocho compases de *ostinato* y en el noveno (debido a que ningún canto es tético), comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono. Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 4 x 8, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica.

Considero que esta danza es religiosa porque mediante ella los *promeseros* piden o agradecen favores al santo y porque se desarrolla exclusivamente dentro de un ámbito litúrgico. De este modo, su puesta en práctica diverge del fin lúdico que desempeñan la cumbia y el *chamamé*, las otras danzas de esta fiesta. Dado su contexto y finalidad de ejecución, no sería lejana la posibilidad de que la *charanda* derive de las “danzas celebratorias” mencionadas en los documentos coloniales porteños.

El hecho de que el espíritu de la divinidad “baje” a su imagen es una concepción ajena a la ortodoxia católica, donde jamás un santo se posesiona. Aquí, si bien el espíritu se corporiza sólo en la imagen y nunca en seres humanos, podríamos considerarlo como un indicio de africanidad, pues en muchas religiones africanas y afroamericanas los espíritus se incorporan sólo a los “hermanos de religión”. Sobre el modo devocional en las religiones de procedencia afro en América, Frigerio argumenta que “se expresa a través de la música, del canto, de la danza, de la mímica que frecuentemente realizan los bailarines, en la necesidad de ropas especiales. Todos estos aspectos no sólo son la forma de rendir culto a uno o varios orixás (deidades) sino que también constituyen un todo simbólico que a través de estos distintos medios permite a los asistentes aprehender la idea de lo que significa cada orixá” (Frigerio 1992-93: 58). Las características enumeradas se hallan presentes en la *charanda*. Los informantes la consideran como un todo indiferenciado de música instrumental, canto, danza y rezo. A través de su coreografía representan figuras que remiten a aspectos de su cosmovisión, como el concepto circular del tiempo. En cuanto a las ropas especiales, los *promeseros* tienen predilección por las rojas y amarillas, especialmente en las capas y las cintas en banderola que portan a fin de que se los distinga como tales. Este “todo indiferenciado” remite a una de las características que señala Frigerio de las *performances* afro, su multidimensionalidad. La *charanda* es música instrumental, canto, danza, rezo y las ropas especiales de los *promeseros*, pero es más que la suma de todas esas partes, es un palimpsesto cultural a través del cual los actores se identifican como grupo y canalizan y actualizan deseos, pedidos y agradecimientos al santo. Sobre su funcionalidad considero, como Béhague (1991: 11), que la música y la danza constituyen el vehículo principal de la realización religiosa, estando así totalmente integrados a la organización social del culto. De este modo, la *charanda* está respaldada por uno de los atributos de san Baltazar, el ser alegre, aficionado al baile y a la diversión, atributo que toma cuerpo en esta experiencia colectiva.

Acerca de su otra denominación, *zemba*, vigente hasta por lo menos 1974 (8), Ayestarán (1994: 135-6) sostiene que era el nombre que tuvo el antiguo candombe ritual uruguayo en su etapa de decadencia, a principios de 1900 y Sánchez (1999) da cuenta de ella como una danza afroboliviana de pareja, dedicada a la fertilidad, actualmente desaparecida. En Luanda, Angola, *semba* o *rilita* es una danza practicada por los *kimbundú* parlantes (Kubik 1990: 161), y es sugestivo que su coreografía coincida en gran medida con la *charanda* que se bailaba hasta mediados de los '70 pues, de hecho, *zemba* quiere decir “ombliigo, obligada”, una de sus antiguas figuras, también verificable en el candombe uruguayo referido por Ayestarán. Asimismo, en varios idiomas africanos como el *chiluba*, *nganlela*, *kikongo*, de la cuenca de los ríos Zaire y Angola, *zemba* es un vocablo vinculado al baile (Sánchez 1999: 50).

Los cantos de la *charanda* son: 1) **Mango-Mango**; 2) **No quiero caricias**; 3) Gallo cantor; 4) **La charanda**; 5) Carpincho no tiene gente; 6) Yacaré marimbote; 7) Cambá San Lorenzo. Los marcados en negrita son los vigentes. Respecto a los instrumentos musicales que intervienen en su ejecución,

es de resaltar uno en cuanto a su vinculación con la cultura afro: el “bombo”. Es el único membranófono en la música tradicional de nuestro país que se percute con las manos y su único ejemplar se encuentra en la capilla de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una soga en zigzag a fin de lograr la tensión necesaria. Para su ejecución se lo coloca sobre una tarima de madera de unos 80 cm de alto y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno. En su parte media posee un oído por el que se puede apreciar el grosor del cuerpo, 3 cm. Su peso es considerable, por lo que se necesitan dos o tres personas para transportarlo. Su ejecución está circunscripta a la *charanda* y los actores coinciden en que no sólo su sonido es la voz del santo, sino que mediante este instrumento san Baltazar les habla, pues la autoría de seis de los siete los cantos le pertenece.

La existencia de un único ejemplar impide generalizaciones sobre su filiación. La búsqueda bibliográfica en el África negra y Afroamérica ha sido infructuosa, aunque hallé evidencia de dos similares. Uno es el *tambu* del *batuque* (una práctica musical de origen angola-congolés) en el estado de San Pablo, Brasil, un unimembranófono abierto realizado con un tronco ahuecado de forma cilíndrica. Se lo ejecuta con las manos, mientras otro ejecutante percute sobre su cuerpo dos varas de madera -“matracas”- (Kubik 1990). El otro tambor es el *cumaco*, de Venezuela. Es de forma tubular, cilíndrica, de 1 a 2 m de largo, con un parche clavado, que se construye con un tronco de árbol, se ejecuta con las manos y su cuerpo se percute con dos varas de madera -*laures*- (Ramón y Rivera 1971: 72). Como atestiguan numerosas fuentes, los tambores percutidos con las manos siempre estuvieron presentes en los cultos afroamericanos (Frigerio 1992-93; Laviña 1996; Sánchez 1999, por ejemplo) y en el de este santo negro, por lo que si bien es difícil estipular de qué etnia africana procede el “bombo” de Empedrado, puedo afirmar que, tanto por su exclusivo empleo en este culto como por la ascendencia negra expresada por los actores entrevistados, se vincula al continente de referencia. Por otra parte, la inexistencia de tambores percutidos con las manos tanto en el ámbito aborígen como en el criollo argentino, avala su ascendencia negra.

Conclusiones

En un artículo sobre las religiones afrobrasileñas en la Argentina, Frigerio y Carozzi (1993) distinguen dos etapas en la historia de las religiones de origen africano en nuestro país, la primera llega hasta fines del s. XIX o comienzos del XX y era practicada por los afroargentinos y, la segunda comenzó hacia 1960 con la reintroducción de religiones afro desde Uruguay y el Brasil. Mi trabajo pretende enriquecer esa afirmación al contribuir al conocimiento más profundo de esa primera etapa,

pues entiendo all culto a san Baltazar como la llegada al el presente de aquellas tradiciones afro introducidas por los negros en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856). Si bien hoy en día la población afroargentina se halle muy reducida, ello no impide que parte de su cultura se mantenga vigente.

El culto a san Baltazar en nuestro país, lejos de ser homogéneo, acusa una amplia gama estilística en sus modos devocionales y de celebración de lugar a lugar, de capilla a capilla, por lo que sus rasgos de africanidad se encuentran dispersos. Mas esta particularidad, esta falta de unidad, lejos de entenderla como algo que entorpece nuestro análisis o, como se pensaría desde una narrativa antropológica ya perimida, meros “restos”, “supervivencias”, constituye una de las características que puntualiza Frigerio (1992-3) para con las *performances* artísticas afroamericanas, la preponderancia del estilo personal. Aquí no sólo se expresa en las exégesis individuales de los devotos del santo, sino que cada capilla, como unidad mínima autónoma, conserva modos de veneración particulares y únicos, pero que a su vez se encuentran articulados en una devoción en común, un santo negro.

Sería simplista concluir que el disparador de este culto ha sido únicamente la percepción religiosa africana de los esclavos negros traídos de nuestro país. Tampoco creo conveniente que pueda inferirse a partir de fórmulas como “esto lo aportaron los negros, esto los españoles y esto los aborígenes”, cual porcentuales ingredientes de una torta cultural (Vega 1932a y b). Aquí el producto es más que la suma de sus partes, y cuando ese producto es la resultante de más de doscientos años de sincretismo religioso devenido en un culto popular de gran representatividad, para una cuidadosa revisión de los factores incidentales de su existencia debe sopesarse cuidadosamente los actores y las circunstancias que propiciaron su génesis, los cambios operados a lo largo del tiempo y cómo se fue dando su continuidad hasta el presente, pues sólo el presente es, en definitiva, lo único que se puede documentar a través del trabajo de campo.

He dado cuenta de las perspectivas teóricas para el estudio de los afroamericanos y los afroargentinos a través del tiempo desde la antropología, el folclore y la historia concluyendo que, en líneas generales, los estudios comenzaron poniendo el foco de atención en el cambio de los rasgos originariamente africanos en América como signo de debilitamiento, de criollización (Bastide y Herskovits), para luego desplazarse al análisis de las reglas, estructuras, principios y valores (frecuentemente inconscientes) que estructuran la producción de las manifestaciones afroamericanas (Mintz y Price). El estado de la cuestión realizado sobre los afroargentinos y sus manifestaciones musicales consistió en puesta al día de las contribuciones de los historiadores, antropólogos, musicólogos y folcloristas. Dos conclusiones ofrezco sobre el tema: que el ideal de la Generación de '80 de forjar un país “a la europea” propició una visión arcaizante, agónica, cuando no pintoresquista, de nuestra población negra aseverando, por lo menos desde Estrada (1863), su inminente desaparición físicocultural, visión llega hasta nuestros días. La segunda conclusión es que el viraje teórico que produjo en nuestro ambiente académico el libro de Reid Andrews (1989), posibilitó una visión más dinámica de la pervi-

vencia cultural al enfocar el tema desde otros ángulos. Ello ha dado como resultado valiosas contribuciones como, por ejemplo, un estudio sobre el candombe porteño (Frigerio 1993). La historia del culto a san Baltazar en la Argentina se remonta a la necesidad sociopolítica de la metrópoli, instaurando la Iglesia este culto entre la población negra de Buenos Aires, a fin de tenerlos bajo su control al tiempo que los convertía en cristianos. Esto se llevó a cabo con la creación de la Cofradía de san Baltazar y Animas en 1772 en Buenos Aires. Si bien esta cofradía fue diseñada como una herramienta de control social y religioso, he dado cuenta de cómo los negros introdujeron en el culto maneras devocionales propias, como la ejecución de música y danza, según consta en numerosos documentos coloniales. Asimismo, desde la historia oral he reconstruido el culto a este santo. Los testimonios aportan valiosa información que se retrotrae a 1726. Los dos ejemplos con que doy cuenta de los rasgos afro en las prácticas musicales de este culto, los *cambara'angá* y la danza de la *charanda* o *zemba*, pretenden ilustrar, aunque sea someramente, la riqueza y variedad de los modos devocionales documentados en mis trabajos de campo.

El estudio de la cultura africana en la Argentina ha estado durante mucho tiempo condicionado a la ideología de la Generación del '80, la cual pregonaba un país progresista, moderno, en definitiva, "blanco", por lo que su incidencia fue menospreciada, cuando no sistemáticamente negada. Sólo hace un par de décadas comenzaron los abordajes menos comprometidos con ese proyecto de nación y más acordes a los marcos teóricos de vanguardia. El presente trabajo pretende contribuir a ese mejor conocimiento de uno de los grupos que gestó, consolidó y constituye parte activa de nuestra cultura argentina, los afroargentinos, en el caso concreto de sus aportes musicales y religiosos en el culto popular a san Baltazar, el rey mago negro que la Iglesia virreinal instituyó como devoción entre los negros de Buenos Aires y que se mantiene hasta el presente en una amplia región del Litoral con el nombre de san Baltazar.

Notas

* Este trabajo obtuvo el primer puesto, en forma compartida, en el III Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdes", y publicado en *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.

(1) Sin embargo señala Reid Andrews: "hay considerable duda acerca de que la emancipación se haya puesto nunca en vigencia. El artículo de la Constitución de 1853 que disponía su abolición, también dictaba el establecimiento de una comisión para reembolsar a los propietarios por sus esclavos liberados. Si bien tal comisión se estableció en la provincia de Santa Fe, donde los esclavos siguieron formando la espina dorsal de la fuerza laboral agrícola, ninguna se creó en Buenos Aires, ni en la mayoría de las otras provincias. Dado que la Constitución también disponía que el Estado no podía expropiar ninguna propiedad sin indemnización previa, parece ser que los esclavos que quedaban en Buenos Aires en 1861 probablemente nunca recibieron los beneficios de la eman-

cipación. Leslie Rout resume muy bien la emancipación argentina cuando observa que en la Argentina nunca se abolió realmente la esclavitud: ésta murió sencillamente de vejez” (Reid Andrews 1989: 68).

(2) Algunas etapas las desarrollé junto a los señores Gustavo Horacio Rey y Walter Alberto Calzato, autofinanciándonos y empleando nuestras vacaciones para los trabajos de campo. Con el primero escribí algunos artículos (ver Bibliografía).

(3) Dado que san Baltazar no está canonizado, su veneración popular se realiza sólo en capillas o altares familiares. La capilla familiar consiste en una pequeña construcción especialmente destinada al/la patrón/a de la familia y suele construirse separada de la casa. Esta construcción no invalida la existencia de un altar familiar, pues mientras la capilla está abierta a la comunidad el altar es de uso exclusivo del núcleo familiar. Por extensión, se denomina capilla a todo el terreno donde se ubica ésta, contando generalmente con una cancha de baile y un puesto de comidas. El altar doméstico consiste en una pequeña mesa casi siempre ubicada en la habitación principal de la casa que alberga los santos propiedad de la familia, estampitas y amuletos.

(4) A pesar de ello, sobre el último grupo no hay pruebas de su participación.

(5) En sentido amplio, devoto es todo creyente que concurre a la capilla y/o a la fiesta con regularidad. En sentido restringido, es el *promesero*, quien se auxilia en el santo y empeña su palabra a cambio de un favor y/o cumple el milagro realizado mediante el “pago” de lo oportunamente ofrecido, durante su fiesta.

(6) Las máscaras pueden ser “de cabeza” y “de cara o careta”. En el primer caso cubre toda la cabeza, pudiendo llegar hasta el cuello; en el segundo caso lo que se cubre es sólo el rostro.

(7) Por “semi-independientes” deseo expresar que aunque todos conforman la *charanda*, no necesariamente se cantan todos de corrido ni existe, entre los que se ejecutan en cada oportunidad, un orden preestablecido.

(8) El año hace referencia al registro más reciente donde hallé vigente este vocablo, y corresponde a una grabación efectuada en el viaje N° 103 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Allí se escucha a los músicos llamar a los *promeseros* para una *charanda*: “¡A formar, señores, la *zemba*, las mujeres con lo hombre!”. Ya en mi primer trabajo de campo, en 1992, el vocablo estaba en desuso, aunque la mayoría de los informantes lo recordaba.

Fuentes

Archivo General de la Nación. Sala IX (período colonial): 31-8-5, doc. 1365.

Estrada, José Manuel

1863 El tambor. *Almanaque Agrícola, Industrial y Comercial de Buenos Aires*. Buenos Aires.

Velo, Yolanda M. y Elena B. Hermo

1974 *Informe del viaje N° 103 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” a Empedrado, Corrientes, 1° al 10 de enero de 1974*. Ms.

Bibliografía

Álvarez, Juan

1908 *Orígenes de la música argentina*. Buenos Aires: s/ed.

Ayestarán, Lauro

1994 *Las músicas primitivas en el Uruguay*. Montevideo: Arca.

Balogun, Ola

1982 Forma y expresión de las artes africanas. En *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*. Barcelona: Serbal / Unesco, p. 32-77.

Bastide, Roger

1982 Los cultos afroamericanos. En Henri-Charles Puech (dir.), *Historia de las religiones*. Madrid: Siglo XXI, p. 51-79.

Béhague, Gerard

1991 Enfoque etnográfico en la ejecución musical. Ponencia presentada en las *VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires.

Blache, Martha

1988 Folklore y cultura popular. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 3: 23-34. Buenos Aires: Facultad de filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Cirio, Norberto Pablo

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

2000- *Rey Mago Baltazar y san Baltazar*. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina.

2002 *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). *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.

Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey

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

Fernandes, Rubem César

1984 "Religiões populares": uma visão parcial da literatura recente. *Boletim Informativo Bibliográfico* 15-19: 238-273. São Paulo: ANPOCS / Cortez Editora.

Frigerio, Alejandro

1992-3 Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.

1993 El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2000 *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.

Frigerio, Alejandro y María Julia Carozzi

1993 Las religiones afrobrasileñas en Argentina. *Cadernos de Antropología* 10: 38-68. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Gallardo, Jorge Emilio

1989 *Etnias africanas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos.

Goldberg, Marta Beatriz

2000 Nuestros negros: ¿desaparecidos o ignorados? *Todo es Historia* 393: 24-37. Buenos Aires.

Goldberg, Marta Beatriz y Silvia C. Mallo

2000 Enfermedades y epidemias de los esclavos. *Todo es Historia* 393: 60-69. Buenos Aires.

González Arzac, Alberto

1974 *La esclavitud en la Argentina*. Buenos Aires: Polémica.

Handler, Richard and Jocelyn Linnekin

1984 Tradition, Genuine or Spurious. *Journal of American Folklore* 385: 273-290.

Herskovits, Melville J.

1958 [1941] *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.

Hobsbawm, Eric

2002 [1983] Introducción: la invención de la tradición. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.)

La invención de la tradición. Barcelona: Crítica, p. 7-21.

Jover Peralta, Anselmo y Tomas Osuna

1951 *Diccionario Guaraní-Español y Español-Guaraní*. Buenos Aires: Tupã.

Kubik, Gerhard

1990 Drum Patterns in "Batuque" of Benedito Caixas. *Latin American Music Review* 11 (2): 115-181. Austin: University of Texas.

Laviña, Javier

1996 Afroamericanos, rebeldes cimarrones y creadores. *África América Latina. Cuadernos* 21: 9-22. Madrid: SODEPAZ.

Luna, Félix

2000 Los negro es hermoso. *Todo es Historia* 393: 6-7. Buenos Aires.

Massolo, María

1994 El estudio de la religiosidad popular en Latinoamérica y Europa: perspectivas recientes. En Alejandro Frigerio y María Julia Carozzi (introd. y selección de textos). *El estudio científico de la religión a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 101-119.

Mintz, Sidney and Richard Price

1977 *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: ISHI.

Montaño, Óscar D.

1997 *Umkhonto. La lanza negra : Historia del aporte negro-uruguayo en la formación de Uruguay*. Montevideo: Rosebud.

Montero, Paula

1999 Religiões e dilemas da sociedade brasileira. En *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. Vol. 1. *Antropología*. Sergio Miceli (org). São Paulo: Sumare/Anpocs.

Ortiz Mayans, Antonio

1980 *Nuevo diccionario Español-Guaraní : Guaraní-Español : Nombres de la toponimia, de la flora y de la fauna. Voces de la mitología, de la leyenda y del folklore : Apéndice de voces regionales : Un compendio gramatical*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Quereilhac de Kussrow, Alicia Cora

- 1980 *La fiesta de San Baltasar : Presencia de la cultura africana en el Plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe
1971 *La música afrovenezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Reid Andrews, George
1989 [1980] *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Rodrigues Brandão, Carlos
1981 *Sacerdotes de viola : Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes.
- Sánchez, Walter C. (coord. gral.)
[1999] *El tambor mayor. Música y cantos de las comunidades negras de Bolivia*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño.
- Santamaría, Daniel J.
1991 La cuestión de la religiosidad popular en la Argentina. En *Religiosidad popular en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 9-23.
- Scheuss de Studer, Elena F.
1984 [1958] *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.
- Thompson, Era Bell
1973 Argentina: Land of the Vanishing Blacks. *Ebony* 28 (12): 74-85.
- Vega, Carlos
1932a La influencia de la música africana en el cancionero argentino. *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires.
1932b Cantos y bailes africanos en el Plata. *La Prensa*, 16 de octubre. Buenos Aires.