

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

MENEAR LA BUMBA

Indicios de un baile quebrado

Corporalidad, comunicación e identidad cultural en el candombe afroporteño.

Misibamba en el siglo XXI

DOCTORANDA: María Laura Corvalán

DIRECTORA DE TESIS: Patricia Aschieri

CODIRECTOR: Norberto Pablo Cirio

AÑO 2024

Resumen

La presente investigación estudia las instancias comunicacionales en el baile del candombe porteño -práctica emblemática de la cultura afroporteña que persistió a diversas formas de represión y silenciamiento a lo largo de la historia-, a partir de realizar un abordaje etnográfico en el marco de la Asociación Civil Misibamba, ubicada en la zona oeste de Buenos Aires y cuyos integrantes se reconocen como afroargentinas y afroargentinos 'del tronco colonial'. Indagaremos los modos actuales en que las corporalidades se configuran en el baile, explorando en sus movimientos y gestualidades, los significantes que operan en la reestructuración de sus procesos identitarios. Para ello, revisaremos las disputas presentes en los diferentes contextos sociales donde el candombe porteño fue desarrollándose a lo largo del siglo XIX y XX (organizaciones comunitarias, carnavales, bailes en espacios públicos y privados) buscando identificar en los gestos corporales las marcas de otros géneros con los que se fue relacionando en diferentes escenarios. Estos elementos y sus huellas actuales, echarán luz sobre el potencial de ciertos rasgos desestimados del candombe como manera de resistencia y/o reconocimiento socio-cultural.

Abstract

This research studies the communication aspects of the Buenos Aires candombe dance - emblematic practice of Afro-Porteño culture that persisted through various forms of repression and silencing throughout history- based on an ethnographic approach to the Misibamba Civil Association, located in the western area of Buenos Aires and whose members recognize themselves as Afro-Argentines 'of the colonial trunk'. We will investigate the current ways in which corporalities are configured in dance, exploring in their movements and gestures, the signifiers that operate in the restructuring of their identity processes. To do

this, we will review the disputes present in the different social contexts where Buenos Aires candombe developed throughout the 19th and 20th centuries (community organizations, carnivals, dances in public and private spaces) seeking to identify in body gestures marks of other genres with which it interacted in different scenarios. These elements and their current traces will shed light on the potential of certain neglected features of candombe as a way of resistance and/or socio-cultural recognition.

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Ciencias Políticas y RRH de la Universidad Nacional de Rosario, una casa con olor a café donde me licencié en Comunicación Social y hoy, por segunda vez, me permite danzar los conocimientos académicos.

A mi directora, Patricia Aschieri por cuidar mis pisadas con la experticia de una anfibia que deambula entre el arte y la ciencia.

A Norberto Pablo Cirio, codirector de esta Tesis, por abrirme las valiosas puertas del campo afroporteño y acompañar con entusiasmo mis búsquedas etnográficas.

Augusto Pérez Guarnieri, con quien en cada viaje a Buenos Aires creamos un vínculo con la misma complicidad que existe entre el tambor y la danza.

A la querida familia Misibamba, especialmente a María Elena, Norma, Carlos, Coca, Liliana, Perla, Analía, Cutín, Maga, Jesica y Melisa por compartirme sus mundos y alojarme en sus corazones. Deseo que mi aporte ayude a encontrar más sentidos al inmenso trabajo que vienen gestionando.

A la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial “Tambor Abuelo” a quienes admiro profundamente y con quienes seguimos construyendo caminos de lucha.

A mis familias de prácticas afro en Rosario:

A mis Mestres del saber que me guían desde hace tiempo: Isa Soares, Tania Bispo, Mestre Poloca, Mestra Janja, Mestre Pedrinho de Caxias, Tata Mutá Ime.

Al colectivo *Iró Bàradé*, en especial a mi compañera Betina Pellegrini y todas las personas que transitaban por este espacio donde nos preguntamos desde dónde y cómo bailar afro en Rosario. A Silvana Saavedra por su trazo sensible en los dibujos de esta Tesis. Al grupo de danzas *TurmalinAxé*, por su perseverancia grupal anclada en una historia regional.

Al grupo de capoeira angola *Terreiro Mandinga de Angola*, que me enseñaron a mirar la vida patas para arriba.

A la Comparsa Cumaná, por la posibilidad de compartir y recrear candombes.

A Manuela Rodríguez y Julia Broguet por insistir en los cruces entre la danza y la academia, el trabajo y la amistad.

Al área de Antropología del Cuerpo (FHyA-UNR) y al equipo de Artes Liminales (FFyL-UBA), dos espacios académico-afectivos que me permitieron desarrollar muchos aspectos volcados en esta investigación.

A mis colegas de la cátedra de Cultura y Subjetividad y a los y las estudiantes de Comunicación Social y de Relaciones del Trabajo (FCPyRRH-UNR) con quienes intercambiamos dentro del aula las formas variadas en que se perpetúa y relocaliza la discriminación racial.

A mis amigas de toda la vida por enseñarme a reírnos de nosotras mismas aún en momentos complejos.

A mi papá Victor Corvalán y mi mamá Beatriz Splendiani que me inculcaron la pasión por la docencia y el estudio, pero también por la música, el baile y la poesía. A mis 5 hermanes, tan diferentes y tan incondicionales. Al apoyo amoroso de la familia extendida y a mi abuela Dorita que le hubiera encantado enterarse de este logro personal.

A Martín, Wari y Moro, por ser música y sostén en mis días de escritura.

INDICE

Introducción	
INTERROGAR, BAILAR, ESCRIBIR.	
ANTECEDENTES VIVENCIALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	09
Amasar el Pie como una Negra	14
Aprendizajes entre la Academia y las Prácticas “Afro”	16
• Trasnacionalización y Traducción Cultural de Manifestaciones Afroamericanas.....	20
• El Candombe Porteño a través de Misibamba	25
Enfoque Metodológico y acercamiento al campo.....	32
• Performatividad de la Traducción Cultural	35
Resumen de los apartados que conforman la tesis.....	37
Capítulo 1	
EXPERIENCIAS COMUNICATIVAS ENTRE LOS ESTUDIOS AFROARGENTINOS Y EL CAMPO DE LA DANZA.....	40
Diálogos en los pasillos de la Academia.....	41
Perspectivas Comunicacionales en los Estudios de la Danza.....	44
• Metáforas Latinoamericanas para una Práctica Afroargentina.....	49
○ <i>Apuntes para describir la Corporalidad del Candombe.....</i>	53
○ <i>Encrucijadas Teóricas hacia un Cuerpo Indicial</i>	54
Antecedentes relevantes de los Estudios Afroargentinos.....	59
• Identidades en contextos Afroamericanos	59
• Desandar los pasos del Candombe.....	63
Cruzando campos en un Baile Afroporteño	69
Capítulo 2	
LA POBLACIÓN AFROPORTEÑA Y SUS MOVIMIENTOS. DESDE LA FUNDACIÓN DE BUENOS AIRES HACIA FINALES DEL SIGLO XIX.....	71
Esclavitud en Buenos Aires.....	72
• Ocupaciones.....	74
• Transición de Esclavitud a Libertad.....	76

Organizaciones Comunitarias.....	78
• Las Naciones	80
Los candombes.....	84
• Rosas y el Candombe Federal.....	87
• Candombe es “Cosa de Viejos”. El Disciplinamiento del Baile y la Música Afroporteña.....	89
Los Carnavales: Comparsas Carnavaleras, Comparsas Musicales y Comparsas de Falsos Negros.....	93
• El Candombe Puertas Adentro.....	101
 Capítulo 3 DE PATIOS Y SÓTANOS EN EL SIGLO XX. TERRITORIOS DEL CANDOMBE EN BUENOS AIRES.....	105
Introducción.....	105
Donde “se armaban” los Candombes.....	112
• Territorialidades.....	113
• El Shimmy Club.....	115
Desplazamientos Suburbanos	119
• Flores, entre La Armonía y el Candombe.	121
○ <i>El Candombe en Casa de Mamita</i>	125
○ <i>Abajo y en el Fondo</i>	129
• Soldati. Los pabellones de Villa Cartón.....	130
○ <i>Tocar en una caja de fósforo</i>	133
○ <i>Palabras de Cierre</i>	134
 Capítulo 4 RUMBA, MAKUMBA Y TANGO. GÉNEROS PERFORMÁTICOS DONDE SE CAMUFLA EL CANDOMBE.....	145
<i>Tropicalismos</i> en Argentina.....	146
• Ribetes de la Rumba Abierta.....	151
• Bailar la Makumba sin ‘Bailar el Santo’	155
• Traducciones Culturales de una ‘Danza Moderna Afroporteña’	162
○ <i>La Risa como Jerarquía</i>	165

○ <i>Seis Pajarolitos. El Tiempo en un Baile Negrero</i>	169
Tango y Milonga: Primitivismos.....	175
○ <i>Lo Cachafaz no quita lo Sensible</i>	180
○ <i>El Tango en los Candombes de Soldati</i>	183
Camuflajes del Candombe.....	189

Capítulo 5

PISAR EL TAMBOR.

UNA MIRADA SEMIÓTICA DE LA CORPORALIDAD DEL CANDOMBE.....	197
---	-----

El Primer Gesto: Pisar el tambor.....	201
• Tejido Intercorporal entre Cuerpo(s)-Tambor.....	207
• “ <i>Quimbrando Zambumba</i> ”	211
• Rebotes de la Mirada	217
○ <i>Lo Indecible del Gesto</i>	220
La Visera y la Jarra	223
○ <i>Mirar Debajo de la Visera</i>	229
○ <i>Visera para Ocultar</i>	230
• Las Huellas del Cuerpo Sintiente	234
Ieiecamiriringó: Bailar Agachado	236
○ “ <i>El Africano va hasta Abajo</i> ”	239
Menear y Pisar desde un Cuerpo Integrado	244

Capítulo 6

¿QUÉ MUEVE EL CANDOMBE? CORPORALIDADES, IDENTIDADES Y

TRADUCCIONES RACIALIZADAS.....	246
--------------------------------	-----

Trayectorias y Andares del Candombe.....	251
Seguir los Pasos de un Sentir.....	256
• <i>Bun que Bun y Guariló: Cantos Anclados en la Memoria</i>	258
• <i>De la Rumba al Candombe: Ocupar un Lugar</i>	262
• <i>El Tiempo que Lleva Encarnar el Sentir</i>	266
Identidades e Identificaciones.....	269
• <i>Ensayo sobre una Cascabelera en Tiempo Presente</i>	269

• <i>Performances de la traducción cultural: “extranjerizar” el lenguaje del candombe</i> • Bailo, Luego Siento.....	282 288
CONSIDERACIONES FINALES.....	292
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	300

Introducción

INTERROGAR, BAILAR, ESCRIBIR ANTECEDENTES VIVENCIALES DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación doctoral presenta los resultados de un estudio que abordó las instancias comunicacionales del candombe porteño o de Buenos Aires¹. Esta práctica que conjuga baile, cantos y tambores es emblemática de la cultura afroporteña y persistió a diversas formas de castigos, prohibiciones y silenciamientos a lo largo de la historia. En las páginas que siguen analizaremos los modos en que las corporalidades se van configurando en el baile subjetivamente, teniendo en cuenta los contextos, de modo tal que dejan entrever en sus movimientos y gestualidades, los significantes que operan en la reestructuración de los procesos identitarios de sus cultores.

Se realizó un abordaje etnográfico con mujeres de la zona oeste de Buenos Aires, integrantes de la Asociación Civil Misibamba², la cual reúne personas que se reconocen afroargentinas ‘del tronco colonial’ y se dedica a la visibilización (y sonorización) de la presencia africana en nuestra historia y a la reivindicación de la práctica del candombe afroporteño. Misibamba se identifica con la categoría ‘afroargentino del tronco colonial’, en tanto les permite diferenciarse de otros colectivos afroargentinos que provienen de inmigraciones posteriores y, a colación, situar la problemática de la afrodescendencia en la historia local argentina. Cabe señalar que la afrodescendencia ha sido negada desde la gestación del Estado-nación, sentenciando su desaparición con la abolición de la esclavitud, delegando el problema racial a los países vecinos y extranjerizando toda presencia

¹ Candombe porteño o de Buenos Aires son los modos en que sus practicantes nombran tal manifestación - surgida en la zona portuaria de Buenos Aires y luego expandida por el conurbano bonaerense- para diferenciarla de los candombes de otras regiones (como el correntino, el litoraleño o el candombe uruguayo). En este trabajo será nombrado simplemente como candombe o candombe porteño, en caso de precisar especificar.

² A fin de facilitar la lectura, a lo largo de la tesis, el nombre aparecerá abreviado como Misibamba.

afrodescendiente en el territorio (Cirio, 2022a, p. 21). Este tema será puesto en debate y profundizado en el Capítulo 2.

Nos³ interesa analizar la corporalidad del candombe en sus movimientos y gestualidades, desde una perspectiva de la semiosis social (Verón, 1975 y 1980), a fin de identificar los horizontes simbólicos, políticos y estéticos que difunden las integrantes de Misibamba en la actualidad. Asimismo, para comprender la complejidad de los modos en que hoy se mueven las corporalidades del candombe, exploraremos analíticamente diferentes contextos sociales donde fue desarrollándose a lo largo del siglo XIX así como ciertos modos en los que tuvo continuidad durante el siglo XX en algunos salones y patios públicos y privados, donde estableció vínculos con otros géneros musicales, bailables y a partir de los cuales los actores sociales implicados le fueron dando nuevos sentidos hasta la actualidad.

Este recorrido diacrónico nos permitirá reconocer a partir de ciertos gestos y sonoridades del candombe porteño las marcas de otros géneros con los que se ha relacionado en diferentes escenarios y épocas. A su vez, esos cruces con otros bailes (con componentes afroamericanos), echarán luz sobre ciertos rasgos desestimados del candombe como manera de resistencia y/o reconocimiento socio-cultural en la actualidad.

La hipótesis principal que nos proponemos argumentar sostiene que la corporalidad del candombe lleva implícita una comunicación que pone en circulación valores, emociones e historias que interpelan tanto a los discursos coloniales de su contexto de emergencia como a los moderno-capitalistas de su contexto actual. El candombe, en tanto práctica cultural viva, se resignifica en las corporalidades de cada sujeto e incide en sus construcciones identitarias y en las representaciones culturales de la argentinidad. A lo largo de la investigación, estos

³ La decisión de utilizar la primera persona del plural para la escritura de la tesis se basa en el gesto de incluir todas las voces que participaron de las reflexiones y experiencias. Como podrá apreciarse en estas páginas el proceso de investigación fue compartido con otros y otras. Sólo aparecerá la primera persona del singular cuando el relato se refiera a alguna situación estrictamente individual.

supuestos previos, fueron tensados y enriquecidos con los datos del campo y las lecturas elegidas, permitiéndonos agregar a nuestro planteo que esta comunicación se efectiviza en el baile a partir del predominio del vínculo indicial entre el cuerpo y la sonoridad del tambor que antecede a los rasgos icónicos de sus movimientos.

El título de la tesis ‘Menear la bumba’ se inspira en la letra de un candombe que canta Misibamba, ‘*meneame la mbumba*’, y su alusión nos permite delinear una síntesis de la corporalidad del baile en sus dimensiones indiciales, icónicas y simbólicas. Menear la bumba es una expresión afroporteña que condensa palabras bantúes y en castellano exponiendo la presencia africana en el legado cultural de nuestro territorio. El uso local de la palabra *mbumba* o su reducción bumba, en su contexto gramatical refiere a la zona de las caderas. Menear la *mbumba* o bumba alude a ‘mover las caderas’, rasgo que se reitera en los bailes afroamericanos: el quiebre del cuerpo a través del desplazamiento de las caderas. Desde nuestra perspectiva, este movimiento activa el funcionamiento sensorio-motriz del cuerpo en su vínculo indicial con el tambor, así como también dibuja una postura que luce un baile con quiebres y repliegues. A lo largo de la tesis, advertiremos diferentes horizontes simbólicos ligados a esta corporalidad quebrada que van a contrapelo de las lógicas del pensamiento moderno-capitalista. El diálogo con el tambor provoca el meneo de la cadera y quiebra el cuerpo, el gesto quebrado se inclina hacia la tierra y hacia el otro y en estos flujos comunicativos se abren brechas para construir nuevas identidades afroargentinas.

*Meneame la mbumba, bumba que se va,
Acatriquimbriqui, acatriquimbrá.*

Imagen 01

‘Menear la bumba’ en el candombe porteño



Nota: Recreación basada en fotografías y videos de bailes de candombe. Autora: Silvana Saavedra, dibujos realizados para esta tesis⁴.

En el rastreo de antecedentes de esta investigación, retomamos no sólo mis trayectorias académicas, sino también incluimos otras experiencias –artísticas, docentes, etc.- las cuales cobraron un valor epistemológico significativo en el entramado de conocimientos que abrevan la tesis. Mi doble lugar de investigadora y bailarina, habilitó un permanente diálogo entre las lecturas académicas y las prácticas afroamericanas, que agenciaron preguntas sobre la comunicación, la corporalidad y la identidad, forjadas en un flujo dialéctico, donde corporalidad e identidad son construcciones en permanente movimiento a partir del acto performativo de su comunicación.

⁴ Los dibujos que aparecen en esta tesis fueron elaborados por Silvana Saavedra, ilustradora y bailarina de danzas afroamericanas, a partir de un proceso de revisión de fotografías y videos del campo, así como de ilustraciones de otras danzas, donde fuimos estableciendo criterios estéticos acordes a los valores e informaciones que pretendemos resaltar en nuestra investigación.

Apelar a la corporalidad de quien investiga, es una apuesta metodológica que ya se ha aplicado en diversos estudios antropológicos de la danza (Kurath, 1960; Kaepler, 1972; Pocok, 1977; Jackson, 1983; Ylönen, 2003; Citro, 2009; Greco, 2009; Mora, 2010; Aschieri, 2013; Rodríguez, 2015), aunque sólo en escasas excepciones aparece sistematizada en los procesos de investigación (Aschieri, 2013 y 2018). Asimismo, las prácticas afroamericanas conllevan modos particulares de interactuar con el ritmo, el canto y el baile, que suelen desafiar nuestras concepciones de movimiento corporal de modo que, en consonancia con Frigerio (2000) y Broguet (2019), la participación en dichas prácticas propicia un aporte experiencial para el análisis del material etnográfico.

Esta doble condición de investigadora y bailarina de la práctica que estudio, me emparenta con la experiencia/trayectoria de la antropóloga Aschieri, directora de esta tesis, quien diseña una propuesta metodológica denominada *etnografía encarnada*, la cual resulta significativa para nuestra investigación. La misma involucra la “observación y participación de y desde los cuerpos” (Aschieri, 2019, p. 208), a partir del marco teórico del *embodiment* (Csordas, 1999) y de los lineamientos sugeridos en el concepto de “cuerpos significantes” (Citro, 2009). Allí plantea que quien investiga “debe explicitar el carácter situado de su proceso de conocimiento” atendiendo especialmente a su dimensión corporal, que, según la autora, incluye

el entrecruzamiento de valores y sentidos sociales, culturales y políticos en los que el/la investigador/a fue socializado/a teniendo en cuenta su particular *trayectoria corporal*, que se actualiza (la mayor parte de las veces a-críticamente) en el proceso de investigación, a partir de sus interacciones en el campo y sus personales perspectivas de análisis e interpretación de los materiales (p. 208).

La “trayectoria corporal”, según la autora, comprende “los espacios experienciales de apropiación del conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el

movimiento vivenciadas a lo largo de la historia vital de la persona” (210). Por lo que no se reduce a enumerar las técnicas corporales aprendidas, sino que intenta identificar las operaciones de sentido que la persona realiza entre sus “habitus” cotidianos y las apropiaciones de prácticas corporales. (210/211) Por esta vía, analizaremos ciertas experiencias racializadas (Broguet, 2019) de mi trayectoria corporal que abrieron interrogantes respecto a la danza y sus posibilidades comunicativas tanto para reproducir estereotipos como para forjar identidades colectivas. Así también, desmontaremos una suerte de genealogía, contextualizada y compartida con otros interlocutores, la cual, sigilosamente, nos fue aproximando hacia el campo del candombe porteño.

Amasar el Pie como una Negra.

Petisa, morocha⁵, morruda y peluda, mi cuerpo fue fuente de inspiración para la crueldad infantil, pero también fue un valioso anclaje para comprender los entramados sociales. Era 1983, año en que se retomaba la democracia. Yo iba a primer grado de una escuela pública ubicada en el centro de Rosario. Mis compañeros me apodaban de negra mono, esclava o india mordiendo cierto desprecio, mientras otras compañeras me llamaban ‘negrita de Camerún’ o ‘mi negrita linda’, con más ternura y exotismo. Sin embargo, tales humillaciones eran inmunizadas por ciertos escudos de mi entorno familiar que me otorgaban reconocimiento de las maestras: mi clase social, hija de madre psicoanalista y padre abogado y mi participación en todos los actos escolares por mi formación en danzas folclóricas, gracias a las tradiciones santiagueñas de mi padre y mi abuelo. Paralelamente, concurría a una academia de danza muy reconocida y cara, también ubicada en el centro de la ciudad.

⁵ En ciertos sectores de la Argentina actual, ‘morocha’ es una categoría racializada que se asocia a la mujer de tez y pelo oscuro, que si bien puede desentenderse de su procedencia racial, en su cadena asociativa se incluyen comportamientos rudimentarios, hipersexualizados, salvajes, más cercanos a una “negritud popular” (Geler, 2016) que señala su clase social.

Allí no hallé escudo donde aferrarme y lograron convencerme de los infortunios de mi color de piel. Como era habitual, la palabra danza era sinónimo de danza clásica⁶, que exige “pararse sobre unas zapatillas de punta”⁷, que a mí me resultaba imposible a pesar de los dolorosos intentos durante cuatro largos años. Las docentes me explicaron que mi cuerpo no estaba “naturalmente” preparado para el ballet. En distintas oportunidades, mis compañeras señalaron mi color de piel para afirmar que “una negra en el ballet debía amasar sus pies todos los días” para “subirse a las puntas” y sonreír con liviandad. Pero, un día a la semana teníamos una clase de danza moderna en la que, descalzas y con medias coloridas, nos trasladábamos a lo largo del salón, con una secuencia de movimientos al compás de varias músicas, entre las que estaba *Banana Boat Song (Day O)* (conocida por una publicidad de “Bananita Dolca”). Cuando oía esta canción me producía una emoción tal que dificultaba hacer la secuencia con técnica precisa, necesitaba hacer otros movimientos y quería que nunca termine la pasada. Pero mi felicidad se diluía en el llamado de atención de la maestra para que estire más y correctamente la pierna.

Sin embargo, estos cortocircuitos -entre las múltiples emociones que me producía ejecutar ciertos movimientos o escuchar ciertas músicas, frente a la imagen corporal que se pretendía construir y transmitir, no eran exclusivas de estas danzas. Desde los tres años también asistí a clases de danzas folclóricas en el Centro Tradicionalista Martín Fierro, siguiendo las costumbres de mi linaje paterno. Si bien lo recuerdo como un lugar de mucho disfrute donde, obviamente, se ponía en juego la pertenencia identitaria, las danzas consistían en una colección de coreografías memorizadas que se bailaban en serie, donde nada sabíamos de los diversos relatos o paisajes que evocaban.

⁶ En los años 80’, la oferta de actividades artísticas que circulaba para las niñas de clase media rosarina, se limitaba a las clases de danza clásica o gimnasia artística.

⁷ Esta expresión propia del ballet, se refiere a utilizar como único apoyo del cuerpo, la punta de los dedos del pie en su máxima extensión, dibujando la pierna una línea perpendicular al piso.

Esos registros corporales quedaron apretados en mi memoria ya que no había lugar para emociones y sentimientos. La danza, en cualquiera de sus géneros, al final se reducía a una secuencia de pasos organizados de a 4 u 8 tiempos que se aprendían de memoria a través de su repetición. Nunca teníamos información alguna sobre las procedencias de las mismas. Sonreír era parte de la técnica, en cualquier baile y situación. Sólo nos recordaban que debíamos portarnos como bailarinas (en ballet) o mozas (en folclore), siempre delicadas, tímidas y prolijas. Mi cuerpo se permeaba de estas historias investidas de prejuicios de raza y clase. Poco a poco, el ser bailarina se convirtió para mí en un personaje aburrido, lejano y nada interesante.

Aprendizajes entre la Academia y las Prácticas “Afro”

Años después, mi formación en la Licenciatura en Comunicación Social caminó en paralelo a mis estudios en el Profesorado de Educación Física, en un intento de esquivar aquel circuito de la danza rosarina que había transitado sin mucho éxito. Fue en ese tejido entre diferentes espacios y teorías diversas, entre lecturas y prácticas docentes de gimnasia, que las incomodidades y contradicciones con lo que el cuerpo comunica (y el modo en que lo hace) fueron tomando formas críticas y redireccionando los próximos pasos. El cuerpo de la gimnasia durante la década del 90 respondía a los mismos patrones de los espacios de danza que había transitado de niña en la década anterior. Los aportes foucaultianos sobre el panóptico y la vigilancia del cuerpo, así como las teorías críticas a la cultura de masas de Adorno y Horkheimer (1987) contribuyeron a construir una mirada crítica hacia la industria de la ‘calidad de vida’ y sus formas de consumo que culpabilizaba a quien no cumpliera con todos los exigentes *mandamientos* de estética y salud.

Aun sin que el cuerpo sea nombrado, en la facultad se respiraba un cambio de paradigma, un ambiente que cuestionaba la lógica de los medios masivos de comunicación y de las industrias culturales. En aquella emergencia de otras formas de hacer comunicación y otras narrativas, buceábamos entre espacios de alfabetización, teatro comunitario, medios alternativos gráficos y audiovisuales. Los modos de pensar la comunicación se alejaban del modelo de Jakobson (1975) de transmisión de un mensaje y tomaban formas del arte y la transformación social o de los devenires deleuzianos y sus posibles afectaciones.

Con la crisis político-económica del 2001, en varios puntos del país se fue diseminando una multiplicidad de manifestaciones artísticas de variadas procedencias. Mis pasos tambaleantes y ávidos de horizontes más creativos y sensibles, viajaron entre zambas, candombe afrouruguayo y murgas porteñas, hasta desembocar en clases de danzas afrobrasileras en Buenos Aires, con una profesora bahiana, Isa Soares. Su propuesta se basaba en danzas desarrolladas en la religión del candomblé bahiano y se caracterizan por su gran gestualidad, su relación con los elementos de la naturaleza y con arquetipos humanos, basados en la mitología *yoruba*. En esos encuentros, Isa Soares, proponía una danza ligada a nuestras instancias vitales, nos invitaba a atender las fluctuaciones de nuestra corporalidad en las relaciones personales. Con estas experiencias resonando en el cuerpo viajé a Bahía para conocer la cultura del candomblé. A mi vuelta, en los años 2003 y 2004, en Rosario crecía un interés por prácticas afroamericanas y se esparcía en propuestas como el candombe afrouruguayo, la capoeira brasileña y algún taller de ritmos afroperuanos. En ese escenario favorable, organicé encuentros mensuales con Isa Soares en Rosario y se fue armando una grupalidad de jóvenes estudiantes convocada por “lo afro” (*emic*) en la que compartíamos preguntas que nos identificaban. Esta grupalidad con el tiempo fue sistematizando un modo

de bailar este lenguaje en Rosario bajo el nombre de *Iró Bàradé*⁸, palabras en idioma yorubá que en su conjugación significan combinar con la naturaleza, el sonido o el relato del otro. Como parte del mismo circuito, comencé a participar de clases de ‘capoeira *angola*’⁹, práctica también afrobrasileña donde se articula un juego corporal de lucha y danza, con cantos y músicas ejecutadas con *berimbaus* e instrumentos de percusión. Ambas manifestaciones surgieron en Brasil como modo de resistencia de la población africana y afrodescendiente al sistema esclavista y como una manera de mantener la conexión con sus ancestralidades.

Aprender estas manifestaciones afroamericanas implicó familiarizarnos con un “saber hacer” basado en nuevos códigos comunicacionales, formas de percepción del otro, de la experiencia corporal y del diálogo sonoro, así como abrirnos a una comprensión multidimensional del hecho performático que incluye facetas socio-históricas, afectivas, éticas y estéticas, en buena medida, ajenas. El uso de recursos comunicativos multidimensionales es una singularidad de tales manifestaciones culturales. Alejandro Frigerio (2000), delineó ciertas coordenadas sobre las llamadas “artes negras performáticas” a partir de su estudio sobre el candombe afroporteño, el candombe afrouruguayo, la capoeira y el candomblé afrobrasileños, con aportes de otros géneros latinoamericanos en los que, si bien reconoce elementos distintivos de cada práctica, encuentra características similares en su ejecución, a las que adjudica su procedencia africana. El autor señala, seis elementos o rasgos que caracterizan estas performances: la multidimensionalidad, ya que siempre se conjugan varias expresiones de manera indisociable y simultánea; la participatividad, no hay una separación rígida entre público y *performers*; la ubicuidad de la vida cotidiana, ya que

⁸ La propuesta surgió en el 2004 continúa en actividad y se viene multiplicando en localidades vecinas a Rosario (Funes, San Lorenzo y alrededores) bajo mi coordinación junto a Betina Pellegrini.

⁹ Estas clases eran dictadas por Juan Pablo Cruciani, perteneciente al grupo ‘Terreiro Mandinga de Angola’(TMA) -Buenos Aires, dirigido por el Mestre Pedrinho de Caxias (RJ, Brasil).

tampoco suelen explicitarse los límites entre performance y cotidianeidad; el carácter conversacional, sea entre solista y coro, entre baile y tambor, entre tambores, entre bailarines, etc.; la valoración del estilo personal, el cual se desenvuelve en las situaciones que se presentan en dichos diálogos y la funcionalidad social que cumplan entre sus practicantes. Como explicitamos en otro trabajo (Broguet, Corvalán, Rodríguez - en prensa), estas experiencias y sentidos vinculados al hacer, suelen ser racializados mediante una cadena significativa donde se asocia: lo “afro” con lo negro; lo negro con lo comunitario/grupal y con la resistencia a través de la alegría; y esta forma de resistencia con un vínculo inseparable entre arte y vida. De esta manera, la propia práctica (artística, cultural, etc.) se convierte en una forma de lo político, que incluye creatividad, experticia y comunicabilidad estética, junto a crítica social, resistencia al orden establecido y proyectos de intervención política sobre el presente y sobre el cotidiano. Lo “afro”, por la vía de lo “negro”, aparece como significativo, especialmente práctico, que articula arte, vida y política (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2020). En este sentido, entre el grupo de capoeira, TMA, y el de danzas de *orixás*, *Iró Bàradé*, organizamos en Rosario, durante varios años, el Día de la Consciencia Negra, donde convocábamos a diferentes interlocutores locales a intercambiar y reflexionar sobre los modos de apropiación y los sentidos que van cobrando las distintas prácticas afro en la región. El evento se realizó de forma sostenida cada 20 de noviembre, en conmemoración a la muerte de Zumbi dos Palmares, líder de uno de los ‘quilombos’¹⁰ más grandes de Brasil, quien luchó por la liberación de la esclavitud.

Esta doble experiencia de practicante (de capoeira y danzas de *orixás*) y estudiante de Comunicación Social, permitió complejizar las ideas de comunicación y corporalidad, que logré bocetar en mi tesina para la licenciatura en Comunicación Social (Corvalán, 2007),

¹⁰ Así se llamaban los lugares donde se refugiaban las personas esclavizadas, cuando lograban huir de sus patrones. Los quilombos fueron espacios donde además de organizarse comunitariamente para sobrevivir, se desarrollaron manifestaciones culturales como el samba, la capoeira y el candomblé.

donde el acontecimiento comunicativo se da a partir de la afectación entre cuerpos (Cabra, N., 2004) y sonoridades. En esa investigación había indagado sobre estas instancias comunicativas que suceden en las danzas de *orixás*, danza ritual que incluye cantos, tambores, mitos, gestos, vestuarios característicos, etc., y cuando ocurre en contextos diferentes a los de su procedencia, sus practicantes tienen el desafío de inventar nuevos sentidos y funciones en la sociedad envolvente.

En mis preguntas por los vínculos entre el cuerpo y la comunicación también advertí la importancia de mantener un diálogo con la propia corporalidad, que implique cierta transformación subjetiva de quien baile. De este modo, un gesto corporal individual –que siempre es parte de un proceso compartido– genera un movimiento en el entorno. Un primer acontecimiento en ese sentido, fue la necesidad de defender la tesina con una puesta en escena de bailes, cantos y tambores en el estudio de grabación de la Facultad¹¹. Esta modalidad de presentación me permitió problematizar el cuerpo y la comunicación desde lugares que exceden o anteceden a las palabras, lo cual incluso fue destacado por las docentes que integraban el tribunal evaluativo. De este suelo académico, artístico y vital, surgen las preguntas de la presente tesis doctoral.

Trasnacionalización y Traducción Cultural de Manifestaciones Afroamericanas

Las prácticas culturales afrobrasileñas llegaron a la Capital Federal de Argentina en un proceso de transnacionalización (Dominguez 2004, Corvalán 2013, Broguet 2012) en la década de los 80' con el arribo de inmigrantes de Brasil (entre ellos, Isa Soares y Pedrinho de Caxias, referentes de los grupos rosarinos de capoeira y danzas de *orixás*). La posibilidad de difundir su cultura de origen en este territorio, se tornó un medio de sostenimiento económico así como un modo de interactuar con la sociedad porteña. Podemos identificar estos actores

¹¹ La elaboración y defensa de la tesina de grado contó la tutoría académica (y amorosa) de la profesora Olga Corna.

como trabajadores culturales¹² (Dominguez 2004), junto a otros migrantes de Uruguay, Perú, Ecuador, entre otros, quienes impulsaron una serie de actividades en forma autogestiva, construyendo un circuito cultural en torno a lo “afro” que con el tiempo visibilizó los problemas de discriminación racial que sufrían en nuestro país. Este conjunto de personas, junto con practicantes porteños de clase media socialmente considerados blancos, comenzaron a abrir cuestionamientos sobre la velada historia afrodescendiente argentina. Como veremos más adelante, este fenómeno fue fundacional para el acompañamiento y surgimiento de movimientos sociales afrodescendientes que reclaman por derechos y reconocimientos.

En Rosario, hubo procesos locales que le dieron su impronta particular al arraigo y despliegue de estas prácticas. Emergió un circuito cultural alternativo donde las prácticas artísticas eran atravesadas de modos diversos por las problemáticas políticas, económicas y sociales de aquellos primeros años del 2000¹³.

Sobre estos grupos de danza y capoeira también han escrito otras compañeras antropólogas (Broguet 2012, 2014; Rodríguez, 2012), con quienes compartíamos grupalidades, danzas, viajes, preguntas, que en distintos momentos del recorrido de cada una se transformaron en escrituras vinculadas a nuestra pertenencia a espacios académicos (de grado y posgrado). Así también, sumaron indagaciones sobre las artes performáticas afroamericanas en dicha región como los trabajos de: Rodríguez (2007, 2009, 2011, 2012); Broguet (2013, 2014a,byc) y Broguet, Picech y Rodríguez (2012, 2013, 2014). Más recientemente, en Broguet, Corvalán y Rodríguez (2021), analizamos la apropiación y el

¹² Domínguez llama trabajo cultural a las prácticas que incluyen saberes artísticos aprendidos informalmente (saberes que no integran los circuitos de las "bellas artes", ni la producción orientada al consumo de las masas), y que pueden funcionar como medio de subsistencia en el nuevo contexto.

¹³ Este tema fue desarrollado en el texto Broguet J. y Corvalán, M. L y Rodríguez, M. (2021) Prácticas artísticas “afro” en Rosario, Argentina: performances “negras” en contextos “blancos” en *Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada*, Ed. Qellqasqa, Mendoza, Argentina.

desarrollo de estas prácticas culturales afro en Rosario, como alternativas de sociabilidad y acción política/artística, atendiendo a los procesos de subjetivación de sus practicantes.

Varios de estos interrogantes tuvieron continuidad en la tesis doctoral de Broguet (2019) y, años posteriores, en la mía.

Por mi parte, continué los estudios en la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía, Salvador, Brasil, donde realicé una especialización y una maestría en Danza y, durante tres años, tuve la posibilidad de vivenciar diversos contextos culturales religiosos y festivos donde ocurren la capoeira angola y las danzas de *orixás*. Mis interrogantes continuaron rondando por las formas que tomaban estas prácticas en otros contextos, sus modos de transmisión y apropiación, especialmente con prácticas de índole religiosa como las danzas de *orixás*, oriundas del candomblé bahiano reterritorializadas en una ciudad como Rosario, considerada laica, moderna y blanca.

En dicha investigación abordé la propuesta cosmopolita de Boaventura de Sousa Santos (2002) para realizar un trabajo de traducción cultural de la danza y la corporalidad que permita diálogos interculturales entre saberes y prácticas, a partir de reconocer que todas las culturas son incompletas y de contemplar la posibilidad de crear y transformar la práctica en cada traducción cultural. Cuando una danza ocurre en un contexto diferente de donde surgió, se abre a otras lecturas y recreaciones. Todas las manifestaciones artísticas son traducciones desde una cultura a otra, sea en Salvador, en Buenos Aires, en Rosario o cualquier otra ciudad. A partir de las vivencias particulares de cada practicante en su contexto y su grupalidad, se construyen ‘nuevos lugares comunes’ que sugieren modos de colocarse en el mundo. De este modo, la danza deviene en el resultado de la traducción de valores, conceptos y cosmovisiones de origen africano aprendidos que habilitan un diálogo horizontal, recíproco y no-hegemónico entre las diferentes culturas (Corvalán, 2013).

A mi vuelta a Rosario, retomé mis pasos por la Facultad de Ciencias Políticas, UNR, en la Escuela de Comunicación Social y me sumé a la cátedra de Cultura y subjetividad. Y luego, me incluí en otros dos espacios de extensión universitaria: un curso de tango para adultos mayores y la creación y coordinación de una murga en el barrio Triangulo y Moderno, en la zona sudoeste de la ciudad. Estas instancias fueron claves para seguir indagando sobre el cuerpo y la comunicación. Mis exploraciones se vincularon con la creación de estrategias metodológicas con adultos mayores para bailar tango o con las infancias en la murga, así como la construcción de espacios de enseñanza-aprendizaje. Todas estas instancias fueron significativas en el proceso de investigación. Mi acercamiento al campo, entonces, desde el primer momento, fue atravesado por el baile, la docencia, y la comunicabilidad del cuerpo. Estos tránsitos por la docencia, tanto en el ambiente de la militancia cultural como de la academia, fueron bisagras constantes que me invitaban a desarmar los valores que acarrea cada práctica, mi preocupación se posó en desarmar los discursos hegemónicos que inhiben las posibilidades de crear mundos mejores y en propiciar búsquedas de sentidos individuales y colectivos.

Otra trama que surgió de estos cruces de espacios fue la necesidad de replantearnos nuestras identificaciones étnico-raciales. El lenguaje performático de las prácticas negras se anclaba en sentidos históricos que acarreaban significantes como opresión, esclavitud, colonialismo, libertad y resistencia. Mi trayectoria corporal que había sido vivenciada, como he descripto desde mi piel negra, fue situándome con las nuevas experiencias junto a mis compañeras, como practicantes consideradas socialmente blancas, donde nos encontramos con el desafío de desarrollar “narrativas de pertenencia” (Frigerio y Lamborghini, 2012). Para ello, nos propusimos abrir interrogantes sobre el proceso racializado de construcción identitaria de la nación argentina. En clave autobiográfica, elaboramos la performance investigación ‘Y vos ¿de dónde sos?’, dispositivo de comunicacional y performático para

debatir el racismo en Argentina'. Allí nos abrimos a un juego que fue activado por símbolos, afectos y dinámicas que identificamos como características de las *performances* afroamericanas con estereotipos de figuras escolares e imaginarios en torno a lo negro para develar nuestra herencia afrodescendiente y colonial, y poner en tensión los silenciamientos que dieron forma a nuestra identidad nacional y a las operaciones racializadas que nos constituyen en nuestros vínculos¹⁴.

Imagen 2 y 3

Escenas de la performance Y vos, ¿de dónde sos? para rodaje del formato audiovisual (2022)



Nota. En la Imagen 2 bailamos una cumbia con diferentes personajes estereotipados, de izq. a der.: Julia Broguet, Manuela Rodríguez y yo; en el cajón, al fondo, Marco Bortolotti. En la Imagen 3 estoy meciendo una niña negra que acaba de nacer.

¹⁴Este proyecto de performance investigación, lo venimos desarrollando en ámbitos educativos, laborales y culturales, de distintos contextos de la ciudad de Rosario como de otras ciudades de Santa Fe y Chaco, gracias a la articulación con políticas públicas como Extensión Universitaria FCPolit y RRII, UNR (2017); Comunicación de la ciencia (CC-2019-0032) del Ministerio de Ciencia y Técnica de la provincia de Santa Fe (2019) y de Gestionar Futuro 2022 (ID 287695). A partir de dichas experiencias realizamos varios artículos (Broguet, Corvalán, Drenkard, Mennelli, Rodríguez, 2019; Broguet, Corvalán, Rodríguez, en prensa).

El Candombe Porteño a través de Misibamba

El contexto por donde nos movíamos era compartido con otros actores locales que desde hace muchos años, también pusieron a jugar estas preguntas de forma sostenida. En Santa Fe la Casa de la Cultura Indo-afro-americana, fundada por Lucía Dominga Molina y Mario Luis López, desde 1988 viene realizando acciones en pos de lograr una visibilización de la población afrodescendiente de dicha ciudad y de luchar contra la discriminación. Así también, entre los años 2006 y 2009, el músico e investigador Pablo Suárez junto a otros colegas realizó un trabajo de investigación y recreación de músicas y danzas afrolitoraleñas de Santa Fe y Paraná, a partir del cual instalaron, en Paraná, la conmemoración del contrafestejo cada 11 de octubre, en respuesta al Día del Respeto a la Diversidad Cultural, antes nombrada como Día de la Raza.

En el 2013, me sumé a la Asociación Civil Tocolobombo -espacio para la investigación, desarrollo y difusión de la percusión-, para colaborar con la organización del Festival Internacional Rosario Repercute y al año siguiente, en su tercera edición, invitamos a la Asociación Misibamba, de Buenos Aires para que den a conocer su candombe porteño. Esta práctica afroporteña ha sido transmitida por sus antepasados afrodescendientes del llamado ‘tronco colonial’, es decir, por quienes llegaron a estas tierras con la trata esclavista en la época de la colonia. Luego de sus presentaciones y de las conversaciones que mantuvimos durante el Festival, hallé un camino labrado en la historia y una práctica cultural que me sedujo para seguir estrechando desde allí, más tránsitos interculturales y retomar académicamente los diálogos entre la danza y la comunicación.

El candombe es una práctica cultural que se ha difundido a través de poblaciones africanas y afrodescendientes desde la época de la colonia en diferentes regiones de América. Si bien hay estudios donde se registraron en Brasil (Candombe minero en Mina Gerais), en Paraguay y en varias ciudades de Argentina (Corrientes, Buenos Aires), el más difundido es

el candombe uruguayo (y muchas veces aparece como el único). El arribo de éste último a ciertas ciudades de Argentina en los años 80', de algún modo abrió un surco para indagar en los legados afro de dichas ciudades, como en Entre Ríos (Broguet, 2018 y 2019), así como propició la recreación de candombes, como el caso de los candombes litoraleños, o la difusión de otros más solapados, como el candombe correntino (Cirio, 2000, 2002 a,b,c, 2003a) y el candombe de Buenos Aires (Cirio, 2003b, 2007a, 2008, 2009b, 2013, 2014, 2015a, 2016, 2019a).

En lo que atañe a nuestro caso, el candombe porteño o de Buenos Aires, es un género musical donde se conjugan sentidos sagrados, festivos y lúdicos a través de sus cantos, toques y bailes característicos. A su vez, el significado del candombe también trasciende dicho género extendiéndose al momento de encuentro comunitario entre amigos y familias y a un modo de “manifestarse afroporteño” (Cirio, 2019, p. 7). El tambor es el instrumento de comunicación que enlaza el contexto de origen con su presente, por lo que es el símbolo cultural más representativo de su identidad. Según documentación registrada, se utilizaban dos tipos, uno denominado llamador o base (más grave) y otro repicador o repiqueteador (más agudo). Estos podían estar hechos de tronco excavado y se colgaban al hombro con una correa para desfilar en la comparsa o podía ser con duelas, más altos para tocar sentados. Así también hay otro instrumento llamado mazacaya, un palo que tiene un rombo de metal en su extremo, donde contiene semillas o piedras que suena al agitarlo de forma vertical. (Cirio, 2008 y 2013)

En la Buenos Aires colonial, ya desde finales del 1700 los candombes salían en el barrio Montserrat, también llamado “barrio del tambor”, congregando centenas de personas afrodescendientes. Con el proceso de conformación del Estado Argentino, en la primera mitad del siglo XIX, que ideaba un país blanco, (Andrews 1989), se implementaron diferentes estrategias de invisibilización de la población afrodescendiente, como sus

desplazamientos demográficos hacia zonas más periféricas (durante las décadas del 20, del 50 y del 70 en el siglo XX) en pos del proyecto de europeización de la ciudad (Geler, L., Yannone, C. y Egido A, 2020). De este modo, restringieron los escenarios del candombe a los días de carnaval y, más tarde, desaparecieron de la esfera pública reservando sus fiestas sólo a casas familiares. Precisamente estos fenómenos socio-culturales aún poco explorados, serán profundizados en los sucesivos capítulos.

Sin embargo, a finales del siglo pasado, la aparición de un campo de actividades culturales afro, mencionado anteriormente, y sus luchas por la reivindicación de identidades étnicas, en consonancia con los numerosos movimientos sociales negros en diferentes países latinoamericanos, permitió crear una “narrativa multicultural” que favoreció las condiciones para la aparición de movimientos afroargentinos y con ello, la revalorización del candombe porteño (Frigerio y Lamborghini, 2011).

En este marco surge la Asociación Misibamba fundada por María Elena Lamadrid, afroporteña del tronco colonial, quien desde niña vivió el candombe en su familia, donde le enseñaron cantos y bailes que nunca dejó de practicar. En su juventud, en las décadas del 50’ y 60’, también bailó otros ritmos ‘afro’ tanto en bares como en escenarios mayores junto a familiares, donde acompañaban a cantantes como Orquídea Negra, Rosita Tulipán o Alberto Castillo en sus milongas candombes. Pero María Elena, nunca dejó de cantar y bailar los candombes, sea mientras camina por la calle sola, así como en cumpleaños u otros eventos familiares.

En 2002, el candombe tomó otros sentidos para ella, cuando se suma junto a hermanos y hermanas, a participar de la ONG África Vive, creada por su prima María Magdalena Lamadrid (apodada Pocha)¹⁵, y fue a partir de las actividades que en ese contexto

¹⁵ María Magdalena Lamadrid, crea la organización no gubernamental (ONG) África Vive en 1997 a partir de haber sido contactada por consultores del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) que buscaban grupos

se realizaron, donde conocieron con más detalles la historia de sus antepasados traídos de África como esclavizados. Si bien con los años se abrieron de la agrupación por desentendimientos y diferencias internas, María Elena y el resto de su familia sintieron la necesidad de conocer más de su historia y de difundirla. En 2008, crean la Asociación Civil Misibamba en Merlo, con Juan Pablo Suaqué como presidente, a la cual se fueron sumando más familiares y, en los últimos años se sumaron otras personas externas a la familia con la misma adscripción afroporteña, con el fin de investigar y difundir la historia afroargentina como un modo de reivindicación histórica a partir del candombe. Asimismo, la participación del antropólogo Norberto Pablo Cirio fue de suma importancia para la asociación, quien desde los inicios colaboró desde sus tareas de investigador, aportando información histórica y acompañando asiduamente en la planificación y gestión de sus actividades. Debo resaltar aquí que fue gracias a sus articulaciones que logré forjar encuentros etnográficos con bailarines afroafroporteños y afroporteñas, así como su compañía, y la de Augusto Pérez Guarnieri, fueron significativas en gran parte del trabajo de campo. En este sentido, reconozco el privilegio de que sea el codirector de esta investigación.

negros locales para integrarlos a un programa de ayuda económica. La agrupación tenía por objetivo “romper con la invisibilidad de los afrodescendientes en Argentina, contribuir con la promoción social de sus congéneres y, de manera más general, reivindicar el rol de los afroargentinos en la historia y la sociedad argentinas” (Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 27). Según el texto de Frigerio y Lamborghini, mientras Pocha participaba de las reuniones internacionales de la red de organizaciones afrodescendientes Afroamérica XXI -creada por los consultores del BID-, también intentaba persuadir a miembros de su familia y de otras familias afroargentinas a integrarse a la agrupación. (p. 28)

Imagen 04

Cumpleaños de Misibamba



Nota. Encuentro realizado en Merlo, Buenos Aires, en mayo de 2016. Fuente: Archivo personal.

Durante los años que realizamos el trabajo etnográfico (2016 al 2022), podemos describir dos circuitos donde Misibamba concentraba las actividades: el primero se fue tejiendo con las convocatorias de escuelas para compartir su *candombe* y contar su historia en determinadas fechas patrias, como el 25 de mayo (día de la Patria y la revolución de mayo), 20 de junio (día de la bandera) o 12 de octubre (día de la diversidad cultural). El otro circuito lo surcaron junto a la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial “Tambor Abuelo”, conformada en 2013, donde se articularon organizaciones de Santa Fe, Corrientes, Chaco, Córdoba y Buenos Aires que se identifican con esta categoría. Este circuito político-cultural les ha permitido viajar a diferentes ciudades y difundir su práctica a través de encuentros, congresos, donde se imparten talleres, charlas y debates. Por esta vía, los y las integrantes de Misibamba, amplificaron el contexto doméstico del *candombe* -reuniones en casas, fiestas familiares- y lo empezaron compartir con interlocutores también implicados en estas

problemáticas aunque desde otras geografías. Este hecho de suma trascendencia para la asociación, propició el encuentro con otras grupalidades con las cuales relacionarse y reconocer características locales de cada agrupación. Por otro lado, les interpeló en sus modos de presentarse en este nuevo escenario, tanto desde la palabra (estudio de la historia, elaboración de textos y *power point* donde resaltar sus posicionamientos políticos, sus luchas y reclamos) como con el *candombe* (inclusión de días de ensayos para la elaboración de un repertorio, organización espacial y de los roles en la música y el baile, etc.).

A su vez, es relevante reconocer las diferentes experiencias corporales con el *candombe*. La ya mencionada, María Elena Lamadrid, de 89 años, importante referente de Misibamba, es la mayor de 13 hermanos (8 Garay y 5 Lamadrid), pero vivió en la casa de su tía abuela Gumesinda Lamadrid, donde se ‘armaban’¹⁶ *candombes* a los que concurrían muchas familias afroporteñas y, por ende, los bailó y cantó desde aproximadamente sus seis años de edad. Entre quienes también continuaron la práctica de *candombe* podemos nombrar a sus hermanas Gloria y Conda y su hermano Roberto, eximio tamborero. Sin embargo, varios de sus hermanos y hermanas si bien participaban de las fiestas donde se hacía *candombe*, lo tomaban como el baile de los mayores. En cambio se vincularon más fuertemente con un género musical llamado rumba abierta. No obstante, a partir de las presentaciones en dichos circuitos, la práctica del *candombe* experimentó importantes resignificaciones en cada integrante, de acuerdo a sus ‘trayectorias corporales’ (Aschieri, 2019) y a los distintos contexto sociohistóricos que atravesó. Lo que nos interesa analizar en esta investigación es cómo, a medida que fueron vivenciando el *candombe* por estos circuitos comunicativos, pudieron identificarse tensiones y conexiones en los vínculos con otros

¹⁶ El encomillado indica una cita textual del propio campo para nombrar la forma en que ocurre la práctica del *candombe*.

agentes sociales del campo (otras agrupaciones o referentes afrodescendientes), así como al interior de la asociación y con las luchas en las que participaban de forma activa o subrepticia. Estos movimientos relacionales más o menos perceptibles fueron (y aún continúan) resignificando sus corporalidades y reformulando sus identidades. A su vez, a medida que se sumaron integrantes a Misibamba, aportaron otros sentidos al candombe y a otros géneros performáticos vivenciados. E ineludiblemente, la práctica fue (y sigue) reversionándose.

Nuestra investigación se centrará en analizar las instancias comunicativas que suceden en la corporalidad de este candombe afroporteño practicado en Misibamba, atendiendo a su carácter situado y subjetivo, sugiriendo que en sus movimientos corporales significantes, se va modificando la identidad cultural de sus practicantes. El análisis etnográfico se focaliza especialmente en mujeres integrantes de la Asociación Misibamba, si bien también contaremos con las contribuciones de algunos hombres relevantes en la historia de Misibamba (Carlos Lamadrid) o en el baile de candombe (Grillo Nogueira, Teté Salas). La mayoría de las trayectorias corporales a analizar serán mujeres de tres generaciones: en la más antigua, María Elena y su hermana Gloria Garay de la misma edad, en una generación intermedia, su hermana Norma y su hermano Carlos Lamadrid y finalmente, la generación más joven de sus sobrinas, Jesica Salinas Lamadrid, Melisa Lamadrid y Marta Robles, quienes participaban activamente de la asociación durante el tiempo del trabajo investigativo. Aunque las personas nombradas en el párrafo anterior fueron mis principales interlocutores, los aportes de otras integrantes de Misibamba como Analía Espinoza, María Gabriela Pérez, Miguel Angel “Cutín” Delgadino, así como de Silvia Pérez Soto han sido significativos para la elaboración de las reflexiones que vamos a desplegar.

Enfoque Metodológico y acercamiento al campo

Al ser el foco de nuestra investigación la corporalidad del candombe y sus procesos comunicativos, incorporamos metodologías que contemplen las diferentes dimensiones corporales. En esta dirección el abordaje desde la antropología del cuerpo y de la performance tiene interesantes antecedentes que han sido relevantes para construir la propuesta metodológica.

La antropología clásica ha sentado sus bases metodológicas en el paradigma del dualismo cartesiano, que concibe la presencia en el campo a partir de contraponer las actividades de ‘observación’ y ‘participación’, ubicando la acción en la primera y relegando la segunda como mero adjetivo. Así la tradicional técnica de ‘observación participante’ mantiene la impronta positivista que privilegia la vista y desestima los otros sentidos, así como diversos componentes que entran en juego en la situación etnográfica. Frente a estas tensiones se han planteado diferentes propuestas teórico-metodológicas como la “participación-objetivante” (Bourdieu y Wacquant, 1995) que sugiere objetivar al investigador a partir de contemplar los vínculos objetivos y subjetivos que éste establece con la realidad que analiza, con sus agentes y con sus pares institucionales. Por otra vía, surge la respuesta metodológica de la “participación observante” (Becker y Geer, 1982; Tonkin, 1984; Hamersley y Atkinson, 1994; Guber, 2001) que valora la experiencia y la afectividad que acompañan al trabajo de campo y que condicionan las relaciones con los sujetos objetos de estudio. (Aschieri, 2018)

Como alternativa a la etnografía tradicional surge la autoetnografía¹⁷, la cual contempla las implicaciones del investigador en el trabajo de campo. Este modelo de narrativa personal puede apelar a la poesía, la novela, la fotografía ensayística, entre otros

¹⁷ Este género metodológico surge hace aproximadamente 20 años en los ámbitos académicos de Estados Unidos y Canadá, en respuesta a la llamada “crisis de la representación” (Denzin y Lincoln, 2000) y en rechazo al positivismo científico asumido por los investigadores de las ciencias sociales. (Aschieri, 2018, p. 99)

recursos que habilitan a expresar y abordar las vivencias del sujeto etnógrafo desde sus emociones. Este corpus de datos puede analizarse en perspectiva, a partir de establecer articulaciones con teorías significativas para el campo de estudio. (Aschieri, 2018, p 99)

Sin embargo, tal como enuncia Aschieri, no fueron pocas las críticas para la autoetnografía como enfoque metodológico, donde además de resaltar su sesgo narcisista, se alerta sobre los riesgos que implica este tipo de etnografía nativa, en la cual se ve obstaculizado el ejercicio de distanciamiento y reflexión sobre las interpretaciones de los fenómenos y actores sociales. (Aschieri, 2018, p. 100)

Dado nuestro involucramiento corporal y subjetivo vivenciado en el proceso de investigación y en adhesión a dichas críticas, retomamos la propuesta metodológica denominada ‘etnografía encarnada’, de Aschieri (2019), citada en los primeros párrafos, la cual propone diferentes estrategias de acercamiento y distanciamiento en diferentes momentos de la investigación. A su vez, sumamos los estudios antropológicos de danzas que han cuestionado la ausencia del cuerpo en las epistemologías dualistas: Farnell (1999), Lewis (cit. en Reed, 1998), Bryan Turner (2005), Islas (1995) y Citro (2009, 2011) (Aschieri, 2019, p. 195). Aschieri sugiere reconocer las intersecciones identitarias del sujeto en su contexto social e histórico que, con más o menos tensiones, confluyen en la corporalidad. En nuestro caso, a partir de la genealogía trazada al inicio, situamos mi lugar como mujer, rosarina, de piel morena, proveniente de clase media, bailarina de danzas afroamericanas, de 46 años, madre de dos hijos y docente universitaria. Poner de relieve estos datos permite complejizar las posibles vinculaciones entre la experiencia corporal propia y la temática a investigar.

Sumamos aquí, que estos factores también incidieron en el modo de insertarse en el campo y los vínculos particulares con cada integrante. Si bien, en el primer encuentro con Misibamba, explicité mi interés en comenzar la investigación doctoral, les quedó resonando con más fuerza (tal vez, les resultó más concreto) mi experiencia como bailarina y mi

inquietud de acercarme para conocer, estudiar y aprender su candombe. Mi piel oscura también fue un rasgo que más de una vez dejó entrever la sospecha sobre mi ascendencia afro, lo cual, de algún modo habilitó mayor proximidad con la comunidad. Podemos traer a colación el recuerdo de frases como: “Y sí! Baila como una negra!”; o “seguramente tus ancestros...”; “vos todavía no te reconocés afroargentina”, a lo cual, a veces necesitaba expresar desde el cuidado y el respeto, mi lugar de extrañamiento tanto por desconocer su práctica cultural como por no poder reconocerme afroargentina, no por falta de indicios (ausencias en relatos familiares, apellidos y rutas de mis antepasados santiagueños, etc.) sino por comprender que mis búsquedas y mi militancia se abrevan de otros saberes y acciones. Sin embargo, este ha sido un foco de tensión que he debido revisar y replantearme a lo largo de esta investigación.

Asimismo, el hecho de no ser de Buenos Aires y venir del ‘interior’, como rosarina, ya me ubicaba con una mirada externa, que a su vez, nos encontraba compartiendo un sentimiento similar en relación a la capital nacional (de estar en la periferia de la línea social/racial argentina). Viajar a Buenos Aires para hacer trabajo de campo, implicaba un gran esfuerzo tanto económico como emocional. Llegar a Retiro y tomar tren y colectivo para alejarme por el ramal Oeste, hasta llegar a alguna casa o patio que pueda alojar el encuentro. “Se vino de Rosario para vernos” decían. Y se olía una especie de reconocimiento mutuo que valoraba su capital cultural (el candombe y sus historias). Así también, ser mujer y compartir embarazos y maternidades con algunas de las integrantes generó otro lazo de identificación que nos permitió generar reuniones entre mujeres con tres primas Lamadrid. La edad también fue un dato influyente, ya que me encontraba entre la franja generacional de las primas (sobrinas de María Elena) y las nuevas integrantes a la asociación. Este proceso también permite detallar experiencias claves para la investigación que sin este ejercicio podrían haber pasado desapercibidas (Aschieri, 2019, p. 211) o quedar en el plano de lo anecdótico. Sin

embargo, estos elementos condicionantes habilitaron encuentros donde se abrieron charlas y sensibilidades que permitieron transformar o aliviar colectivamente situaciones de malestar y construir espacios legítimos de producción de conocimiento mutuo.

El estudio se enmarca entonces, en una investigación etnográfica que cuenta con una metodología de trabajo de campo de 7 años –del 2016 al 2022-, donde se realizaron 12 entrevistas en profundidad semiestructuradas a diferentes integrantes de Misibamba. Todas las entrevistas se registraron en formato audiovisual para poder abordar la corporalidad y los momentos de baile que muchas veces surgían. Las etnografías tuvieron lugar en varias reuniones familiares en Merlo y en Ciudad Evita (partido de La Matanza), así como en eventos públicos en La Matanza, en la capital porteña y en otras localidades, como Santa Fe, Paraná, Córdoba y Rosario. Para estudiar los vínculos históricos y actuales del candombe con otros ‘géneros performáticos’ (Citro, 2012), como el tango, propusimos instancias de clase y entrevista junto a bailarines y bailarinas afroargentinas de la generación de María Elena (1 Pochi Luna, 2 Margarita Guillén, 1 Jorge Boot, 1 Teté Salas y 1 Silvia Pérez Soto).

Performatividad de la Traducción Cultural

Las narrativas construidas hasta aquí fueron inspiradas, también, en el devenir de las reflexiones compartidas con otras colegas artistas e investigadoras con las que integramos un proyecto de investigación¹⁸ denominado “Epistemologías en crisis. La emergencia de lxs artistas investigadorxs como locus de producción de conocimientos” dirigido por Patricia Aschieri. En la coincidencia de poseer un fuerte arraigo académico y a su vez ser artistas de diferentes prácticas, podemos reconocer cierto saber anfibio (Aschieri, 2019) que desde este equipo hemos definido como “una singular expertise para manejar las lógicas de varios

¹⁸ El equipo Ubacyt 20020190200353BA está integrado por Raquel Guido, Luciana Lavigne, María Laura Corvalán, Florencia Labaig, Melina Nijlo, Vanina García, Micaela Suarez.

campos (Bourdieu, 1990), y que permite ‘performar’, con conciencia o sin ella, un cambio en el modo de presentación, de validación, así como una particular capacidad para proyectar acciones...” (Aschieri, Suarez y equipo, 2022, p.3)

Desde este suelo y desde el marco metodológico de la etnografía encarnada (Aschieri, 2019), nos interesa resaltar el particular modo en que mi doble lugar de investigadora y practicante, conjuga las herramientas etnográficas de recolección de datos con las experiencias como bailarina y docente de danzas que le otorga otros espesores y podemos reconocer en las siguientes operaciones:

- la sistematización de mi trayectoria corporal a nivel más genealógico, lo cual permite situar los interrogantes y conocimientos producidos en la investigación.
- la valoración de la trayectoria corporal de mis principales interlocutores
- la inserción al campo no ya como mera investigadora sino como practicante y docente (de danzas afroamericanas y tango). Este factor habilitó a generar lazos de empatía, complicidad y afectividad al encontrar muchos elementos de identificación.
- la realización de entrevistas con alto contenido práctico, donde no sólo circuló la palabra sino el canto, el baile y el ritmo (mismo sobre una mesa); y donde la división entrevistada y entrevistador a veces se difuminaba en un intercambio de movimientos dancísticos o en espacios de enseñanza-aprendizaje de algún baile específico.
- la participación en ensayos o eventos donde queda abierta la posibilidad de sumarme a bailar o cantar.

Estos interesantes recursos investigativos que se fueron tejiendo casi espontáneamente permitieron recabar elementos de orden sensorio-emotivo (Citro, 2009) que pasan por el cuerpo de maneras no conscientes o premeditadas. Aschieri incluye esta dimensión corporal en el nivel más micro de la trayectoria corporal donde se registran *las formas de estar en el campo*, entre las que sugiere

un modo de corporización que, en el transcurso de la experiencia de trabajo de campo, debe dirigir intermitentemente su atención hacia diferentes dimensiones, entre las que debe ser incluida la experiencia corporal, para situarla de modo analítico por un momento, en el primer plano de la conciencia (pp. 212-213).

En nuestro estudio, la etnografía se corporizaba en el interjuego de preguntas, bailes y memorias, que implicaban un incesante trabajo intelectual de traducir en palabras aquellas experiencias corporales que deslizaban múltiples significantes que vinculan candombe e identidad. La traducción cultural que construye el pasaje de los lugares comunes y obvios del candombe a transformarse en argumentos culturales (Souza Santos, 2002) se produce en los actos performativos intersticiales del trabajo de campo. Proponemos nombrar performatividad de la traducción cultural (Bhabha, 2012) a este momento de la etnografía donde se establecen de manera fluida intercambios de relatos, cantos, bailes, videos con el fin de reconocer los rasgos significativos del candombe y sus vínculos identitarios.

Resumen de los apartados que conforman la tesis.

La tesis se organiza en 6 capítulos antecidos por una introducción, la cual sitúa las múltiples trayectorias que desembocaron en esta investigación y en el marco metodológico a desarrollar. En el Capítulo 1 daremos cuenta de los principales abordajes teóricos que anteceden a este estudio, donde se cruzan dos campos del saber, el campo de la danza y el de los estudios afroargentinos. Respecto al campo de la danza resaltaremos aquellas investigaciones que han recurrido a modelos comunicacionales para analizar, escribir y/o sistematizar las danzas. Así también, retomaremos algunos estudios latinoamericanos de y desde el cuerpo que aportan conceptos teórico-metodológicos adecuados para abordar

distintos niveles de la corporalidad del candombe. Dentro de los estudios afroargentinos, nos detendremos en los trabajos que recortaron el campo en Buenos Aires así como aquellos que abordan temáticas en relación a sus prácticas culturales en diferentes momentos históricos.

El Capítulo 2 sitúa la presencia africana en la construcción del estado Nación argentino, desde su arribo a través de la trata esclavista hasta finales del siglo XIX, con el foco en sus actividades culturales y sus formas sociocomunitarias de organizarse. A su vez, retoma los estudios que desmitifican las narrativas de blanquitud social, al exponer las diversas estrategias de invisibilización de la población africana y afrodescendiente.

En el Capítulo 3 abordamos un recorrido genealógico y territorializado del candombe de Buenos Aires a partir de su práctica continua en algunos espacios públicos y privados durante las décadas que van desde 1920 a 1970, trazando ciertos desplazamientos geográficos que atravesaron varios y varias integrantes de Misibamba desde su infancia. En cada patio o espacio de baile, detallamos momentos significativos en el desarrollo del candombe.

El Capítulo 4 se detiene en tres géneros performáticos: la rumba abierta, la makumba y el tango, los cuales eran practicados por bailarines y bailarinas afroargentinas en los escenarios porteños durante las décadas del 50' y 60'. Señalamos aquí los posibles diálogos e influencias que, de manera subrepticia, establecían con el candombe.

El capítulo 5 profundizamos en un análisis semiótico de la corporalidad del candombe a partir de la mayor referente del género en la asociación, María Elena Lamadrid, en comparación con otras experiencias relevadas. La pregunta que guía este apartado es sobre cómo se mueven los cuerpos cuando bailan, para la cual socavamos en las instancias comunicativas del cuerpo, donde se conjetura nuestra hipótesis sobre la preponderancia del funcionamiento indicial por sobre el icónico. Sobre este suelo, vemos que el esquema

corporal que construye el baile se inviste de múltiples significados de acuerdo a los sentidos subjetivos que otorga cada corporalidad.

El capítulo 6 se centra en los modos de *(re)*apropiación de la práctica del candombe de otras integrantes de Misibamba, hermanas y sobrinas de María Elena Lamadrid y su íntima vinculación con sus procesos identitarios enmarcados en categorías raciales. El estudio focaliza en las participaciones de Misibamba por diferentes eventos organizados por la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial “Tambor Abuelo”¹⁹, durante el período del 2016 a 2019.

Finalmente, en las consideraciones finales, enfatizamos en los aportes de esta investigación para el campo de la comunicación y desde allí colaborar con los estudios afroargentinos y los estudios de la danza. En este sentido, sistematizamos el diseño metodológico, el cual se fue enriqueciéndose en el transcurso de la tesis a partir de las demandas que requería el campo y de las tensiones y posibilidades que surgían de mi doble lugar de investigadora y practicante. A su vez, retomamos las reflexiones surgidas en cada capítulo y despuntamos algunos interrogantes que se abrieron como posibles continuidades para futuras investigaciones.

¹⁹ Este modo de nombrar la red es el que aparece en sus publicaciones más recientes en las redes sociales.

Capítulo 1

EXPERIENCIAS COMUNICATIVAS ENTRE EL CAMPO DE LA DANZA Y LOS ESTUDIOS AFROARGENTINOS

Los interrogantes comunicacionales que plantea esta investigación nos inclinan a cruzar dos campos del saber: los estudios de la danza y los estudios afrolatinoamericanos, dentro de los que se enmarcan los afroargentinos. Sin embargo, como venimos reconociendo, estos saberes se construyeron gracias a la multiplicidad de voces de diferentes procedencias: las de las prácticas artísticas afro, la de los movimientos afrodescendientes y las de la academia. Es en esta sinergia de militancias, resignificaciones y circulación de bienes culturales que fue posible crear contextos para dar lugar a varios temas que eran menospreciados o negados. Entre ellos la presencia africana en Argentina, el racismo estructural y sus consecuentes segregaciones sociales, las temáticas del cuerpo y la corporalidad como espacios de problematización identitaria, así como las posibilidades de reformular las identidades a partir de actualizar en el cuerpo una práctica cultural. Este capítulo busca construir un corpus de antecedentes desde donde se enmarcan los interrogantes sobre la corporalidad y la identidad en el candombe porteño y sus instancias comunicativas. Como mencionamos sintéticamente en la introducción, el diálogo de dichos campos es una tarea que venimos realizando en la que, a partir de experiencias cotidianas, artísticas y académicas, fuimos abordando la problemática del racismo estructural y su anclaje en la corporalidad.

Con respecto al campo de la danza focalizaremos en los antecedentes de investigaciones que han recurrido a modelos comunicacionales para analizar, escribir y/o sistematizar las danzas, distinguiendo aquellos primeros estudios realizados con danzas africanas o afroamericanas. A su vez, retomaremos algunos trabajos más recientes sobre

investigaciones de y desde el cuerpo que aportan conceptos teórico-metodológicos fundamentales para abordar distintos niveles de la corporalidad del candombe. En lo que refiere a los Estudios Afrolatinoamericanos, retomaremos la perspectiva interseccional de los feminismos negros latinoamericanos para luego centrarnos en algunos avances sobre la temática afroargentina que recortaron el campo en Buenos Aires, así como en ciertos trabajos realizados en Santa Fe y Rosario, cuya relevancia reside en profundizar problemáticas en torno al cuerpo y las “experiencias racializadas”.

Diálogos en los Pasillos de la Academia

Como señalamos en el capítulo anterior, durante mis años de estudiante de comunicación social no encontré espacios que tematizaran el cuerpo ni mucho menos se nombrara la danza. Sin embargo, advertiremos que los aportes comunicacionales han sido recurrentes en los estudios socio-antropológicos de danza. Por otra parte, en la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía, UFBA (Bahía, Brasil), donde realicé una especialización en Estudios Contemporáneos en Danza y una maestría en Danza, tampoco se nombró el campo de la comunicación, si bien fue uno de los principales contribuyentes para crear reconocidos conceptos de danza o cuerpo, como la teórica *corpo-mídia* de Katz (2005) o los planteos de traducción de Greiner (2005). En este sentido, mencionaré primeramente los intentos académicos desde la danza por enlazar diálogos entre los estudios del cuerpo y los de la comunicación.

Helena Katz²⁰ elaboró, junto con Christine Greiner, la teoría Corpomídia (2005), basada en la semiótica peirciana sobre el concepto de flujo permanente (semiosis), así como

²⁰ Helena Katz es profesora e investigadora en la Universidad Pontificia de São Paulo, donde coordina el ‘Centro de Estudos em Dança’ y es docente de post-graduación tanto en Universidades de São Paulo así como en Salvador de Bahía, Brasil.

en teorías evolucionistas neodarwinianas, entre las que se destacan el meme de Richard Dawkins y el trabajo de Lakoff y Johnson sobre el papel de las metáforas en la construcción cognitiva. Propone una epistemología para el cuerpo concibiéndolo como *mídia* (medio) de sí mismo (corpomídia) y, con ese concepto, aborda la danza como el pensamiento del cuerpo. Más allá de las articulaciones teóricas que sustentan su propuesta, su abordaje invita a problematizar el cuerpo en el campo de la danza y de la comunicación, la cual, como bien mencionamos, fue una articulación ausente en los espacios académicos transitados por aquella época.

En Argentina, más recientemente, se abre otro antecedente de relevancia para el campo que estamos recortando, es la creación del Área de Cuerpo y Comunicación - Problemáticas estético-políticas en la producción de subjetividad- que se abre en 2013 en la Facultad de Sociales, UBA. Bajo la coordinación de Mariela Singer, según su plan de estudios publicado en la web²¹, dicha área surgió con el fin de llenar un espacio vacante dentro de las temáticas de la comunicación, las cuales en mayor medida suelen asociarse a los “fenómenos mediáticos”. En este sentido, se propone abrir un debate político-epistemológico en los estudios en comunicación al incluir problemáticas vinculadas “a la generación de otras modalidades de encuentro y a la participación de diversas corporalidades en prácticas asamblearias, artísticas y activistas cuyas luchas políticas se concentran en la creación de redes de comunicación entre los cuerpos” (p. 2). Dicha área creció abruptamente como espacio de formación y producción de conocimientos en clave feminista, que focaliza en la “materialidad de los cuerpos” y ofrece “otros modos de pensar la producción de subjetividad, valorizando la dimensión situada, parcial y local del pensamiento” (p. 2). En esta línea, nuestro trabajo pretende contribuir a la creación de un espacio académico que en Rosario

²¹ <http://www.sociales.uba.ar/posgrados/cuerpo/>

sigue vacante en el campo comunicacional, a su vez, se propone enriquecer los cuestionamientos sobre el cuerpo y la comunicación, ampliando el horizonte hacia las problemáticas en torno al racismo que acarrearán los estudios afroargentinos.

La Escuela de Antropología de la Universidad Nacional de Rosario también fue pionera en generar un espacio para el estudio de las corporalidades. En Rosario se crea el Área de Antropología del cuerpo en 1997, a partir de la convocatoria de Eugenia Calligaro, bailarina y recién graduada como antropóloga, donde se sumaron varias estudiantes, también practicantes de teatro y/o danza -entre las que se encontraban Yanina Menelli, Manuela Rodríguez-, quienes compartían lecturas y búsquedas bibliográficas tanto de antropología del cuerpo como de la antropología teatral. A partir del cruce de estos campos se organizaron en la Escuela de Antropología dos charlas con Eugenio Barba (1997 y 1999) y un seminario-taller denominado Antropología del cuerpo en movimiento a cargo del reconocido docente, director y actor del teatro rosarino Norberto Campos (2001). (Citro, Mennelli, Mora y Rodríguez, 2015)

Desde la Capital Federal, la antropóloga y performer Silvia Citro, viene desarrollando el campo de la antropología del cuerpo, desde 1997, casi en paralelo y sin saberlo, y en 2004 funda el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires junto a otras reconocidas antropólogas y artistas como Patricia Aschieri, Lucrecia Greco, Gabriela Iuso, entre otras, donde se sumaron las rosarinas Yanina Mennelli, Manuela Rodríguez, Julia Broguet y Malena Oneglia. Entre las producciones bibliográficas del equipo que lleva publicados cuatro libros (2009, 2010, 2012, 2015) más uno en prensa, se incluyeron traducciones de trabajos paradigmáticos sobre antropología de la danza, y otros textos que intentaron construir su genealogía. Desde allí pudimos encontrar huellas históricas de estudios comunicacionales de la danza, casi siempre impregnadas desde la antropología, la

cual se ha dedicado al análisis de las danzas de diferentes poblaciones africanas, indígenas, orientales y mestizo-populares.

En 2012, a partir de la articulación de varios equipos de los mencionados -Área de Antropología del Cuerpo (UNR), el equipo de Antropología del cuerpo y la performance (UBA), y el Grupo de Estudios sobre el Cuerpo (UNLP)-, se realizó en la Universidad Nacional de Rosario el Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, con el fin de abrir un nuevo espacio de intercambio dedicado al estudio del rol de las corporalidades en distintos ámbitos de la cultura. He participado en dicho evento en mi calidad de performer de danzas afroamericanas como tallerista de un Grupo de Trabajo. Mi tarea consistió en articular de modo experiencial y práctico lo que durante esos días de exposición y discusión se fue elaborando²². Es importante decir que este encuentro marcó la gestación de la Red de Investigación de y desde los cuerpos²³ de la cual formo parte.

Perspectivas Comunicacionales en los Estudios de la Danza

En este apartado nos proponemos retomar algunos trabajos que desde la perspectiva antropológica recurrieron a teorías comunicacionales, semióticas o lingüísticas para construir diversos modelos de análisis para la danza. Es interesante advertir que, tal como ocurre en mi caso, Silvia Citro destaca en su genealogía acerca de los estudios socio-antropológicos en danza, que los enfoques teórico-metodológicos son surcados por la “posición geopolítica e

²² Resaltamos la presencia en dicho Evento del Dr. Thomas Csordas (Universidad de California, San Diego) quien en la Conferencia Inaugural desplegó su propuesta teórico-metodológica del *embodiment*, así como la de representantes del Comité Académico de Brasil, Perú y México. En dicho marco, la Dra. Silvia Citro, coordinadora del Comité Organizador Nacional del Encuentro, presentó una genealogía del desarrollo de este área de estudios en Argentina. (Mennelli, Rodríguez, 2012)

²³ <http://red.antropologiadelcuerpo.com/>

histórica de los investigadores”, así como por sus “experiencias corporales y dancísticas”²⁴. Estas condiciones continúan tejiendo las trayectorias históricas, académicas y vitales, que confluyen en este estudio y de las que comencé a dar cuenta en la introducción de esta tesis.

Entre los primeros antecedentes de los estudios que tomaron la danza como objeto de estudio se pueden rastrear los trabajos donde se la plantea como una “extensión, estilización e intensificación” de gestos y posturas de las actividades cotidianas y los temperamentos o caracteres de sus practicantes (Bateson y Holt, 1944, citado en Citro, 2012, p. 32). Así como los estudios de comunicación no verbal y de danza que, a través del método de la coreométrica, comparaban los “estilos de movimiento corporal” en las danzas y en técnicas de trabajo. (Lomax, Bartenieff y Paulay, 1968, citado por Citro, 2012, p. 31).

A partir de la década del 70 Citro y Farnell (2001) señalan un cambio de perspectiva en el abordaje de las danzas, en vez de atender a lo “visible” pasan a indagar en aquellos elementos que determinan “el significado de lo visible”, como sus valores culturales, sentidos, creencias y rasgos de organización social. (Citro, 2012, p. 31) Este pasaje se ve reflejado en los trabajos de tres mujeres antropólogas y bailarinas, que apelaron a teorías lingüísticas para el estudio intercultural de la danza: Adrienne Kaeppler y Judith Lynne Hanna, de Estados Unidos y Drid Williams de Inglaterra. Kaeppler plantea que “se deben conocer los movimientos que son significantes dentro de cada cultura y cómo éstos pueden ser combinados, siempre desde el punto de vista de los bailarines” (Citro 2012, p. 39). Para esto, propone nombrar a las unidades más pequeñas de movimiento como “kinemas”, que al combinarse forman “morfokinemas”, los cuales tienen una significación en cada sistema dancístico y forman “motivos o frases”, que en su ordenación, constituyen la “estructura” de

²⁴ La autora destaca tres artículos en lo que se basó para realizar esta genealogía y que retoma de manera crítica. El primero de ellos se tituló “panorama of dance ethnology” y fue publicado en 1960 en la revista *Current Anthropology* por Gertrude Prokosch Kurath, a quien muchos consideran la “madre” de la antropología o etnología de la danza; posteriormente, el artículo “Dance in Anthropological Perspective”, de Adrienne Kaeppler, publicado en 1978 en el *Annual Review of Anthropology* y, finalmente, en la misma revista pero en 1998, el trabajo de Susan Reed “The Politics and Poetics of Dance” (2012, p. 19)

cada danza (Kaeppler, 1972). Por su parte, Williams, elaboró su propuesta teórico-metodológica denominada “semasiología”, a partir de la lingüística de Saussure y a la gramática transformacional de Chomsky, para realizar una “comparación intercultural de diferentes sistemas de movimiento”, donde se reconocen los “universales estructurales” en cada sistema, así como sus “particularidades semánticas”. (Citro, 2012, p. 40) Finalmente, Judith Lynne Hanna (1977), al concebir la danza como un tipo de comunicación no verbal, plantea seis modos de significación *etic* posibles de encontrar en la danza: “como ‘representación concreta’ del aspecto externo de una cosa, evento o condición, como ‘ícono’ que representa sus propiedades o características formales, como ‘estilización’ arbitraria de gestos o movimientos, como ‘metonímia’, ‘metáfora’ o como ‘actualización’ de un status o rol” (Hanna 1977, citado por Citro, 2012, p. 41). Posteriormente su interés se focalizó en la relación entre *performer* y audiencia (Hanna, 1983), así como en problemáticas de género y luego, en la danza en la salud y la educación (Hanna, 1999, 2006, citado por Citro, 2012, p. 41). En esta serie de estudios, la atención estaba “en la forma y la función de las danzas, sus estructuras profundas y en la danza como comunicación no verbal”. (Reed, 1998, p. 76)

En la década de 1980, los estudios pusieron el foco en temáticas sobre la política de la danza y sobre las relaciones entre cultura, cuerpo y movimiento (Reed, 1998, en Citro y Aschieri, 2012). Citro alude esta nueva mirada a un “cambio de paradigma en diferentes campos de estudios de la cultura expresiva”, donde el interés se puso en “el sonido más que en la música, en la performance más que en el teatro, y en el movimiento más que en la danza”, ya que, como bien agrega la autora, estas categorías suelen acarrear connotaciones etnocéntricas y universalizantes heredadas de las artes occidentales. Entre estos trabajos se encuentran los estudios de usos del cuerpo que vincula el contact-improvisación con Cynthia Novak (1990); o la relación entre movimientos cotidianos y los movimientos, objetos y espacialidad de la danza del *sinulog* de Filipinas (Sally Ness, 1992); los vínculos entre acción

y discurso, entre lenguajes corporales y hablados (Brenda Farnell, 1995a, 1995b). Dos investigaciones que se suman a esta serie se acercan un poco más a nuestro campo dancístico, el primero es el de Bárbara Browning (1995) que explora tres géneros afro-brasileños: el samba, el candomblé y la capoeira como metáforas de “un particular tipo de resistencia política, que no podría ser expresada en palabras”. (Citro, 2012, p.44). Por último, resaltamos el trabajo de John Lowell Lewis (1992), como un antecedente relevante para nuestra investigación, el cual estudia la capoeira, género afrobrasileño ya mencionado anteriormente, con un fuerte anclaje con la esclavitud y la afrodescendencia. En este sentido, tal práctica tiene rasgos que se asemejan con el candombe porteño ya que incluye complejos diálogos entre música y movimiento, y entre la gestualidad de los cuerpos, así como también cuentan con una ronda que sostiene la música con instrumentos y cantos, otorgándole un carácter más ritual que espectacular.

A diferencia de los enfoques semióticos basados en Saussure, Lewis demuestra que para analizar los sistemas de signos extralingüísticos como la danza y la música, es más oportuna la propuesta de Charles S. Peirce, quien se detiene en las características icónicas e indexicales de los signos (Reed, 1998, Feld y Fox, 1994). Desde esta perspectiva semiótica, analiza la relación entre los movimientos de la capoeira con los movimientos de la vida cotidiana, como parte de un mismo "estilo cultural". Los estilos culturales, según Lewis, “están compuestos por signos que están semióticamente relacionados, pero que son funcional y pragmáticamente diversos: capaces de funcionar en muchas formas, de significar muchas cosas, pero todos de la misma manera” (Lowell Lewis, 1992; citado por Reed, 1998, p. 96). Esta lupa nos permite alcanzar la polisemia de los sistemas de signos que rigen la capoeira, la multiplicidad de interpretaciones y la naturaleza inestable y negociada de la producción cultural” (Reed, 1998, p. 96). Estas características que también se encuentran en el candombe

porteño, fueron retomadas por Alejandro Frigerio (2003) dentro de la categoría de *performances* afroamericanas del cono sur, tal como señalamos en la introducción.

Lowell Lewis, por su parte, plantea que el complejo sistema semiótico de la capoeira se rige y se vincula con otras prácticas afrobrasileñas a partir de la temática de la liberación, el escape y la libertad: la libertad de la esclavitud, de la dominación de clase, de la pobreza e incluso de las limitaciones del cuerpo (Lowell Lewis, 1992, p. 2). En este sentido, el autor resalta la táctica del engaño²⁵, como un modo de lograr la liberación y sugiere como un “arma de los débiles” que fue cobrando un valor importante en la sociedad contemporánea.

Como vemos, hasta aquí, hemos mencionado antropólogas y antropólogos de habla inglesa que recurrieron a teorías comunicacionales para estudiar diferentes danzas de las cuales también son practicantes. Sin embargo, Citro (2012) y Aschieri (2013) señalan que esta doble experiencia en la práctica dancística y la etnografía no suele ser un dato a explicitar y no se sitúa el lugar que ocupa el conocimiento práctico en las investigaciones, a lo sumo puede aparecer camuflado entre las tareas de los trabajos de campo. Un ejemplo que permite vislumbrar este espacio invisible de producción de conocimientos puede apreciarse en el planteo de Lewis, donde indica que el estilo cultural de la capoeira “depende de los afilados ojos y cuerpo del participante/observador” (Reed, 1998, p. 97).

Sus objetos de estudio suelen ser danzas o movimientos procedentes de culturas alejadas de la propia (africanas, orientales, indígenas, afrobrasileñas, etc.) por lo que deben sortear su mirada exotizante sesgada por el etnocentrismo y la universalización de la danza clásica. En este sentido, Kaeppler alertó sobre el riesgo de trasladar las concepciones

²⁵ Tal como indica Lewis (1992), en la capoeira, muchos movimientos se hacen para engañar, es decir, un jugador inicia un movimiento anticipando un gesto que luego tiene un destino diferente. A modo de ejemplos, el autor menciona cuando un gesto de bendición resulta en una patada, o cuando una expresión de miedo luego se transforma en un giro para atacar.

occidentales de quienes realizan etnografía para el análisis de estas otras danzas y se propuso confeccionar “teorías nativas”, donde “cada grupo sociocultural construye sus “sistemas de movimiento” y los significados y valores culturales que expresan” (Citro, 2012, p. 40).

Metáforas Latinoamericanas para una Práctica Afroargentina

A partir de la década del 90 se desarrollaron diversas propuestas teórico-metodológicas sobre la danza y el cuerpo en algunos puntos de Latinoamérica. Así como señalamos el trabajo de Helena Katz y Christine Greiner (2005) en Brasil, resaltaremos ahora el de Hilda Islas (1995) en México y el de Citro (1997, 2003) en Argentina. Estas propuestas, merecen un detenimiento especial, ya que forman parte de la construcción del marco de análisis de esta tesis en la medida en que ambas coinciden en enfatizar los aspectos políticos de las danzas y los vínculos entre movimiento cotidiano y dancístico, entre cuerpo y cultura, ya señalados por Reed sobre los autores de la misma época. (Citro, 2012)

La investigadora mexicana Islas²⁶, resalta su recorrido artístico con la danza contemporánea como sustento de análisis, donde diferencia entrenamiento y producto y estudia los circuitos y tácticas de difusión así como los procesos de consumo de entrenamientos y productos dancísticos, haciendo distinción entre practicantes y público. (Islas, 1995, citado por Citro 2012, p. 54) Desde una perspectiva *foucaultiana* la autora plantea en su libro “Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia”, dos interrogantes para analizar las danzas con sus entramados individuales y sociales: el primero se pregunta sobre cómo se mueven las personas en la danza y el segundo cuestiona porqué será que se mueven así. A su vez, entiende que la danza se constituye hacia afuera, con el tejido social y sus juegos de

²⁶ Hilda Islas, es investigadora de CENIDI-Danza de México (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza) y tiene formación académica en filosofía, psicomotricidad y psicología social, en el ámbito artístico es bailarina, docente y coreógrafa de danza contemporánea.

fuerza, y hacia adentro, con el tipo de relación que los individuos mantienen consigo mismos. (1995, p. 192).

Por su parte, Citro basó sus estudios en las danzas indígenas del Chaco argentino y en ciertas manifestaciones corporales de los jóvenes en recitales de rock, denominadas pogo. En ambas prácticas dancísticas no hay diferencia entre entrenamiento y producto, ni tampoco existe una profesionalización, lo cual llevó a la autora a profundizar su formación teórica sobre el ritual y la *performance*. Desde allí propone nombrar estas prácticas bajo el concepto de “género performático”, el cual sufre transformaciones en el tiempo y en los diferentes contextos sociales donde se manifiesta y donde, a su vez, se establecen conexiones con otros géneros. Explicita que estas transformaciones se dan tanto en los “rasgos estilísticos” como en las “significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste”, lo cual también influye en su posibilidad de legitimación (o deslegitimación) social.

A partir de la perspectiva de la intertextualidad y el dialogismo de Bajtin y Voloshinov, Citro plantea que “todo género se construye con relación a otros” y resalta “la capacidad de los géneros o de algunos de sus rasgos, para des-contextualizarse y recontextualizarse”. En este sentido es posible reconocer ciertas marcas que evidencian estas conexiones y, en palabras de la autora (2012):

es justamente en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas (des-contextualizándolas y re-contextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas), donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos (p. 16).

Estos desarrollos resultan especialmente valiosos para el análisis de las corporalidades del candombe porteño, en la medida en que nos permitirá analizar las relaciones de poder, muchas veces subyacentes e invisibles, que gobiernan ciertas elecciones.

Citro (2012) señala que si el modelo de Islas, se construye desde la metáfora espacial del afuera y el adentro, su modelo se organiza a partir de una metáfora procesual, que atiende a los antecedentes y los efectos de la práctica de una danza. La autora adjudica este énfasis a las características ritualísticas de sus objetos de investigaciones en sus comienzos. (p. 16) Para nuestro análisis vamos a necesitar entretelar ambas metáforas espaciales y procesuales, ya que el candombe porteño, como género popular, contiene elementos más del orden del ritual, al realizarse dentro del ámbito doméstico, aunque también comenzó a surcar diversos circuitos de difusión donde aparecen diferentes interlocutores que han incidido fuertemente en la relación subjetivante e identitaria con la práctica y en sus reconfiguraciones.

Las preguntas formuladas por Islas: ¿cómo se mueven los cuerpos en la danza? y ¿por qué se mueven así? iluminarán los surcos de nuestra investigación, de manera intermitente. Es decir, se irán alternando para ofrecer informaciones que nos permitan profundizar en cada una. A su vez, estas preguntas serán reformuladas a partir del cruce metafórico de ambas propuestas: la metáfora espacial del adentro y el afuera de la danza planteada en las tecnologías corporales de Islas y la metáfora temporal o procesual contemplada en los géneros performáticos de Citro.

En este marco, Diana Taylor (2015), en su búsqueda por cruzar los Estudios de la performance con los Estudios Latinoamericanos focalizó en las formas de transmisión de la memoria cultural a través de un saber corporizado. Su planteo resalta que las performances funcionan como “actos vitales de transferencia”, donde los cuerpos operan como transmisores de un saber social, memoria, y sentido de identidad, a través de acciones reiteradas. Incluiremos en nuestra investigación, los aportes conceptuales de performatividad de la

memoria (Taylor, 2015) que incluye el “archivo” y el “repertorio”. Si el archivo se compone de documentos, mapas, textos, restos arqueológicos, videos y demás objetos resistentes al cambio, el repertorio requiere de presencia, de acciones donde “la gente participa de la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’” (2015, p. 17). La autora se pregunta, entonces, si la performance (en nuestro caso el *candombe*), es aquello que desaparece o eso que persiste en la transmisión del repertorio corporal.

Sobre este piso teórico, nos proponemos construir una genealogía del *candombe*, a partir de los diferentes contextos donde tuvo continuidad a lo largo del siglo pasado, con sus transformaciones a partir de los vínculos con otros géneros performáticos, así como con otros discursos y prácticas socioculturales que aparecieron en los nuevos circuitos de difusión y que de algún modo incidieron en sus posiciones identitarias en cuanto adscripciones étnico-raciales, de edad, clase y género.

Desde los bailes públicos que se realizaban en el *Shimmy Club* ubicado en el epicentro de Buenos Aires –que funcionó hasta 1970 y del cual ahondaremos más adelante-, hasta los diferentes patios familiares situados en distintos barrios de la periferia urbana, los y las afroargentinas establecieron diálogos, evidentes o masculados, entre el *candombe* porteño con otras prácticas culturales que influenciaron a lo largo del tiempo en las transformaciones del mismo. El estudio de este proceso nos permitirá advertir el modo en que sus practicantes realizaron determinadas apropiaciones, abandonos de rasgos estilísticos así como promueven ciertas percepciones y significantes con los que asocian el *candombe*.

Así, al ampliar el interrogante de Islas, sobre cómo y porqué se mueven los cuerpos, hacia el horizonte temporal, más genealógico y procesual, será posible observar las condiciones históricas y las relaciones tanto con las fuerzas de poder presentes en cada momento y contexto en sus vínculos con otras prácticas performáticas. Estas condiciones, a su vez, fueron surcando nuevos escenarios y formatos para el *candombe*, lo cual incidió en la

configuración de la práctica y en la identidad de sus practicantes. Por otra parte, al abordar la pregunta ‘cómo se mueven’ se resaltarán aspectos simbólicos del baile, su estilo popular y sus rasgos más característicos. A lo largo de la investigación nos detendremos en el modo de bailar que se acuña en el repertorio de ciertas mujeres de la Asociación Misibamba para analizar las diferentes vías de corporización y resignificación de esta práctica.

Apuntes para describir la Corporalidad del Candombe

Islas, plantea que en la modernidad “las técnicas del cuerpo han sido organizadas en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que es valorada la eficacia productiva en el entrenamiento” (1995, p. 212). La autora, hace una comparación entre las danzas enmarcadas en este sistema moderno con la danza y música de la India, donde el aprendizaje se da a través de un maestro o gurú. “No se requiere aquí de una estricta descomposición del acto, como en la disciplina occidental; en términos generales se parte del acto total: el acto de la imitación con su componente psicológico y biológico.” (1995, p. 221) Retomaremos esta distinción, no para ubicarnos de uno u otro lado, sino para comprender los elementos que intervienen en la comunicación corporal del candombe, con sus valoraciones implícitas y sus posibles resemantizaciones y también con la necesidad de insertarse en un circuito que requiere de cierta elaboración artística más espectacular, que se distancia de la práctica popular/ritual, para dialogar con la sociedad de consumo, donde se intercambian diversos bienes culturales transnacionalizados.

Según Islas, el movimiento corporal es vehículo de un afuera social, que a su vez produce ciertos estados interiores, conscientes o inconscientes. “Entre el exterior social y el interior individual se sitúa la corporeidad: lugar de paso y de elaboración de las estructuras sociales en la individualidad, y de la individualidad en las estructuras sociales.” (1995, p.

224) En consonancia, Katz ubica su planteo de cuerpo-medio (*corpo-mídia*), donde el cuerpo se constituye en diálogo permanente con su contexto y donde las *danças-falas*²⁷ describen sus objetos a través de sus propias percepciones.

“Accionado en un flujo de danza, el movimiento deja de ser desmenuzable (*descascável*) como unidad. No hay nada que buscar en él como primera esencia. Pasa a ser parte de un contexto. El movimiento hace el contexto y, al mismo tiempo, de él depende. Contexto lascivo que devora y se entrega a cada movimiento.” (Katz, 2005, p. 41, mi traducción)

En este marco teórico, reconocemos una corporalidad del candombe que se integra tanto con su subjetividad y con sus emociones, como con el contexto social donde ocurre el baile, a través de una particular comunicación corporal. En tal intercambio permanente de lo que en términos de Islas sería el adentro y el afuera social, veremos que en el candombe el diálogo se construye con el tambor y a partir de allí, se activa un sentir investido por deseos, memorias e imaginarios. Dentro del campo de la comunicación, Verón fue pionero en abordar el cuerpo desde las teorías de la semiosis social, donde propone un cuerpo indicial, el cual nos interesa para estudiar estas instancias comunicativas del cuerpo del candombe. No obstante, dicha propuesta será puesta en diálogo con el planteo de Citro, ya que ambos autores proponen un concepto de “cuerpo significativo”.

Encrucijadas Teóricas hacia un Cuerpo Indicial

Desde diferentes campos de conocimiento, Eliseo Verón y Silvia Citro, en sus estudios sobre el cuerpo llegaron al mismo concepto: el “cuerpo significativo”. Seguiremos los pasos de dichos autores para armar un nuevo sendero teórico que permita arribar en

²⁷ En la propuesta de Katz, la danza se concibe como el pensamiento del cuerpo, de allí, esta idea de ‘danza-habla’.

renovados interrogantes sobre lo comunicativo del cuerpo significativo y sus posibles reformulaciones identitarias en el candombe porteño.

Tanto Verón (1975) como Citro (2006, 2009) partieron sus andares teóricos en busca de alternativas que permitan dar cuenta de un cuerpo que no cabe en las categorías binarias. Eliseo Verón se pregunta cuáles son las leyes que estructuran en el cuerpo una semiosis, cuáles son las reglas que hacen del cuerpo el punto de paso de una producción de sentido. Retoma a Peirce en busca de un tercer término alternativo, por un lado, al signo saussureano el cual lo divide en dos planos, significado y significante, y por otro, a la clasificación analógico-digital de las “teorías de la información”. Por lo tanto, recurre a la tópica triádica de Peirce: ícono, índice y símbolo, la cual recordaremos a continuación con la explicación de Martínez, Biselli y Marengo (2000):

El *Ícono*... es el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza o analogía. Peirce indica que el ícono remite a su objeto “por virtud de caracteres propios y que posee por igual tanto si tal objeto existe o no” y, además, que cualquier cosa es ícono de algo “en la medida en que es como esa cosa y es empleado como un signo de ella”. [...] “en la medida que es como esa cosa”, lleva a Peirce a considerar íconos a signos “tan dispares como un retrato, un mapa, o incluso los términos de una ecuación matemática [...]

El *Índice* es el signo que conecta directamente con su objeto estableciendo una relación existencial con el mismo; los índices se encuentran “afectados por su objeto”, mantienen con éste “una conexión física o de tipo causal”. Lo que importa aquí es “la relación espacial o genética que dichos signos mantienen con sus objetos” [...] Los ejemplos que pone Peirce son, entre otros, el humo como índice del fuego; la huella como índice del animal; etc. (como se citó en Valdetaro, 2015: 40/41)

El *Símbolo* es el signo arbitrario y convencional, como las palabras. Mantiene con su objeto “una relación basada en lo que Peirce llama ley o asociación de ideas generales (es decir, una convención social, cultural, o meramente derivada de la capacidad de conceptualización del pensamiento humano) independientemente de que sea

reconocido como parte de un sistema de signos (como las lenguas naturales) o no [...]” (como se citó en Valdettaro, 2015, p. 54/56).

Este tercer término, el índice, ya no visto como un signo sino como un modo de funcionamiento indicial, le permite reencontrar un cuerpo que había sido olvidado por la ciencia, un cuerpo como materia significativa.

El cuerpo en tanto que materia significativa es siempre un cuerpo actuante, la semiótica del cuerpo nos lleva por tanto a la noción de acto, de comportamiento. [...] [El] sujeto como sujeto hablante; se olvida con demasiada frecuencia que este mismo sujeto es también, en y por su cuerpo, un sujeto Actuante. Y nada nos indica a priori que esta doble naturaleza esté destinada a llegar a la armonía (Verón, 1975, p. 44).

Sin embargo, para abordar el 'cuerpo actuante', Verón invierte este orden de los signos ubicando el índice en primer lugar, luego el ícono y finalmente el símbolo. Incluso ya no habla de signos sino de “niveles o modos de funcionamiento semiótico”, “modos de significar”, en vez de decir eso es un índice, se dice: ahí hay un modo de funcionamiento indicial. (Rocha, 2013)

Tal como afirma Rocha, Verón se interesa por la constitución del sujeto y el cuerpo significativa, que son dos miradas del mismo proceso el cual se da en los primeros años de vida. Este proceso se da por la superposición de tres capas de sentido que son lo indicial, lo icónico y lo simbólico. El ser humano ya nace con un funcionamiento indicial, que aparece incluso con los primeros movimientos de reacción dentro del vientre. A este tipo de funcionamiento se le superpone una capa de funcionamiento icónico y a esta capa se le superpone una tercera capa que viene de la mano del lenguaje, que es el funcionamiento simbólico. En cada sujeto, entonces, se encuentran siempre funcionando esas tres capas.

Estudiaremos este proceso con el auxilio de las relaciones de simetría y complementariedad y del psicoanálisis.

Posteriormente, Citro (2006), retoma la fenomenología de Merleau-Ponty para combinarla con Nietzsche y desde allí reconstruye un cuerpo que esquivo la concepción cartesiana dualista que lo piensa como un envase el cual puede llenarse o vaciarse y lo divide en cuerpo-mente. Según esta concepción fenomenológica, entonces, es un cuerpo encarnado en el mundo pero que sospecha de él. "El cuerpo inevitablemente es atravesado por los significantes culturales y él mismo se constituye en un particular productor de significantes en la vida social." (Citro, 2009, p. 39)

En estos paseos (o travesías para Citro) ambos autores se preguntan, de alguna manera, por ese momento del cuerpo previo a la adquisición del lenguaje. Cada uno desde sus perspectivas particulares, desembocaron en las teorías freudianas acerca de la constitución del sujeto en sus primeros años de vida, la relación madre-hijo, las primeras experiencias de placer y los primeros vínculos con el mundo social. Verón va a tratar esta relación madre-hijo para explicar el tejido intercorporal de complementariedad compuesta por movimientos de acción - reacción y de oferta -demanda, dinamizado por las pulsiones, que llamará "capa metonímica de producción de sentido" y se detendrá en el 'estadio del espejo' lacaniano, cuando aparece la mirada habitada por el cuerpo del otro. A su vez, la mirada permite, en un momento, la imitación de movimientos, estableciendo relaciones de simetría y funcionando como bisagra entre la capa de funcionamiento indicial y la capa icónica. El tejido intercorporal que era rígido y compacto, se convierte en multidimensional por la combinación de la regla de simetría con la regla de complementariedad: "cada unidad de conducta pierde su univocidad 'orgánica' inicial y se convierte en 'lugar de paso' de una pluralidad cada vez más compleja de relaciones metonímicas" (Verón, 1975: 50). Tal como señala el autor, con la intervención del lenguaje, la red de los cuerpos actantes se tipologiza por clases de

comportamientos, "cristalizando ciertas cadenas significantes y prohibiendo otras [...] el tejido multidimensional de los cuerpos actuantes debe transformarse en un conjunto ordenado de actividades". (1975: 52)

Citro también llegará al psicoanálisis aunque para tratar la cuestión de las pulsiones del cuerpo y su relación con el placer-displacer. Allí sitúa un punto de encuentro con la ‘voluntad de poder’ referida por Nietzsche, caracterizada como una energía propia del cuerpo que en vez de obedecer a la razón entra en fricción con la materialidad del mundo y motoriza la acción. De la filosofía nietzscheana parte de retomar la metáfora del baile como símbolo de libertad humana y actitud crítica del nuevo sujeto. La autora se detiene en ciertos abordajes sobre la danza, el placer, la voluntad de poder y la pulsión, a partir de intentar conjugar la tradición filosófica nietzschiana con el psicoanálisis de Freud, quienes planteaban un vínculo estrecho entre la energía y la pulsión del sujeto con el mundo natural, como búsqueda de satisfacción (Freud) y pasión y naturaleza en la danza (Nietzsche). (Citro, 2009)

Por esta vía, Citro también traerá aquella primera relación madre-hijo, donde el objeto de placer es el seno materno, pero para hablar del ‘deseo’ (desde Lacan), el cual es propiciado por la falta constitutiva de aquel primer objeto, objeto perdido e irrecuperable y que será contorneado por las pulsiones a lo largo de la historia del sujeto.

Así, ambos autores tratan este cuerpo primero y primario que brevemente deberá ser moldeado por las normas sociales a través del lenguaje, lo cual irá tramitando subjetivamente (e inconscientemente) en las negociaciones entre el principio de placer y principio de realidad o entre sus deseos y las condiciones que le impone el mundo exterior.

Estos problemas teórico prácticos o fenomenológico estructurales acerca del hacer de los cuerpos en movimiento plantean una encrucijada inestable, impermanente, capaz de entrar en funcionalidad, que a la luz de nuestro problema de investigación agregan otra dimensión a nuestra hipótesis sobre la preponderancia de lo indicial por sobre lo icónico en la

corporalidad del candombe de Misibamba. Desde nuestra perspectiva analítica delineada especialmente por el planteo de Verón, el cuerpo construye un tejido intercorporal con el tambor y a partir de allí actualiza cada movimiento del baile. Tal como iremos desarrollando en los siguientes capítulos, los códigos corporales del candombe cobran elasticidad en la medida que cada cuerpo que lo baila produce significantes desde su “sentir”, un sentir subjetivo sostenido por los significantes culturales que lo anclan con la historia, con el presente, con el tambor, con sus memorias e imaginarios.

Antecedentes relevantes de los Estudios Afroargentinos

Identidades en contextos Afroamericanos

Los estudios latinoamericanos están surcados por la historia de la colonia, la esclavitud y sus consecuentes construcciones de otredad, como punto de partida para trazar fronteras conceptuales. En este sentido, varios autores (Wade, Segato) llaman la atención sobre los riesgos de pretender importar nociones de identidad, etnicidad y categorías raciales formadas en otros contextos latinoamericanos. Segato (2007) retoma los discursos de la globalización, subrayando que, en general, nos invitan a olvidar el marco histórico nacional y los conflictos característicos y emblemáticos de cada sociedad (p. 58). En este sentido marca dos fronteras, la primera agrupa a las naciones entre los “que por su fuerza económica, tecnológica y bélica, tienen mayor poder de conducción sobre el curso de los flujos propios del proceso de globalización, y los que simplemente acompañan este proceso [...] ansiosos de modernidad” (p. 44). Esta línea divisoria se ancla sobre un eje vertical de “diversidad jerárquica” (p. 44) donde los bienes culturales, entre los que se incluyen las identidades políticas, se concentran y circulan de formas exageradamente desiguales. La segunda frontera la demarcan los proyectos históricos que diseñaron cada Estado-nación y sus formas de

construir alteridad. Segato hará un análisis comparativo entre las formaciones nacionales de alteridad de tres países paradigmáticos: Argentina, Brasil y Estados Unidos de América, donde el mismo término traducido en su idioma local “*melting pot*”, “crisol de razas” o “*cadinho de razas*”, se lee de manera totalmente diferente en cada contexto. Si en Brasil, la autora percibe una ceguera para la diferencia, donde el “*cadinho de razas*” o fábula de las tres razas se trasluce en los variados procesos de sincretismos y *bricolaje* de todas las creaciones de la cultura popular; en Estados Unidos encuentra una ceguera para el mestizaje ya que el término “*melting pot*” alude a un “mosaico de razas, siempre identificables, co-habitando en el mismo suelo en cuanto a diferentes unidades étnicas” (p. 50) a partir de la oposición blancos y negros. En el caso de Argentina, las identidades políticas están demarcadas por la línea civilizatoria entre capital-puerto y provincia-interior (2007, p. 47), donde para acceder a la ciudadanía se debe huir de cualquier marca de diferencia étnica. El pánico a la diversidad o “terror étnico”, impulsa innumerables mecanismos de vigilancia cultural, institucionales e informales a través de los cuales se inventa una neutralidad étnica argentina bajo el modelo de la sociedad blanco-europea de la capital (p. 58).

Podemos comprender entonces, por qué en Estados Unidos se acuña un modelo de identidad esencialista, basado en un origen o experiencia compartidos, el cual también ha sido el más difundido y aplicado para justificar diferentes hechos racistas en todo el continente. Tal idea de identidad, es rechazada por los Estudios Culturales y contrapuesto a una noción de identidad relacional e incompleta, en constante construcción. Hall (2003) hace hincapié en la multiplicidad de identidades y en la diferencia antes que en la singularidad, así como en las conexiones o articulaciones entre fragmentos y diferencias. Este modelo de identidad se construye en un *punto de sutura o articulación* (Hall, 2003) entre dos procesos: aquellos discursos y prácticas que nos interpelan, es decir, nos sitúan como sujetos “sujetados” (mujer, joven, indígena, etc.), y, por otro lado, aquellos procesos de subjetivación

en un sentido de autoconstitución, es decir, ‘los procesos de producción de subjetividades que conducen a aceptar, modificar o rechazar estas posiciones de sujeto’ (Hall 2003). Así, dice Restrepo, “en el análisis de las identidades no basta con identificar cuáles son las posiciones de sujeto existentes en un momento determinado (o de cómo se han llegado a producir), sino que también es necesario examinar cómo subjetividades concretas se articulan (o no) a estas interpelaciones desde ciertas posiciones de sujeto” (2011, p. 117).

En este sentido, los debates sobre las identidades políticas latinoamericanas precisan incluir el concepto de raza (Quijano 2005, 2011; Wade 2000; Segato, 2007), ya no en el sentido de signo de grupo étnico o pueblo diferenciado fenotípicamente sino como “trazo, como huella en el cuerpo del paso de una historia otrificadora que construyó “raza” para constituir “Europa” como idea epistémica, económica, tecnológica y jurídico-moral que distribuye valor y significado en nuestro mundo” (Segato, 2007, p. 23). El no-blanco, dice la autora, puede ser indio, africano u “*otro que tiene la marca del indio o del africano*, la huella de su subordinación histórica” (p. 23). Por lo tanto, el no-blanco incluye a la mayoría de los pueblos que si tienen algo en común, es la experiencia de la desposesión y el sufrimiento por la discriminación. Es allí donde las identidades políticas son refugio para reclamar por derechos frente a quienes deciden sobre el destino de los recursos estatales (2007, p. 24). Y es allí también, donde el cuerpo, se vuelve nuestro territorio “como primero y último bastión de la identidad” (Segato, 2007, p. 73).

En lo que respecta al contexto argentino, algunos autores (Frigerio, 2006; Geler, 2016), advierten formas locales de categorizar racialmente lo negro, primero adjudicándose a todo lo que queda fuera de la homogeneización de la blanquedad nacional y, luego, en la operación que distingue lo negro racial de lo negro popular. Esta última se asocia a “otro tipo de negros” que sí forman parte de lo connacional y en la que cobra especial fuerza la

dimensión de clase social, solapando los procesos de mestizaje que efectivamente se produjeron en este territorio (Geler, 2016, p. 78).

Un aporte significativo en relación a las identidades raciales latinoamericanas lo imprimieron los feminismos negros norteamericanos impulsados por la Colectiva del Río Combahee, uno de los grupos más emblemáticos de la década del 60 que proclamó el principio feminista, “lo personal es político”. En el siglo XX, activistas afroamericanas y chicanas como Ángela Davis, Audrey Lorde, Bell Hooks, June Jordan, Norma Alarcón, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, entre otras se posicionaron como grupo minoritario frente a la hegemonía del feminismo “blanco” que promulgó un modelo de La Mujer universal. En su proceso de lucha por visibilizar las experiencias de mujeres negras y chicanas, fueron construyendo una perspectiva epistemológica y un nuevo sujeto político del movimiento feminista, donde el enemigo principal deja de ubicarse en una “hipotética masculinidad preexistente” y se dirige en la “norma racializada de la domesticidad femenina” (Viveros Vigoya, 2016, p. 11). Siguiendo a Dorlin (2005), la feminidad de las amas de casa asociada a la idea de pureza, bondad y sumisión, se opone más a la feminidad de la sirvienta doméstica negra acusada de indecente, ordinaria y mugrienta, que a la masculinidad del jefe de hogar (en Viveros Vigoya, 2016) Como afirma Viveros Vigoya, y como comprobaremos en los casos analizados en el capítulo 6 de esta investigación, las vivencias de las mujeres negras marcadas por la pobreza y la racialización pueden comprenderse como fruto de la intersección dinámica entre las categorías de género, clase y raza “en contextos de dominación contruidos históricamente” (2016, p. 8) Esta mirada se acuña en el paradigma de la interseccionalidad, el cual entiende las confluencias de las categorías de clase, sexo/género y raza como un conjunto variado de opresiones que se actualiza en cada contexto, sin prevalecer ninguna a priori.

Desandar los pasos del Candombe

Si bien desde la última década del siglo pasado, el campo afrolatinonamericano cuenta con un extenso desarrollo académico, enriquecido por experiencias e intercambios entre diferentes países, la temática afroargentina tiene una aparición más reciente en la agenda socio-política del país. Como se señaló anteriormente, durante décadas Argentina se miró en un espejo tergiversado que le reflejaba una imagen blanca y europea, sin problemas raciales (Segato, 2007). Tal como señalamos en otro artículo (Broguet, Corvalán, Rodríguez, en prensa), este espejo creado desde las narrativas de construcción del Estado-Nación, fue sostenido en el tiempo por un paradigma eugenésico, racista, sexista y altamente homogeneizador, que excluyó –a través de diferentes operatorias– a indígenas y afrodescendientes (Terán, 1987; Briones, 2005; Solomianski, 2003; entre otros). Dicho paradigma dio lugar a un proyecto nacional posindependentista que instaló imaginarios colectivos de una sociedad homogénea y blanca, el cual continúa repercutiendo en el presente en las relaciones sociales, especialmente en los modos de discriminación racial. En este contexto, la afrodescendencia fue absorbida por una blanquitud nacional, borrando de la historia su importante participación en el desarrollo del país. (Geler, 2010).

Pese a la reciente visibilización académica sobre el tema, la obra de George Reid Andrews, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, traducida al castellano en 1989, se torna piedra fundamental para desmoronar el relato sobre la supuesta desaparición afroargentina. Si bien, hubo historiadores que intentaron visibilizar esta parte de la historia, como Elena Studer (1958), Ricardo Rodríguez Molas (1959), y más adelante por Marta Goldberg (1995) y Silvia Mallo (2003), la publicación de Reid Andrews logrará dar un giro historiográfico²⁸, donde en

²⁸ Andrews (1989) señala que en los últimos censos realizados hacia fines del siglo XIX, el registro de las personas de origen africano comenzó a declinar. Al punto que en el censo nacional de 1895 se “informaba de la existencia de sólo 454 individuos ‘de raza africana’ en un país de casi 4.000.000 de habitantes”. De allí que el informe concluía que “la cuestión de las razas, tan importante en los Estados Unidos, no existe pues en la República Argentina” (1989: 80). Este autor señala la incorporación de las categorías “pardo” y “moreno” -y

su epílogo “Los afroporteños hoy”, es el primero en hablar en tiempo presente de esta población. A partir de su divulgación se abrieron una serie de interrogantes, teorías y metodologías que permitieron insertar a Argentina en el mapa de las temáticas afrodescendientes en América Latina. Así también, la reseña de Geler, Guzman, Lamborghini (2017) resalta que este cambio de paradigma, contó con ciertas condiciones nacionales, donde surgían políticas de identidad sustentadas por las narrativas multiculturalistas, sumado a la fuerte crisis del 2001²⁹, que entre sus consecuencias propició la emergencia de prácticas culturales de procedencias afro que revalorizaron y difundieron la presencia de movimientos afroargentinos, migrantes afrodescendientes y posteriormente africanos. Como nombramos en el capítulo anterior, tales acciones militantes y culturales afro fueron fundantes en instalar los “procesos de invisibilización y discriminación que sufrían en Buenos Aires (Frigerio, 2008), así como la principal incidencia para la creciente propagación de estudios sobre afrodescendencia en el país. (Geler, Guzman, Lamborghini, 2017, p.71)

La mencionada reseña agrupa los estudios afroargentinos en tres grandes campos. En primer lugar, señala las investigaciones sobre las categorizaciones socio-raciales coloniales y poscoloniales que, además de cuantificar a la población africana y/o afroargentina en diferentes momentos, indagan los modos de clasificar, subalternizar y racializar a dicha población según los procesos de socialización de cada región. El segundo campo incluye los cuestionamientos que se abrieron a principios de los 90, sobre las formas en que estas categorizaciones raciales se actualizan en relaciones desiguales vinculadas a las categorías de clase o género, en “la segunda mitad del siglo XIX –época en que lo racial «desaparece» en

más tarde la de “trigueño”- como estrategia de blanqueamiento, logrando una reducción del número de afroargentinx en los relevamientos censales. Tal nivel de subregistro es uno de los motivos que explica la supuesta “desaparición” de lxs afroargentinx y el fortalecimiento de un supuesto muy arraigado en la sociedad: que en nuestro país no existen tensiones raciales. (Broguet, Corvalán, Rodríguez, en prensa)

²⁹ Esta profunda crisis política, económica, social e institucional, resultado de una década de consolidación del capitalismo neoliberal, culminó con una revuelta popular generalizada bajo el lema “¡Que se vayan todos!”. Como plantea Bleichmar (2004), por esos años se produjo en la Argentina un cambio en la subjetividad efecto de la desocupación, la marginalidad y la cosificación. (Broguet, Corvalán, Rodríguez, 2021)

pos de lo «nacional»– hasta la actualidad” (Geler, Guzmán, Lamborghini, 2017, p. 76). Se plantea el modo en que algunos de sus efectos se evidencian en problemáticas sociales, que son nombradas bajo la categoría de clase, anulando la posibilidad de tematizar el racismo en nuestro país. Las autoras citan en este campo de problematización las investigaciones antropológicas de Briones, Segato, las perspectivas sociológicas de Margulis y Urresti, y entre las historiográficas las de Zimmermann a la que sumamos las de Solomianski. En un último grupo engloban los estudios que analizan procesos y prácticas identificables con ‘lo afro’ en relación a diversas temáticas como activismos políticos, migraciones (Maffia y Zubrzycki, 2011), resignificaciones performáticas, entre otras. En este terreno, también desde la década del 90 se inició un proceso de recuperación y registro del legado cultural afro por parte de algunos investigadores. Dentro del área metropolitana de Buenos Aires nombramos los trabajos de Cirio (2003b, 2007 ayb, 2008, 2009a, 2010 a,b,c, 2013, 2015a, 2016, 2019 ayb); Frigerio (1992, 1993, 2000, 2006, 2008), Frigerio y Lamborghini (2009, 2011, 2012), Geler (2010), Adamovsky (2021a, 2021b), entre los que destacaremos los más significativos.

Norberto Pablo Cirio encamina un exhaustivo trabajo etnográfico y bibliográfico sobre las músicas afroargentinas de cuatro provincias³⁰; Corrientes³¹ (2000, 2002 ayb, 2003a), Chaco, Santa Fe y Buenos Aires (ya citados). En un estudio comparativo analiza las

³⁰ Cirio detalla en una nota de otro artículo (2014) que sus “trabajos de archivo y de campo comprendieron la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; las provincias de Buenos Aires (Benavidez, Chascomús, Ciudad Evita, General Madariaga, General Rodríguez, Ituzaingó, La Plata, Lomas de Zamora, Luis Guillón, Merlo, Paso del Rey, San Antonio de Padua, San Fernando, Valentín Alsina, Villa Celina y Wilde); Chaco (Barranqueras, Lapachito y Resistencia), Corrientes (Arroyo Vega, Bella Vista, Chavarría, Concepción, Corrientes, Cruz de los Milagros, Curuzú Cuatiá, El Batel -Dto. Goya-, El Batel -Dto. San Roque-, El Chañaral, Empedrado, Esquina, Felipe Yofre, Goya, Ibicuy, Ifran, Lavalle, Manuel Derqui, Mariano I. Loza, Mercedes, Pago de los Deseos, Parada Coco, Paso López, Perugorria, Saladas, San Lorenzo, San Roque, Santa Lucía y Yataity Calle); Formosa (Clorinda); Santa Fe (Arroyo Leyes, El Sombrerito, Las Garcitas, Las Garzas, Las Toscas, Rincón, San Antonio de Obligado, Santa Fe, Villa Guillermina y Villa Ocampo) y Entre Ríos (Hasenkamp y Paraná)”. (Cirio, 2014, p. 12y13)

³¹ Sobre el culto de San Baltasar en esta región también encontramos las investigaciones pioneras de Kussrow (1980), los trabajos de Salas (1985, 1990) y el trabajo reciente de Zaninovich (2015) y de Salas y Piñeyro (2013).

características de cada género musical, los elementos que denotan su africanía, abriendo al final el interrogante sobre cuáles habrían sido los factores que llevaron a sus cultores a considerarlas de raíz afro en distinción de otras que no fueron consideradas como tal (2008). El autor afirma que la música afroargentina desde siempre funciona como el “locus privilegiado de sentido, dador de unidad identitaria y nexo comunicacional, no sólo entre los vivos sino entre éstos y los ancestrales.” (2014, p. 11) En este sentido, sostiene que en Buenos Aires el candombe se tornó “el secreto mejor guardado” tanto para los afroporteños a fin de preservarlos, como para el resto de la sociedad, como modo de excluirlo de su identidad.

Su acercamiento a los tambores afroporteños a partir de fuentes escritas e iconográficas focaliza sus dimensiones material, simbólica y performática, desde la segunda fundación de la ciudad hasta fines del siglo XX. (2013) En su estudio sobre literatura oral y escrita (2012), recoge candombes porteños de diferentes procedencias. Estos conocimientos aportan un valioso sustento para el análisis del baile de candombe, el cual, como mencionamos, no puede dissociarse de esta multiplicidad de lenguajes (cantos, ritmos de tambores, gestualidad, etc). Asimismo, problematiza el grado de transparencia y fiabilidad de dichas fuentes, ya que estaban atravesados por estéticas, tecnologías y juicios de valor propios de cada época y, hasta mitad de 1800, los textos solían ser escritos por blancos (Cirio, 2013, p. 538).

Su texto ‘Tinta negra en el gris de ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882’. (2009b) sumado al análisis de Geler ‘Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX’ (2010) ponen en evidencia la nutrida producción de prensa afroporteña a finales del siglo XIX. Esta actividad contradice los discursos oficiales que anunciaban la supuesta “desaparición” de la población afroporteña. Ambos trabajos exponen el modo en que los acelerados cambios sociopolíticos de Buenos

Aires, condicionaron las formas de presentarse públicamente con sus prácticas culturales, donde algunos sectores lidiaron para alejarse del candombe y crear nuevos géneros musicales en busca de alternativas que les permitan ser parte de la sociedad moderna y hegemónica. En este sentido veremos cómo, en los procesos de racialización y marcación de la población, el candombe fue objeto de estigmatizaciones, burlas y señalamientos, que sirvieron para desmarcar a las nuevas generaciones de su pasado afrodescendiente. El historiador Adamovsky (2021a, 2021b), por su parte, profundizará en el análisis de un tipo singular de comparsas que se presentaban en los carnavales de la época: las comparsas de falsos negros, las cuales si bien eran manifestaciones que evocaban “lo negro” era compuesta por hombres y/o mujeres de la alta sociedad blanca porteña.

Además de los citados trabajos de Cirio (2003b, 2007a, 2008, 2009a, 2014) sobre la presencia afro en el siglo XX hasta sus últimas décadas, nos interesa retomar tres textos que, en diálogo con relatos de nuestro trabajo de campo, nos permitirán desenterrar algunos “pasos del candombe” en diferentes contextos de Buenos Aires. Primeramente señalamos el texto de Frigerio y Lamborghini (2011) sobre las formas de comunalización y creación de identidades colectivas de la población afroargentina desde la época de la trata esclavista hasta la actualidad, reconociendo ciertos baches importantes en el siglo XX. El trabajo presupone que las identidades colectivas no son dadas sino que “se llega a ellas (parcial y esforzadamente) luego de procesos deliberados en que las mismas son construidas” (p. 2) En tal sentido, las personas esclavizadas y sus descendientes, durante casi todo el siglo XIX, mantuvieron su condición de subalternidad a la sociedad mayor, sea por la esclavitud, por la desigualdad de derechos o la discriminación, impulsados desde allí para “continuar —o *crear*- prácticas que reflejan un legado de origen (más o menos remoto) africano, adaptadas al contexto social y cultural del momento” (p. 3).

Junto a este proceso de blanqueamiento nominal de la población, se produjo también un proceso de organización espacial/racial que fue estructurándose en base a la idea de un centro cristalizado en Buenos Aires, como ideal civilizatorio de una ciudad “cuya identidad – la porteña– fue confundida con –o equiparada a– la identidad nacional” (Marre, 2001, p. 202). Por esta vía, retomaremos un segundo texto titulado “Afroargentinos de Buenos Aires en el siglo XX. El proceso de suburbanización” (2020), escrito por Lea Geler, Carmen Yannone y Alejandra Egido, el cual aborda los desplazamientos habitacionales de las familias afroargentinas, desde los conventillos del barrio Montserrat hacia las periferias bonaerenses, como consecuencia de la construcción de la nueva ciudad porteña. Los recorridos comienzan en el centro de Buenos Aires y terminan a 26 kilómetros de allí, en el barrio BID de Ciudad Evita, La Matanza, uno de los partidos más poblados y más desiguales de todo el Gran Buenos Aires. Vale destacar que este desplazamiento será retomado junto a las informaciones levantadas en nuestro caso.

Las autoras plantean que estas mudanzas afroporteñas fueron signadas por una pobreza constante durante varias generaciones y por una marca racializada en torno a lo negro (Geler, Yannone, Egido, 2020) que condicionaron sus formas de vida. El trabajo focaliza, entonces, en la activa participación del Estado en la configuración de estos movimientos, por un lado, y, por el otro, “en las vivencias de cada etapa, en general ligadas con la pobreza, y cómo se habrían visto afectadas las prácticas de sociabilidad comunitaria que, sin embargo, pervivieron” (p. 6). Nuestros análisis retomarán especialmente el segundo aspecto, el cual será articulado con las entrevistas de campo de nuestra investigación, así como con otras fuentes (Cirio, 2008; Cirio, Lamadrid C., Lamadrid C.O., 2015), con el fin de armar un mapa geográfico y temporal de los diferentes escenarios públicos y domésticos donde sucedía el *candombe* en el siglo XX.

Finalmente, destacamos, el texto de Frigerio (2000 [1993]) “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada” el cual analiza la invisibilización del candombe porteño y su sustitución por el afrouuguayo, a partir de un testimonio de los bailes en el *Shimmy Club*, entidad afroporteña que tuvo mayor vigencia en el tiempo, ya que se fundó en 1882 y continuó su actividad hasta la década del 1970. Así también, el libro escrito entre Rita Montero y Pablo Cirio (2012) sobre la vida de la artista afroargentina Rita Montero, propiciará relatos de gran riqueza sobre las casas donde ocurrían los candombes que iremos a analizar.

Cruzando campos en un Baile Afroargentino

Las diferentes voces que intentamos resaltar en este recorrido rastreando los modos en que lo comunicacional estuvo presente y/o aporta en los estudios de la danza y los problemas y construcciones conceptuales significativos para nuestra investigación en los estudios afrolatinoamericanos y afroargentinos, son los pilares que dan sustento a los interrogantes que planteamos sobre los vínculos entre corporalidad e identidad en la práctica del candombe de ciertas integrantes de Misibamba.

Para abordarlos hemos realizado estudios etnográficos dentro y fuera de Misibamba, con el fin de analizar las diferentes instancias (o niveles) comunicativas que suceden en el candombe a partir de retomar las preguntas de Islas (1995) sobre cómo se mueven los cuerpos en el candombe y porqué.

En este sentido, si en un primer acercamiento, pudimos reconocer los elementos visibles más característicos del candombe (el contexto de la ronda, el repertorio de cantos y el sonar de los tambores, los rasgos generales del baile), en un segundo movimiento de distanciamiento analizamos por qué se mueven así, atendiendo a los “géneros performáticos” (Citro, 2009) que convivieron y constituyeron al candombe y a las “trayectorias corporales”

(Aschieri, 2019) de sus practicantes, lo cual es desarrollado en el capítulo 4 y 5. En el próximo capítulo, retomamos los trabajos sobre las diversas formas de organización comunitaria y procesos de comunalización de la población afroargentina a lo largo de su historia (desde la época de la colonia) en las cuales se enmarcó el desarrollo del candombe (Andrews 1989, Frigerio y Lamborghini, 2011, Cirio, 2013), así como, en el capítulo 3, su posterior desaparición de las calles de Buenos Aires y su continuidad en espacios más replegados. Este proceso de invisibilización y blanqueamiento, es retomado a partir del análisis de las comparsas afroargentinas de finales del siglo XIX (Cirio, 2009a, Geler, 2010, Adamovsky, 2021 ayb) y los desplazamientos suburbanos de la primera mitad del siglo XX que arrastraron el candombe a los patios de Villa Cartón (Geler, Yannone y Egido, 2020), donde sin embargo mantuvieron fructíferos lazos con otros géneros performáticos que se lucían en los escenarios de la época (Geler y Yanonne, 2022).

Las mismas trayectorias corporales de las interlocutoras nos irán aproximando nuevamente al campo para indagar en la segunda pregunta sobre cómo se mueven los cuerpos en el candombe, para lo cual pondremos la lupa en un nivel más micro de la comunicación corporal que focaliza en el funcionamiento indicial del cuerpo actuante (Verón, 1975). Cada cuerpo significativo (Verón, 1975, Citro, 2009) del candombe irá tejiendo diferentes flujos comunicativos subjetivos con fuertes amarres en otras corporalidades presentes y/o ausentes, en recuerdos e imaginarios de una ancestralidad africana, en sus experiencias racializadas conscientes o no, así como en la situación contextual del evento, y en las emociones y sentires consecuentes.

Capítulo 2

LA POBLACIÓN AFROARGENTINA Y SUS MOVIMIENTOS DESDE LA FUNDACIÓN DE BUENOS AIRES HACIA FINALES DEL SIGLO XIX

Desde finales del siglo pasado, diversos investigadores e investigadoras (Reid Andrews, Borucki, Adamoswky, Cirio, Frigerio, Lamborghini, Geler) se ocuparon de estudiar distintos aspectos de la historia y el presente afroargentino en Buenos Aires, donde afirman que ésta puede rearmarse sólo a partir de los datos registrados en censos oficiales, informes policiales, peticiones, notas de periódicos y boletines de las asociaciones, disponibles en archivos nacionales, parroquias, etc. No obstante, reconocen las limitaciones de estos datos y nos alertan sobre las cifras y hechos que quedaron sin registrar y de los que no podremos tener información certera. Frigerio y Lamborghini (2011) desarrollan una síntesis sobre los conocimientos existentes sobre distintos momentos de la historia de los afroargentinos desde la época de la esclavitud hasta nuestros días, haciendo énfasis en los modos de organización social y comunalización que fueron tejiendo.

En este capítulo nos aproximamos a los modos en que se desenvolvían los y las afroargentinas en sus quehaceres y prácticas culturales, entre las cuales el candombe fue tomando diferentes formas y escenarios así como fue construyéndose a su lado un discurso estigmatizante sobre su naturaleza salvaje, inmoral y, por ende, una amenaza al desorden social que por épocas contribuyó a que incluso ciertos sectores afroargentinos lo evitaran en ánimo por incluirse en la sociedad hegemónica, ‘civilizada’ y eurocentrada. En este sentido, retomaremos el aporte de Cirio (2013) sobre las dimensiones material, simbólica y performática los tambores afroporteños a lo largo de la historia.

Esclavitud en Buenos Aires

Según los registros recabados (Andrews, Borucki), nuestro país cuenta con una historia de tres siglos de esclavitud. Si bien, en el Río de la Plata, los primeros esclavizados ingresaron en 1534, hasta 1595 sólo habían entrado a la ciudad alrededor de 300 (Andrews, 1980). En 1585 data el primer informe de esclavitud ilegal en el país donde el obispo de Tucumán³², Francisco de Vitoria, importaba africanos (y africanas)³³ desde Brasil. A partir de allí, el tráfico de personas esclavizadas³⁴ en el Río de la Plata se estableció a través de numerosas negociaciones legales e ilegales con dominios portugueses, franceses, ingleses, holandeses y hasta estadounidenses³⁵. Para tener una dimensión cuantitativa sobre el número de africanos (y africanas) que entraron al puerto de Buenos Aires tomaremos las franjas analizadas por Andrews (1980), quien indica que entre 1595 y 1680, se registró el ingreso legal de 22.892 personas esclavizadas -cifra que no contempla la importante trata ilegal de la época- (p. 24); entre 1700 y 1750, ingresaron unos 14 mil esclavos, de los que gran parte fueron trasladados a otras regiones del noroeste (Cuyo, Córdoba, Tucumán, Chile y Potosí). Sin embargo, el mayor ingreso de africanos (y africanas) se dio a partir de la fundación del virreinato del Río de la Plata (1776) y más aún cuando en 1791 la corona española liberó el tráfico de ‘esclavos’. Si bien Borucki afirma que entre el período de 1777-1812, arribaron al Río de la Plata cerca de 70.000 africanos (y africanas) esclavizados (2011; 2016), en otro

³² El antiguo Tucumán en ese entonces comprendía el actual noroeste argentino y la ciudad de Córdoba y era la zona con mayor desarrollo y expansión comercial.

³³ El agregado del femenino aparecerá entre paréntesis cuando la fuente citada no explicita dicha distinción.

³⁴ Salvo las citas textuales de otros trabajos, para nuestra redacción nos atendremos a la terminología establecida por el INADI, que sugiere reemplazar el término esclavo/a por esclavizado/a, “ya que las personas afrodescendientes no nacieron esclavas, sino que fueron esclavizadas por el régimen colonial, que cosificó, maltrató y anuló los derechos humanos de la población africana capturada con distintos destinos en América y en Europa” (p. 7)

³⁵ “De entre estas conexiones trans-imperiales, las redes esclavistas luso-hispánicas fueron las más importantes, lo cual se ilustra por el tráfico portugués durante la Unión Ibérica (1580-1640), en el período portugués de Colonia del Sacramento (1680-1777) y durante el rol central de Río de Janeiro y Salvador de Bahía para el tráfico durante el período virreinal en el Río de la Plata.” (Borucki, 2016, p. 8/9)

trabajo aclara que el 86% de los esclavos que ingresaron al Río de la Plata entre 1777 y 1812 lo hicieron luego de la apertura de la trata legal (Borucki, 2009, p. 4). Hubo dos vías de tráfico esclavista hacia el Río de la Plata, una transatlántica, directamente de África, y otra, un tanto superior, desde Brasil (especialmente desde Río de Janeiro y Bahía) (Borucki, 2009, p. 11). Frigerio y Lamborghini explican que este es uno de los motivos que dificulta reconocer tanto la cantidad de personas esclavizadas que llegaron a Buenos Aires como su procedencia. (2011, p. 4) Según Borucki (2009), “se estima que durante el periodo virreinal fueron desembarcadas en el Río de la Plata unas sesenta mil personas esclavizadas, cifra que no incluye los efectos de contrabando ni los arribos vía terrestre desde el sur de Brasil” (Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 5).

El trabajo de Studer (1958) nos propicia información sobre las procedencias de la población esclavizada, donde señala que durante el período de 1742-1806, habrían arribado un total de 13.072 personas esclavizadas de las cuales:

- 3.979 habrían llegado de África Occidental;
- 2.742 del Congo;
- 4.708 de África Oriental;
- 114 de Sudáfrica;
- 1.529 se desconoce su origen.

Andrews (1980) señala que otras 12.473 personas eran traídas desde Brasil.

Si bien había algún comercio directo entre Buenos Aires y África Occidental, parece ser que la mayoría de los africanos occidentales residentes en Buenos Aires habían llegado procedentes de Brasil. El puerto brasileño de Bahía recibió a millones de africanos occidentales durante el período colonial, muchos de los cuales eran enviados luego a Río de Janeiro. Desde allí seguían viaje a Uruguay y Buenos Aires. (Andrews, 1989, p. 36)

Por su parte, Borucki (2009) alude que los que llegaban de Río de Janeiro provenían de Luanda y Benguela, y los que llegaban de Bahía, venían del Golfo de Benin. El final de

este extenso proceso de tráfico de esclavos se da en 1835, cuando desembarca en el río de la Plata el último barco transatlántico que llegó directamente desde Angola, llevando cautivos africanos a Montevideo (Borucki, 2016, p. 8) Estos números, sumados a la gran cantidad de ingresos ilegales, nos permiten dimensionar la numerosa y diversa presencia africana en nuestro territorio, que fueron protagonistas no sólo del desarrollo productivo de la nación, sino de los frentes de batallas, así como de la creación de costumbres y manifestaciones culturales que persisten hasta la actualidad.

Ocupaciones

La construcción y desarrollo económico de la ciudad de Buenos Aires se basó en la esclavitud, tanto por su comercio y su contrabando, como la dependencia de la sociedad ociosa de la explotación de las y los esclavizados, quienes además de producir la base de las necesidades de la población, eran usados como símbolo de estatus y, en muchas ocasiones, fuente única de ingresos.

En la ciudad, los hombres eran utilizados para oficios de manufactura en carpinterías, curtiembres, herrerías, panaderías así como también eran zapateros y sastres. También eran usados como operarios de fábricas y como mano de obra ocasional como exterminadores de insectos, aguateros (hasta 1870, cuando pusieron cañerías del agua en la ciudad), changadores, portadores de carga de la ciudad, empleo en los muelles de carga y descarga. Las mujeres servían principalmente en diferentes tareas del servicio doméstico como: amas de llave, lavanderas, planchadoras, amas de leche, cocineras, etc. (Allemandi, 2017), aunque también debían someterse a las demandas sexuales de sus amos, siendo ésta la piedra de toque del mestizaje.

Otros oficios en los que se destacaban hombres y mujeres esclavizadas eran en la venta ambulante y la venta de achuras:

hombres y mujeres que trabajaban en el matadero rescatando intestinos, pulmones, órganos y carne enferma de los animales matados. Los achuradores vendían esa carne a negros, mulatos y blancos pobres que no podían permitirse nada mejor. Los afroargentinos, de esta manera, le daban a la Argentina uno de sus platos favoritos, los chinchulines, intestinos trenzados y asados. (Andrews, 1989, p. 43)

En sus luchas para obtener momentos libres, apelaron a la Biblia para que les dejen descansar los domingos y las fechas religiosas, así como a la ley española para disponer de su tiempo luego de haber satisfecho todas las demandas de sus amos y trabajar con el beneficio de retener toda su ganancia. Muchos aprovechaban para hacer y vender artículos en las calles, pregonando con rimas y cantos. “Los vendedores negros monopolizaban el mercado en toda clase de productos, incluidos pasteles y empanadas, aceitunas preparadas, escobas y plumeros, velas y productos de lechería.” (Andrews, 1989, p. 42/43) Mientras tanto, mujeres esclavizadas y libres ganaban su dinero lavando y secando ropa a la orilla del río. Estas escenas de la época han quedado resonando en las memorias, así como las rimas y cantos con los que pregonaban sus productos y servicios. Como veremos más adelante, lamentablemente estas características luego se han retomado y enfatizado para caricaturizar a los negros y negras de aquella época.

Más allá de la ciudad, una gran parte de esclavizados eran explotados en el campo realizando faenas, cuidando del ganado y la agricultura, así como en la producción de cueros (el cual se utilizaba como medio de pago para costear más personas esclavizadas). “Los esclavos rurales eran jinetes que se movían con relativa libertad a través de la pampa despoblada y sin leyes... Convertirse en gaucho: una de las experiencias más liberadoras que podía tener un esclavo argentino”. (Andrews, 1989, p. 46)

Transición de Esclavitud a Libertad

Una y otra vez, diversos discursos negacionistas y eurocentrados han subrayado que en Argentina la esclavitud fue abolida mucho antes que en otros países americanos. Del mismo modo que nos han convencido que los patrones solían mantener buen trato con quienes tenían en condición de esclavos y esclavas. Estos imaginarios, han servido muchas veces para negar las estructuras racistas de nuestra sociedad, al sugerir cierta condescendencia con los y las esclavizadas. Si bien es cierto que los trabajos que debían realizar no implicaban el esfuerzo de los cañaverales de Brasil y el Caribe, veremos cómo esta transición de la esclavitud hacia la libertad de los africanos y africanas no fue lograda fácil ni apresuradamente como se suponía.

Para comprender este proceso en su complejidad apelamos a un conocimiento detallado sobre la Ley de libertad de vientres de 1813:

Este decreto disponía que todos los hijos nacidos de madres esclavas en la Argentina después del 31 de enero de 1813, fueran libres, aunque su libertad estaba limitada a una serie de condiciones. Esos niños, cuyo estatus legal era el de libertos, tenían la obligación de vivir en la casa del dueño de su madre hasta que se casaban o llegaban a la mayoría de edad (20 años de edad para los varones, 16 para las mujeres)...Sólo en ese momento se tornaban absolutamente libres. Se les requería que sirvieran a su patrón, como designaba la ley del propietario de la madre, sin salario hasta los 15 años, después de lo cual debían recibir un peso por mes hasta que obtenían su libertad plena. El peso mensual era depositado en una cuenta que custodiaba la policía, y la suma acumulada se les entregaba cuando llegaban a la mayoría de edad. (Andrews, 1989, p. 59)

Esto demuestra que la liberación de la esclavitud para niños y niñas nacidos a partir de 1813, realmente pudo efectivizarse entre 15 y 20 años más tarde. Sin embargo, en los años posteriores la ciudad sintió la gran pérdida de fuerza humana – no podemos hablar de mano de obra ya que no estaban en condición de trabajadores sino de esclavitud-, a pesar de que siguieron entrando corsarios llenos de africanos y africanas no eran suficientes para abastecer la gran demanda. Tal como indica Rosal (1994) el decreto no se cumplía siempre y el liberto (y la liberta) continuó funcionando como un esclavizado, disponible para su venta o separado de su madre si ésta era vendida.

En 1831, el gobernador Juan Manuel de Rosas, quien siempre se mostraba apoyando a los y las afrodescendientes en sus luchas y actividades, “reabrió el comercio de servidores domésticos traídos al país por extranjeros, haciendo que fuera perfectamente legal que los vendieran a los argentinos como esclavos.” (Andrews, 1989, p. 67)

El país declara la abolición de la esclavitud, en 1853 a través de la Constitución nacional, la cual afirma que “no hay esclavos desde la jura de esta Constitución”. Sin embargo, Buenos Aires, al ser la única provincia que no se unió a la confederación y no ratificó la Constitución, hizo oídos sordos a esta declaración y continuó con el régimen esclavista hasta 1861, cuando finalmente se unió a la Confederación y se sometió a su Constitución. (Andrews, 1989) “La Constitución provincial de Buenos Aires de 1854 prohibió el comercio de esclavos pero cuidadosamente se abstuvo de abolir la esclavitud.” (Ídem, p. 68) Podemos decir que debió pasar medio siglo para que desde la libertad de vientres y los primeros logros de los revolucionarios se acabe con el sistema esclavista en Buenos Aires.

Una vez libres, tampoco les esperaban grandes esperanzas en las calles de Buenos Aires. En principio los antiguos patrones de esclavizados y esclavizadas se resistían a pagar

la fuerza laboral que tiempos atrás era dominio de ellos y la empleaban del modo en que lo desearan. Sumado a esto, la gran necesidad de tener empleo de los y las afrodescendientes libres obligaba a aceptar contratos abusivos de gran explotación, al igual que en el servicio militar. “Buenos Aires ignoró de manera consistente los derechos de sus ciudadanos de color toda vez que ello era económica o políticamente conveniente, y otorgó concesiones sólo cuando creyó que tenía algo que ganar en la transacción” (Andrews, p. 73/74) Sin embargo, este lamentable desenlace de una libertad coartada por el control de la elite castigó a blancos pobres, mestizos, indios, negros y mulatos.

Hubo otro tipo de liberación a través de las huidas de esclavizados y esclavizadas, quienes se refugiaban en los denominados *kilombos*, palabra de origen bantú que significa “gran unión”. Según Cirio (conversación personal, julio de 2023) hay registros de la existencia de uno de ellos en Buenos Aires en 1827, con el nombre de San Benito y ya se han encontrado rastros de cerca de 20 distribuidas en diferentes puntos del país que datan del siglo XVI. Esta información resulta relevante para nuestra investigación ya que en estos refugios de autoliberación y resistencia se gestaron numerosas manifestaciones culturales afroargentinas.

Organizaciones Comunitarias

Durante los tiempos de la colonia existieron numerosas organizaciones comunitarias que congregaban a las poblaciones africanas ofreciéndoles beneficios que de ningún otro modo podrían conseguir. Las primeras fueron las hermandades religiosas, de las que se registran cuatro: la Cofradía de San Baltazar que funcionó en la iglesia de La Piedad, desde 1772 hasta 1856, la de Nuestra Señora del Rosario que funcionaba en el convento de Santo

Domingo hasta 1880, la de San Benito en el convento de San Francisco, y por último la de Santa María del Corvellón, que funcionaba en la iglesia de La Merced.

Según los testamentos recabados por Rosal (1981) la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, era la más popular entre los nacidos en África, sin embargo la de San Baltazar era la que más alojaba a los esclavizados. Las cofradías brindaban una misa semanal y otras misas especiales en fechas religiosas a cambio de una suma de dinero regular. Si bien propiciaban una vida cristiana que les permitía contar con cierta solidaridad social, los sacerdotes (blancos) mantenían el control de la hermandad tanto en las actividades como en la utilización de los fondos económicos (Andrews, 1980). Sin embargo, tal como indican los autores citados, la relación entre los sacerdotes y los cofrades (negros, libres o esclavizados) estaba en permanente tensión. De hecho, la cofradía de San Baltasar cuenta con gran documentación gracias a la cantidad de apelaciones de los cofrades contra su sacerdote, así como denuncias de éste hacia los cofrades. Vale traer la ya difundida denuncia del párroco de La Piedad, sede de San Baltazar, realizada en 1779:

[...] desacatos publicos que hacen [los morenos] á la Yg.a [Iglesia] como es ponerse en el atrió de el templo á danzar los bayles obsenos, q.e acostumbran, como ejecutaron el día de S.n Balthazar á la tarde y del Dom. de Pascua de Resurrección en cuyo tiempo estaba D.or Vic.te. Piñeiro diciendo Misa, y Yo en el confesionario: viendo que no podia oyr á los penitentes, que estaba confesando, p.r la bulla que metían con sus alaridos, y tambores, me vi en la precición de salir a hecharlos (AGN IX 31-4-6, doc. 436 como se citó en Cirio, 2002b, p. 5)

Los acusados se ampararon argumentando que no fueron ellos sino los cófrades de Nuestra Señora del Rosario.

Estos bayles en primer lugar no se pueden llamar obscenos p.r q.e no son con mugeres, ni se hacen en ellos acciones desordenadas , ni una comunidad tan exemplar como la de S.to Domingo seria capaz de tolerarlos y mas á pressencia del Ssmo. Sacram.to y de las effigres de Jesuchristo y su Ssma. M.e, en segundo por q.e su óbjeto es tan propio del día, q.e solo un genio ádulto, é malterable no podría tolerar el canto y bayle de aquellos hermanos nuestros quando ni la megestad del Rey David lo [... supo] executar mejor con mas sup.or motivo, q.e con mayor reverencia, q.e lo hizo ante el Arca del testamento. (AGN IX 31-4-6, doc. 436, como se citó en Cirio, 2002b, p. 6)

Estos relatos demuestran las diferentes concepciones que existían sobre los modos de adorar y homenajear a los santos, lo cual provocaba permanentes tensiones de ambos lados. Donde unos percibían una danza africana frenética, caótica, pagana y criminal, para otros era una danza celebratoria de san Baltazar, con una coreografía establecida (Cirio, 2002b) Las cofradías buscaban otorgar a la población afroargentina un espacio para atender su espiritualidad, mientras procuraban restringir y disciplinar sus prácticas devocionales. Sin embargo no fue logrado con mucho éxito sino más bien con grandes resistencias. (Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 8)

Las Naciones

Las organizaciones afroporteñas, más significativas durante la colonia y su período posterior fueron las naciones, las cuales se agrupaban bajo nombres de etnias africanas, entre las que se encontraban las naciones Cambundá, Benguela, Lubolo, Angola y Congo. (Andrews, 1989) Aunque también podían ser nombradas como tambo, tambor, nación, sitio de nación, etc. (comunicación personal, Cirio, julio de 2023)

Según los registros recabados por Rosal, en las últimas décadas del siglo XVII las naciones Cambundá y Congo han solicitado permiso al virrey para realizar sus bailes públicos. Vale citar el ejemplo de Cambundá que en 1789, ante el pedido de sus integrantes

que no les prohibieran sus bailes en un sitio despoblado, junto a la iglesia de Montserrat, el mismo no fue concedido “por lo obsceno del baile de los tambos” (Rosal, 2010, p. 257). Y en 1795 un oficial del Cabildo reportó que “un grupo grande se juntaba a la noche en número de trescientos para danzar indecentemente” (Chamosa, 2003, p. 357) al intentar sin éxito hacer cumplir la prohibición de bailes de naciones que regía en aquel momento. En palabras de Frigerio y Lamborghini: “hacia fines del siglo XVIII los *candombes*, *tambos* o *tangos* de los negros eran una realidad que se extendía por los suburbios de la ciudad -y de cuyo funcionamiento poco sabemos-.” (2011, p. 11) Según Chamosa, las principales actividades de las naciones eran: los entierros, las misas recordatorias y los bailes, a través de ellas creaban un sentido de cohesión entre individuos de diversas procedencias e intereses. “Los rituales permitían forjar nuevas identidades basadas en la memoria de tradiciones africanas, así como en la memoria de los fundadores de esas comunidades. Algunos rituales permitían una conexión con los ancestros, y los bailes promovían el contacto entre los vivos” (Chamosa, 2003, como se citó en Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 15)

Mientras en la primeras décadas del 1800 las naciones mejoraban sus capacidades organizativas (Frigerio, A. y Lamborghini, E., 2011) el gobierno unitario intentó reglamentarlas para restringir sus actividades. En 1823 ordenó prohibirlas sin obtener mucha respuesta, lo cual llevó a “transformar las naciones existentes en sociedades de ayuda mutua al estilo europeo, bajo la denominación de *asociaciones africanas*” (Chamosa, 2003, como se citó en Frigerio, A. y Lamborghini, E., p. 11).

La principal función declarada de la nación era reunir el dinero para sacar a los miembros de la esclavitud, dinero que era luego devuelto a la sociedad por la persona liberada con un interés del 5 por ciento, reteniendo la sociedad los papeles hasta que el préstamo era devuelto. Las sociedades debían crear escuelas para los hijos de los miembros; el presidente tenía la responsabilidad particular de asegurar que los

alumnos asistieran regularmente y que, cuando los varones llegaban a los 16 años de edad, fueran colocados con un maestro artesano; no había ninguna disposición específica para las mujeres. (Andrews, 1989, p. 172)

Además de las funciones mencionadas, las asociaciones africanas se ocupaban de proveer vivienda, préstamos para emprendimientos y pagar gastos funerarios. Enseguida se proliferaron y se agregaron Mina, Quisamá, Tacuá, Mozambique, entre otras (Frigerio, A. y Lamborghini, E., 2011). Numerosos conflictos entre los miembros provocaron divisiones internas lo cual aumentó su multiplicación. Según Reid Andrews, para 1842, había 40 sociedades en la ciudad, y para la década de 1850 existían más de 50 (p. 173).

Cada nación ofrecía su espacio para realizar sus bailes de candombe característicos, los cuales eran prohibidos asiduamente desde el virrey hasta sus posteriores gobernadores. Recién con Rosas en el gobierno, en 1829, las organizaciones afroargentinas obtuvieron todos los permisos para realizar sus bailes públicos. Sin embargo, Chamosa sugiere que las tensiones y negociaciones con la policía local eran anteriores a la política de gobierno y continuaron con castigos a quienes desobedecían el reglamento. (Frigerio, A. y Lamborghini, E., 2011, p. 13)

Estas naciones comenzaron a debilitarse con el derrocamiento de Rosas -en 1852-, al no contar con el apoyo económico del gobierno y al disminuir la población africana en la ciudad debido al cese de tráfico de esclavos en 1840 y a las guerras. Tampoco contaban con el apoyo de las nuevas generaciones de afroargentinos quienes intentaban distanciarse de todo lo que los asocie a la época rosista y por ende los excluía de la vida social “civilizada”. Las asociaciones africanas fueron, entonces, reemplazadas por las Sociedades de Ayuda Mutua, las cuales se ocuparon exclusivamente de los intereses económicos de sus integrantes,

dejando afuera las actividades culturales. Veremos más adelante cómo éstas últimas fueron retomadas de una u otra forma por las sociedades carnavalescas.

Siguiendo el planteo de Reid Andrews, mientras las organizaciones sociales afroargentinas perseguían la autonomía social, el Estado se esforzaba por mantener su control. “Por medio de las cofradías, y más tarde de las naciones, el gobierno vigilaba cuidadosamente los esfuerzos de la comunidad hacia la movilización, usando primero la Iglesia y luego la policía como instrumento de control” (p. 183). Sin embargo, pese a las numerosas prohibiciones recibidas y los conflictos internos las prácticas culturales identitarias pudieron sostenerse en dichas organizaciones. Algunos autores coinciden en que era la perseverancia de los rituales de candombe eran la base de cohesión fundamental de una nación. (Chamosa, 2003a; Frigerio y Lamborghini, 2011).

Para Chamosa, algunos rituales permitían una conexión con los ancestros, mientras que los bailes promovían el contacto entre los vivos (2003a, p. 376). Todas estas prácticas creaban un sentido de comunidad y tejían nuevas identidades basadas en la memoria de tradiciones africanas aún entre individuos de procedencias, intereses y lenguas diferentes (Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 15). Así como en las religiones africanas de cuño bantú la devoción a los ancestros es uno de los elementos pilares de sus prácticas, en las cofradías y naciones se les daba especial importancia al culto de los ancestros, a través de recordatorios mortuorios y obligaciones funerarias, e incluso era común que las sedes cuenten con un cuarto de ánimas destinado a dichas prácticas.

En cambio, en las sociedades de ayuda mutua sólo lograron evitar la vigilancia externa con la eliminación de los “bailes bárbaros” y la meticulosa adaptación a las costumbres de la población blanca. Reid Andrews se pregunta entonces “al fin ¿no constituye éste el control más efectivo de todos?” (p. 183)

Los Candombes

Imagen 5

"Candombe federal, época de Rosas". Martín Boneo (1906)



Nota. Este cuadro es una de las pocas fuentes históricas del candombe en Buenos Aires. En él se muestra a Rosas y su hija Manuelita en el candombe de la nación Congo Augunga.

Como vimos recientemente, durante el período de 1750-1850 cada nación tenía sus propias danzas de origen africano, así como sus tambores y sus modos de tocar característicos (Cirio, 2015). Tal como cita Reid Andrews: “la petición al virrey de 1795 de la nación Congo repite que cada nación [hace] sus bailes según sus estilos, y con la pureza que es debida”. (1989, p. 192) Con el transcurso del tiempo, los vínculos entre personas de diferentes naciones fueron borrando las particularidades de cada danza y se empezó a difundir el candombe, “una especie de danza compuesta... que tomaba elementos de un número de danzas africanas”. (p. 194) Sin embargo, el historiador reconoce que, para la década de 1760,

según los documentos, los “candombes públicos habían llamado desfavorablemente la atención de las autoridades” (p. 187). Podemos leer en estas citas los múltiples significados que toma el candombe. Si en un principio lo define como un género dancístico (que conlleva un entramado musical propio), en la cita siguiente, la fecha indicada nos permite suponer que refiere a los candombes como a los momentos de encuentros comunitarios entre diferentes bailes y toques africanos y afroporteños de las naciones (Cirio, 2019).

Como fue mencionado en el capítulo anterior, los candombes son manifestaciones donde a través de cantar, tocar y bailar se evocaban (y evocan aún) recuerdos de sus ancestros, de sus tierras africanas, de su vida antes de la esclavitud, así como también se habilita la diversión, el juego y la seducción. Es decir, es un modo particular de expresarse comunitariamente entre las y los afroporteños donde conviven sentidos sagrados y festivos, aunque también haya momentos y toques, especialmente realizados para un fin religioso o festivo. En varias regiones de Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay se han registrado candombes, en cada lugar con características propias.

En Buenos Aires solían ‘armarse’ de forma espontánea en el barrio Montserrat, también llamado el Barrio del Tambor, donde se compartían bailes y cantos en diferentes lenguas africanas y mezcladas con español, al ritmo de los tambores. Eran reuniones de gran convocatoria donde se podía respirar un poco de libertad. Según Reid Andrews, un “informe de 1778 afirmaba que a las danzas asistían regularmente hasta dos mil personas” (p. 189). Estos candombes eran percibidos como una amenaza social para sus patrones y para el Cabildo, ya que lo acusaban de provocar disturbios tanto por sus tambores “ruidosos” como por sus movimientos lascivos e inmorales. A partir de los informes recabados, Reid Andrews plantea que había quejas de tres tipos hacia los candombes: morales, económicas y políticas. Los primeros por su naturaleza inmoral con bailes lujuriosos ofendían a Dios y especialmente corrompían las miradas de “niñas y gentes inocentes”. Es interesante reparar en esta

diferencia en los modos de valorar y percibir el baile. Frente a una corporalidad que tenía un instante de liberación y se abría al vibrar de los tambores “para comunicarse con sus ancestros”, la sociedad encorsetada en la moral cristiana se amedrentaba viendo lascivia y lujuria.

Por otro lado, las quejas sobre los perjuicios económicos alegaban dos razones. En primer lugar, porque “las naciones y las cofradías negras realizaban colectas para patrocinar las festividades y otras actividades sociales: ¿de dónde podía provenir ese dinero, se preguntaban los funcionarios municipales, si no del hecho de que los esclavos robaban a sus patrones?” (p. 188). El segundo motivo señalaba que “los esclavos se ponían tan viciosos e irresponsables como consecuencia de estos bailes, que se tornaban totalmente inútiles para sus patrones, eludían sus deberes y “no piensan en otra cosa, sino en la hora de ir a bailar”. (p. 189). Por último, los hombres del Cabildo veían los riesgos políticos de los bailes de los negros:

Con unos miembros tan pervertidos, y corrompidos precisamente ha de experimentar un perjuicio mui sensible é irreparable, el Estado y el Público: ... siendo crecido el Número de los Negros que hay en esta Ciudad, se necesita una grande atención, y cuidado con ellos, celando su conducta, no perderlos jamás de vista y ni tampoco dispensarles ningún exceso, pues por su carácter inclinados, y propensos a todo lo malo, se debe vivir con ellos con la mayor desconfianza. (Reid Andrews, p. 189)

Más allá de estas aprensiones, es interesante resaltar la dimensión de estas festividades, Al considerar los candombes como poderosas amenazas al orden establecido, eran prohibidos³⁶ incesantemente con castigos de hasta “doscientos azotes y un mes de barranca a los que contravinieren” (Archivo General de la Nación, como se citó en Cirio,

³⁶ Cuando concluyó el control real después de la revolución, y las elites locales fueron libres para gobernar como lo desearan, aprovecharon la oportunidad para prohibir las danzas callejeras en 1822, y los bailes negros públicos de toda clase en 1825. Si bien estas prohibiciones sólo eran puestas en vigencia de manera intermitente, sirvieron para poner un amortiguador a los candombes que no se levantó hasta que llegó al poder el gobernador Rosas.

2013). Sin embargo, nunca dejaron de tocar ni de bailar, aunque lo hayan retirado de la vía pública, como veremos, los candombes continuaron sonando dentro de algunas familias hasta la actualidad.

Rosas y el Candombe Federal

Como ya mencionamos, Rosas jugó un papel fundamental en la vida de la población afroargentina durante su extenso tiempo en el gobierno (1829/1832 y 1835/1852). Tal como indica Reid Andrews, en 1836 derogó la legislación que requería el reclutamiento automático de los libertos de más de quince años, y en 1839 finalmente abolió el tráfico de esclavizados y esclavizadas que él había reinstituido en 1831. Así también, les concedió apoyos económicos eventuales a las sociedades africanas de ayuda mutua. Los candombes que se habían prohibido en la década de 1820, pudieron manifestarse libremente y en el año “1838 incluso se invitó a las naciones a realizar un baile de todo el día en la plaza central para celebrar el día de la Independencia”. (1989, p. 118)

Por su parte, la población afroargentina expresaba su gratitud hacia el gobernador a través de los versos de los candombes. Aunque algunos eran creados por propagandistas de Rosas, vale citar esta milonga candombe compuesta por Ricardo Justo Thompson, titulada Negro diamante:

¡Candombero... candombero!
negro diamante, alma y acero...
vivo mi magia de enero a enero
¡en el Tambor... en el Tambor... en el Tambor!
¡Candombero... candombero!
por la recova se oye mi grito
cuando me voy para San Benito...
allí me aplaude una niña en flor
y Juan Manuel, ¡el Restaurador!

¡Candombero... candombero!
negro diamante, alma y acero
¡así soy yo!, ¡así soy yo!, ¡así soy yo!
¡Pobre el tatita de Manuelita!
dijo el macumba que en las cabritas
leyó la muerte de Buenos Aires
¡y la desgracia del federal!
¡Qué Dios no quiera que Rosas muera!
clamó a los santos de Balvanera
¡y a la señora de Monserrat!
pobre el destino que nos espera...
¡ninguna magia podrá ayudar!
Candombero... candombero...
¡negro diamante, alma y acero!
Quién, Buenos Aires te salvará...
¡Quién, Buenos Aires te salvará! (Cirio, 2012, p. 111)

De acuerdo, Andrews, con la gran ayuda de su esposa Encarnación Ezcurra y su hija, Manuelita, Rosas empleaba “una hábil combinación de propaganda, halagos y genuinas concesiones” para ganarse el apoyo de la población afroargentina. (1989, p. 117) Su hija escandalizaba a los unitarios asistiendo a los bailes de las naciones africanas y bailando con hombres ‘de color’. El diario del gobierno La Gaceta Mercantil salió en su defensa en 1843:

Los pardos o mulatos en nada desmerecen por serlo; al contrario, son atendidos y considerados por el general Rosas, lo mismo que los negros, los africanos o morenos, como hijos del país, valientes defensores de la libertad que han conquistado gloria y fama en cien batallas en que con bravura han sostenido la independencia nacional contra toda dominación extranjera y contra los salvajes unitarios indignos de hombrearse con los honrados pardos y morenos... El general Rosas aprecia tanto a los mulatos y morenos que no tiene inconveniente en sentarlos en su mesa y comer con

ellos; por lo que ha pretendido burlarlo en El Nacional (un periódico unitario de Montevideo), reprochándole que su hija la señorita Da. Manuelita Rosas y Ezcurra, no tenga tampoco reparo en bailar en ciertas ocasiones con mulatos, pardos y morenos honrados y laboriosos. (Andrews, 1989, p. 117)

Si como vimos, los candombes han mantenido sentidos de cohesión y comunidad entre la población africana o afrodescendiente desde sus inicios, durante la época rosista los bailes vehiculizaban un vínculo afectivo-político desde y con el gobierno e instalaban a la comunidad afroporteña en el papel de “pueblo” (Geler, 2010) Sin embargo, vale matizar esta afirmación señalando que un gran sector afroporteño era unitario, especialmente en las generaciones siguientes, entre quienes emprendieron luchas contra Rosas a través de la prensa. (Cirio, 2009a)

Según Chamosa (1995) el candombe, cumplía un papel fundamental en la organización del tiempo a partir de instituir un calendario festivo (Reyes, Carnaval, etc.) y así como de materializar la distribución entre el momento de trabajo y el de ocio. Asimismo, era una oportunidad para expresar (y a veces resolver) situaciones de conflicto que vivían en su cotidianeidad.

Candombe es “Cosa de Viejos”. El Disciplinamiento del Baile y la Música Afroporteña

En la década de 1880, se da inicio a un momento histórico denominado “la generación del 80”, marcado por la economía agroexportadora que ubicó al país en el mercado mundial y por un sistema político dirigido por un reducido grupo comandado por Julio Argentino Roca (quien había ganado prestigio por su expansión en las masacres realizadas en la conquista del Chaco y la llamada Campaña del Desierto) que idearon y proyectaron la modernización del Estado nación bajo la bandera de Orden y Progreso que implicó, entre otros hechos, la masacre de varios pueblos originarios para tomar sus tierras y expandir el país. En ese

contexto, se construyó una narrativa hegemónica sobre una sociedad racialmente blanca y culturalmente europea (Cirio, 2009a y 2016; Frigerio y Lamborghini, 2011)

A medida que se empezaba a construir una Nación sobre el modelo civilizado y moderno de Europa, la sociedad hegemónica e, incluso un importante sector de afroporteños, presionaba para eliminar estas actividades “arcaicas y salvaje”s que evocaban antepasados africanos que “debían ser olvidados”. De este modo, los candombes, asociados al gobierno de Rosas en su reconocimiento, fueron desapareciendo de la esfera pública.

Si bien las naciones siguieron realizando candombes durante las décadas de 1850 y 1860, el público que asistían a esos bailes fue disminuyendo, ya que los jóvenes afroargentinos trataban de integrarse en la sociedad porteña adoptando los valeses, las polcas y las mazurcas populares entre los blancos, y abandonando las danzas tan estrechamente relacionadas con su ascendencia africana. (Andrews, 1989, p. 194)

Entre las nuevas generaciones de afrodescendientes un sector prefería dar la espalda a su herencia africana, reflejada en las naciones y los candombes, en ánimo de integrarse a la sociedad porteña. Esta tarea era fomentada por los unitarios y por aquellos afroporteños (muchos también unitarios) que habían logrado un ascenso económico y luchaban por defender sus derechos. Estas diferencias dentro de la población afroporteña se reflejan en los modos de autodefinirse de acuerdo a sus niveles sociales, económicos y culturales a partir de dos categorías: “negro usté” y “negro che”. Los “negro usté” han podido acceder a una posición económica de bienestar que les permitió desenvolverse en ambientes socioculturales e intelectuales propiciados por la sociedad hegemónica, a costa de omitir sus legados afrodescendientes (Cirio, 2009a y 2016).

Los “negro che” son mayoría y pertenecen a los niveles sociales medio-bajo y bajo. En su mayoría tienen escasa o nula escolaridad y trabajan como empleados en el sector privado en tareas de baja cualificación. Culturalmente, son los “negro che” quienes han mantenido la memoria de sus mayores a través de la práctica de su música tradicional ya que, para ellos, su vivencia performática constituye un sentido articulador comunicacional con el supramundo de los ancestrales. (Cirio, 2009a, p. 20)

En un análisis iconográfico sustentado por un extenso trabajo etnográfico, Cirio (2016) resalta el lugar que ocupa el tambor, para los denominados “negro che”, al punto que en todas las fotografías recabadas aparece un tambor, casi siempre en primer plano, delante de las personas. El tambor como símbolo de la africanidad se torna el principal forjador “de sentido identitario y vehículo expresivo de su identidad” (p. 53), para ser reconocido entre sus pares.

Por su parte, entre los “negro usté” se incluía un sector que Geler (2010) llama “intelectuales subalternos” (desprendimiento de la teoría poscolonial de Bhabha). Se trataba de una generación de jóvenes pos-rosistas, nacidos libres (las primeras camadas), en un contexto donde intentaban distanciarse de Rosas y aproximarse a los cánones progresistas e iluministas de la época. (Cirio, 2009a) Entre sus actividades de sociabilidad, se registran numerosos periódicos³⁷ a partir de los cuales fomentaban sus ideas y habilitaban las

³⁷ Para tener referencia sobre la cantidad de periódicos afroporteños publicados en dicha época, retomaremos el listado realizado por Cirio (2009a), quien afirma que en 1858 se crean los dos primeros, La Raza Africana y seguidamente El Proletario. “En 1864 se editó La Igualdad, que desapareció en algún momento de ese año para reaparecer en 1873, publicándose regularmente por un año. En 1870 salió el primer y único número de La Broma, para reaparecer en 1876. En esa década aparecieron El Artesano (también titulado El Tambor), El Aspirante, El Candombero, El látigo (que fue la continuación de La Juventud), El Obrero, El Porvenir, El Unionista, La Aurora del Plata, La Broma, La Crónica, La Juventud, La Luz, La Ortiga, La Perla, La Protectora, La Razón, La Verdad y, según Borges (2000: 134), La Voz del Norte. Cada periódico tuvo una vida más o menos breve, a excepción de La Broma, que llegó al menos hasta el 28 de diciembre de 1882.” (Cirio, 2009a, p. 22)

expresiones literarias de sus lectores, quienes pertenecían a su mismo sector de negros (y negras)³⁸ “usté”.

En este sentido, las prácticas musicales tradicionales generaban desprestigio y obstaculizaban las aspiraciones de modernidad en las maneras de hacer música. (Cirio, 2009b). Según los periódicos afroporteños de fines del siglo XIX, se distinguen dos formas de disciplinar el baile, por un lado buscaban desvincular a la comunidad de la época rosista y, por otro, instaba a reconvertir las formas de baile que continuaban ancladas en un pasado africano-bárbaro. (Geler, 2010).

Lo “bárbaro” producía pánico, aún para un defensor de la memoria comunitaria. Por eso, había que alejarse de la barbarie que signaba a las mamás y a los viejos rosistas pero también a la barbarie del africanismo, ambos condensados en un mismo elemento: el baile, donde el candombe podía ser asimismo el pericón o el cielito. La época de los abuelos y de las mamás debía ser dejada de lado, había que “civilizar el baile”. Sin embargo, los intelectuales afroporteños se enfrentaban a una fuerte resistencia dentro de la comunidad, evidencia de la importancia fundamental de los bailes para ella. (Geler, 2010, p. 98)

Por lo tanto, en cada evento público donde aparecía el candombe, aún con el esfuerzo metódico que mostraba el armado de la fiesta, se leían fuertes críticas en los periódicos afroporteños. Este control sobre los bailes propició la organización de “tertulias” en hogares particulares, como un modo de continuar la práctica del candombe de manera más privada o “silenciada”. Los mismos intelectuales vieron en las tertulias una opción de evacuar la concurrencia a las academias de bailes, también muy populares en la época por los afroporteños. Alejadas de la ciudad, las academias eran acusadas de ser “sedes de

³⁸ Algunos periódicos analizados por Cirio (2009a) estaban destinados al público femenino, aunque con mecanismos altamente machistas.

prostitución” y “conductas escandalosas de compadritos”, “orilleros”, “blancos pobres” y demás habitantes del submundo de Buenos Aires, que “se reunían para beber y jugar, para luchar y bailar” (Andrews, 1989). Varios autores coinciden en asociar el surgimiento de la milonga y el tango a estas academias de baile, en el encuentro de bailes y músicas afroporteñas con elementos europeos (Geler, 2010; Cirio, 2009a). Este escenario, también fue tierra fértil para la creación de otras manifestaciones populares como la payada, el circo criollo, el teatro y la literatura que luego abonarán en el imaginario popular del criollismo nacional (Frigerio y Lamborghini, 2011).

Los Carnavales: Comparsas Carnavaleras, Comparsas Musicales y Comparsas de Falsos Negros

Durante la segunda mitad del siglo XIX Buenos Aires alojaba una población de criollos, mestizos, afrodescendientes y de una masiva inmigración de disímiles procedencias europeas (aunque su mayoría llegaba de Italia y España). Los carnavales de Buenos Aires tuvieron un papel preponderante en la construcción de estereotipos nacionales que resaltaban su exotismo frente a una sociedad que se alzaba en los cánones europeos. (Geler, 2010; Cirio, 2013) En ellos, participaron distintos tipos de comparsas las cuales se reflejaban entre sí tanto para distanciarse como para imitarse: estaban las que evocaban al personaje del gaucho, otras a la temática indígena y muchas otras, al universo de los negros con ritmos y bailes de origen africano. Dentro de éstas últimas, se encontraban las que eran integradas por africanos y afrodescendientes, pero también desfilaban numerosas comparsas de blancos disfrazados de negros. (Cirio, 2013, 2015 y en prensa; Adamovsky, 2021; Martín, 2008; Puccia, 2000; De Lucía, 1999; Chamosa, 2003).

Según Reid Andrews (1989), las primeras comparsas de negros surgieron de las naciones africanas, las cuales desfilaron por primera vez en el carnaval de 1836 con “brillantes trajes, cada uno con su conjunto de tambores y de bailarines” (p. 191) y protagonizaron los carnavales hasta mediados de la década de 1870, cuando empezaron a dominar la escena las comparsas blancas. Geler afirma que durante este período, el carnaval de Buenos Aires podía entenderse a la manera de Bajtín (2005) en su contenido político, donde se quebraban las normas, las jerarquías sociales y se invertían los roles a través de la burla y la algarabía. Un ejemplo lo ilustra este tango de la Sociedad Carnavalesca Negros Humildes, M. Pereira registrado en 1881 en el periódico La Broma:

*Mundele y cagombo baila
la masucra y el choti ingré
requebrando sintula solo
y alastrando también los pies.
Baila baila tu muango neglo
y la bunda meneala bien
que ni el mismo cariangá puela
con su glacia y su lusilé.
Con el limbo compla los neglos
que en laflica cleala está
para aselo selbil de infame
a la muestla fatalitá.
Poble neglo baila candobe
y el quisanche plonto templa
pala bailar en la cancha unidos
los tres días de carnaval.
(en Cirio, 2012, p. 100)*

Tal como señala Cirio, en este tango que corresponde al momento de su surgimiento, se menciona la forma en que los negros bailaban mazurcas, chotis inglés y candombe con una narrativa que combina palabras en español, bozal³⁹ y en una lengua africana. Donde se deduce una crítica a quien compra a los negros y se explicitan los tres días de carnaval como refugio para bailar candombe en la cancha unidos.

Geler, sin embargo, distingue que para el período de este tango, el Estado y los grupos hegemónicos ejercieron tanto control sobre la fiesta que fue perdiendo la “espontaneidad y tumultuosidad” de aquel carnaval que se lo acabó nombrando como el “carnaval de antaño” (2010, p. 137). Por su parte, los intelectuales afroporteños a través de sus periódicos mayormente no comunicaban testimonios directos sobre lo que ocurría, por el contrario, expresaban la forma en que deseaban ser conceptuados. Tales relatos asumieron un rol fundamental en el disciplinamiento de las sociedades carnavalescas (Cirio, 2013) tanto sobre sus comportamientos en público, como en la insistencia para incluir otros bailes europeos aceptados como las polcas, las mazurcas y los valeses, e instrumentos orquestales que reemplacen los tambores de candombe. Sin embargo, según datos de la prensa afroporteña, tal transformación de las comparsas no se logró sin resistencia.

En la siguiente nota escrita en 1882 en el periódico La Broma titulada “Nuestras sociedades carnavalescas”, se vislumbra la presencia de los candombes en las sociedades carnavalescas, aun frente al desprecio que recibía de “sus hermanos de raza”. También se denotan las tensiones que se tejían dentro de la diversa población afroporteña para posicionarse frente a la sociedad hegemónica.

Parece que nada bueno quiere influir en el espíritu de nuestros hermanos de raza, respecto a las sociedades carnavalescas. Las comisiones que extraordinariamente se

³⁹ Las personas esclavizadas nacidas en África solían tener dificultad para hablar en castellano y al modo particular de hablar se lo llamaba bozal.

forman para premiar a las comparsas que por sus instrumentos, su número, sus trajes o sus canciones, se organizan, no les estimulan. Siempre a lo más fácil, siempre a lo más chavacano, siempre a lo sumamente pobre; más, siempre a hacer burla de lo que fueron nuestros abuelos, o mejor dicho de lo que son cierta parte de nuestra comunidad [...]. La antigua sociedad ‘Estrella del Sud’, la nueva sociedad los ‘Infelices’ compuesta de miembros de otras que como éstas, han luchado por nuestro adelanto moral, no progresan. ¿Por qué?

Vergüenza da decirlo: porque gran parte de nuestra juventud, que bien podía dedicarse a estudiar y aprender instrumentos musicales, que siempre les sería más provechoso, se entretienen golpeando el viejo y pobre cuero, de que solo se hace uso hoy como único recuerdo de las antañas aunque disimulables costumbres en ese entonces. Hoy cualquier niño de cuatro o cinco años, toma un barril vacío de aceitunas, le pone un cuero y toca fuerte con tino y a la par del más viejo candombero. Entonces, ¿qué novedad nos presentan cierto número de jóvenes, con sofocarnos gratuitamente con un instrumento que tanto lo conocemos, que lo apreciamos y respetamos en su local, pero que tenemos que rechazarlo en los días del carnaval, porque consideramos ridículo de que cada uno represente enmascarado el papel que tiene más deber de representarlo a cara descubierta?

Sin número hay de esos jóvenes, que si alguna de nuestras tías les piden encarecidamente que ejecuten el tambor o la masacalla en alguno de los pocos locales de nuestros abuelos que han quedado como recuerdo de que ellos tenían más idea y poder de sociabilizarnos que muchos de ellos, se niegan y salen haciéndose los avergonzados y parándose el cuello para lucirle a las pollas; y sin embargo, descaradamente, se tiznan la cara y se exponen a la hilaridad general en plena calle de Florida y frente a la Confitería del Gas [...].

Progreseemos, no retrocedamos! El eco potente de los que anhelamos el adelanto moral y material de nuestra sociedad, así lo reclama [...]. (La Broma, 3-mar-1882, como es citado en Cirio, 2009a, p. 54)

Cirio reconoce en esta cita cuatro modos contrapuestos de conceptualizar a la música tradicional negra:

[1] Como una genuina práctica ancestral que en nada contradice al establishment, [2] Como bárbaras y vergonzantes costumbres que es conveniente olvidar en pos de un “progreso blanco”, [3] Como cálido recuerdo del “tiempo de los abuelos” que, si bien no interesa revivir, se guarda en la memoria, y [4] Como exaltación de lo afro [...] (p. 55)

Estos atributos discordantes se sintonizan para desplazar las prácticas del candombe de la arena del carnaval, denunciando sus rasgos primitivos y su básica ejecución que lo emparentaba con juegos de niños. Así mismo, el cronista también percibe el tono burlesco en que las comparsas ejecutaban los candombes, quienes faltaban el respeto a los mayores parodiando sus costumbres con la cara enmascarada y a la luz de toda la sociedad. En consonancia la enumeración de Cirio, agregamos que estos rasgos adjudicados al candombe son el germen de los estereotipos raciales que perduran en el tiempo: la infantilización de lo negro como un tinte de lo incivilizado, la adjudicación del candombe a los ancestros y al pasado, el pavor de exponerse a las burlas y risas del público y la caricaturización a través del tizne y otros disfraces. Vale destacar que, algunas de estas cuestiones serán retomadas en su actualización en los bailes de candombe.

Para los afroporteños intelectuales, las músicas tradicionales sólo debían practicarse sin máscara y en ámbitos privados, para no avergonzar a la juventud desinteresada de su pasado. Sin embargo, como veremos más adelante, esta actitud de pintarse el rostro es iniciada y característica de las comparsas de falsos negros, es decir, blancos disfrazados de negros. Por lo tanto, debe haber sido el modo que encontraron las comparsas candomberas para adaptarse a estos nuevos escenarios del carnaval, incorporando las reglas de la sociedad hegemónica, donde se imita al personaje del “negro” a partir de una construcción estereotipada del mismo. (Geler, 2010, p. 144)

Otro fragmento de la nota periodística “Nuestras sociedades carnavalescas” (La Broma, 1882) explicita las intenciones “educativas” del texto en pos de reemplazar las músicas tradicionales por instrumentos y bailes de la modernidad europea.

[En cambio], las sociedades musicales [...] se han lucido en las calles de esta capital, con aplausos de negros y blancos, de nacionales y extranjeros, y por último hasta de los *gurunguses*, como se le llama a la gente de *medio pelo* que, como se sabe, es la más crítica, porque no sabe apreciar lo que es ignorancia y lo que es educación. Recapacite la juventud con un poco de juicio, y preséntese en el carnaval próximo a la par, si no es posible en el mismo seno de las sociedades ‘Estrella del Sud’ y ‘Los Infelices’, que son las únicas comparsas de nuestra comunidad, que han sido obsequiadas con un premio que no lo consideramos injusto. Vamos jóvenes! Las puertas de esos centros están abiertas [...]. Vivan las comparsas musicales! (en Geler, 2010, p. 143/144, cursiva original)

Entre las estrategias de persuasión para transformar las comparsas candomberas en comparsas musicales, se resalta aquí, como ejemplo, el otorgamiento de premios y el modo de vanagloriar a las dos comparsas musicales que existían en su momento, quienes habiendo sido premiadas, recibían la aceptación de toda la sociedad. Así mismo, podemos constatar en otros relatos, que las comparsas musicales no tenían el mismo ímpetu para reunirse a ensayar, a menudo había que convocarlas a que comiencen con los ensayos ya muy próximos a las fechas de carnaval, incluso poniendo de ejemplo a las comparsas candomberas, como se ilustra en la siguiente cita: “A principios de diciembre empezarán ‘Los Esclavos’ a ensayar. Hacen perfectamente, faltan sólo tres meses para Carnaval- ¿y las sociedades musicales?...” (La Broma, 18 de noviembre 1881, en Geler, 2010, p. 146)

Los intelectuales afroporteños rechazaban a las comparsas candomberas en el terreno del carnaval, ya que remitían a una africanidad y un primitivismo inadmisibles para los aires

de progreso y modernidad que emanaba la sociedad hegemónica. No obstante, el grado de insistencia que se subraya en los escritos por transformar las comparsas a las maneras modernas, nos sugiere que todavía tenían consenso los candombes, durante el carnaval. (Cirio, 2009a) Si bien las sociedades musicales, ubicaban a los afroporteños dentro de los cánones de los valores impuestos como únicos admitidos, al demostrar su desempeño en el manejo de instrumentos y su buen gusto en las composiciones (Geler, 2010, p. 148; Cirio, 2013), la memoria oral de ciertos informantes recientes, nos permite matizar estas afirmaciones al darnos a conocer que si bien esto se mantenía en el ámbito público, en puertas adentro algunas familias de ‘negros usté’ realizaban prácticas de candombes, como el caso de los Montero (Montero y Cirio, 2012)

Finalmente, interesa traer un ejemplo que permite visualizar el lugar que ocupaba la mujer en este entramado de tensiones entre las formas tradicionales y modernas (Cirio, 2009a) dentro de la población afroporteña. Si bien eran común la participación de las mujeres tanto en publicaciones en la prensa, como en diferentes formaciones carnavalescas, sean mixtas o de mujeres en su totalidad, evidentemente esto no se lograba sin el esfuerzo que implicaba esquivar o trascender a las funciones tradicionales de madres y esposas y a su agallas para ganar derechos y espacios al igual que los hombres frente a la sociedad moral que gobernaba con aires de modernidad. En una nota del diario La Juventud de 1878 bajo el título “Varias señoritas” se anuncia que un grupo de señoritas están formando una sociedad carnavalesca femenina a llamarse Hijas de la Fe, donde el redactor (anónimo) les aconseja "Mucho mejor sería que se fuesen preparando para hoy o mañana ser excelentes esposas y buenas madres de familia, y se dejen de bochinchas que a nada conducen" (en Cirio, 2009a, p. 55).

Hasta aquí podemos apreciar los modos en que las prácticas musicales afroporteñas más tradicionales continuaban filtrándose en los intersticios de la naciente modernidad

argentina, pese a las insistencias y sanciones sociales incluso de parte de un sector de la población afroporteña, la cual, lejos de mostrarse homogénea y aniquilada, se registra numerosa, gozando de gran vitalidad y dinamismo.

Por otro lado, se encontraban las comparsas integradas por blancos que en sus performances evocaban a los negros. Estas comparsas tenían la característica de tiznarse el rostro de negro e imitar sus cantos, bailes y gesticulaciones, incluso muchas de las canciones registradas están escritas en bozal. De hecho, según puede leerse en fuentes de la prensa afroporteña, “algunos negros también se pintaban el rostro para carnaval “en una suerte de autoparodia satisfactoria a la mirada blanca, pues imitaban a las comparsas blancas llamadas “falsos negros” o “negros pintados” que a su vez emulaban a las de *minstrels*⁴⁰ estadounidenses”. (Cirio, 2013, p. 543)

Adamovsky en sus investigaciones sobre esta temática, pudo recabar más de un centenar de este tipo de comparsas. Sin embargo, las dos más difundidas, llamadas ‘Los Negros’ y ‘La Africana’, se diferenciaban remotamente del resto tanto por la procedencia social de sus integrantes como por sus estilos y estéticas (Adamovsky, 2021, La Africana, p. 3). Éstas últimas estaban integradas por la élite de la aristocracia porteña, sus vestimentas no solían imitar a los africanos y al parecer el pintarse la cara no era una costumbre adoptada por la comparsa en general.⁴¹ Entre los géneros musicales que hacían se encuentran habaneras, mazurcas, chotis, vales y tangos. Por su procedencia social, fue posible recolectar más información, ya que hasta los periódicos de mayor circulación sacaban notas sobre ellos. Sin

⁴⁰ *Minstrel* se llamaba a un género musical, teatral estadounidense que parodiaba a las personas con ascendencia africana de forma grotesca y racista. Tuvo su época de oro entre 1840 y 1900.

⁴¹ Tal como indica Adamovsky sobre la comparsa Los Negros: “A diferencia de otras comparsas de falsos negros posteriores, su uniforme no evocaba en nada lo africano: consistía en botas altas de charol negro, pantalón blanco, chaqueta garibaldina roja o celeste y gorra con visera, todo de estilo militar europeo (*Caras y Caretas*, 21/2/1903, p. 37; Barreda, 1946). A ello sumaban caretas negras; al menos uno de ellos se tizó la cara en 1870, pero no parece haber sido lo habitual” (2021, Los Negros, p. 10).

embargo, Adamovsky, sugiere no hacer generalizaciones de ningún orden, ya que al parecer, los estilos y sus integrantes eran muy heterogéneos. (2021b, p. 4)

Los tres tipos de comparsas aquí presentadas (las candomberas, las musicales y las de ‘falsos negros’⁴²) tenían en común la impronta de poner en escena manifestaciones que evocaban africanidad o negritud, sean por sus propias vivencias o por efecto de su imaginación. Lo cierto es que entre todas ellas, llegaron a sumar un total de 243 comparsas de las cuales Adamovsky, logró distinguir entre las integradas por negros, las integradas por blancos, las mixtas y otras tantas registradas como de procedencia desconocida. De estos datos nos interesa resaltar el lugar preponderante que han ocupado las mujeres negras en las comparsas a diferencia de las mujeres blancas. Según el historiador, de las 50 comparsas femeninas identificadas, 35 aparecen compuestas por afroporteñas y del resto se desconoce su composición. Mientras que la mayoría de las comparsas compuestas por inmigrantes o criollos eran integradas por un preponderante número de hombres, las afroargentinas, “salieron masivamente en comparsas, casi a la par que los varones”. El autor enseguida atribuye este fenómeno a la participación de las mujeres en el tradicional candombe, así como a “los ideales de feminidad y expectativas de respetabilidad que tenían” las mujeres negras de aquella época. (2021a, p. 12) Como veremos en los capítulos siguientes, esta disparidad de valores se relaciona con los múltiples sentidos que se conjugan en el candombe, a partir de los cuales se otorga reconocimiento a las mujeres que se manifiestan en el baile y en su vínculo con el tambor.

El Candombe Puertas Adentro

⁴² Se llamaban comparsas de “falsos negros” las que eran integradas por blancos que en sus performances evocaban a los negros.

En un período donde se decía que la población afroargentina había desaparecido, sea por las altas tasas de mortalidad de los varones negros durante las guerras del período 1810-1870, por la abolición de la esclavitud y la mezcla racial o por fiebre amarilla⁴³, varios estudios publicados demuestran lo contrario (Geler 2010, Frigerio 2003, Frigerio y Lamborghini 2011, Cirio 2007, 2012, Adamovsky 2021a, etc). Entre las décadas de 1850 a 1880, se registra una gran producción de prensa afroporteña –tal como lo vimos-, cantidad de fotografías, y un gran desarrollo de comparsas donde pese a los enormes esfuerzos por erradicarlas, las comparsas candomberas insistían con fervor en las calles. Mientras tanto, las llamadas comparsas musicales incluían nuevos elementos (instrumentos, bailes, vestuarios) y demostraban cualidades estéticas europeas, en busca de posicionarse a la par de la sociedad hegemónica y participar en la vida política y social del momento. Al respecto, trabajo de Cirio (2015) problematiza la disputa de sentido en la dimensión discursiva de las canciones de tales sociedades carnavalescas de la segunda mitad del siglo XIX, donde se perciben tensiones en torno a lo que denomina tradición (africanía) versus modernidad (europeísmo).

Asimismo, varios historiadores coinciden en que si bien el auge de las comparsas se dio en el transcurso de la década de 1870, todavía a comienzos del siglo XX participaban varias agrupaciones afroargentinas, tanto en comparsas musicales (Estrella del Sur, Flor de Cuba, Tenorios del Plata, etc.) como algunas más antiguas que llevaban el nombre de las naciones como Los Negros Benguelas, Los Negros Monyolo, etc. Sin embargo, ya para la década de 1920, era raro que alguna comparsa manifieste algún rasgo de africanidad

⁴³ Los datos presentados por Andrews muestran que en el período 1838-1887 (casi cincuenta años) la población negra se redujo de casi 15 mil personas a 8 mil, y pasó de representar un 26% del total de la ciudad a constituir sólo un 2% a comienzos de la última década del siglo XIX. Tradicionalmente se consideró que fue en la segunda mitad de dicho siglo cuando se habría producido la “desaparición” de la población afroargentina. El declive de la población negra de Buenos Aires fue habitualmente explicado por cuatro factores: la abolición de la trata, los altos índices de mortalidad y los bajos índices de fertilidad de la población negra, la alta mortalidad de hombres durante las guerras del período 1810-1870, y la mezcla racial y el emblanquecimiento (Andrews, 1980: 68). A estos factores también se le suele añadir la epidemia de fiebre amarilla que asoló determinados barrios de Buenos Aires durante 1871. El análisis de Andrews (1980) relativiza varios de estos factores. (Frigerio et. al., p. 16)

(Adamovsky, 2021a, p. 14) y para 1930 ni siquiera existían los desfiles del carnaval (Andrews, 191). Se suma a este fenómeno, el decaimiento de la prensa afroporteña a comienzos de 1880, lo cual contribuyó a invisibilizar a la comunidad en los años siguientes. (Geler, 2010; Cirio, 2009a)

Esta abrupta desaparición fue consecuencia de la reducción del porcentaje de la población afroargentina en la ciudad, producto de las masivas inmigraciones de otras poblaciones, así como de los avanzados procesos de mestizaje entre las distintas poblaciones criollas, indígenas, afrodescendientes e inmigrantes europeos. (Andrews) Varios autores, a su vez, atribuyen la retirada de la esfera pública de los *candombes* a la vergüenza que les generaban los modos burlones y grotescos en que las comparsas de ‘falsos negros’ (*emic*) los parodiaban. (Cirio, 2013 y 2014; Geler, 2011 y 2010) Si bien, Adamovsky, a partir de sus análisis⁴⁴ sobre las dos comparsas más reconocidas de ‘falsos negros’, La Africana y Los Negros, intenta poner en cuestión la hipótesis de que éstos buscaban parodiar y ridiculizar a la figura del negro, justamente afirma que dichas comparsas se diferenciaban ampliamente del resto, inclusive en este aspecto. Y más allá de sus intenciones, no tenemos información sobre si la población afroargentina pudo percibir las diferencias con las demás. Por lo tanto, estas salvedades sobre tales comparsas no inciden en la afirmación sobre el comportamiento del resto de las comparsas de ‘falsos negros’ y sus efectos en los repliegues de los bailes afroporteños.

Con todo esto, podemos concordar con Cirio en que el escenario del carnaval fue para la población afroporteña “un campo de acción complejo donde exhibían y dirimían los intereses, temores y anhelos que los atravesaban en tanto grupo minoritario no-blanco y

⁴⁴ El autor advierte que, al menos las dos más reconocidas, La Africana y Los Negros, no muestran ningún indicio de tales intenciones, más bien “el sentido de apropiarse de lo negro” (2021b, p. 24) estaba relacionado con la oportunidad de huir por un rato de la vida “civilizada”, divertirse con sus compañeros, y especialmente “proclamar el amor y el deseo a los cuatro vientos y ofrecerse como esclavo a las muchachas” (2021b, p. 23).

subalternizado en un país en fuerte proceso de transformación por posicionarse como potencia mundial” (Cirio, 2013, p. 541). En este sentido, el carnaval propició a los y las afroporteños, diversos formatos para mostrarse ante la sociedad, ya sea insistiendo con sus candombes masivos que remitían a su legado africano, a través del tambor y de sus bailes, o con las más variadas transformaciones de sus prácticas culturales que intentaban acercarse a la estética europea del proyecto nacional, lo cual ganó la aprobación y la visibilización de la prensa.

Mientras tanto, por la misma tertulia, la evocación de lo negro trascendió la población afroargentina, incluyendo a centenares de blancos que se disfrazaban de negros, intentando reproducir determinados rasgos africanizantes, por imitación o por efecto de su imaginación. Más allá de las intenciones de estos “falsos negros”, este hecho colaboró de manera contundente en la creación y reafirmación de estereotipos raciales. Estas figuras estigmatizantes se fueron consolidando a lo largo de varias décadas, en un momento al asociarlo con la época del gobierno rosista y, luego, por oposición con las costumbres modernas y europeas. Dicho proceso de discriminación ‘racial’ se dio a través de varios medios, entre los cuales la sanción social de la burla fue un poderoso instrumento de blanqueamiento, generando tales sentimientos de vergüenza entre las y los afroargentinos, al punto que la propia prensa, dirigida por un sector de afroporteños, buscaba erradicar sus costumbres primitivas. En este contexto, la práctica del candombe fue escondiéndose, paulatinamente, en los patios de sus casas.

Capítulo 3

DE PATIOS Y SÓTANOS EN EL SIGLO XX.

TERRITORIOS DEL CANDOMBE EN BUENOS AIRES

Introducción

En este capítulo nos proponemos presentar un recorrido histórico de la práctica del candombe porteño durante las décadas de 1920 a 1970 para profundizar el entramado histórico-social que urden los procesos identitarios de la corporalidad de dicha práctica. Como hemos señalado en capítulos anteriores, nuestro estudio toma el caso de la Asociación Misibamba, a partir de cuyas acciones sus integrantes buscan visibilizar la presencia de la población afroargentina en nuestra historia y valorizar la práctica del candombe afroporteño. Teniendo en cuenta, las trayectorias corporales (Aschieri, 2019) de sus principales integrantes en tanto hechos vitales y significativos de su construcción identitaria, focalizaremos en los desplazamientos geográficos por los que debieron atravesar a fin de estudiar el modo en que la práctica del candombe continuó su desarrollo en ciertos territorios públicos y privados de la provincia.

Hemos referido que durante el siglo XX, la población afroargentina sufrió un proceso de ocultamiento y negación en pos de la construcción de un Estado-Nación que se asumía blanco-europeo y que en dicho repliegue, el candombe porteño, fue abandonando progresivamente la esfera pública. No obstante encontró refugio en los ‘patios’ de las casas, los que a su vez fueron reubicándose (en ocasiones, forzosamente) en la periferia de la ciudad, a medida que se rediseñaba la distribución espacial-racial de la población. Para este análisis abordaremos la idea de ‘patios’ y ‘sótanos’ como territorios apropiados, trazados y marcados por la identidad de sus habitantes. (Segato, 2007, p. 72)

En afán de seguir estas huellas, primero nos detendremos en uno de los espacios públicos afroporteños más conocido durante el siglo XX, el Shimmy Club, entidad creada en 1882 donde continuaron los festejos de carnaval y siguió sonando el candombe hasta casi las aproximaciones de 1980. Luego nos adentraremos en dos patios de casas familiares ubicados en tiempos y espacios diferentes pero sumamente relacionados. El primero en el barrio de Flores, Argerich 350, en donde hasta 1952 se realizaban candombes a los que concurrían muchas figuras reconocidas entre las familias afroporteñas. El segundo patio que estudiamos es en Soldati, en un barrio conocido como Villa Cartón, mucho más alejado y precario, donde fueron trasladadas las familias que vivían en los conventillos de Montserrat. Allí estuvieron desde 1950 hasta entrada la década del 70. Cuentan que se ‘armaban’ reuniones familiares en algún patio de aquellas casitas a donde concurrían familiares tanto del mismo barrio como de zonas más alejadas y donde el candombe podía tocarse no sólo con tambores, sino con otros instrumentos musicales como guitarras o contrabajos, así como ritmos ejecutados en mesas, ollas o cualquier objeto a la mano. A fin de facilitar el seguimiento de los vínculos parentales en la historia de Misibamba y del candombe, diseñamos una serie de árboles genealógicos que presentamos a continuación, a los cuales se podrá recurrir en diferentes apartados de la tesis.

Imagen 6. Árbol 1 Ramas actuales de Misibamba

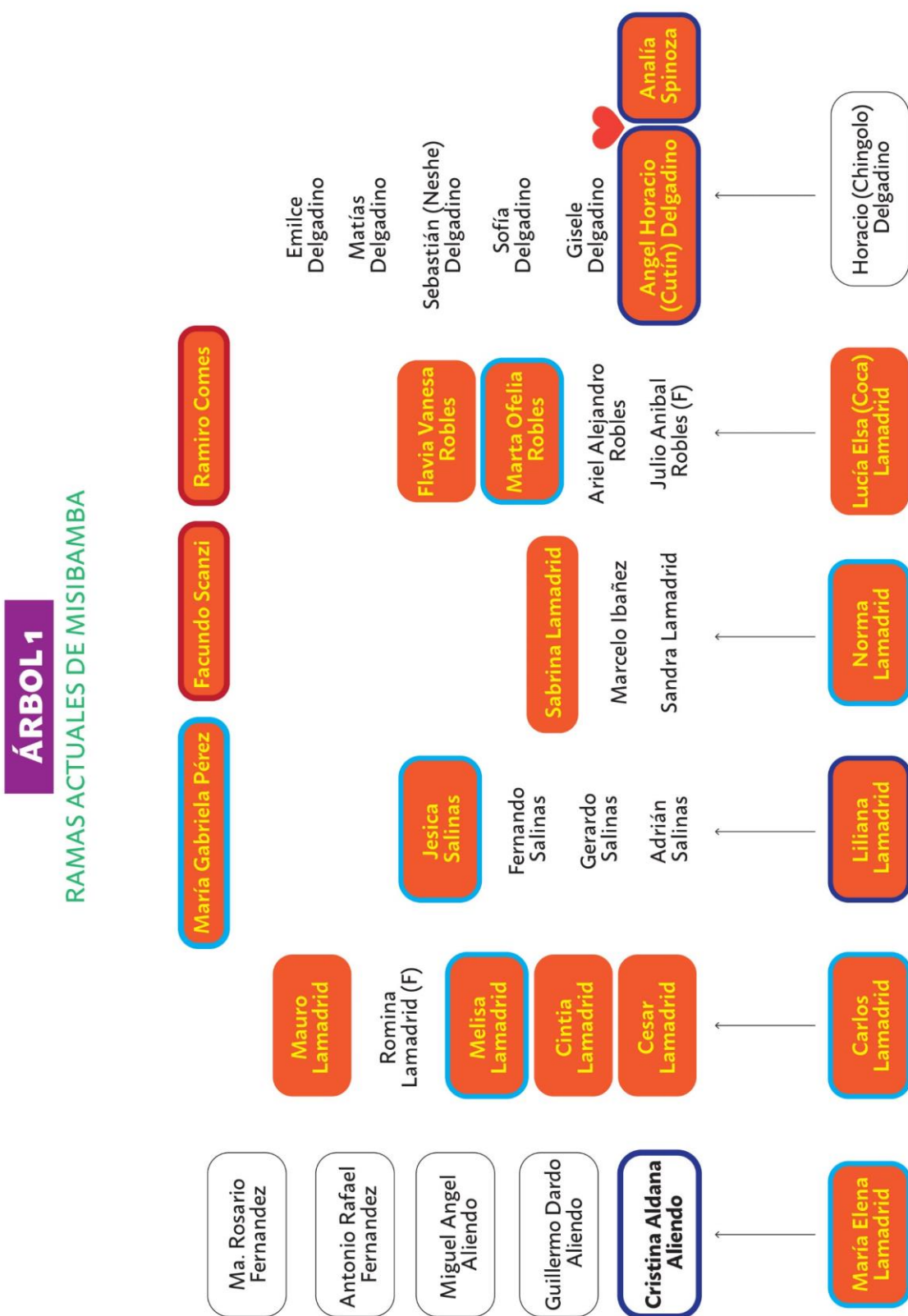


Imagen 7. Árbol 2 Ramas parentales de Misibamba (Garay – Lamadrid)

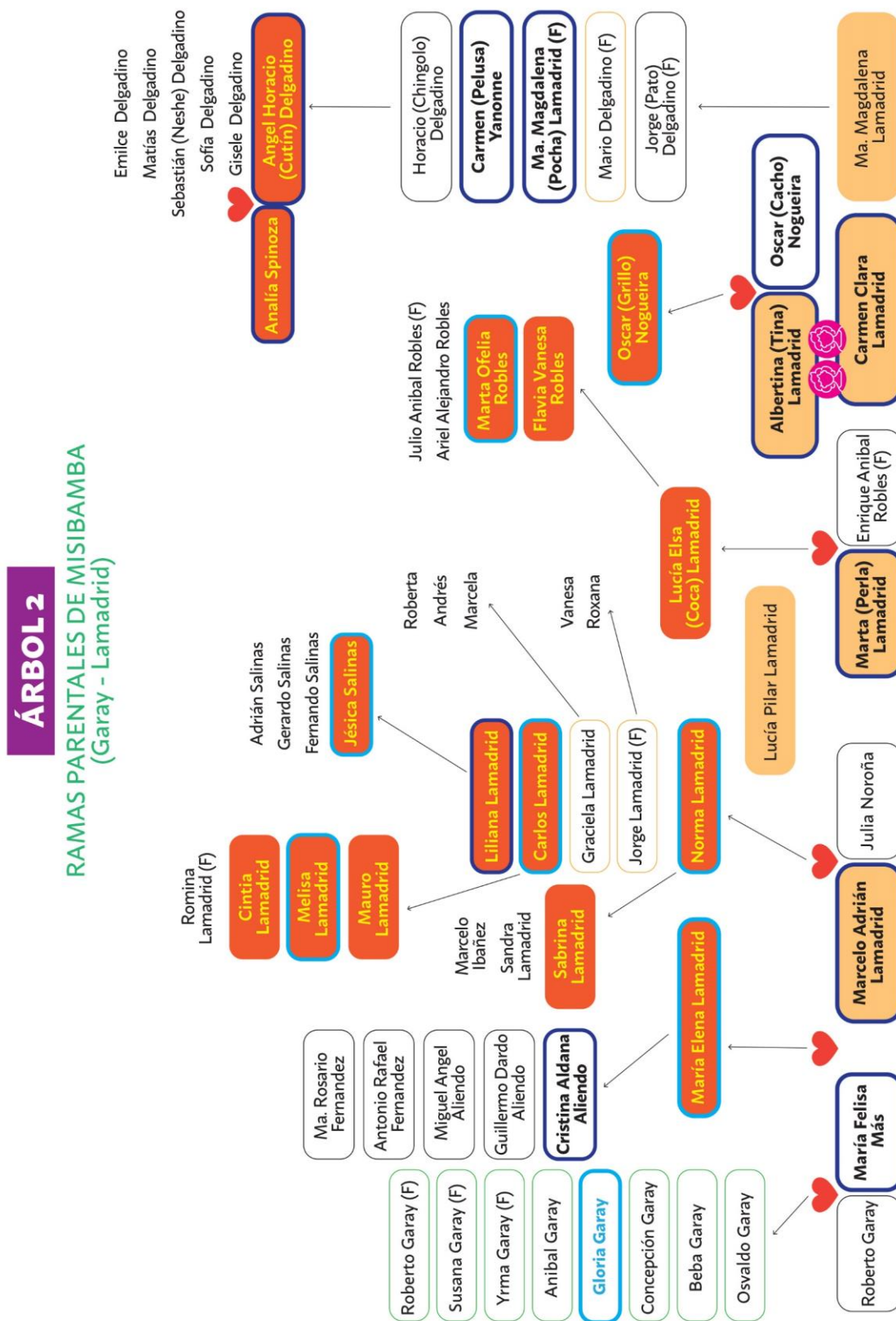


Imagen 8. Árbol 3 Ramas de María Elena Lamadrid (hermanos y hermanas)

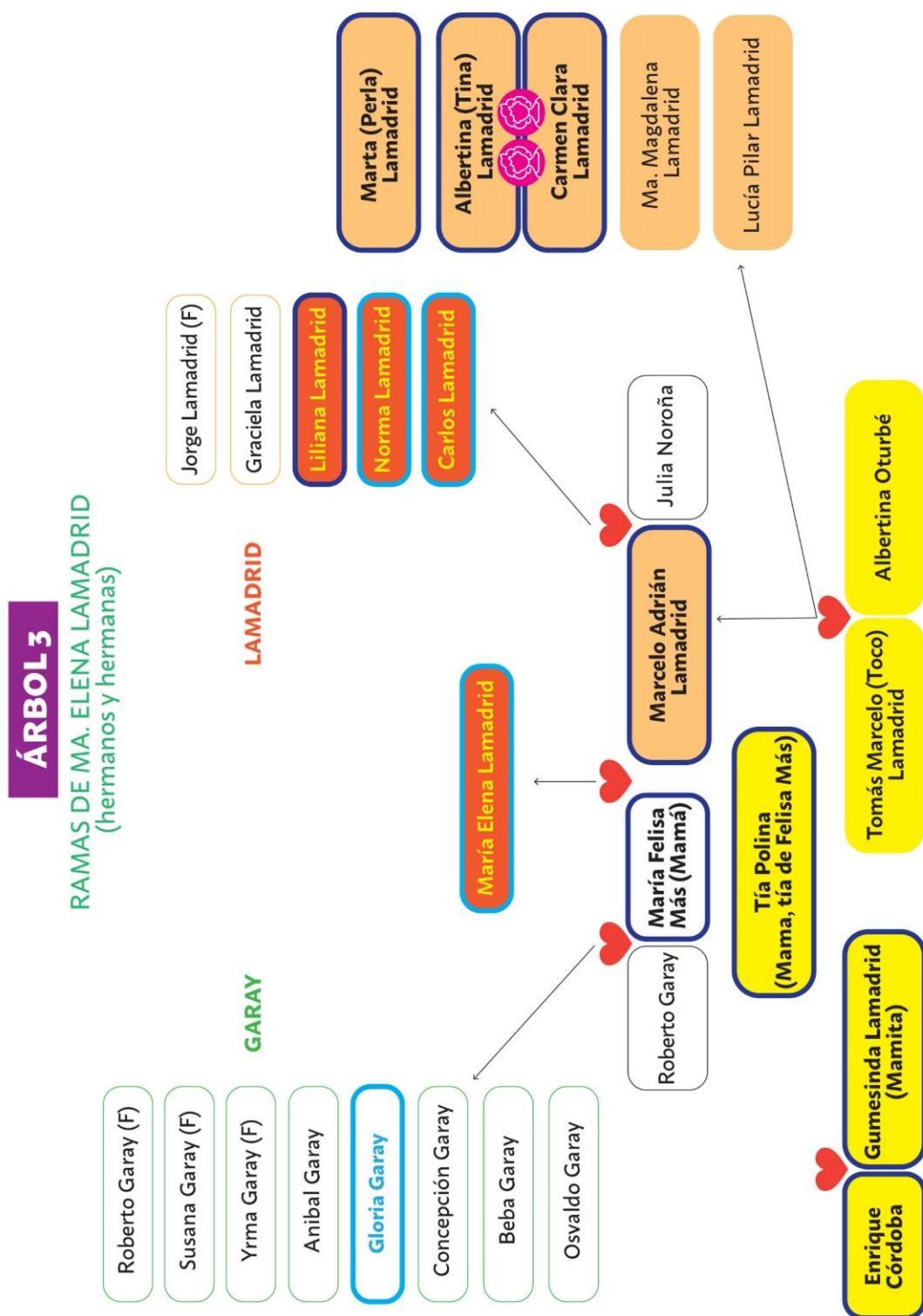


Imagen 9. Árbol 4 Ramas de la familia Lamadrid

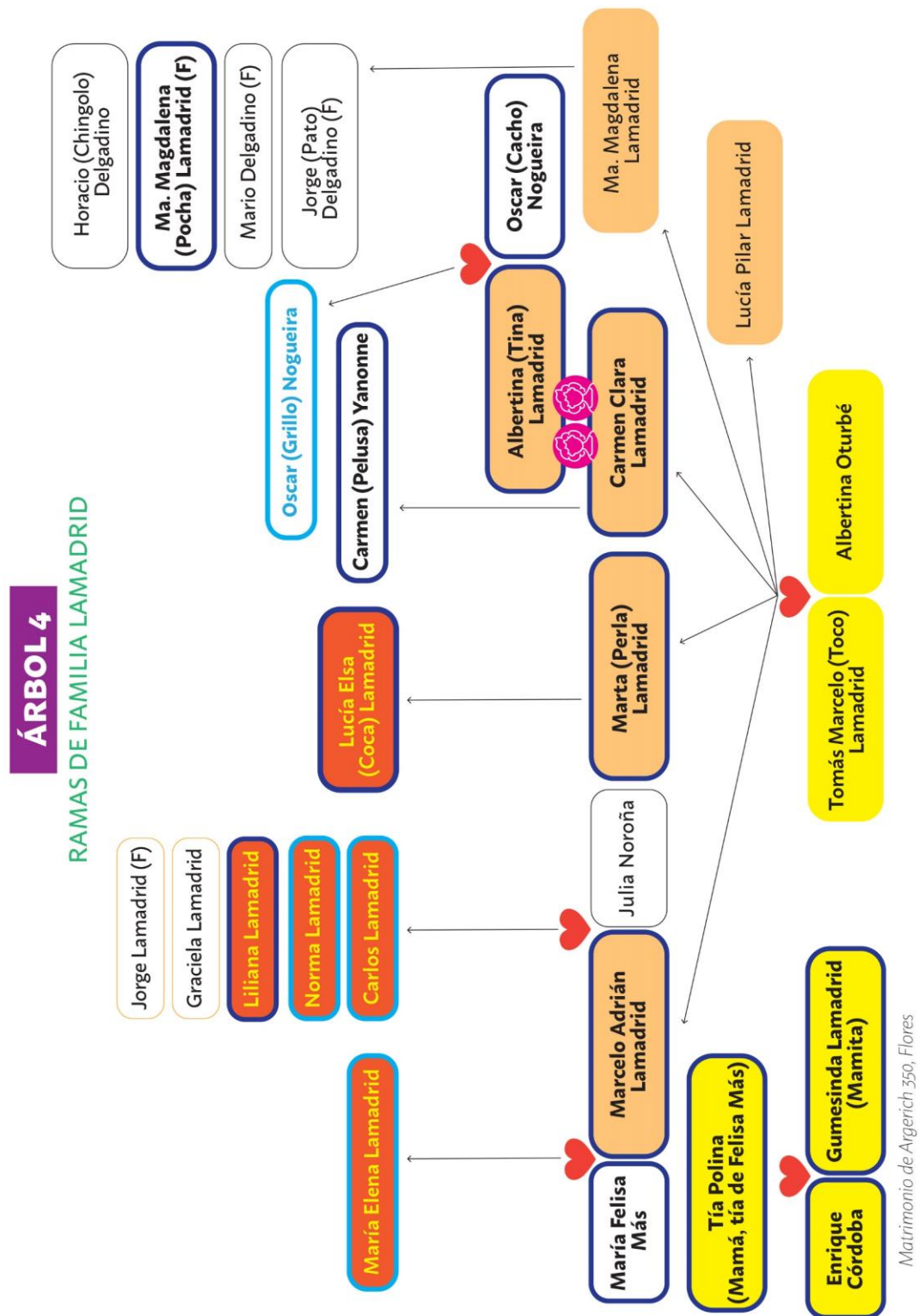


Imagen 10. Referencias de los árboles genealógicos

REFERENCIAS DE LOS ÁRBOLES GENEALÓGICOS

Nombres con las que se ha realizado etnografía

Nombres que aparecen en la Tesis

Integrantes de Misibamba

Integrantes de Misibamba sin vínculo parental

ÁRBOL 1

Padre y tías de María Elena Lamadrid

Generación anterior a María Elena Lamadrid (Rama paterna)

ÁRBOLES 2,3 y 4

Parientes de Lamadrid

Dos generaciones anteriores a María Elena Lamadrid

ÁRBOLES 3 y 4

Hermanos y hermanas Lamadrid

Primas y primos Lamadrid

Hijos e hijas de Ma. Elena Lamadrid

Hermanos y hermanas Garay



MELLIZAS



VÍNCULO MATRIMONIAL

Donde “se armaban” los Candombes

Como mencionamos en la introducción, el candombe es el nombre que se le da a una práctica de bailes, tambores, y cantos, el cual se ha difundido en varias regiones de Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay, aunque sus prácticas suelen contar con características de cada lugar. En el siglo XIX, los candombes eran las manifestaciones por las que africanos y afrodescendientes, evocaban recuerdos de sus ancestros, de sus tierras africanas y de su vida antes de la esclavitud. Asimismo, según estudios anteriores, el candombe también refiere –o ha referido- a: un toque característico, un tipo de tambor, al momento de encuentro de personas, el lugar donde se reunían (‘en el candombe’) (Cirio, 2013). En Buenos Aires, solían ‘armarse’⁴⁵ de forma espontánea o planificada en el barrio Montserrat, también llamado el Barrio del Tambor, donde se compartían bailes y cantos en diferentes lenguas africanas combinadas con español, al ritmo de los tambores. Eran reuniones multitudinarias donde se conjugaban múltiples sentidos sagrados, festivos y lúdicos. Según un informe de 1778 afirmaba que “a las danzas asistían regularmente hasta dos mil personas” (Andrews, 1989, p. 189)

Al considerar los candombes como amenazas al “orden” establecido, eran prohibidos⁴⁶ incesantemente con castigos de hasta “doscientos azotes y un mes de barranca a los que contravinieren” (Archivo General de la Nación, citado por Cirio, 2013). Sin embargo, como veremos, nunca dejaron de tocar ni de bailar, aunque lo hayan retirado de la

⁴⁵ Este modo de nombrar la forma en que ocurre la práctica del candombe se reitera en todos y todas las informantes, motivo por el cual será nombrado así, con el encomillado del *emic*, a lo largo de todo el texto.

⁴⁶ Cuando concluyó el control real después de la revolución, y las elites locales fueron libres para gobernar como lo desearan, aprovecharon la oportunidad para prohibir las danzas callejeras en 1822, y los bailes negros públicos de toda clase en 1825. Si bien estas prohibiciones sólo eran puestas en vigencia de manera intermitente, sirvieron para poner un amortiguador a los candombes que no se levantó hasta que llegó al poder el gobernador Rosas.

vía pública, los candombes continuaron sonando dentro de algunas casas de familias hasta la actualidad.

Territorialidades

Cuando el ‘barrio del Tambor’, tal como se conocía a Montserrat, sufrió un proceso de gentrificación para incorporarlo al ejido urbano desde los parámetros de urbanidad europea que se establecieron, desde el poder, como meta para blanquear la ciudad, los candombes continuaron sonando en tertulias públicas y en diferentes patios de las casas. En el transcurso estimativo de 1920 a 1970, identificamos diferentes territorios domésticos o públicos donde se continuaba desarrollando el candombe, el cual, en diálogo con otras prácticas afroporteñas, fue tomando tintes particulares de cada contexto. En la Casa Suiza ubicada en el centro Buenos Aires, funcionaba el Shimmy Club, entidad que organizaba bailes públicos y contaba con dos pistas: una donde tocaban orquestas de tango y otros géneros que iban cambiando según la moda epocal (como lo fue en el último tiempo la música tropical) y otra, en el sótano, donde sonaban los tambores afroporteños. En un sentido similar, en una casa del barrio de Flores –Argerich 350- hasta 1952, estaba el Centro Recreativo La Armonía, que organizaban bailes con orquestas de tangos en un salón de adelante, y, en el patio de atrás, folclore. Aunque en otros momentos, este patio trasero, propiciaba fiestas privadas donde se armaban candombes y concurrían numerosas familias afrodescendientes. Más alejado aún del centro urbano, en Soldati, Villa Cartón, el candombe se ‘armaba’ en alguna sala de las numerosas casitas, entre las que vivían muchas familias afroargentinas, donde además se hacían otras músicas tropicales de la época. Lejos de haber desaparecido, el candombe siguió existiendo y modificándose como lo ha hecho desde su surgimiento, reelaborandose y singularizando rasgos propios a otras prácticas musicales y bailables. La apropiación de estos territorios, sus usos, sus delimitaciones espaciales y

especialmente su identificación (Segato, 2007, p. 72) permitieron dar cierta continuidad a la práctica del candombe con sus reversiones en cada nuevo contexto.

En estos apartados presentamos el análisis de los materiales relevados en diez entrevistas en profundidad que realizamos durante mayo de 2016 y febrero de 2022, siendo las seis primeras a María Elena Lamadrid, fundadora de la Asociación Misibamba, dentro de las cuales, en algunas se incluye su hermano Carlos Lamadrid y en otras su hermana Gloria Garay. Otras dos entrevistas fueron realizadas a Norma Lamadrid (hermana menor de María Elena y Carlos), donde también están presentes sus sobrinas, Marta Robles, Melisa Lamadrid y Jérica Lamadrid, y las dos últimas entrevistas realizadas telefónicamente a María Elena y Carlos Lamadrid con el fin de corroborar o profundizar datos ya registrados (abril de 2022). Vale resaltar que todas las personas aquí nombradas son integrantes de Misibamba, con excepción de Gloria Garay, quien nos dará aportes significativos en el capítulo siguiente.

A las entrevistas se incluyen las experiencias y registro de momentos de bailes y cantos; la participación⁴⁷ en diversos eventos públicos y familiares desde noviembre de 2014 a noviembre de 2021. Así como también, una entrevista virtual realizada a María Elena Lamadrid por su hija Aldana Aliendo, gestada y difundida en las redes sociales por la Red Federal de Afroargentinos/as⁴⁸ del Tronco Colonial “Tambor Abuelo” el 8 de noviembre del 2020, en conmemoración por el Día Nacional de lxs Afroargentinxs y de la Cultura afro⁴⁹. El contexto de pandemia por el covid 19, imposibilitó los encuentros presenciales que se realizan cada año para esta fecha.

⁴⁷ Como explicitamos en la introducción, la participación etnográfica se enmarca en la propuesta metodológica de la ‘etnografía encarnada’ (Aschieri, 2019), la cual contempla las ‘trayectorias corporales’ (Aschieri, 2013) de la etnógrafa y de los interlocutores, así como atiende las diferentes dimensiones de la experiencia corporal en el campo.

⁴⁸ En este caso aparece la barra (os/as) ya que es el modo en que se nombran.

⁴⁹ La Ley N° 26.852, sancionada el 24 de abril de 2013, instituye el día 8 de noviembre como "Día Nacional de lxs Afroargentinxs y de la Cultura afro" en conmemoración a María Remedios del Valle.

Imagen 11

Mapa 1. Clubes y patios de candombe en Buenos Aires del Siglo XX.



Nota: Localización geográfica de los lugares donde se practicaba candombe (Shimmy Club, Argerich 350 y Villa Cartón) así como se señala el desplazamiento habitacional que sufrieron las familias afroporteñas nombradas en la tesis. Diseño realizado a pedido para esta investigación.

El Shimmy Club

El Shimmy Club fue la entidad pública que más perduró en el siglo XX y que sostuvo un rol fundamental en la comunalización de los afroporteños. Tal como indica Cirio (2013, p. 552), el Shimmy Club fue “una entidad afroporteña fundada por Alfredo Nuñez en 1882”. Entre los salones que alquilaba para organizar sus bailes, predominó la Casa Suiza, ubicada

en Rodríguez Peña 254, pleno centro de Buenos Aires. Allí funcionó hasta casi 1980 lo que propició que dentro de la comunidad afroporteña la nombraran indistintamente “El Shimmy” o “La Suiza”. En dicha sede había dos salas de baile que funcionaban al mismo tiempo: mientras en la planta baja tocaban orquestas de tango, jazz y música tropical, en el subsuelo sonaba candombe porteño, una forma local de la rumba cubana denominada “rumba abierta” y, según sus habitués, “danzas más antiguas que el candombe como la makumba o 6x8” (Salas, C. y Cirio, N. P., 2022). No sabemos desde qué época también se juntaban algunos uruguayos a tocar su candombe, aunque relatos orales mencionan “fuertes riñas por la rivalidad de los toques y bailes entre la concurrencia” (entrevista a María Elena, Merlo, 2016).

Sobre la frecuencia con la que se realizaban dichos bailes, los más nombrados son los de carnaval, donde asistían afroargentinos y afroargentinas de diferentes clases sociales, así como otros eventos en fechas patrias o recibimiento de ciertas personalidades afro. Tal como indica Cirio (2009a)

La dinámica de los bailes de carnaval era la siguiente: dado que el carnaval tiene fecha variable (de fines de enero a principio de marzo, según el año), se elegían entre 5 y 8 noches, las que eran promocionadas para que se asista de ‘disfraz, fantasía o particular’. El baile formal tenía lugar en el salón principal de la planta baja y era amenizado por dos orquestas (una de tango y otra de jazz/característica/tropical, según la época) por períodos de 45 minutos de baile y 45 de descanso. Muchas familias los presidían desde los palcos, los que estaban consuetudinariamente asignados. (p. 15)

Norma Lamadrid, quien vivía en los límites de la ciudad con su familia, cuenta que a los 10 o 12 años, su mamá la llevaba, junto con sus tías, al Shimmy Club, a donde sólo podían concurrir con ropas elegantes, de lo contrario no eran admitidas. Norma recuerda que

“cuando sonaba La Típica⁵⁰ arriba, entonces sí ya subíamos y escuchábamos los tangos.

Terminaba La Típica, por ahí jugábamos ahí un rato, y, pero cuando ya se escuchaban los tambores, y bueno, [*La Típica*] ya habían terminado de tocar...” (Entrevista a Norma, Ciudad Evita, 2019) En efecto, era común que, en los intervalos de las orquestas -que duraban unos 45 minutos- muchos asistentes bajaban a la pista del subsuelo donde sonaban los tambores. Cirio señala que “no solo cada familia tenía su mesa sino que muchas llevaban sus tambores, los que tocaban por turnos ad hoc” (Cirio, 2019a, p. 16) y agrega que la concurrencia no era exclusivamente afroporteña, también asistían colectivos inmigrantes caboverdianos, afrouruguayos, afrocubanos y afrocolombianos, con destacados bongoseros, y con el tiempo se sumaba un público no afrodescendiente. Sin embargo, la cantidad de referencias de los afroporteños con el Shimmy lo ubica como un “locus generador, difusor y afirmador de la identidad negra porteña” (Cirio, 2019b, p. 16)

El bailarín afroargentino Teté Salas, comenta que fue allí donde aprendió a bailar candombe y que nunca se perdía esos bailes a los que llegaba luego de sus presentaciones en el Maipo (entrevista Teté Salas, Buenos Aires, 2017). En una entrevista realizada por Alejandro Frigerio y Robert Farris Thompson, (15 de marzo de 2004) Salas relata momentos del candombe en el Shimmy Club:

[...] Era una rueda. Una rueda toda de tambores y toda la gente ahí y en el centro nosotros. Ahora, se armaban candombeadas de toda la gente. Toda la gente intervenía. Cuando llegábamos nosotros, la gente se juntaba para mirar. También había mujeres, pero los principales éramos los hombres [...]. Empezaban con candombe, candombe, cuando llegábamos nosotros, llegaba algún capo, la gente nos pedía, ‘bailá, bailá’. Entonces se abrían y empezábamos a bailar rumba abierta. Y después seguíamos con candombe. Candombe, candombe. Y después cambiaban, porque había gente

⁵⁰ Así se llama a la Orquesta Típica de Tango, compuesta por instrumentos propios del género como piano, bandeoneón, violines, contrabajo, guitarra, flauta.

extenuada... les quedaban las manos así de tanto tocar el cuero, porque eran horas y horas. Y *full time*. Cuando alguno, ¿viste?, se quedaba... cambiaban... porque había algunos de recambio que estaban esperando para seguir” (como se citó en Frigerio y Lamborghini, 2011, p. 24 y 25)

Diferentes relatos citados en Frigerio y Lamborghini (2011) coinciden en que una vez que cerraba la Casa Suiza, el baile y los tambores continuaban desfilando por la calle Corrientes hacia la costanera, donde podían seguir hasta el mediodía del día siguiente:

Teté señalaba en la misma entrevista: “[...] Seguían bailando candombe. Salían con los tambores, se los colgaban y seguían. Porque sabés que para espantar a la gente del candombe de abajo, prendían y apagaban la luz. Esto es real. Y después apagaban la luz. Para que se vayan. Terminaba más o menos a las 4, 6, 7 de la mañana porque... ¿Sabés dónde íbamos? A la Costanera. Corrientes, arriba, arriba, Correo Central, ¿sí? ¿Te ubicás? Sarmiento, al fondo. Hasta las 12, 1 de la mañana, que en esa época había clásicos carritos donde se vendía chorizo, coca cola y seguía, seguía. Caías extenuado, extenuado. Yo bailaba... Era pibe. (como se citó en Frigerio y Lamborghini 2011, p. 25)

El relato de Teté Salas grafica el modo en que los límites de espacio y tiempo de la Casa Suiza se desbordan y donde los cuerpos que bailaban o tocaban, insistían en darle continuidad al candombe, a pesar de su cansancio. El territorio deja de ser el espacio físico para delimitarse en el cuerpo colectivo o ‘communitas’ (Turner, 1988) del candombe como primero y último bastión de la identidad (Segato, 2007). Mientras, esta temporalidad marcada por un pulso sin horario se reiterará en otros candombes que luego veremos. Así también, retomaremos otras experiencias narradas del Shimmy Club, ya que varias personas entrevistadas pudieron asistir y aportar informaciones valiosísimas sobre el desarrollo de sus prácticas culturales en dicho lugar. Con todo, vale considerar que hubo también otras entidades culturales afroporteñas contemporáneas al Shimmy Club, como el Club 20 de

Septiembre (también llamado Club de Amigos), en Balvanera y la Rumba Social en La Matanza que continúa funcionando hasta la actualidad.

Desplazamientos Suburbanos

Los alrededores de la Iglesia de Montserrat recibieron un mote muy popular, se los llamaba el barrio del mondongo, debido a que la zona había sido ocupada por los negros que habían sido arrastrados hasta esas tierras. Ellos eran muy devotos de la Virgen Morenita de Montserrat y, a su vez, muy fanáticos del mondongo, cuyo característico olor dominaba varias manzanas. Entre las muchas costumbres peculiares de la zona, tenía lugar un muy pintoresco espectáculo que pasó a formar parte de las tradiciones porteñas, los 8 de septiembre se realizaba la procesión de la Virgen Morena. Centenares de negros desfilaban detrás de la imagen venerada y se oían percusiones bien candomberas. Así fue como además de llamarlo barrio del mondongo, se lo nombraba como barrio del tambor. (Sitio oficial del gobierno de Buenos Aires⁵¹, 2023)

Hasta la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de la población afroporteña se asentaba en la parroquia de Monserrat e inmediaciones. Allí vivían de forma precaria en los conventillos, que eran “antiguas casas [y derruidas] en las que varias familias iban ocupando sucesivas habitaciones distribuidas alrededor de uno o varios patios, en general hacinados y en pésimas condiciones de higiene” (Geler et. al. 2020, p. 8) Ya entre las décadas de 1860 y 1870 se sumaron a estas viviendas los inmigrantes recién llegados, por lo que muchos afroporteños se trasladaron a casuchas a lo largo del contaminado Riachuelo, en el barrio de Barracas. (Andrews, 1989, p. 95)

⁵¹ <https://buenosaires.gob.ar/laciudad/barrios/montserrat>

El texto de Geler, L., Yannone, C. y Egido A. (2020) aborda el desplazamiento de la población afroporteña del centro de Buenos Aires hacia sus márgenes más alejados⁵². Este proceso de suburbanización se enmarcó en un plan de europeización de la ciudad que fue empujando los sectores más pobres a los márgenes de la ciudad, mientras en el centro, se construían los barrios con mejor infraestructura y servicios, destinados a ciudadanos y ciudadanas de la elite blanco-europea. En el mismo sentido, se propiciaba una masiva inmigración europea que desembarcaba en los puertos de la ciudad y también precisaba ser alojada en el proyecto de urbanización. Si bien para fines de la década del 1880 estos conventillos continuaban siendo la única opción habitacional para muchas familias que no conseguían salir de la pobreza, un amplio sector de la población afroporteña, en consonancia con el crecimiento de la ciudad, “había comenzado un lento proceso de ocupación de espacios más alejados (Flores, Belgrano, Quilmes, Morón, etc.)” (Geler, L., Yannone, C. y Egido A, 2020, p. 8).

El estudio referido intenta trazar los recorridos donde se fueron asentando tres familias afroargentinas, Lamadrid, Peyrán y Balbuena, que comienzan en el centro de Buenos Aires y desembocan en el barrio BID-Villegas de Ciudad Evita, partido de La Matanza. Nos interesa retomar este trabajo ya que entre la numerosa familia Lamadrid, se encuentran varios referentes importantes de la Asociación Misibamba. Los relatos recogidos por dichas autoras, así como las entrevistas realizadas para nuestro estudio dan cuenta de la importancia de estos procesos de (re)territorialización en las configuraciones de sus modos de vida y sus prácticas culturales identitarias.

A su vez, coincidimos con las autoras en el papel activo del Estado en este proceso, ya que dichos desplazamientos fueron demarcados por políticas de distribución geográfica en

⁵² El estudio se basó especialmente en los datos analizados por Geler de los periódicos afroporteños entre 1873 y 1882), y del censo de población que la municipalidad de Buenos Aires realizó en 1887 (Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, 1889; Geler, 2010).

términos de clase, género y raza, donde se estructuró una frontera que divide entre quienes pueden contar con los privilegios de vivir en un centro-capital, con mejores servicios de salud, transporte, educación, etc., y quienes fueron destinados a la precariedad de la periferia, con dificultoso acceso a dichos servicios. En este sentido, veremos los modos en que estas fronteras se establecieron más allá del espacio geográfico, marcando amplias diferencias simbólicas dentro de un mismo sector.

Como vimos en el capítulo anterior, los y las afroporteños, desde mediados del siglo XIX, suelen distinguirse en dos grandes grupos que revelaban su clase social: los “negros che” que eran mayoría y vivían en condiciones de pobreza, con escaso acceso a la educación y a trabajos bien remunerados, entre los que se encuentran quienes habitaban en Villa Cartón, y los llamados “negro usté” que lograron ascender a una vida más acomodada y con ciertos privilegios. Norberto Cirio (2016) explica, al respecto, que los “negros che” “...han sabido mantener la memoria de sus mayores con la práctica comunitaria de su música tradicional ya que su vivencia performática constituye un sentido articulador con el pasado.” (p. 54). Por el contrario, los “negro usté” buscaron desentenderse de su origen africano y esclavizado para adecuarse a los modales y valores blanco-europeos como única vía posible de integrarse a la sociedad que se vanagloriaba de su homogeneidad cultural. Sin embargo, observaremos que algunos espacios aquí analizados fueron punto de confluencias tanto para los “negro che” como para los “negro usté”.

Flores, entre La Armonía y el Candombe

*Mamita querés que baile
Permiso voy a pedir
Estamos en una fiesta
Nos vamos a divertir*
(Fragmento del candombe Mamita,
siempre presente en el repertorio de Misibamba)

María Elena Lamadrid nació en Buenos Aires el 26 de julio de 1934 y su crianza fue acompañada por tres mujeres que ocuparon lugares fundamentales en su infancia. En una entrevista virtual realizada por su hija Aldana Aliendo, María Elena cuenta desde la pantalla de su celular: “... yo tenía Mama que es la que me crió, Mamá que es la que me parió, digamos. Y Mamita que era otra pero era Gumesinda Lamadrid, era mi tía abuela. Donde fuimos a vivir después.” (Noviembre, 2020)⁵³

María Elena cuenta que sus primeros años de la infancia vivió en Flores con su mamá, María Felisa Más, su papá Marcelo Adrián Lamadrid y su tía Polina –tía abuela de parte de su mamá- a quien llamaba Mama ya que era quien la cuidaba mientras su mamá trabajaba. A los seis años de edad se fueron a vivir cerca de la casa de Mamita, (en la calle Morón). Gumesinda Lamadrid y su esposo Enrique Córdoba, tenían una casa en Argerich 350, barrio de Flores. En la parte delantera de la casa, una vez al mes, funcionaba un club recreativo, ‘La Armonía’, y en el fondo había piezas. Según relata María Elena, ‘Mamita’ les dio una para que vivan con su mamá y el entonces esposo de su mamá, Roberto Garay. Y cuenta orgullosa que ella tiene 8 hermanos Garay y 5 hermanos Lamadrid. (Ver árbol 3)

María Elena afirma que, antes de irse a vivir a la casa de Mamita, ya su mamá le había enseñado muchas cosas del candombe, algunos en lengua africana, la forma en que bailaba Mama –tía Polina-, y demás recuerdos de su infancia con el candombe. Luego, relata sus vivencias:

⁵³ La entrevista cobró un sentido especial al ubicar a María Elena en un lugar particular. Por un lado, la dispuso a hablar para un público virtual y desconocido, lo cual obligó a María Elena a explicitar muchos datos históricos de su familia, de sus vivencias con el candombe y de su relación con el mismo. Por otro lado, su hija Aldana Aliendo, no participa de Misibamba ni de las actividades que realizan, le habla simplemente como hija, lo que por momentos creaba un clima de intimidad que modificaba el discurso y la posición de María Elena. Estas condiciones paradójicas permitieron que María Elena ponga en palabras aspectos de su vida que no habían aparecido en otras entrevistas.

Ahí como se hacían las reuniones una vez por semana, nos reuníamos todas las familias y las familias que la venían a visitar, por [que] era así, reuniones de familia, ahí se tocaba el candombe. Y yo aprendí de ellos, todo lo que sé de candombe ¿Viste? los candombes porteños. Ahora los africanos, no. No los aprendí de ellos. Me los enseñó el abuelo Alexander. Que era un abuelo, que nosotros le decíamos abuelo, porque... eh por respeto. Pero era africano, un migrante que había venido, una persona mayor. Y él me enseñó todos los otros candombes africanos. (Entrevista virtual realizada por Aldana Aliendo, noviembre 2020)

Aparecen aquí tres vías por las que María Elena aprendió el candombe que sigue practicando y transmitiendo en la Asociación Misibamba. Las enseñanzas de su mamá, incluyendo el canto en lengua africana *Ieiecamiriringó* y el baile de su tía Polina; las vivencias en casa de Mamita, donde aprendió los candombes porteños y el abuelo Alexander, un migrante africano, que la sentaba en su falda y le cantaba otros candombes en africano, entre los que le enseñó el candombe *Misibamba* que, luego, en su homenaje, le dio nombre a la Asociación.

La expresión “cantar en africano” es utilizada por los y las afroporteños para referirse a las canciones más antiguas, que remiten al período esclavista o a los antepasados africanos. Cirio (2008 y 2015) coincide con nuestros informantes en no contar con datos certeros sobre las lenguas africanas de dichos cantos. Sin embargo, el autor ha realizado estudios comparativos⁵⁴, que permiten suponer como la más empleada, a la lengua *kikongo* de la rama *bantú* y *kimbundu*. Los cantos suelen ser cortos y responsoriales (formato de pregunta y respuesta) y fueron aprendidos oralmente. Al desconocer su significado, actualmente son cantados “de acuerdo a una fonética comunalmente consensuada”. Prácticamente no se conocen las finalidades o funciones donde se realizaban los mismos, aunque varios y varias informantes suponen que estaban vinculados a prácticas religiosas (Cirio, 2008, p. 19).

⁵⁴ Cirio realizó estudios comparativos con trabajos de investigadores como Yeda Pessoa de Castro (1980) y William Megenney (2006) (Cirio, 2012)

Resulta interesante resaltar esta división entre candombes porteños y africanos⁵⁵ donde se explicitan sus vías de transmisión. Incluso, en otra entrevista, María Elena afirma que en “La Suiza” los candombes no se cantaban, sino que se tocaban (tambores) y bailaban. Y sólo en un momento de la noche se cantaba el candombe que popularmente llaman *Guariló*. Tal como explica María Elena en este diálogo:

ME: ...estamos siguiendo esos, esos recuerdos de ellos, estamos contando y haciendo lo... quizás lo que ellos querían.

P: Que quizás en esa época no se podía de esta manera.

ME: No! no lo podían ellos, porque si lo cantaban adentro, te imaginás que porque no salía afuera.

P: Claro.

(...)

ME: La Suiza tocaba, pero no cantaba candombe.

A: Claro.

ME: En cambio en casa sí. No en los bailes. Pero en las reuniones sí, se cantaba y se bailaba.

L: O sea que siempre era puertas adentro

ME: Siempre de puertas adentro. Siempre de puertas adentro. Y a mí nunca se me dio por hacerlo conocer.⁵⁶ (María Elena, comunicación personal, Merlo, mayo de 2016)

Su hermano Carlos Lamadrid opina que “en la Suiza no se cantaba candombe porque era [había] mucha gente y lo único que necesitabas era el sonido del tambor y la arenga del *Guariló* que te incitaba a seguir bailando” (Merlo, abril de 2017). Identificamos aquí ciertos indicios de los modos de difundir públicamente un candombe que fuera aceptado por la sociedad. Al parecer, los cantos –en cualquiera de sus formas- fueron guardados con más

⁵⁵ En el texto Ausente con aviso (2008), Cirio ha categorizado los cantos afroporteños en cuatro divisiones: Ancestral africano, Tradicional porteño, Tradicionales modernas y Contemporáneo Afroporteño.

⁵⁶ En el diálogo aparecen: (ME) María Elena Lamadrid, (P) Norberto Pablo Cirio; (A) Augusto Pérez Guarnieri; (L) María Laura Corvalán.

recelo y sólo fueron compartidos puertas adentro. Sin embargo, en la época actual, la Asociación Misibamba difunde entre sus integrantes todos los candombes, tanto “en africano” (*emic*) como en español, es decir, todos se incluyen bajo el nombre de candombe porteño. Aunque cuando arman el repertorio para las presentaciones públicas, le dan cierto lugar de jerarquía a los cantos “en africano”, en homenaje a los ancestros, ubicándolos al principio para abrir el candombe, del mismo modo que, por respeto empiezan a bailar los mayores y a sonar el tambor grave. Según Cirio, se trasluce un isomorfismo sociomusical de jerarquías etarias/genealógicas que dan sentido al candombe como evento social y musical. (Comunicación personal, julio de 2023) Asimismo, cuando van a suministrar un curso, sólo enseñan los candombes en español.

El “Centro Recreativo La Armonía”, fue fundado en 1917 por el matrimonio afroporteño de Gumesinda Lamadrid y Enrique Córdoba y estuvo en actividad hasta 1952 con el fallecimiento de él (Montero y Cirio, 2012, p. 27). Allí organizaban bailes muy concurridos, donde se contrataban grandes orquestas de tango de la Guardia Vieja y reconocidos bailarines. También se bailaba *fox trot*, boleros y música tropical de la época. María Elena cuenta que los bailes de La Armonía, se organizaban en fechas que no se hacían en otros lugares como el Shimmy Club y ella se encargaba de repartir invitaciones casa por casa. El público era amplio y no estaba orientado a la población afroargentina. María Elena afirma que en esos bailes no había negros más que su familia y que no se bailaba ni se tocaba candombe. Éste ocurría en los encuentros familiares que se daban en la parte de atrás de la casa, “puertas adentro”.

El Candombe en Casa de Mamita

María Elena cuenta que en su casa las reuniones eran programadas y concurridas. Ya las familias y personas solas que vivían allí -parientes de Gumesinda o Enrique- contaban

cerca de 20 habitantes⁵⁷. Así mismo, recibían otras familias, amigos y demás invitados e invitadas, la mayoría afrodescendientes, como el abuelo Alexander, Eduardo Bahía,⁵⁸ Cecilia Soto, Haydé San Martín⁵⁹, entre otros. Una de las tías que vivía allí, recordada como Tita Sara, cocinaba para toda la fiesta, por lo que la reunión siempre comenzaba con una comida y luego se “armaba el candombe” (*emic*).

ME: ... allá cuando bailaban en casa que se reunían todos para bailar en candombe, bueno, primero empezaban los *cueros*, viste, para que *unificarse todos*, tocarlo... después el hombre sacaba a la mujer a bailar. No salíamos todos como... al tropel, viste? no salían todos así. El hombre sacaba a la mujer que quería bailar candombe. La sacaba eee como si sacaran antes a bailar un tango.

P: Claro

ME: Viste que se sacaba así, con esa diferencia a sacar, la sacaba y el hombre era el que cortejaba a la mujer bailando candombe.

L: O sea que era de pareja.

ME: Claro! Era de pareja! Era de pareja. No era así todos juntos. Porque era algo importante.⁶⁰ (María Elena, comunicación personal, Merlo, mayo de 2016)

Varios autores (Frigerio, Cirio, Quintero Rivera, Broguet) reconocen como denominador común de prácticas de procedencia afroamericanas, disponerse en un círculo (o ronda) donde establecen una compleja comunicación entre sonido y movimiento: tambores y corporalidades despliegan sus lenguajes, cantos en formato de un solista que pregunta y un coro que responde en el que se incluyen todos los presentes, lo cual genera sentimientos de pertenencia y sentidos vinculados a lo comunitario. Como cuenta María Elena, en el

⁵⁷ Entre las personas que vivían en la casa vale nombrar al bandoneonista Bonfati y dos niñas que adoptó el matrimonio y aprendieron a socializarse con el candombe, recordadas como “la Negrita y Bibi” (Cirio, comunicación personal, julio de 2023).

⁵⁸ Si bien era afroargentino, se apodaba Bahía porque cantaba en brasileño.

⁵⁹ Muy reconocida entre la comunidad afroporteña, según los informantes, en su casa también se realizaban reuniones donde se recibían grandes figuras afrodescendientes.

⁶⁰ En el diálogo aparecen: (ME) María Elena Lamadrid, (P) Norberto Pablo Cirio; (L) María Laura Corvalán.

candombe iniciaban los cueros, modo *emic* de nombrar a los tambores, los cuales primero debían acomodarse sonoramente para unificar el ritmo, luego mediante un gesto un hombre invitaba a una mujer a bailar y allí en el centro de la ronda, se tejía un diálogo entre los cuerpos y los tambores. No nos resulta casual, esta nominación afroporteña respecto de los tambores como “cueros”, poniendo énfasis en su parche de cuerpo de animal que al sonar intercambia una comunicación con los cuerpos (otros cueros) de quienes bailan.

Por otra parte, María Elena asemeja esta invitación a bailar, al modo en que se saca a bailar el tango, donde entra en juego la seducción: “el hombre cortejaba a la mujer bailando candombe”. Incluso, agrega que cuando la pareja terminaba de bailar, la gente aplaudía. Más adelante, María Elena cuenta que hacia el final del candombe, empezaban a cantar el “*Guariló*”⁶¹ a modo de “arenga” para que salgan todos a bailar. “¿Viste que yo te dije? Y lo hacían en la Suiza. Y en casa también se hacía el *Guariló*. Cuando ya salían todos, viste, bueno, *guariló* como un tipo de arenga”.

El candombe de Argerich 350, quedó en la memoria oral de varios afroporteños y afroporteñas. Rita Montero, reconocida cantante perteneciente a una familia de “negro usté”, cuenta en un libro sobre sus memorias en coautoría con Norberto Pablo Cirio (2012), que en la casa de su abuelo “nunca entraron los tambores ni nunca se hizo candombe”, aunque hubo una excepción, para el cumplimiento de un velorio en el que Rita aprendió un candombe en africano (ver Cirio, 2019a). Sin embargo, su padre la llevaba a la casa de los Lamadrid, en Argerich 350. Entre sus vivencias en el candombe recuerda que vio hacer el baile del Santo el cual lo describe de este modo: “Ya el ritmo, era un ritual que hacían, hasta que se concentraban y se concentraban y bailaban y bailaban y bailaban este... con el idioma ‘africano’”. Montero afirma que los cantos eran como pregunta y respuesta, y eran bastante

⁶¹ *Guariló* se le llama a un candombe que dice: “*Oh, oh, oh!*” y el coro responde: “*Guariló!*” (o *Bariló*) y se sostiene por largo tiempo. Su extendida difusión en el Shimmy Club lo popularizó entre la comunidad y lo transformó en el candombe más característico de los afroporteños.

onomatopéyicos. Incluso recuerda unos cantos que comenzaban en castellano y sobre el último verso comenzaban a cantar en “africano”. (2012, p. 29) La cantante también comenta sobre los instrumentos que utilizaban para hacer el ritmo:

[...]P: Disculpe, cuándo cantaban esas canciones, ¿con qué se acompañaba?

R: Con tambores. Los tambores eran de... de los Nadal, uno de los Nadal y de los Soto, y de los Soto... sí, y había otra gente más, lo que pasaba que eran tanto lo que cantaban y bailaban, tantas horas que llegaba un momento que yo me quedaba dormida, porque era una niña.

P: ¿Y aparte de tambores, había algún otro tipo de instrumento?

R: Sí, las cucharas sobre la mesa, eso era el ritmo que daba. [...] (2012, p. 30)

Reconocemos así, las distintas instancias que “armaban” el baile de candombe porteño en casa de Mamita, siempre desde el diálogo entre ritmos, cantos y bailes. Sobre el “baile del santo” no nos detendremos en este capítulo ya que merece un marco teórico. Sólo recuperamos estos sentidos que se le otorgaban al baile más allá del carácter festivo del encuentro. Asimismo confirmamos con este relato que los candombes “en africano” se incluían acentuadamente en el repertorio que se oía en esta casa, así como también aparece el hábito de acompañar a los tambores con cucharas sobre la mesa.

Luego del fallecimiento de Enrique Córdoba en enero de 1952 y posteriormente de Gumesinda Lamadrid, el club La Armonía se cerró y las familias que allí vivían dejaron Argerich 350. En aquel momento, salió una Ley por la cual los dueños debían indemnizar a los inquilinos para que rescindan el contrato de alquiler. Así fue que recibieron dinero con el cual la mamá de María Elena, Felisa Más, compró una casa en Merlo, donde fueron a vivir todas las personas que vivían en Argerich, la cual aún hoy se la conoce como “La casa de la abuela”.

Abajo y en el Fondo

Vemos entonces, que tanto en el Shimmy Club como en casa de Mamita, existían dos espacios donde convivían músicas y bailes que se difundían con lógicas diferentes. Si en el Shimmy Club funcionaban durante el mismo evento las orquestas en planta baja y el candombe en el subsuelo, el cual sonaba en los descansos de cada tanda; en la casa de Mamita, las orquestas sonaban adelante, en La Armonía, y el candombe en el patio de atrás (aunque no sucedían en el mismo momento). Esta distinción espacial denota el lugar social del candombe en la época, en el subsuelo (nombrado como sótano en los relatos de varios informantes, confusión que permite evocar otros sótanos donde los negros se movían, como los de los navíos negreros) y en el patio del fondo, tal como afirma Segato, “nunca las percepciones y concepciones de los diseños espaciales, de la experiencia del lugar y de los apegos territoriales son independientes de la emergencia de un sujeto, individual y colectivo, en su lecho discursivo” (2007, p. 73). En este sentido, observamos ciertas características de la organización de dichos eventos que nos dicen algo de las experiencias territoriales en estos lugares. Tanto en el Shimmy Club como en los bailes de La Armonía se pagaba una entrada y la difusión se anticipaba a través de los periódicos y tarjetas de invitación, convocando a un público amplio y heterogéneo. Los candombes en lo de Mamita, eran reuniones familiares donde sólo debían comprar bebida cuando se terminaba la que ofrecía la casa. Lo que se puede resaltar es que tanto en la planta baja del Shimmy Club como en La Armonía, los organizadores se ocupaban de contratar a reconocidas orquestas de tango y de música tropical. Por el contrario, en el subsuelo del Shimmy y en el patio de Mamita, su convocatoria contaba con un público mayormente afrodescendiente, aunque con el mestizaje en los casamientos admitieron parientes políticos considerados socialmente blancos. Sin embargo, ya vimos al comienzo que en “La Suiza”, muchos concurrentes del piso de arriba, en los intervalos de las orquestas, descendían a escuchar los tambores. Tal como señalan Montero y

Cirio (2012), podemos decir que un rasgo de los candombes de aquellos contextos, es que la música y el baile se organizaban espontáneamente, no precisaban contrataciones. Según varios informantes, no cualquiera podía tocar los tambores, era una función reservada para quienes sabían hacerlo con buena competencia. Siempre se contaba con la presencia de varios, quienes en un momento dado se sentaban frente a los tambores y empezaban a tocar, dando inicio, también, al canto y al baile, en un diálogo permanente que merece un estudio en profundidad y que presentaremos en el capítulo 5. Este modo de “armarse” con cierta espontaneidad, de acuerdo a lo que va iba sucediendo, propicia mayores posibilidades de improvisar, tanto en el repertorio que se canta, como en las parejas que van entrando a bailar y los juegos corporales que allí acontecen, siempre en relación a los tambores. Más allá de estas subalternizaciones espaciales, se generaba entonces un espacio de socialización, de encuentro entre “negros (y negras) che” con “negros (y negras) usté”, a través del agenciamiento de los cuerpos en el candombe.

Soldati. Los Pabellones de Villa Cartón

Carlos y Norma Lamadrid, tuvieron una infancia diferente. Carlos nació en 1948 en un conventillo en Chacabuco y Belgrano, Montserrat, donde, como vimos más arriba, vivía la familia Lamadrid. En los años 50, recibieron orden estatal de desalojo para demoler el edificio y ensanchar la calle Belgrano y todas las familias fueron relocalizadas en Villa Soldati, Lacarra al 3700, en unas viviendas construidas provisoriamente con paredes y techo de cartón prensado, por lo que se conocía coloquialmente como Villa Cartón, aunque su nombre oficial era Barrio Lacarra. (Carlos, comunicación personal, abril de 2022)

Dicho barrio fue parte de una política habitacional peronista⁶², pensada como instancia transitoria, que proyectaba mudar a sus habitantes en cinco años a otras viviendas definitivas, motivo por el cual decidieron construirlas con cartón (Geler, L., Yannone, C. y Egido A., 2020). Casi en el límite sudoeste de la ciudad, en una zona inundable por el arroyo Cildáñez (hoy entubado), se enfilaban pabellones con casitas de ambos lados. Carlos explica que “eran 8 casas de un lado y 8 de otro. Y en las esquinas de esos pabellones había en una punta un baño para mujeres y en la otra punta un baño para hombres”. En ciertos lugares contaban con agua corriente que debían calentar con garrafas o quemadores. Tal como cuenta Carlos, en consonancia con Geler, L., Yannone, C. y Egido A. (2020), al lado de Villa Cartón, se ubicaba un corralón del basurero del Bajo Flores, donde llegaban carros a caballos que tiraban los desechos recogidos en la ciudad. Además del depósito de basura, allí funcionaba la usina de incineración, por lo que los vecinos lo llamaban “La Quema”.

Carlos cuenta que pasó su niñez y adolescencia allí. “El barrio estaba preparado con sus instalaciones de baños, cloacas, agua corriente, pero estaba programado para 5 años”. Sin embargo, agrega, “nos tuvieron durante 22 años [...] llegó un momento que las cloacas no daban más, los techos se incendiaban, las casas se deterioraban porque era cartón prensado”. Las autoras suman a este hecho que como las familias crecían y necesitaban más lugar para vivir, y también se acercaban familias nuevas, los espacios públicos se ocuparon con viviendas precarias, la mayoría sin acceso a agua corriente (Geler, L., Yannone, C. y Egido A., 2020, p. 11). El barrio, de a poco se fue convirtiendo en un lugar degradado y habitado por sujetos peligrosos, donde no entraba transporte público, ni taxis y la policía realizaba asiduamente las famosas ‘razias’, en las que ingresaban a las casas intempestivamente cuando buscaba algún delincuente o sospechoso.

⁶² La gestión estuvo a cargo del intendente de turno de Buenos Aires, Emilio Pío Siri.

Sin embargo, tanto los relatos de Carlos Lamadrid como los de su prima Carmen Yanonne y Susana Peyrán –que aparecen en el texto de Geler, et. al.- coinciden en tener buenos recuerdos de allí, donde compartían fuertes lazos de solidaridad y de cuidado dentro de la vecindad. Incluso se armaban fiestas entre los vecinos de un mismo pabellón, tal como relata Carlos:

Más o menos en los años sesenta, junto con los vecinos, se cerraba el pabellón en las puntas con vallas. Todos los vecinos sacábamos las mesas y hacíamos una mesa larga, por ejemplo, para navidad, o cuando se hacía alguna fiesta, se hacía una locreada o un asado, un primero de mayo o un 25 de mayo. Y a esas reuniones entre esos dos pabellones enfrentados, le habían puesto entre los vecinos mayores, mis tías, mi papá, le pusieron La Armonía. El pabellón La Armonía por el hecho que nos llevábamos bien [entre] los vecinos. (Carlos Lamadrid, comunicación personal, abril de 2022)

Carmen Yannone también recuerda “El Pabellón de la Armonía” como una fiesta que organizaban los vecinos, donde “ponían música en la calle (twist, rock, otros géneros) y se bailaba hasta el amanecer”. (Geler, L, Yannone, C. y Egido A., 2020, p. 13) Ante la pregunta si ese nombre tenía alguna relación con aquel club La Armonía de las décadas anteriores, Carlos alude que, aunque el nombre tenía que ver con la buena convivencia que se daba entre los vecinos, también se remitía “por asociación de los que frecuentaban La Armonía”. (Carlos Lamadrid, comunicación personal, abril de 2022)

Armonía en el vocabulario musical afroporteño, es el estado de plenitud al que se llega cuando el candombe se da de manera plena, más allá de su recurrencia en la música académica aparenta una sabia decisión tomada por los dueños del club, para nada inocente ni casual y por extensión su nombramiento del pabellón. (Cirio, comunicación personal, julio de 2023)

Asimismo, en el barrio vivía un gran número de familias afrodescendientes. Carmen Yannonne y Susana Peyrán nombran las que se extendían de sus familias y otras más: “Además de los Lamadrid, los Yannonne, los Moyano, los Belén y los Peyrán, estaban los Oturbé, los Pérez, los Delgadino, los Robles, los Nogueira, los Soto, los Noroña, los Salinas, los Savans, los David, los Rivero y algunas más cuyos apellidos no recuerdan.” (Geler, L, Yannonne, C. y Egido A., 2020, p. 13). Por su parte, Carlos expresa que las familias Lamadrid vivían en comunidad, una al lado o cerquita de la otra. En el mismo pabellón que él vivía con su madre, Julia Noroña, su padre, Marcelo Lamadrid (mismo padre que María Elena) y sus cuatro hermanos y hermanas (entre ellas, Norma), también vivían su tía Carmen Lamadrid con sus 6 hijos e hijas (entre ellas Carmen ‘Pelusa’ Yannonne) y su tía Magdalena con cuatro hijos. En el pabellón de enfrente vivía su tía Tina con dos hijos y una hija y en otro pabellón cercano vivía su tía Perla con 4 hijos.

Tocar en una caja de fósforos

Los diferentes relatos recabados sobre el barrio Lacarra o Villa Cartón, nos permiten distinguir entre las fiestas del pabellón La Armonía, la cual incluía a todos los vecinos, de las reuniones que se realizaban en el patio de una de las casas del pabellón, donde sólo participaban las familias y algunas amistades allegadas. Carlos describe que las casas tenían dos piezas de 4 x 4, un dormitorio y la otra era cocina comedor, pero adelante había lugar para hacer un patio. En ese patio se hacían las reuniones familiares, donde se ‘armaba’ el candombe y también sonaban otras músicas. “En fechas como cumpleaños, bautismos o festividades nos reuníamos toda la familia, los grandes colaboraban con la comida, la bebida y se hacían fiestas en las que se tocaba todo tipo de música”. (Carlos Lamadrid, comunicación personal, abril de 2022) En otra conversación (Merlo, 2017) Carlos y María Elena explican que al ser una familia numerosa, al menos había dos fiestas al mes las cuales

no duraban un día, sino dos o tres. Se vislumbra aquí una concepción del tiempo que se escapa de las agujas del reloj. Las reuniones no eran marcadas por un calendario sino cuando se daba la ocasión, así como tampoco estaba marcada su duración: “nunca se sabía cuándo terminaban”. Este tiempo de la ‘liminalidad’ (Turner, 1988) permitía que quienes vivían alejados del barrio, tengan tiempo para llegar aunque se enteren a último momento como la anécdota que nos cuenta Carlos:

Mi tío Oscar que vivía en Goya 828, Floresta, entre Juan B Justo y Gaona, salió de la casa a comprar un pimentón a la vuelta para echarle al guiso que estaba cocinando. De ahí, del almacén, llama por teléfono a mi tío julio que estaba trabajando en lo de Perel, en los toldos. Mi tío Julio le dice que ese mismo día había una fiesta, así que él dejó de comprar pimentón y se fue a Soldati, estuvo cuatro días. (Comunicación personal, Merlo, 2017)

Además de su nota colorida, este relato ilustra una manera de entender y vivir el *candombe*, más allá del baile y los tambores, sino como momento de reunión, comunión, de *communitas* donde “se ofrece un momento en y fuera del tiempo” (Turner, 1988, p. 103), de afirmación de lazos identitarios alrededor de una práctica que tiene que ver con su historia y con su presente.

En este sentido, y siguiendo los recuerdos de Carlos, el *candombe* como género musical específico aparecía en el transcurso del encuentro y nunca al comienzo, ya que solían dar inicio con otros géneros de la moda del momento. Resalta, entonces, la figura de Alfredo Oscar Nogueira, el marido de su tía Tina Lamadrid, quien tenía un conjunto llamado Los diamantes negros y siempre participaban de estos encuentros en Soldati, donde hacían jazz, tango, folklore y música del Caribe como bolero, guaracha, rumba cubana. Carlos expresa que de ellos conocieron la existencia de esas músicas, más allá de la música de sus mayores,

el candombe porteño, incluso llevaban instrumentos novedosos para ellos, como contrabajo, saxo, además de tumbadora, bongó, clave y cencerro.

Si bien en el centro de Buenos Aires se venía forjando un circuito prominente de músicas y bailes tropicales, es oportuno resaltar que para este sector de la familia Lamadrid, fue en estas reuniones donde tuvieron acceso a tales músicas. El proceso de identificación que se dio al compartir significantes en torno a lo negro, en los tambores, en sus bailes, en sus temáticas y, especialmente, en sus músicos y compositores afrodescendientes, operó en la apropiación de la rumba cubana, creando en el transcurso del tiempo una forma cultural nueva llamada rumba abierta, la cual hoy es reconocida como afroporteña al igual que el candombe. (Cirio, 2009a)

Carlos describe el modo en que ‘se armaban’ los candombes en aquella época, remitiéndose a las reuniones actuales, donde explica:

se inician con otro tipo de música y después van saliendo algunas canciones que escuchamos de chicos, algún toque en especial. Y ahí es donde aparecía el candombe, cuando éramos nosotros *cuando estábamos en el fervor de nuestras reuniones, ahí aparecía el candombe*. (Comunicación personal, abril, 2022, cursiva propia)

Es interesante este ir y venir en el tiempo de su relato, como si hubiera un modo de acercarse al candombe donde presente y pasado se espejan y coexisten a la manera de *communitas*. Es decir, si en las reuniones de ahora surge, a partir de las músicas, la evocación a un pasado no muy lejano (su infancia) que intensifica la emotividad del encuentro y da pie al momento del candombe, se desliza entonces, que en las reuniones de Villa Cartón, las músicas que anteceden al candombe van generando ciertos sentimientos de fraternidad y conexión con su historia que desembocaban en el candombe.

Con respecto al baile de candombe, Carlos coincide con los relatos de María Elena, en que era un baile de pareja. Señala: “El candombe siempre se bailó en pareja, porque [...] al menos en nuestra familia lo conocemos como una danza de seducción [...] Y por ejemplo en mi familia comenzaban a bailar mis tías con alguno de mis tíos. Y luego empezamos nosotros, ya, mirando lo que hacen los más grandes”. En otra entrevista (Merlo, 2017) Carlos expresa al respecto: “ver a las personas mayores bailar el candombe, en lo familiar, te emocionaba”.

Ante la pregunta sobre si se podía armar cualquier pareja o cada quien bailaba con su pareja, responde: “¡No! ¡Cualquier pareja! Bailaban por ejemplo entre hermanos, primos, o si había una persona que no era de la familia, la invitabas a bailar, como se usa ahora.” Sin embargo, aclara que no tenía la estructura rígida de un ritual: “El candombe no era un ritual, era algo que sentías, te parabas y bailabas. También lo podías bailar solo. No sé si en algún otro lugar se viviría de otra forma, pero el candombe nuestro, en nuestra familia, nosotros los chicos salíamos y lo bailábamos, después que arrancaban los grandes.”

En estos pasajes, advertimos la aclaración de reconocerla como una “danza de seducción” y diferenciarla de un ritual. Sin embargo, esto debe leerse entre comillas, ya que, como veremos en los capítulos 4 y 5, los límites entre el carácter festivo, lúdico y/o sagrado suelen desdibujarse en el candombe, en su sentido de *communitas*, donde a través del tambor, mantiene una conexión con sus antepasados africanos y reactualizan su vínculo identitario.

Según el texto Geler L., Yannonne, C. y Egido A. (2020, p. 14), en la casa de Clara Lamadrid -suponemos que refiere a Carmen Clara Lamadrid, madre de Carmen “Pelusa” Yannonne-, se juntaban los hermanos en el patio⁶³ y “ante la falta de dinero para la confección

⁶³ En el texto dice que se juntaban en el “patio trasero” sin embargo Carlos afirma que “en Soldati no había patio trasero”, tal como detalla más arriba, sólo había un espacio en el frente de cada casita para hacer un patio.

de tambores, las mesas comenzaban a sonar”. Por la misma vía, Carlos agrega que hubiera o no tambores, se tocaba cualquier cosa que pudiera emitir un sonido. Y agrega:

Se armaban [los candombes] y tocaban en una mesa, en una caja de fósforo, en una silla, en ollas o lo que fuera. Inclusive me acuerdo que se armaban candombes y los más jóvenes nos posesionábamos tanto que a veces abollábamos una olla y después teníamos la reprimenda de una tía o un tío. Tocábamos en lo que fuera: dos palitos, una botella, [con] el rallador hacíamos el güiro, cualquier cosa. El asunto era acompañar a los tambores. Y en esa época con el conjunto de mi tío Cacho (Fred Nogueira) con Los diamantes negros, había contrabajo [...] (Carlos, comunicación personal, Merlo, 2017)

En otras entrevistas María Elena y Carlos mencionan a su tía Marta ‘Perla’ Lamadrid, quien también era tamborera, a quien recuerdan tocando candombe con una botella y una cuchara, así como Norma, hermana menor de ambos, la evoca tocando sobre una mesa, en un candombe que se había armado en Soldati, para celebrar la suerte de su tía Carmen, cuando ganó la quiniela. Este hecho que relata Norma -el cual seguramente data de los últimos tiempos en el barrio Lacarra- confirma el sentido del candombe que persistió en las familias de allí. Asimismo, la figura de Perla en los tambores prevalece en la memoria de la familia y al día de hoy mantiene un lugar de referencia al punto que su nombre es el apodo de su nieta, también tamborera de Misibamba, Marta Robles Lamadrid, conocida como Perla.

Respecto a los cantos, Carlos afirma que en Soldati el candombe se cantaba en castellano y “en africano con mezcla de castellano” entre los que nombra “*Bun que bun*, Mamita, *Ieie*”. No recuerda que hubiera distinciones entre los candombes en castellano y los de lengua africana, sino que se cantaban todos por igual, los mismos que cantan hoy en día.

Podemos visualizar aquí cierta continuidad en la transmisión del candombe, a partir de la “memoria cultural corporizada” (Taylor, 2015) que sucedía en los encuentros de las

familias. Vimos, que María Elena conoció los candombes en su infancia por tres vías diferentes: el candombe *Ieiecamiriringó* a través de su mamá, Felisa Más, los candombes en castellano los aprendió en las reuniones familiares en Argerich 350 y el resto de los de lengua africana se los enseñó el “Abuelo” Alexander en la misma casa. Aunque también confirmamos con otros relatos (Carlos Lamadrid, Rita Montero) que las canciones en africano se escuchaban libremente en los candombes de dicha casa. Si atendemos a las fechas citadas, vemos que más o menos por la misma época en que Carlos vivía con su familia en Villa Cartón (comienzos de la década de 1950), su hermana María Elena hace su mudanza de Flores a Merlo (1952), a la casa que había conseguido comprar su mamá, Felisa Más. Carlos cuenta que con María Elena se encontraban con cierta frecuencia, a veces en ‘la Suiza’ o a veces ella iba a visitar a sus tías Lamadrid. Y expresa: “cuando llegaba María Elena con su familia de Merlo de visita a Soldati se armaba una candombeada de aquellas”. Podemos deducir, entonces, que de esos encuentros en Soldati entre familias con diferentes trayectorias, donde circulaban candombes llegados por distintas vías se fue “armando” una nueva versión del candombe. Todavía Norma traerá el recuerdo de los últimos tiempos de Soldati, donde su papá, Marcelo Lamadrid, cantaba el candombe *Bun que bun* con su guitarra:

Cuando escucho más Bun que bun, es como que lo veo a mi papá sentado allá en (señala la ventana) el salón de allá de Soldati, él tocando, porque mi papá por ahí estaba de camisa y moñito, tocando viste, haciendo el tarareo viste con la guitarra. viste? eso es lo que más me emociona cuando escucho esa canción. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, 2017)

Estas memorias que forjan las trayectorias corporales de Norma, Carlos y María Elena constituyen la investidura emotiva e indicial de sus candombes, así como abrevan en sus

procesos identitarios como afrodescendientes. Tal análisis es el núcleo arterial de la investigación y será desarrollado en los capítulos 5 y 6 de la tesis.

Por lo pronto, nos interesa resaltar otro aspecto de las reuniones en Soldati, esto es, la confluencia de diversos ritmos afroamericanos, entre los que se resalta la rumba, ya que, por esta misma época, se logró una apropiación del género que se reversionó y se instaló como parte del repertorio afroporteño. Como vimos en el Shimmy Club, en el momento de los candombes también había lugar para la “rumba abierta”. Asimismo, no podemos afirmar que este fue el único punto de encuentro donde surgió la rumba abierta, es probable que estos ritmos hayan convivido en varios escenarios domésticos o espectaculares de la época. Lo que sí sabemos es que estas familias lo conocieron allí y continuaron practicando la “rumba abierta” hasta la actualidad con gran sentido de pertenencia.

Vemos entonces que, en Villa Cartón, en las casas de los Lamadrid, el candombe se ‘armaba’ con una frecuencia propulsada por las ocasiones familiares y tenía una estructura maleable y con gran elasticidad. Comenzaba con músicas de diferentes ritmos que solían hacer “Los diamantes negros”, y recién cuando el clima festivo estaba en su ‘fervor’, irrumpía el candombe, donde se tocaban fibras de la emoción y la identidad. Los tambores, eran tocados por mayores, pero podían ser acompañados por cualquier objeto que suene al chocarse con las manos u otro objeto, aunque a veces no había tambores y el ritmo era ejecutado sobre la mesa. Cantaban candombes en castellano y en lenguas africanas de las que se desconoce su significado y se fue transmitiendo por fonética. El baile se iniciaba con los y las mayores, quienes entraban a la ronda en parejas armadas espontáneamente. Más tarde se sumarían las generaciones más jóvenes imitando a las parejas de adultos. Incluso podían bailar solos si así lo sintiesen. Esta dinámica que podía prolongarse en días, muestra anchos márgenes para improvisar desde varios planos –incluso en el modo de enterarse y acercarse!-. No obstante, hay un rasgo que parece no alterarse: el respeto, la admiración y la imitación a

los mayores. Esta importancia parece estar emparentada con la ascendencia del candombe y con cierta urgencia de transmisión de su práctica. Tal como afirma Carlos haciendo referencia a los encuentros de Soldati:

De ahí, bueno, nosotros aprendimos a tocar y bailar candombe, que calculo yo que vendrían de... las tías... o sea la mamá de mis tías con sus hermanas, o la familia de mi papá, esta, fue la que más lo mantuvo al candombe, y también la familia de Mari, de parte de la mamá, allá en Merlo. Al menos de lo que conocemos.

Por otro lado, Carlos reconoce que en el mismo barrio había otras familias afrodescendientes que tocaban candombe. En el texto de Geler, L., Yannone, C. y Egido A., (2020) Susana Peyrán hace mención a la casa de Rosa, su tía abuela, donde se hacían unos bailes que asistían “todos los hijos, nueros y nietos de Rosa y la familia de Techa (madre de Susana). Rosa quería que todos en su familia aprendieran a bailar candombe, e insistía en que lo intentaran” (p. 14). Podemos afirmar que Villa Cartón fue un lugar donde el candombe logró sobrevivir a una historia que lo sancionó con azotes o con burlas, con políticas económicas y culturales racistas y que lo fue arrinconando a los patios de algunas casas. En este barrio denigrado y temido por su indigencia, llegaban familiares de diferentes zonas con el impulso de encontrarse en el candombe y mantener viva la huella identitaria de generación en generación.

Tal como señalan Geler, L., Yannone, C. y Egido A. (2020) “fueran afrodescendientes o no, quienes vivían en Cartón soportaban la pobreza y la vivencia de la discriminación por su lugar de vivienda”. No obstante, para las familias afrodescendientes, la conexión con su historia a partir de la práctica de candombe, les permitía afianzar lazos de fraternidad que los fortalecía dentro de la comunidad. Por su parte, Carlos expresa que entre primos y hermanos,

siempre se movían en grupo, desde chicos trabajan en el centro y, gracias a esto, nunca tuvieron experiencias de discriminación como les sucedió a las generaciones siguientes.

En 1973, el Estado desalojó el Barrio Lacarra bajo el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE)⁶⁴, establecido en 1967 por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía al aseverar que eran una “amenaza a la calidad de vida y de población de la ciudad” (Geler, L., Yannone, C. y Egidio A., 2020, p. 15). La mayoría de las familias afroporteñas de Lacarra pudieron trasladarse a viviendas sociales de construcción gubernamental en el barrio Ciudad General Belgrano (CGB), ubicado en Ciudad Evita, Partido de La Matanza. Allí tuvieron acceso a unas casas de material, con gas instalado, agua corriente, baño y un pequeño patio al fondo. Con el tiempo, las generaciones siguientes se trasladaron a otras casas dentro y fuera de la zona y las familias se fueron dispersando.

A partir de aquí se pueden delimitar dos grandes territorios donde, en la actualidad, residen gran número de personas y familias que se autoperciben afroporteñas, en los cuales se continúan practicando ciertos ritmos particulares. Como ya mencionamos, en Merlo, donde vivió María Elena y aún viven sus familiares, los y las afroporteñas se siguen armando candombes. Aunque sólo se mantiene dentro de los patios de las casas y son pocos los vecinos que se acercan. Por otro lado, en Ciudad Evita, partido de La Matanza, donde fueron reubicados los habitantes del barrio Lacarra, según un censo del año 2014 se registraron 112 personas que se reconocen afroargentinas del tronco colonial⁶⁵ (Cirio, Lamadrid C., Lamadrid C.O., 2015).

⁶⁴ Según indica el texto de Geler, et. al, 2020, su erradicación fue prioritaria ya que estaba ubicado en un espacio que el Estado destinaba a un gran proyecto urbanístico con préstamos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

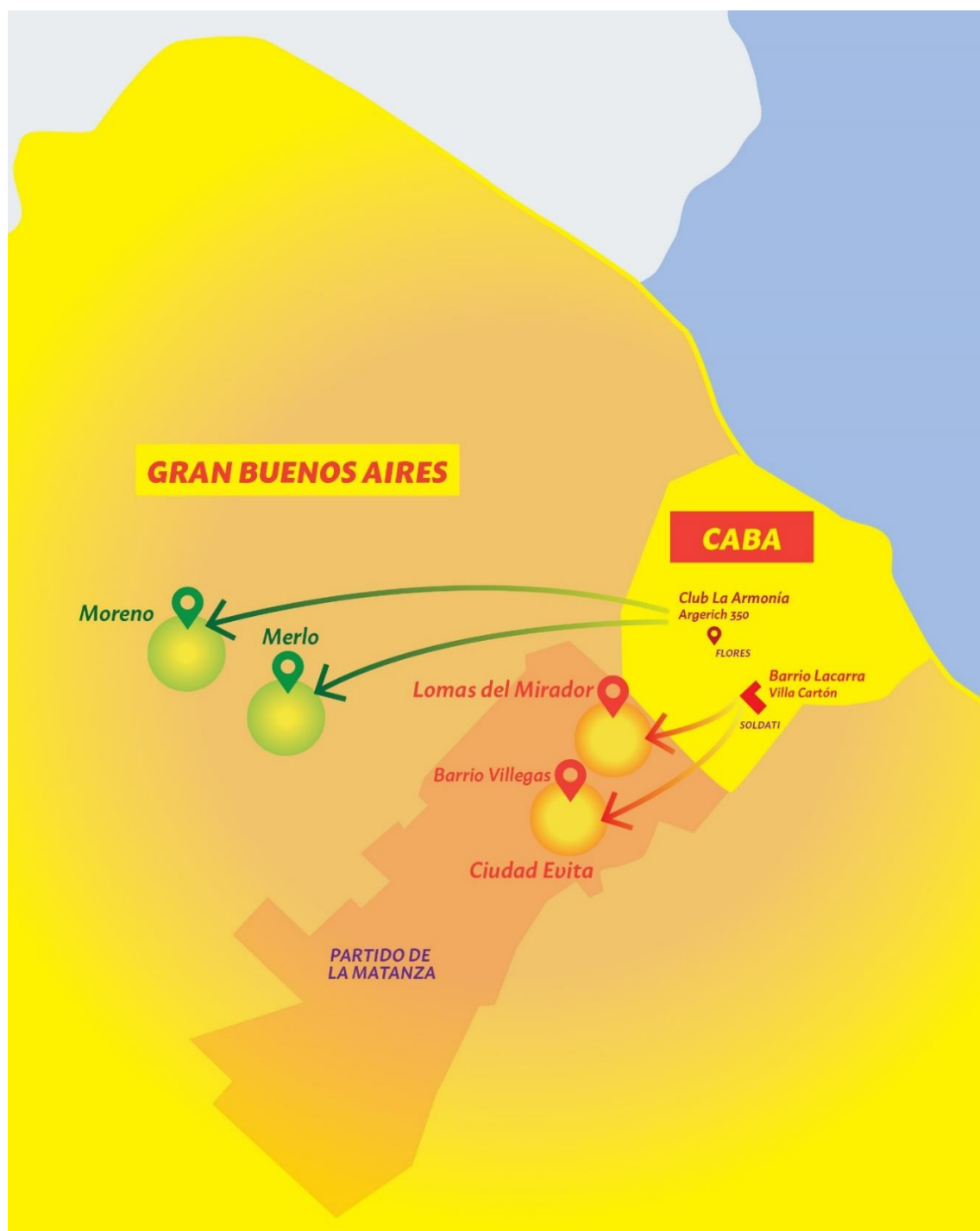
⁶⁵ Tal como indicamos en la introducción, el rótulo del tronco colonial refiere a personas con ascendencia en la Argentina de la colonia, a fin de diferenciarse de otras personas que también se autoadscriben afroargentinas, pero que migraron de otros países en períodos más recientes. (Ver Cirio, 2010a)

Allí se continúa difundiendo el género tradicionalmente llamado “rumba abierta”, el cual toma muchos elementos de la rumba cubana pero que sufrió una reappropriación, según vimos en los encuentros familiares de Soldati, y que en Ciudad Evita fue ganando gran popularidad. Hoy en día, se arman rumbas abiertas donde tocan y bailan vecinos, se reconozcan afroporteños o no, lo cual indica que el género se esparció por el barrio y continuó sus cruces y reversiones con otros géneros actuales como la salsa.

En ambas zonas viven integrantes de la Asociación Misibamba: hermanas, sobrinas y sobrinos de María Elena y Carlos Lamadrid. Y si bien, en su cotidianidad, cada familia se nutre de otras músicas y costumbres del barrio donde vive (Carlos Lamadrid, nota Clarín, 2017), cuando se reúnen en algún evento familiar o social se “arma el candombe”. Allí, además del extenso repertorio de candombes -en castellano y ‘en africano’-, se oyen algunos tangos y ‘rumbas abiertas’. En el siguiente mapa ilustramos los desplazamientos de las familias Lamadrid y Garay abordadas en nuestro estudio.

Imagen 12

Mapa con ubicación actual de integrantes de Misibamba



Nota. Las flechas verdes señalan los desplazamientos geográficos de María Elena y sus hermanos Garay. En rojo se trazan los movimientos de las familias Lamadrid. Diseño realizado a pedido para esta investigación.

Palabras de Cierre

En un momento donde la población afroporteña se encuentra dispersa y sus prácticas culturales parecían haberse desvanecido, logramos situar tres territorios ubicados en zonas dispares en cuanto a categorías de clase y raza, donde con cierta frecuencia, se reunían y se armaban los candombes, y allí, podían cruzarse estas divisiones sociales. En el sótano/subsuelo de la Casa Suiza en pleno centro de la ciudad, concurrían al Shimmy Club de todos los barrios y clases sociales; también en el patio del fondo de Argerich 350, en Flores, se hacían reuniones familiares donde podían encontrarse ‘negros (y negras) che’ con ‘negros (y negras) usté’; ya en el patio de Villa Cartón donde se armaba mayoritariamente con las familias que vivían allí, se acercaban parientes de zonas más alejadas y amistades que traían otros géneros musicales con la expectativa de compartir largos momentos de música, baile y encuentros. Estos territorios forjados por lazos de identidad y *communitas* dan cuenta de los modos en que el candombe se fue transmitiendo, con rasgos que se mantenían y otros que se transformaban. Uno de los rasgos que se continuó de manera silenciosa fue un modo particular de percibir el tiempo y el espacio: un tiempo regido por el ritmo del encuentro y no por el reloj; un espacio que, aunque estuviera en un subsuelo, en un barrio alejado o en un patio reducido, albergaba a una multitud de parientes y amigos que se amontonaban alrededor de los tambores. En ese cruce de tiempo y espacio, el candombe creaba momentos de armonía donde se abrían canales de comunicación de sentimientos, emociones y memorias que trascendían la razón. Esas reversiones del candombe son las que permitieron mantener y actualizar los procesos identitarios con sus practicantes y lograr nuevas territorializaciones hasta nuestro presente.

Capítulo 4

RUMBA, MAKUMBA Y TANGO

GÉNEROS PERFORMÁTICOS DONDE SE CAMUFLA EL CANDOMBE

Como vimos en los capítulos anteriores, una de las formas de mayor participación de los y las afrodescendientes en la vida social porteña a lo largo de la historia fue a través de la música y el baile, sea en las comparsas que se desplegaban en los carnavales como en los bailes y tertulias (Geler, 2010; Frigerio, 2003; Cirio 2007 y 2012), siendo una importante forma de comunalización (Frigerio y Lamborghini, 2011). En los años 50 y 60 del siglo XX, cuando el imaginario de una sociedad blanca y homogénea era indiscutible para el discurso hegemónico y sus múltiples representaciones estéticas y culturales se inspiraban en Europa, la internacionalización de las industrias culturales provocó la difusión masiva de músicas caribeñas y tropicales, tanto en locales nocturnos de Buenos Aires como en medios masivos de comunicación. Este circuito cultural se mantuvo por fuera de las expresiones políticas del momento, condición que permitió la inserción del desarrollo del *tropicalismo*. Mientras, en la década del 60 surgían también importantes movimientos de vanguardia en el mundo del rock y del *under*, que resistían a las dictaduras de dicho momento, los movimientos del tropicalismo impulsados por fuerzas subyacentes -y nada inocentes-, trajo diferentes consecuencias al favorecer los procesos de exotización de sujetos y prácticas afro, lo cual si bien fue satisfactorio para la mercantilización de las producciones culturales, se tornó un obstáculo para las relaciones identitarias en igualdad de condiciones.

En este contexto cultural, nos interesa indagar de qué modo los procesos de transnacionalización de prácticas musicales dieron lugar a los diferentes intercambios comunicacionales entre el candombe y los diferentes géneros. De modo que, aunque el candombe aparece escasamente en los circuitos públicos, sus rasgos y sus corporalidades, se asomaban en los bailes extranjerizados. Como habíamos referido, estos procesos se pueden

analizar a partir de pensar el candombe como un “género performático” (Citro, 2012) que, en el vínculo con otros géneros y con los diferentes contextos sociales va transformando tanto sus rasgos estilísticos como las “significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste”. En este sentido, Citro sugiere que los diversos modos de apropiación de los sujetos, sea re-contextualizando, combinando, enmascarando o resignificando sus marcas, permiten develar “parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos.” (2012, p. 16)

Estudiaremos, en este capítulo, los modos en que el candombe permaneció en las sombras de dicho circuito cultural aunque no así sus practicantes, quienes incursionando en otros géneros como la rumba, la makumba, la milonga candombe y el tango, transitaron por los escenarios del espectáculo, abriendo una vena comunicativa y performática por donde se manifestaban los rasgos corporales e identitarios del candombe.

Tropicalismos en Argentina

El *tropicalismo* es el ícono de Brasil construido por el imaginario occidental, desde su ingreso en la economía capitalista mundial. Como indica Ribeiro, la exuberancia de la floresta ha sido vinculada a signos ambivalentes: por un lado, el "infierno tropical", la presencia de animales salvajes y demás peligros desconocidos y por otro lado, la abundancia de la naturaleza, los colores, “la libertad de los nativos, desnudos, inocentes y fuentes de tantas utopías sobre el paraíso terrestre” (2002, p. 179). En este sentido, si el *tropicalismo* aparece como la representación del Estado brasileño y, por su similitud climática, del Caribe, el “europeísmo” (Ribeiro, 2002) define la representatividad de la colectividad argentina. El fenómeno cultural de los *tropicalismos* en Argentina, si bien abrió diversos circuitos para la población afrodescendiente, desde la mencionada tendencia europeísta contribuyó

insistentemente a enfatizar los estereotipos raciales a partir de signos y símbolos que reproducen, de manera invisible, las relaciones de poder. Es decir, permitió visibilizar sólo aquellos aspectos de la música y el baile que ensalzaban su exotismo, los cuerpos hipersexualizados con vestuarios diminutos y movimientos exuberantes, etc., eliminó ciertas cadenas significantes que permitían su anclaje en la historia encarnada de los sujetos, y enfatizó su carácter extranjero, tanto en relación a la ‘moda tropical’ como a la inclusión de elementos estéticos modernos europeos en el escenario. Esta paradoja donde se combinan elementos tan dispares, Garramuño (2007) la define como “modernidad primitiva”⁶⁶, esta autora analiza las operaciones que construyen pasajes para transformar los sentidos del *primitivismo*, a partir de las formas nacionales que toman el tango y el samba en sus respectivos países. Señala que si en el siglo XIX *primitivo* era análogo a salvaje, con connotaciones despreciables basadas en el positivismo científico, y funcionaba como “un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera... una ‘enfermedad’ para la nación” (2007, p. 45), en las décadas siguientes, tales perfiles negativos -que asomaban cierta fascinación- fueron la base de un proceso de “autoexotismo” inducido que, refinados con elementos modernos, lograron desplazar su lugar extranjero para abonar significados culturales nacionales materializadas, por ejemplo, en el caso del tango en Argentina y el samba en Brasil.

Los y las afroargentinas incursionaron en diferentes experiencias de bailes “afro”⁶⁷ con diversos artistas y espectáculos de la noche porteña, que de un modo u otro han

⁶⁶ Garramuño desarrolla la paradoja de la ‘modernidad primitiva’ para definir las problemáticas “en torno a la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes”. Dicha paradoja “evita el pensamiento dicotómico que separa los dos términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo”(Garramuño, 2007, p. 16).

⁶⁷ El prefijo “afro”, aparece de manera recurrente en nuestras interlocutoras para hacer referencia a un “campo estético y cosmovisional común” (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021, p. 188). En este capítulo se asocia tanto a las prácticas (bailes afro, ritmos afro), al circuito donde se desenvuelven, como a sus practicantes (artistas afro), quienes, en este caso, suele adjudicarse a afrodescendientes (de Argentina o diversos países latinoamericanos), aunque tampoco es condición excluyente para participar de las prácticas tal como se insinúa en expresiones como: “no era afro, era tucumana, pero cómo se movía!”

influenciado en las transformaciones del candombe ya que los mismos sujetos de esta práctica participaban de dichos bailes. Veremos más adelante que el análisis de estas experiencias permitirá desentramar los procesos de silenciamiento, sus influencias y contradicciones por las que también pasó el candombe en diferentes épocas y escenarios de Buenos Aires.

Cuando las luces se posaban en los artistas de las músicas tropicales, que insinuaban sus raíces africanas, llegaban a Argentina espectáculos de EEUU, del caribe, Colombia o Brasil, en busca artistas ‘afros’ para sus espectáculos. Así, afroargentinos y afroargentinas recorrían múltiples escenarios dentro y fuera de Buenos Aires, habilitando, a su vez, un diálogo afrodiásporico⁶⁸ con sus familias afroporteñas, oprimidas por la blanquedad nacional. Es decir, el encuentro entre sujetos afrodescendientes de diversos países de América fue construyendo lazos de identificación por “condiciones comunes de opresión racial, político-económica y cultural” y por “afinidades culturales y repertorios similares (a menudo compartidos) de resistencia” y de agenciamiento de sus prácticas culturales. (Lao Montes, 2007, p. s/n)

Sin embargo, el contexto social de la época, imponía ciertas conductas civilizatorias homogeneizantes, incluso del ámbito del espectáculo. Tal como indican Geler y Yanonne, los espectáculos de músicas y bailes tropicales, estaban dirigidos a “espectadores autorreconocidos como blancos que los veía en tanto artes ‘exóticas’, ‘extranjeras’ y ‘sensuales’”. (2022, comillas originales, p. 253) En este sentido, la presencia del candombe local, pudo haber operado como una amenaza al proceso de exotización y extranjerización de los sujetos y sus espectáculos.

Por su parte, Cesar Teté Salas, bailarín afroporteño de la época que se desarrolló en

⁶⁸ La diáspora africana puede concebirse como “una práctica de liberación y construcción de comunidad transnacional” basada en las condiciones de subalternización de los pueblos y en su “agencia histórica de resistencia y autoafirmación” (Lao Montes, 2007, p. s/n),

espectáculos de revista, en su autobiografía (Salas y Cirio, 2022) nombra, entre los numerosos escenarios donde incursionó, tres momentos en los que fue convocado a bailar candombe porteño. Dos de ellos ocurrieron en el Teatro General San Martín, en una ocasión para el ballet que dirigía la actriz, bailarina y cantante Egle Martin⁶⁹ -de quien aludimos más adelante-, el cual abandonó por sus magros (o nulos) honorarios y una segunda vez para un recital de la cantante afroargentina Rita Montero. La otra oportunidad de bailar candombe fue en Canal 7, para un programa de tango, haciendo copete (bailarines en torno al cantor) a Edmundo Rivero. Sobre este espectáculo afirma que “la intención era demostrar la fuerza de sangre de la negritud” pues en el mismo canal actuaba el Ballet de Beatriz Ferrari, Tropicana Club (1952) “que hacía lo que los niche [negros] le decimos ‘candombe a lo blanco’, o sea deslucido, con coreografía” (p. 35). El aporte de Cesar Teté Salas nos advierte que el candombe efectivamente se anclaba como símbolo afroargentino y, en el circuito de revista y televisión tenía su difusión en un ballet integrado por “blancos”, donde se delineaban las diferencias estéticas y kinéticas donde la exotización formaba parte del proceso e impulsaba a los afroargentinos a reivindicar “la fuerza de sangre de la negritud” a través de un danzar transformado. Además vemos que no siempre fueron retribuidos por su arte, manteniendo la línea colonial y capitalista de explotación a la población afrodescendiente. Estas tensiones raciales eran reiteradas en el ambiente afroporteño, por lo cual, le dedicaremos su análisis en los apartados siguientes de este capítulo.

En nuestra investigación, distinguimos tres grandes géneros que dialogaron con el candombe durante el siglo XX y continúan hasta la actualidad: la llamada “makumba” o ritmo “africano”, nombrado también como “6x8” (Cirio, 2019), las músicas tropicales, especialmente la rumba cubana que propició la creación de un género propio afroporteño

⁶⁹ Ver en <https://eglemartin.com/biografia/>

llamado rumba abierta y, por último, el tango, la milonga y la milonga candombe. En el capítulo anterior, vimos los escenarios donde el candombe continuó su desarrollo de manera menos pública y más acotada a la población afroporteña. En esta instancia, nos detendremos en el modo en que el candombe convivió (y convive) con estos otros géneros, tanto en el circuito nocturno de bares, *boates* y eventos como en ámbitos más íntimos de patios familiares. En ambos circuitos se tejían diferentes situaciones que fueron haciendo mella en las trayectorias corporales de los y las practicantes e incidieron, como veremos, en las reconfiguraciones del candombe de Misibamba hasta la actualidad. Tal como indicamos en el capítulo 1, según Aschieri las trayectorias corporales no sólo dan cuenta de las diversas técnicas corporales aprendidas, sino de todas las experiencias que producen operaciones de sentido en relación a la representación y el uso del cuerpo. (2019, p. 210)

En esta dirección, para analizar cada género tomaremos las trayectorias corporales de María Elena Lamadrid, así como de algunos parientes u otros bailarines y bailarinas afroporteñas de la época, no para ordenarlos cronológicamente, sino para resaltar sus participaciones en varios de los citados circuitos a lo largo de sus vidas y para comprender la genealogía de sus modos particulares de significar y valorizar el candombe en la actualidad dentro de la Asociación Misibamba.

En el capítulo anterior nos detuvimos en los años de infancia de María Elena que transcurrieron en la casa de su tía abuela Gumersinda Lamadrid, en el barrio Flores de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde funcionaba el Club La Armonía y se organizaban grandes bailes con orquestas de tango y otras músicas de la época. Y en el patio del fondo se ‘armaban’ candombes donde participaban los numerosos habitantes de la casa, así como se sumaban otras familias y personas afrodescendientes. Aquellas vivencias tempranas de María Elena entre los candombes y La Armonía marcaron su camino hasta la actualidad. No obstante, entre sus 17 y 30 años, María Elena tuvo una trayectoria artística que le permitió

formarse en el baile. Aunque reconoce que, a diferencia de otras primas o sobrinas “que hicieron escuela”, nunca se dedicó a estudiar baile o canto, sus experiencias la fueron nutriendo de diferentes géneros, técnicas y modalidades de composición artística que inevitablemente entraron en diálogo con sus aprendizajes de la infancia.

Ribetes de la Rumba Abierta

Tal como reparamos en las entrevistas realizadas en el campo, las hermanas y hermanos de María Elena vivían con su madre en Villa Cartón y, en el mismo pabellón que se ubicaba su casa, también estaban las casas de sus tías con sus familias, así como otras familias afrodescendientes. Carlos Lamadrid, hermano de María Elena, nos describía los candombes que se organizaban en aquella pequeña casa y resaltaba la presencia de su tía Albertina Elsa ‘Tina’ Lamadrid y su esposo Oscar Alfredo ‘Cacho’ Nogueira, guitarrista afroargentino, quienes integraban el conjunto Los Diamantes Negros. Varios autores (Cirio, 2019; Geler y Yannone, 2022) afirman que ‘Tina’ era la voz del grupo y Fred comandaba la dirección musical con guitarra y piano, mientras otros músicos tocaban el contrabajo, el bongó, las tumbadoras, etc. con el cual desplegando un repertorio de música tropical que iba de la guaracha, la rumba y el bolero, al tango y la milonga. El texto de Geler y Yanonne (2022) refiere que María Magdalena ‘Pocha’ Lamadrid, prima de María Elena y Carlos, recordaba que su tío Oscar Nogueira “solía llegar a Villa Cartón con algún cubano, alguien con tambores y bueno, se tocaba siempre” (p. 258). En consonancia, Carlos comenta que los candombes de su casa, eran frecuentados por algunos de los músicos que trabajaban con ‘Tina’ y Oscar Nogueira, lo cual incluía otros instrumentos musicales como el contrabajo o el bongó; y afirma que fue gracias a estos encuentros que muchos de los familiares conocieron estas músicas tropicales. Los músicos hacían boleros, guarachas, milongas, rumbas y, cuando la fiesta estaba en su esplendor, sonaba el candombe.

En la entrevista mencionada María Elena afirma que su primera experiencia artística fue en la década de 1950, con Los Diamantes Negros en donde cantaba candombes *en africano* al inicio del espectáculo. (comunicación personal, Ezpeleta, febrero de 2023) Sin embargo, el reciente texto de Geler y Yanonne, que analiza este conjunto afroporteño, no menciona la participación de María Elena cantando candombes.

A partir de las imágenes recolectadas, las autoras identifican una marcada diferencia estética entre una tarjeta de presentación que se supone era de los primeros tiempos (o del debut) del grupo y otras posteriores. En las primeras se aprecian vestuarios más "tropicales", en especial en Tina que luce un tocado en la cabeza, al estilo Carmen Miranda mientras que luego. El grupo aparece vestido con trajes sobrios y peinados a la moda del momento. Así mismo, las autoras resaltan:

En la década de 1950, cuando Tina cantaba con Los Diamantes Negros, los valores familiares, la tradición y la autoridad (blanca, masculina, patriarcal, occidental, heterosexual, católica, etcétera) se imponían como normas inquebrantables. Salirse de ellas podía acarrear graves consecuencias, que Tina y los suyos evitaron. (Geler y Yanonne, 2022, p. 270)

En este sentido, se comprende el cambio estético tanto en la imagen del grupo como en su contenido, ya que además como puede desprenderse de la información que nos da María Elena en la entrevista, se evitó comenzar el espectáculo con los candombes interpretados por ella. Si bien afirma que decidió salir del grupo para sumarse a bailar con Rosita Tulipán, lo cual veremos más adelante, los cantos *en africano* contenían dos rasgos que desde nuestros análisis, en su combinación, no encajaban en los cánones de la industria del entretenimiento. Por un lado acentuaban su dimensión ‘primitiva’ que podría haber abonado a la exotización del espectáculo sino fuera por el segundo rasgo, en el sentido de que

se trataba de una práctica local y familiar, lo cual interpelaba por lo bajo, vestigios de la historia y la cultura nacional y fragilizaba el carácter extranjero extranjerizante que daba cierta comodidad social a los ojos de los espectadores.

El conjunto Los Diamantes Negros funcionó durante las décadas del 50 y 60, y eran contratados para actuar en restaurantes y locales bailables, así como en las cantinas del barrio de La Boca. También realizaron algunas giras por otras localidades del país. Como se sugiere en Geler y Yanonne (2022), ciertos músicos afrodescendientes que se movían en el circuito artístico, como Fred Nogueira, funcionaban como “mediadores culturales”. Las exitosas músicas tropicales que llegaban desde Brasil, Colombia o el Caribe, estaban dirigidas hacia un público socialmente “blanco”. En este sentido María Elena nombra especialmente a dos referentes de la época: Blanquita Amaro y Amelita Vargas, ambas artistas cubanas radicadas en Argentina, quienes cantaban rumba al estilo de “Las mulatas de Fuego”⁷⁰, donde se combinaban su atributos como cantantes, bailarinas y cuerpos sinuosos semidesnudos, con plumas o telas brillosas en las caderas que amplificaban sus movimientos. (Comunicación personal, Merlo, agosto 2017). Estos rasgos eran los requeridos por las industrias culturales. Sin embargo, para la población afroporteña estas características “portaban codificaciones raciales que no encontraban cabida ni posibilidad” (p. 259).

Esta relación de empatía e identificación respecto de las procedencias afrodescendientes de las músicas como de las temáticas sobre lo negro en las canciones, permitió la creación de un nuevo género afroporteño, denominado rumba abierta (Cirio, 2019). La rumba abierta se basa en la rumba cubana, pero con la clave del son en coincidencia con la del candombe porteño. Su ritmo es más rápido que el de dicho candombe,

⁷⁰ Las mulatas de Fuego fue un grupo cubano de mujeres bailarinas, cantantes y vedettes de la rumba y el mambo, muy icónicas en los años 40 y 50, de donde surgieron grandes figuras como la cantante Celia Cruz. Se pueden ver algunas fotografías en el artículo <https://www.desmemoriados.com/la-huella-inquietante-de-las-mulatas-de/>

incluso cuenta con varios instrumentos de percusión como congas, bongó, claves, entre otros y su baile, por lo tanto, requiere de movimientos más pequeños y efusivos. Sin embargo Cirio aclara que no es exclusivo de la rumba cubana, sino que es un modo de apropiación afroporteño.

Para los afroporteños la rumba abierta es, desde lo formal y performático, un género y una manera de interpretar otros géneros, incluyendo a la rumba cubana. El adjetivo “abierta” viene a significar la capacidad de apertura de los músicos para interpretar obras ajenas según sus características intrínsecas. (Cirio, 2019, p. 37)

En cuanto al baile de la rumba abierta, se caracteriza por movimientos rápidos, festivos y con el torso proyectado hacia el frente. Los hombros y las caderas suelen sacudirse de manera rápida y alternada; y las piernas se cruzan con pasos donde apenas tocan el suelo. Estas características se diferencian marcadamente de la corporalidad y gestualidad del candombe. Tal como analizaremos en otro capítulo, el candombe suele mostrar movimientos más cadenciosos, donde hombros y caderas se mueven con más densidad, el cuerpo muchas veces aparece inclinado hacia el suelo (con mayor o menor ángulo) mientras las pisadas se afirman en la tierra, de allí, se escucha decir en reiteradas ocasiones que “el candombe es a tierra”.

Mientras el candombe porteño fue acotando sus espacios de aparición hasta replegarse en las casas familiares y referenciarse en las personas mayores, la rumba abierta se propagó con gran popularidad por las noches y las juventudes de los barrios del partido de La Matanza, como Ciudad Evita y Barrio BID (identificado por nuestros interlocutores como General Villegas, nombre del barrio lindante), donde se trasladaron la mayoría de las familias Lamadrid que vivían en Villa Cartón. Así, las hermanas y hermanos de María Elena, mantuvieron un vínculo cotidiano con la rumba abierta a lo largo de su historia así como las

generaciones más jóvenes lo sostienen en la actualidad. Estas vivencias dispares con el candombe y la rumba abierta, entre los y las integrantes de Misibamba se asoman en los debates, tensiones y resoluciones a la hora de componer una presentación grupal con la cual se identifiquen. Tales disyuntivas se acarrearán desde la primera formación musical de Misibamba, llamada Bakongo, las cuales van tomando nuevas direcciones de la mano de los diferentes circuitos de participación (ver Cirio, 2009b). Y veremos en el capítulo 6, cómo incidirá en las corporalidades de algunas personas durante el proceso de corporización del baile de candombe, lo cual traerá consecuencias en sus reformulaciones identitarias.

Bailar la Makumba y no “Bailar el Santo”

Si bien María Elena Lamadrid es la referente más autorizada en el candombe dentro de su familia y de Misibamba, no fue el géneroailable lo que la puso en los escenarios artísticos. En los años siguientes, luego de su debut cantando candombes junto a Los Diamantes Negros, María Elena se desenvolvió como bailarina en los espectáculos de dos mujeres cantantes de música tropical. En ambas oportunidades, fue convocada para bailar un género llamado por sus practicantes como africano, afro o makumba⁷¹. A mediados de la década del 50, a sus 18 o 19 años ya bailaba con la cantante Rosita Tulipán, quien hacía rumbas y mambos. Allí María Elena recuerda que “bailaba makumba arriba de la mesa y saltaba a la pista”. Con Rosita Tulipán se han presentado en *boates* como *Reviêns*, *Sunsset* en Vicente López, en cantinas de la Boca, en Zingarela. María Elena cuenta que este baile lo aprendió sola, mirando a otras compañeras y, sobre todo, sintiendo los tambores, además, ese mismo ritmo también era tocado en reuniones familiares donde en ciertas ocasiones hacía “bajar el santo”. Tal como indica Cirio, dicho toque “estuvo asociado a prácticas religiosas de matriz afro como “bailar el Santo”, o sea entrar en un estado alterado de conciencia mediante

⁷¹El término ‘macumba’ o ‘makumba’ refiere a la religión afrobrasileña que utiliza un ritmo con características similares.

la danza para la comunicación con los ancestrales” (2019, p. 9). Según nos cuenta en una entrevista, María Elena presencié una ocasión donde le bajó el Santo a su mamá. En los tambores estaban tocando el ‘abuelo’ Alexander (un africano muy amigo de la familia), Eduardo Bahía (‘un afroargentino que cantaba y tocaba muy bien’) y su tío Julio Lamadrid. Y expresa:

ME: ...para mí que el ritmo llegó a un estado que pienso que... no sé por qué le agarró.

P: ¿Cuándo le bajó el santo a su mamá?

ME: Claro, no sé por qué le agarró. (Ma. Elena, comunicación personal, Merlo, mayo de 2016)

En otra entrevista comenta que su tía Polina, a quien llamaba *mama (emic)*⁷², siempre decía que se “había curado el Santo” y sabía mucho de ‘eso’. Y en aquel momento se levantó y sacó al ‘tamborero’ que hizo bajar el Santo (no recuerda bien si fue Eduardo Bahía). Según María Elena, son los tambores los que manejan la situación, el Santo baja porque los tambores los invocan, aunque no sea de manera consciente.

Así también, la cantante afroargentina Rita Montero en el libro escrito junto a Pablo Cirio, recuerda un episodio en la casa de Gumersinda Lamadrid, donde vivía María Elena de niña, en la que se armaban los *candombes*. Cuando tenía 10 años de edad, vio “bailar el Santo” a algunas mujeres, y resalta que “ya el ritmo, era un ritual que hacían, hasta que se concentraban y se concentraban y bailaban y bailaban y bailaban este... con el idioma *africano*” (Cirio y Montero, 2012, p. 27).

Otro registro más antiguo que refiere a “bailar el santo” puede leerse en el libro *La locura en la Argentina*, escrito en 1920 por José Ingenieros, donde describe una escena,

⁷² Como mencionamos en el capítulo anterior, la crianza de María Elena estuvo vinculada a tres mujeres a quienes llamaba, mamá a su mamá biológica (Feliza Más), *mama* a quien la crió (su tía Polina) y *mamita* a una tía abuela donde vivían (Gumersinda Lamadrid).

colmada de fantasías estigmatizadas que, según comenta, la presencié en su adolescencia en 1893:

Solían reunirse, en efecto, a "bailar el santo", ceremonia místico-brujeril que precedía a las invocaciones, profecías o curaciones. Al son de tambores y otros instrumentos africanos se hacían ofrendas en especies ante un altar afro-católico, en que se mezclaban estampas, santos, útiles de cocina, sartas de cuentas de vidrio, caracoles, comestibles, bebidas, armas, patas de gallo, cuernos de animales, plumas, etc.; el sacerdote o brujo hacía invocaciones en su lengua africana, que, a veces, eran repetidas o coreadas por la concurrencia, hasta que alguna de las negras presentes se ponía a bailar, agitándose cada vez más, hasta caer presa de un ataque histero-epileptiforme, seguido de un sopor cataleptoideo, que, según la protagonista, duraba pocos minutos o varias horas. Ya el "santo" (nombre colectivo del altar o particular de alguna imagen), estaba "bailado"; entonces el brujo operaba con palabras y con las manos sobre el enfermo, si estaba allí, o le enviaba algún talismán o amuleto, por medio de sus parientes, si su enfermedad impedía traerlo. Las mujeres que "bailaban el santo" solían enloquecerse, si ya no lo estaban a medias; eran, por lo general, las más ardorosas de temperamento y livianas de costumbres, siendo creencia general entre los negros que "tenían 'gancho'" para hacerse desear de los blancos, según podía inferirse del hecho que solían tener hijos blanqueados. (1920, pp 38/39, las comillas son originales)

Pese a tratarse de una interpretación ficcionada por la mirada occidental de Ingenieros, es evidente el sentido ceremonial del baile ligado a la espiritualidad y a la cura, donde intervenían un conjunto de ofrendas, palabras y sonidos a fin de llevar a cabo el ritual. Con todo, es posible destacar la primacía de los tambores así como los cantos en africano para que el baile acontezca, escena que se alinea con los relatos de María Elena y Rita. La posterior asociación de las mujeres que bailaban con la locura y con la falta de costumbres nos ofrece algunas pistas para comprender los motivos por los que "bailar el santo" se dejó de practicar y aún se mantiene cierto manto de tabú para hablar de él. Más allá de los contextos

y sentidos que invisten al ritmo de makumba, sus vivencias son parte del bagaje de informaciones con las que cuenta María Elena a la hora de recrear su baile afro.

Así también su relación con África tiene huellas vitales en su infancia que quedaron marcadas en su memoria. África era una palabra que sonaba a menudo en su casa, sus abuelos contaban que el toque (el de candombe) lo habían traído de África.

Mis abuelos que ya venían de mis bisabuelos, que yo te dije que era una negra que no hablaba castellano que mamá me llevaba, pero yo era muy chica y ella estaba en un sillón y era muy cerrada para hablar, viste? Hablaba africano. (entrevista a María Elena 01, Merlo, 2016)

María Elena explica que tenía 12 años de edad cuando su mamá la llevaba a visitar a esta parienta negra en Buenos Aires, que suponía que era su bisabuela, quien hablaba ‘en africano’ y no salía a ningún lado.

Caminaba un pasillo largo y estaba toda vestida de negro. Ella no quería visitas. Yo no le entendía nada porque hablaba en africano, sólo que la nombraba a mi mamá: Feliza. Mi mamá, se ve que le entendía. (Comunicación personal, Ezpeleta, febrero de 2023)

Años más tarde, en 1969 sus primas María Magdalena Lamadrid y Carmen Yannone, junto a Alicia Petit, conformaron la agrupación femenina de canto y baile llamado ‘Las Mulatas de Ébano’ (también en alusión al grupo cubano ya referenciado ‘Las Mulatas de Fuego’) que se presentó hasta la década de 1990. Este grupo también contaba con un repertorio basado en la música tropical y los bailes africanos con el ritmo de makumba. En el texto mencionan que, en un principio, “incluían como introducción un candombe argentino” que luego decidieron quitar “ya que no era reconocido por los espectadores” y “dejaron solo

los bailes que generaban mayor atención” (p. 267). Este proceso de reformulación se emparenta con el que observamos en las decisiones tomadas por Los Diamantes Negros, lo cual se condice con el condicionamiento social sobre el circuito de los espectáculos musicales ‘afro’, que no concebía incluir el candombe entre sus repertorios.

Aunque según, Teté Salas (Salas y Cirio, 2022), en el Shimmy Club, los tambores tocaban el ritmo de makumba, al cual nombra como un baile más antiguo que el candombe, en el texto de Geler y Yanonne (2022), afirman que las integrantes de Las Mulatas de Ébano aprendieron este baile con el reconocido bailarín José “Cubas” Delasán. Allí explican que el ritmo suele comenzar lento y “sube la intensidad cuando llega el 6 x 8, que empiezan a sonar los tambores de distinta manera” (p. 267). Si bien advierten que en esos instantes “podés llegar a incorporar una entidad” resaltan que en los espectáculos de Las Mulatas de Ébano, evitaban la incorporación cortando el baile a tiempo y luego cerraban con una rumba con muchos movimientos de cadera y hombros. María Elena coincide con Carmen en que este baile ‘afro’ que realizaban en sus espectáculos podía ser controlado y encauzado hacia un fin meramente artístico, sin la necesidad de ‘bajar el santo’. De este modo, el baile mantenía la intensidad y el exotismo de sus movimientos, a la altura de la “moda afro” de la época y se desligaba de cualquier elemento peyorativo respecto a prácticas “makumberas”, estigmatizadas y asociadas a la magia negra o a la brujería. Por motivos similares, el toque dejó de nombrarse makumba entre sus propios practicantes, quienes pasaron a llamarlo ritmo ‘afro’ o ‘6x8’. (Cirio, 2016) Si con el término “afro” procuran dar cuenta de que es lo suficientemente antigua como para remontarlo al África, al nombrarlo 6 x 8 (seis por ocho), se la inscribe en el marco de la teoría académica de la música, donde 6 x 8 es el compás en que se puede escribir –aunque 12 x 8 sería más apropiado- (Cirio, 2016). Este modo matemático moderno de algún modo, busca abstraer la “primitividad” de lo corporal. Sobre esta paradoja del tiempo en la música ‘afro’ volveremos más adelante.

Los relatos de María Elena y Carmen, coinciden sobre el aprendizaje del baile con el “toque africano” en la escena del espectáculo, como si nunca antes lo hubieran visto bailar y nada tuviera que ver con sus historias. Es decir, ambas lo ubican como si fuese ‘otro’ baile que debió aprenderse por fuera de su cultura. En contraposición, afirman que nadie les enseñó a bailar la rumba o candombe, si no que lo aprendieron solas, observando desde pequeñas a sus mayores. A su vez, ambas explicitan que no es un baile para que “baje el santo”, aunque cada una cuenta las estrategias para evitar dicha incorporación: Carmen lo corta en el momento de mayor intensidad y María Elena explica que es el tamborero quien maneja esa situación, quien sabe que si toca algunos ritmos de más puede pasar eso, y si los hace, lo sacan de los tambores. Podemos leer aquí una voluntad por desmarcar el baile de su sentido religioso, ya que ello podría confundirlo con brujería. Observamos también, la delgada línea por la cual debían moverse estas mujeres, que en su proceso de exotización investía cierta negociación donde debían bailar y lucirse como negras pero no comportarse como tal.

Esta condición de mantenerse distantes publicamente a su afrodescendencia colonial, también reclamaba “extranjerizarse” de su país, ya que la historia en construcción no concebía la existencia de negras argentinas. El público sólo podía regodearse con un espectáculo concebido como importado que nada tenía que ver con su sociedad. Carmen comenta en el texto que cuando decían que eran argentinas, no les creían y confiesa que fue aprendiendo “qué valía decir y qué no” y “que al decir que era cubana [...] era más prestigio” (como se citó en Geler y Yanonne, p. 266).

Una situación similar, aunque más reciente, narra Melisa Lamadrid, hija de Carlos Lamadrid e integrante de Misibamba, en relación a sus experiencias en las salidas nocturnas de su adolescencia:

Era aburrido ser argentina y ser negra...en el boliche ser de Brasil, de Dominicana o de Cuba era como exótico. Entonces cuando los chicos me sacaban a bailar, ya me hablaban como haciendo gestos ¿*De dónde sous!*? [risas] De Ciudad Evita. Y se iban porque a partir de ahí les cortaba el chamuyo o no sé, como que los desarticulaba [...] (Foro Afro Chaco, junio 2017)

En ambas situaciones se mantiene el deseo colonial de fijar a la otredad en la fascinación de lo inaccesible. Las preguntas sobre sus procedencias buscan la reiteración de sus percepciones racializadas y contornean las pieles de Carmen y Melisa con diferentes estereotipos. Si, como indica Bhabha, "...la 'piel' en el discurso racista es la visibilidad de la oscuridad, y un significante primordial del cuerpo y de sus correlatos sociales y culturales" (p. 107), el discurso estereotípico será el principal artífice del sujeto colonizado (Fanon). Tal discurso implícito en la operatoria inconsciente de extranjerizar el cuerpo negro, se asienta en el "guión de la fantasía colonial", que pone en escena la "ambivalencia del deseo" y la demanda hacia el Negro. La respuesta de Melisa, revela una realidad invisibilizada, al mismo tiempo que desarma tal fantasía y sorprende con una escena poco graciosa de la historia colonial/racial en el presente. Nadie quiere ser 'aburrida' en un bolicheailable en plena adolescencia, del mismo modo que Carmen no quería perder 'prestigio' por ser argentina. Estas contradicciones con las que convivían, eran naturalizadas en sus trayectorias corporales que les imponían extranjerizarse de su historia y mantenerse dentro de los estereotipos aceptados por la sociedad hegemónica como condición para participar de los circuitos artísticos de la noche porteña.

Estos conocimientos corporizados, están atravesados por tres categorías que, como sugiere Taylor (2015), funcionan de manera inseparable: la memoria cultural, la raza y el género, los cuales participan de la transmisión de la memoria colectiva y nos ayudan a comprender la continuidad de los imaginarios sociales y las formas de disciplinamientos de

las conductas de blanqueamiento. En el capítulo 6, volveremos sobre estas problemáticas en torno a las experiencias racializadas.

Mientras tanto, en estas líneas, resaltamos las dificultades para dar aparición al candombe, ícono de la afroargentinidad, ya que pondría en riesgo las fantasías de extranjería con las que debían vestirse los espectáculos mencionados. Por extensión, la estrategia abonó la ilusión de que no hay afroargentinos del tronco colonial. El modo en que se construyó la exotización de estos sujetos a partir de sus prácticas culturales y sus corporalidades fue entramando una disputa de identidades, historias, ritmos y gestualidades que seguirán operando en la vitalidad del candombe y en la subjetividad de sus practicantes hasta la actualidad.

Traducciones Culturales de una ‘Danza Moderna Afroporteña’

En un contexto mundial de grandes cambios económicos y políticos, por la década del 20, surgía la danza moderna en respuestas al racionalismo estético y a los movimientos etéreos y rígidos de la danza clásica que manifestaban las ideas de arte como representación. La estadounidense Isadora Duncan y los alemanes Rudolph Laban y Mary Wigman fueron las principales figuras que impulsaron este nuevo estilo de danza, con la cual buscaban movimientos más libres que logren expresar la emocionalidad y su espiritualidad, recurriendo muchas veces a tradiciones esotéricas e indagaban en las que consideraban culturas “antiguas” o “primitivas”. (Broguet, 2017, p. 218)

En esta ávida búsqueda de las llamadas “tradiciones primitivas” posibles de ser ‘fusionadas’⁷³ en los escenarios del arte moderno, Estados Unidos se convertía en los 40, en “un enorme productor y consumidor de estereotipos sobre América Latina” (Broguet, 2017,

⁷³ La fusión era una característica de la danza moderna, donde los elementos se combinaban más por las formas que por sus significados.

p. 221), dentro del cual resaltaron los papeles de dos bailarinas y antropólogas caribeñas, Pearl Primus y Katherine Dunham, quienes indagaron en diferentes culturas africanas y afroamericanas con el afán de “llevar esa ritualidad a la escena artística” (p. 225). Según el texto de Broguet, el permanente flujo de bailarines y coreógrafos por diferentes países latinoamericanos generaban conexiones entre la danza clásica, la emergente danza moderna y tradiciones performáticas locales (indígenas y negras). En Brasil surgen las figuras de Eros Volusia, reconocida como la “Isadora Duncan brasilera” y más tarde, la bailarina Mercedes Baptista quien se inspiró en las danzas de *orixás* del *candomblé* y su universo ritualístico. En Argentina, el movimiento de la danza afro se asienta en los 40 con bailarinas como María Fux, Luisa Grimmer y Paulina Ossona⁷⁴ y, en este proceso de conformación de una “danza moderna afroamericana”, nuestro país recibía con gran éxito diferentes ballets negros así como difundía masivamente músicas y bailes afroamericanos. Un dato interesante, es el del bailarín afroargentino Ricardo Ávalos, quien debutó en la *Katherine Dunham Dance Company*, cuando vino a Buenos Aires en 1954 y se integró a ella por décadas, emigrando a Estados Unidos (Salas, C. y Cirio, N. P., 2022, p. 44)

Estos espectáculos no respondían a ninguna línea política (Geler, 2022; Garramuño, 2007; Corti, 2015; Salas y Cirio, 2022) y por lo tanto no incomodaban en la alternancia de dictaduras y censuras. Sin embargo, debía posicionarse como extranjero de esas fusiones culturales, tanto en el consumo como en la producción, ya que la blanquitud argentina y la ausencia de cualquier rasgo étnico constituían una barrera indiscutible en nuestro país. Para sortear este obstáculo, apelar a las influencias de las bailarinas brasileñas o norteamericanas era una opción viable en pos de ser parte del circuito cultural en boga.

⁷⁴ Igualmente en las décadas anteriores se cuenta con antecedentes relevantes como las visitas de bailarines estadounidenses o europeos: Isadora Duncan en 1916, los ballets de Kurt Joos y los hermanos Sakharoff en las décadas del 30 y 40, entre otros.

Un ejemplo significativo es el de Egle Martin, la artista referida anteriormente por Teté Salas, quien influenciada por el jazz y la bossa nova, se interesó por las músicas afroargentinas, derivando en los bailes del Shimmy Club, donde tomó contacto con el candombe y con los ancianos afroporteños. Así, hacia finales de la década de 1960 realizó varios espectáculos evocando los desfiles populares de candombe en los barrios de San Telmo congregando más de 40 bailarines y en 1970 grabó un disco simple que consta de dos candombes beat *El Dombe y Dombe Barilo*⁷⁵.

Es en este contexto socio cultural y político se enmarcan las experiencias musicales de estas mujeres afroargentinas. En la década de 1960, María Elena trabajó como bailarina en el espectáculo de la cantante Orquídea Negra (Loreta Gómez, afrocorrentina), quien cantaba rumbas y otras músicas tropicales. Su hijo, Osvaldo Gómez Melling⁷⁶, conocido como Tataito, era bailarín y coreógrafo del cuerpo de baile, compuesto por María Elena, su hermana Gloria Luján Garay, su prima Carmen “Pelusa” Yanonne, (ya nombrada anteriormente) y otra mujer que no era de la familia llamada Alicia, a quien María Elena recuerda como “una mulata de Villa Lugano”.⁷⁷

Según los relatos de Cesar Teté Salas (Salas y Cirio, 2022), Osvaldo Gómez Melling, nacido en Rosario, vivió en Montevideo junto a su madre, donde bailaban en el Brembo Ballet y la Comparsa Añoranzas Negras, experiencias que lo inspiraron a regresar a Buenos Aires con el fin de “crear un espectáculo de calidad para mostrar lo afroargentino”. Así, fundó el Ballet de Arte Negro Changó, con la voz principal de su madre, Orquídea Negra y unos veinte integrantes, entre los cuales se encontraba Teté Salas (pp. 34/35).

⁷⁵ Ver en <https://eglemartin.com/biografia/>

⁷⁶ Osvaldo Gómez Melling, nació en la ciudad de Rosario en 1936 y desde los 90 vivió en Almería, España, (Cirio, 2015b) donde murió hacia el 2016 (Salas, T., 2022)

⁷⁷ Esta experiencia, fue recuperada a través de los relatos de María Elena Lamadrid y su hermana Gloria Luján Garay, en una visita de campo realizada junto a Pablo Cirio y Augusto Pérez Guarnieri, donde invitamos a Gloria Luján Garay a la casa María Elena Lamadrid en Merlo, provincia de Buenos Aires (11 de septiembre de 2016).

Los géneros que estudiamos se fueron moldeando, transformando y resignificando en los múltiples intercambios de saberes, experiencias y situaciones particulares de cada instancia. También allí, se permearon modos de hacer y de mover propios de las trayectorias corporales de las practicantes donde inevitablemente, al menos en María Elena y Gloria, se incluyeron varios elementos del candombe. Con el fin de hacer emerger estos movimientos silenciosos, Souza Santos (2002) propone un trabajo de traducción cultural, capaz de hacer inteligible la multiplicidad de experiencias disponibles, buscando una relación coherente con aquellas otras que todavía son posibles. Atenderemos, entonces al mecanismo en que estas bailarinas afroporteñas, realizan su propia traducción⁷⁸ cultural de dichas danzas modernas afroamericanas, que les permitieron crear nuevos sentidos a sus bailes escénicos. (Corvalán, 2013)

La Risa como Jerarquía

Cada vez que María Elena y Gloria nombran a Orquídea Negra se ríen y se tapan la cara. Recuerdan que aparecía con una peluca al estilo Celia Cruz y toda maquillada, “¡bien... coqueta!” exclaman. El diálogo prosiguió de esta manera:

ME- Yo digo la vieja. La madre de Tataito.

G- Orquídea Negra, la madre de Tataito.

P- Loreta se llama ella.

G- Sí, pero le decían Orquídea Negra.

ME- Orquídea Negra.

P- Loreta Gomez.

G- Sí, delgadita.

⁷⁸ La idea de traducción aquí propuesto, se aleja del uso común y literal del término, ya que incluye siempre algún tipo de creación y, por lo tanto, de transformación. Una traducción que está más cerca de la transmutación. Para Boaventura de Souza Santos, la teoría de la traducción parte del reconocimiento de que todas las culturas son incompletas, y de ahí busca identificar lo que es común entre las entidades, sin suprimir nada de la autonomía o diferencia que le da sustento. (Corvalán, 2013)

ME- Una voz así como de soprano, alta ¿viste?, pero mal, *mal puesta diría yo la voz*, no?

P- ¿Y qué cantaba?

ME- Y cantaba: paja, pájaroliiiiiiiiito, no sé qué venía una canción en... iiiindo y después empezaba: pajarolito, tum tum, y ahí entrábamos nosotros pajarolito tum tum

G- Bailando

ME- Y ahí en esa entrada, bailábamos nosotros. *Hacía seis pajarolitos tum tum y entrábamos nosotros* así, no? (hace un gesto con las manos una delante de la otra) ese paso, yo me acuerdo toda la coreografía. De pajarolit...

P- Aahh jaja!

ME- Entrábamos con ese paso y después seguíamos (mueve las manos con palmas abajo) con los tambores solos, *ella ya no cantaba más. Todo a cuero* y haciendo la coreografía. ¿Te acordás?

G- Sí!

ME- Ahh! Si habré disfrutado!

G- *Yo lo disfrutaba y yo me reía de Orquídea Negra*. (se ríe)⁷⁹ (Comunicación personal, Merlo, 2016, énfasis propio)

Gloria y María Elena nos ilustran, a través de sus memorias, una escena que posiblemente vimos en alguna película de la época. Espectáculo, incluso, que podría ocurrir en cualquier lugar de Latinoamérica o el caribe. En el relato también se explicita la estructura jerárquica sobre la que se organizaba el espectáculo, fiel a la lógica moderna. En el cuadro se ubicaba como figura principal a la cantante, Orquídea Negra, quien con su voz, presentaba el escenario y anunciaba el momento para que suenen los tambores y las bailarinas desenvuelvan su coreografía.

Sin embargo, en la conversación ambas esbozaban sin tapujos, cómo se burlaban de Orquídea Negra, derribando así su lugar jerárquico. María Elena prefiere llamarla “la vieja”,

⁷⁹ ME: María Elena Lamadrid; G: Gloria Luján Garay; P: Norberto Pablo Cirio

y remarca que cantaba con la voz “mal puesta” y, al final, las dos coinciden en el placer que les generaban aquellos momentos donde desplegaban su baile (y se reían de Orquídea Negra). A través de estos discursos, ambas mujeres se permitían subvertir las relaciones de poder y priorizaron la ganancia de placer que produce el baile. Tal como indica Bhabha “el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder”. (2002, p. 92)

Ya en la teoría psicoanalítica, Freud ubica al chiste entre las cuatro formaciones del inconsciente⁸⁰, es decir uno de los modos en que algo del inconsciente se manifiesta de forma disfrazada, para no ser censurado por las barreras represivas del propio sujeto. Lo que distingue al chiste de las otras manifestaciones es su carácter social, ya que precisa de una otra persona que escuche y un saber común que permita sancionar el chiste con la risa, lo cual provoca un clima distendido. A través de este mecanismo, es posible sublimar una vivencia dolorosa en algo transmisible y placentero. Si bien, en su obra “El chiste y su relación con el inconsciente” (1905) Freud hace una distinción entre el humor, lo cómico y lo chistoso, entre los que el chiste es el único que mantiene una relación con el inconsciente, los tres generan placer por levantar barreras de censura y poder expresar a través de la gracia o la risa lo que de otra forma generaría malestar. Estas formas de picardía que conjugan la risa, el engaño y el juego a través de la música y el baile, como estrategias de sobrellevar los vínculos jerárquicos, se reitera en varias formas culturales como un legado de las resistencias a la esclavitud.

Lowell Lewis (1995) relaciona los movimientos de capoeira con la cultura de la esclavitud en Brasil a través de un sistema semiótico complejo que lo vincula con el tema de la libertad: la libertad de la esclavitud, de la dominación de clase, de la pobreza e incluso de

⁸⁰ Sigmund Freud nombra cuatro formaciones o manifestaciones del inconsciente: el síntoma, el sueño, los actos fallidos (olvidos y lapsus) y el chiste.

las limitaciones del cuerpo (Lewis, 1992). El autor sugiere que el engaño como clave para lograr la liberación, es un “arma de los débiles” que se tornó un valor central en la contemporaneidad. En la capoeira, suelen fingirse movimientos para engañar a su contrincante, lo cual se valoran como recursos necesarios tanto para el juego como para la vida (Reed, 1998) y recibe el nombre de “mandinga”. Según los relatos de reconocidos maestros de capoeira de Bahía, Salvador, “la mandinga es el arte de engañar”, es la “tecnología” del capoeirista para engañar (Mestre Cobra Mansa, 2009), la cual se puede utilizar para protegerse y también para desproteger al otro, para “quebrar um pouco do equilíbrio do outro” (Mestre Poloca, 2009). Dentro de los códigos de resistencia de la capoeira, la mandinga da la posibilidad de estar viviendo situaciones difíciles y al estar frente a su propio opresor, hacerle creer que sos la personas más feliz del mundo (Mestra Janja, 2009). (Corvalán, 2009)

En Argentina, especialmente en la zona de Santiago del Estero, la palabra *mandinga* se refiere a los negros, así como al diablo y a los sucesos que no tienen explicación, como acuña la frase “cosa é mandinga”. Por la misma zona (y no es casual), surgen las danzas populares picarescas como la chacarera y el gato, las cuales también remiten a la burla de las danzas de salón de sus patrones.

Ridiculizar o reírse de las personas que cumplen cierta jerarquía en las relaciones, como sucede con Orquídea Negra, es una forma de desacreditar tal estructura o de sobrellevarla de una manera placentera. Aquí, la cantante no sólo juega un papel de jerarquía por ser la figura principal. También es quien más se esfuerza por ajustarse a la estética moderna y europea, en su intento por cantar en altas tonalidades a lo lírico (lo que molesta a los oídos de María Elena). En este sentido, la estructura de poder sugerida en la escena es resquebrajada. Mientras María Elena y Gloria se ríen de quien fantasea con ser Celia Cruz, de algún modo, también se burlan de los fracasados intentos por imitar las melodías blanco-

europeas en el espectáculo. En esa comicidad, también se ponen en juego los diferentes procesos de subjetivación de las bailarinas, quienes, no sin cierta complicidad, reafirman sus lugares identitarios.

Seis Pajarolitos. El Tiempo en un Baile Negrero

La concepción de tiempo en la música y en su vínculo con el baile también muestra una muela en su traducción. Entendiendo la música como una elaboración estética del tiempo y el baile como una elaboración del espacio y tiempo, Quintero Rivera comenta:

El análisis de la música es también central para comprender lo social por su importancia respecto de una de las dos grandes coordenadas donde se da la vida: el tiempo. La otra coordenada es el espacio, y en el baile, se representa musicalmente la vinculación entre ambas. (...) La organización humana de los sonidos o la música es también una forma de organizar, expresar o simbolizar el tiempo. (Quintero Rivera, 2020 [1998], p. 91)

Aunque la danza moderna afroamericana traiga una gran impronta del ballet clásico que conlleva una concepción del tiempo lineal, marcado por relojes y partituras, en el proceso de traducción de las diferentes bailarinas afroamericanas, confluye una “constelación de tiempos, ritmos y oportunidades” (Souza Santos, 2002, p. 271) que estaban ocultas por la “monocultura” del progreso. Quintero Rivera explica:

No hay un tiempo dado, sino una heterogeneidad de tiempo. Aunque el reloj de arena marque que pasó un minuto, es muy diferente como sentimos ese minuto. Un minuto de esta conferencia es completamente distinto a un minuto de un beso apasionado. Entonces si el tiempo se convierte en un objeto, subjetivamente se hace una tergiversación del tiempo. Pero si entendemos lo subjetivo como parte de la realidad, vivimos en un mundo subjetivo. Elaboramos estéticamente esa realidad de la heterogeneidad del tiempo: como la gente siente distintos momentos del tiempo, es

conceptualmente muy importante. Y por eso la riqueza rítmica de nuestras músicas.
(Quintero Rivera, clase Clacso, 2020)

En el diálogo citado, María Elena explicaba la manera en que se enteraba cuándo debía entrar a bailar: “*Hacia seis pajarolitos tum tum y entrábamos nosotros*”. No se guiaba por pulsos, ni tiempos ni claves, sino por “pajarolitos”, es decir, por el canto y los tambores. Esta manera de entender el tiempo nos remite a Quintero, cuando afirma que “los sonidos van marcando el transcurrir del tiempo; la organización de esos sonidos en música resulta en una forma de expresar nociones sobre lo temporal, como una de las dos coordenadas básicas en donde se vive la vida. (Quintero Rivera, 2020 [2009], p. 400) Esta relación con la música se profundiza en la conversación que continuó, donde hablaban de dos reconocidos bailarines y coreógrafos de la época, José Cubas y Osvaldo Gómez Melling (Tataito, hijo de Orquídea Negra), con quienes, en alguna oportunidad, ambas han participado de sus ballets. La figura del coreógrafo, propia del ballet clásico y retomada por la danza moderna, según Quintero Rivera, es quien “elabora las secuencias de movimientos o figuras que ‘interpretarán’ los bailarines. La danza se tornó así mucho más compleja y elaborada con el arte del coreógrafo, a la vez que la centralización de la función creativa restringía las posibilidades innovadoras de los bailarines ‘ejecutantes’”. (2020 [2009], p. 416)

ME- A mí me gustaba porque *era más negrero* que José Cubas

P- Sí

G- Sí!! Nada que ver.

ME- Y mirá que José Cubas es negrero, eh?

P- Sí.

G- Pero Tataito...

ME- Es criado entre los negros José Cubas.

G- Pero Tataito es distinto.

ME- Pero *Tataito era más negrero que José Cubas*.

[...]

L- ¿Negrero quiere decir qué estaba con... qué estaba con los negros?

ME- Cla y a parte el ritmo de baile que hacía, la coreografía qué hacía era más,

G- [...] nosotros

ME- *se adaptaba más a nosotros, a los afros.*

G- A los afros. José Cubas no, era distinto

ME- Eeeh, *José Cubas era más clásico.* (eleva las manos y las baja suavemente extendiendo los dedos como en danza clásica)

G- Más clásico

P- Pero Cubas...

ME- Y de marcarte 1, 2, 3, 4, 8.

P- Pero Cubas,

ME- Viste? *Y tenías que contar y andá la mierda con contar [...]* (se ríe)

P- Cubas eh siempre le recriminaba que Tataito bailaba y enseguida andaba por el piso. Como que, como que bailaba y siempre hacía cosas muy, que se tiraba

ME- En el plano, sí, en el piso, sí.

P- Sí, como que no lo veía bien eso.

ME- Y bueno, son estilos diferentes

P- Claaaro, por eso digo.

ME- Claro, porque Cubas, eeh José Cubas tenía clásico.

P- Claro.

G- Por eso hacía eso.

ME- Y Tataito

G- Tenía afro.

ME- Tenía una base de clásico, pero no como José Cubas. Entonces hacía cosas más afro, (mueve las manos hacia su pecho con palmas hacia arriba) viste? Y nosotros en vez de *hacer pasos* como José Cubas de can... contar...

G- Bailamos sueltos

ME- que te embolaba contando. *Él te llevaba por la música.*

G- Por la música te llevaba.

ME- *Nosotros cambiaba la música y ya sabíamos el paso*.⁸¹ (Comunicación personal, Merlo, 2016, énfasis propio)

Según la RAE el término *negrero* refiere al modo de adjetivar algo “dedicado a la trata de negros” o a la “persona que trata con crueldad a sus subordinados o los explota”. En su sentido social actual, ‘ser *negrero*’ suele asociarse a las relaciones de trabajo, es decir, alguien que, ejerciendo abuso del poder, obliga a trabajar en condiciones precarias o informales, lo cual suele nombrarse como ‘trabajar en negro’ o quien te hace ‘trabajar como un negro’. De algún modo, no deja de ser una de las tantas expresiones de sesgo racista que se acuñan a través de nuestro lenguaje y operan en las estructuras subjetivas y colectivas de los sujetos. Sin embargo, aquí el contexto de enunciación es otro y por lo tanto su significado ofrece una traducción local. La afirmación: “me gustaba porque era más *negrero*” situada en el diálogo de dos mujeres afroporteñas del tronco colonial, anuncia un desplazamiento hacia otro sentido. Es decir, ya no se asocia a la relación esclavista del blanco sobre el negro ni a la relación de explotación laboral, donde se mantiene la relación de abuso de poder racial. Sino que el campo de acción es el baile y la corporalidad y su sentido se invierte al contraponerse con el estilo clásico, ícono de la homogeneización europea en la danza y valorarse por sobre éste. En consonancia con esta línea, Cesar Teté Salas, bailarín afroargentino, contemporáneo de nuestras interlocutoras, en su autobiografía (Salas y Cirio, 2022) nombra en varias ocasiones el adjetivo *negrero* para aludir a quien le gusta estar [y hacer] con los negros. Por otro lado, como vimos más arriba, Salas contrapone una forma de hacer “candombe a lo blanco”, deslucido y coreografiado (p. 35), al candombe propio de sus cultores.

Al reflexionar sobre los modos de bailar y coreografiar de Tataito y José Cubas, se trama una paradoja entre el ser (o tener un estilo de baile) más *negrero* o más clásico

⁸¹ Mismas abreviaciones, se agrega L: María Laura Corvalán

respectivamente, lo cual se vislumbra en tres aspectos: el tipo de movimientos que despliegan en sus coreografías, el vínculo con la música y el vínculo con los bailarines afros.

Respecto al primero, en contraposición a la danza clásica que implica una corporalidad esbelta, con pasos que buscan despegarse del piso y las manos se elevaban con los dedos extendidos, el baile más *negrero* contenía “movimientos más afro”, entre los cuales muestran las manos hacia el pecho (lugar del cuerpo ligado a los sentimientos y los afectos), así como mencionan la utilización del piso para desplazarse, recurso característico de la danza moderna en su énfasis por enraizarse a la tierra. Así también, la estructura de las coreografías “se adaptaban más a los afros”, donde aluden a la posibilidad de “bailar suelto”.

Un elemento característico -aunque no exclusivo- de los géneros performáticos afroamericanos es la improvisación (Frigerio, 2000, Quintero Rivera, 2020 [2009]), la cual nunca surge caprichosamente. En ciertos contextos de bailes afroamericanos suele establecerse una cadena de comunicaciones que puede ocurrir entre músicos, entre quienes bailan y/o entre la música y el baile. En las danzas escénicas, hay una figura del coreógrafo, quien diseña la partitura de movimientos y traslaciones y, dependiendo de la flexibilidad de la coreografía (y del coreógrafo), es posible improvisar sobre dicha estructura. Tal como afirma Gloria, con Tataito bailaban más sueltas, se dejaban llevar por la música. Esto sugiere que si bien había un coreógrafo que indicaba las entradas y salidas, desplazamientos e incluso los movimientos, había más libertad para moverse y expresarse, siempre que no se pierda la comunicación con los tambores. El mismo Tataito en sus presentaciones busca bailar por el piso. Seguramente lo hacía como forma de mostrar su virtuosismo y desplegar su “africanidad” en escenarios ávidos de exotismos y tropicalismos. Pero también pudo haber algo ligado al placer, a su libertad de expresión y a su construcción identitaria. Parafraseando a Quintero: la naturaleza transgresora comunicativa de su danza se ubica precisamente en el

intento de romper –en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía– con esa dicotomía conceptual. (2020 [2009], p. 409/ 410)

Este aspecto es dependiente del segundo, el vínculo con la música, si el estilo clásico de José Cubas, les exigía escuchar la música a partir del conteo numérico del pulso en su organización temporal, el baile negrero de Tataito guiaba las secuencias con las formas de la música (como los diferentes sonidos de los tambores, las partes del canto, etc.) sin necesidad de incluir números, lo cual habilitaba a dejarse llevar por la música para ejecutar los movimientos. Según sus comentarios, esto implicaba más cantidad de ensayos pero con menor esfuerzo intelectual y más apuesta sensible. La comunicación entre la música y el baile está supeditada a la relación con el cuerpo, y éste se mueve como piensa y se siente en el mundo. Quintero sugiere: “*el tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante*⁸² [agregamos, en el modo de vivirlo internamente y de comunicarlo] y el baile constituirá, por tanto, la base central de las identidades” (2020 [2009], p. 402, énfasis original). Finalmente, el vínculo de cada coreógrafo con los bailarines afros revaloriza la resemantización del término *negrero*, ya que en este caso, el negrero en vez de cosificar, comercializar o explotar o dominar al negro mediante su abuso de poder/saber en cualquiera de sus formas, se acerca, se adapta al negro, en un proceso de identificación a partir de la expresión de su corporalidad. Siguiendo Metz (1979), el modo en que los actos de mirar, oír, leer y agregamos bailar funcionan como sitios de la subjetivación en el discurso colonial, es posible construir imaginarios visuales, auditivos y corporales para las historias de las sociedades. El acto de bailar de manera más *negrera* se presenta como un modo de subvertir las concepciones coloniales desde los procesos de subjetivación e identificación tanto de los sujetos que bailan como de quienes lo perciben.

⁸² Parafraseando a la máxima bíblica: “el verbo se hizo carne...”

Tango y Milonga: *Primitivismos*

El tango desde sus inicios, fue producto de tensiones y contradicciones políticas, culturales y sociales. Como observamos en los capítulos anteriores, varios autores (Cirio, 2006, 2010b, 2012; Andrews, 1989; Geler, 2010), coinciden en rastrear el surgimiento del tango y la milonga en las músicas y bailes afroporteños en combinación con elementos europeos. Las primeras milongas se registraron en las llamadas academias de baile y en conventillos de Montserrat, donde una proporción de afrodescendientes se mezclaba con otros sectores de la ciudad. (Geler, 2010, p. 101)

Este costado ‘primitivo’ del tango (Garramuño, 2007) podría haber sido la causa para excluir al tango de la conformación de nación, como bien se intentó con el candombe. Sin embargo, como nombramos más arriba, fue el mismo *primitivismo*, con su resignificación cultural contextualizada y su proceso de ‘autoexotismo’, el que décadas más tarde lo señalará como símbolo nacional (p. 16). Mientras Garramuño presenta al tango como una “modernidad primitiva” e indaga en los pasajes culturales que convirtieron al género en símbolo de “identidad nacional” (p. 22), nuestro trabajo se posa en la pregunta sobre cuáles fueron las operaciones que dejaron afuera al candombe de estas formas culturales que ganaron valor como “modernidades primitivas” y cuáles fueron los canales soterrados que le permitieron continuar en diálogo con estos otros géneros. Tal como recorrimos en la historia del candombe, en reiterados momentos históricos y políticos el candombe fue signo de salvajismo, lascivia, desorden y su aparición estorbaba los esfuerzos por civilizar a la sociedad, incluso dentro de ciertos sectores afroporteños, donde procuraban ubicarlo en un pasado lejano y borroso. En este sentido, vimos cómo en el siglo XIX, las propias comparsas afroporteñas fueron transformando sus repertorios agregando instrumentos y géneros

musicales europeos a los que también se sumaron tangos y habaneras (Cirio, 2009a; Geler, 2010).

En los apartados anteriores, observamos los modos en que otros géneros musicales latinoamericanos de procedencias ‘afro’ se posicionaron en las industrias culturales de la modernidad, no sólo a nivel local sino también internacional. En los espectáculos artísticos de la noche porteña, en cambio, el candombe ya no podía ser reconocido socialmente como ‘afroargentino’, atribución que en otros países latinoamericanos podría haberle resaltado su exotismo y abierto ventanas hacia la modernidad. No obstante, la instalada creencia argentina de ser una sociedad blanca y homogénea no ha dejado pasar ningún indicio que la desestabilice. Riveiro (2002) ilustra esta idealización en un análisis comparativo del *tropicalismo* que representa a Brasil con un *européismo* distintivo de la argentinidad. “Brasileños y argentinos se encuentran irremediabilmente presos en este juego de espejos contruidos por ellos mismos y por otros actores y agencias con los cuales históricamente mantuvieron contactos e intercambios.” (Ribeiro, 2002, p. 177)

Este aparente desprendimiento del tango de sus raíces afrodescendientes se torna visible en las décadas del 30 al 50, al emparentarse con otras músicas de moda en la época como el foxtrot, el vals y las llamadas músicas tropicales, que eran consumidas por un masivo público en fiestas y clubes mientras el candombe se mantuvo espacios reservados para sectores afrodescendientes. Sin embargo, tampoco eran indiferentes entre sí. Como pudimos apreciar en el capítulo anterior, en el mismo edificio donde funcionaba el Shimmy Club mientras en el subsuelo sonaban los candombes, en la planta baja tocaban orquestas de tango y en los intervalos, varias personas solían bajar a apreciar los candombes. También vimos que en el “Centro Recreativo La Armonía”, se realizaban bailes con reconocidas orquestas de tango de la guardia vieja mientras que, en otros momentos, se organizaban

candombes en el patio de atrás entre todas las familias que vivían allí, más la concurrencia de otras personalidades afroporteñas.

En los bailes de La Armonía, a diferencia de las reuniones de candombe, los únicos negros eran sus organizadores y los familiares que vivían allí. María Elena recuerda que las invitaciones las repartían puerta a puerta a todos los socios y, para el día del baile, decoraban el espacio con cortinados y una alfombra roja en la entrada, que traían de la casa Perel (ubicada en Nazca y Gaona), donde trabajaban dos parientes: Luis Robles, marido de Perla y Julio Lamadrid. (Merlo, 2016) En la parte de adelante del lugar tocaba una orquesta de tango de la guardia vieja, (recuerda que solía ir la orquesta de Toyo), y cuando terminaban ponían discos con géneros tropicales y foxtrot, mientras, en la parte de atrás estaba el buffet con mesas, donde también se bailaba folclore.

María Elena cuenta que allí aprendió a bailar tango con su papá y observando a las parejas, le encantaba ver bailar a su (tía) abuela Gumesinda con su esposo Enrique, y que, incluso, en aquellos bailes de la Armonía han pasado grandes bailarines de tango como ‘Virulazo’⁸³, Juan Carlos Copes y María Nieves, y una vez fue ‘El Cachafaz’⁸⁴. Vale resaltar que éstos eran reconocidos internacionalmente como los mejores bailarines de la época, cada uno con su estilo. Copes se destacó junto a María Nieves por la difusión de pasos elegantes y coreografías, mientras ‘Virulazo’, quien bailaba con Elvira Santamarina, “prefería que la magia llegara desde la sencillez, de la perfección de un giro o un gancho⁸⁵ apenas insinuado, una danza sin subrayados ni despliegues.” (Salas, H. 2008, p. 294) Es por eso que siempre se lo recuerda con aquella frase que una vez se lo oyó decir: “El tango es caminar a compás, lo otro es gimnasia sueca”. (p. 294) Mucho más temprano, desde comienzos de siglo, ‘El

⁸³ Virulazo era el apodo de Jorge Martín Ozcaizaguirre (1926-1990).

⁸⁴ El Cachafaz se llamaba Ovidio José ‘Benito’ Bianquet, nació en 1885 y falleció en 1942. Entre 1910 y 1929 lo acompañó como partenaire Emma Bóveda, a quien siguieron la después actriz Elsa O’Connor; Isabel San Miguel y Carmencita Calderón, quien lo secundó desde 1933 hasta su muerte.

⁸⁵ Los ganchos son figuras donde la mujer flexiona una rodilla sobre la pierna del hombre, como si se enganchara a éste.

Cachafaz’ ya se lucía en un baile quebrado⁸⁶ y lleno de cortes⁸⁷, acompañado de diferentes partenaires a lo largo de su trayectoria. Siendo el primer bailarín de tango contratado para actuar en Estados Unidos 1911 y en 1920 en París.

Por su parte, María Elena también recupera sus experiencias bailando tango, cuando iba al salón La Argentina⁸⁸, cuando sus tíos y tías trabajan allí y ella bailaba tango con un compañero que, según comenta, baila muy bien. (Comunicación personal, Merlo, marzo de 2017) El prestigioso Salón La Argentina ubicado en Rodríguez Peña 361, en la década de 1940 organizaba bailes de tango que contaba con una concurrencia eximia y constante, sin la irrupción de ‘trifulcas’ y ‘malevajes’, tan frecuentes en otros salones.

Se hace evidente, entonces, como el trabajo de algunos familiares aparece como un canal silencioso de acceso a estos exclusivos ambientes y formas culturales que de otro modo no tendrían posibilidad de conocer. Quienes trabajaban en el centro de Buenos Aires, ya sea en tiendas o en salones bailables, propiciaban condiciones para gestar flujos comunicativos entre este sector de la población desplazada e invisibilizada con el resto de la sociedad. Fue por esta vía que los bailes de La Armonía se vestían “con glamour” para recibir a sus socios y a las orquestas, así como posteriormente, los trabajos en otros salones, permitieron a estas familias a asistir a diferentes bailes sociales y conocer nuevas músicas. Dichas experiencias fueron ampliamente significativas en el enriquecimiento de sus prácticas culturales y en la recreación de nuevas versiones y géneros performáticos.

⁸⁶ El baile quebrado se refiere a las torsiones y flexiones que se hacen en el cuerpo dentro del baile.

⁸⁷ El corte se llamaba al gesto donde la caminata se detiene, con los pies juntos, sea cruzados o paralelos.

⁸⁸ El Salón La Argentina, fue construido en 1901 y en la década de 1930 se realizó el primer baile de tango organizado por los estudiantes de la Facultad de Medicina. Luego de varias reaperturas, en el 2014 paso a llamarse Palacio La Argentina, donde se realizan presentaciones de grandes musicales, opera, conciertos de jazz, tango, etc. En el siguiente link pueden apreciarse las instalaciones en el marco de la milonga El Arranque (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=lzj2RvIFrt8>

En una de las conversaciones sobre sus vivencias con el tango, María Elena se pregunta por esta suerte de continuidad entre el candombe y el tango con un interesante planteo:

Y dicen que el tango nació del candombe. Pero bueno, que será ese tango de antiguo... y sí, por el ritmo, por lo *cachafaz*, por lo... viste ese ritmo... fuerte que tiene el tango. El tango que se tocaba antes.

L: ¿Qué sería lo *cachafaz*?

M: Y... lo... ¿Cómo te puedo decir? Lo acentuado, lo... como *bailado a tierra*. Como sentirlo, como estar acompañado. Viste? y mover las piernas con esa delicadeza que te da... como si bailara un candombe, bailara un tango. Y yo sentía lo mismo. Yo bailaba el tango y me parecía que me transformaba. Lo sentía. Y bailaba tango de salón! Yo no bailaba tango... fantasía. Tenía el compañero pero bailaba, viste, los únicos firuletes que te hacían era el ocho. (...) Viste? Ese era lo ún... Ahora te digo, no es por decir, cuando salíamos a bailar nos hacían rueda.

L: Mire usted!

M: Porque había tanta comunicación, tanto sentimiento para bailar el tango, que no era porque vos lo hacías porque eras bailarina de tango, ni porque querías hacer ver con los demás... Vos hacías lo que sentías y si los demás te aplauden, y bueno.
(Comunicación personal, Merlo, agosto 2017, énfasis propio)

En esta reflexión a partir de su experiencia, aparecen una serie de pistas valiosas, para nuestra investigación. En primer lugar, capta rasgos que emparentan el tango con el candombe: el ritmo y lo *cachafaz*. Si bien, según la RAE, ‘cachafaz’, es un adjetivo que significa descarado, pícaro, desvergonzado, en la jerga tanguera, el término se utiliza para nombrar un modo de bailar, en alusión al bailarín nombrado recientemente de las primeras décadas del siglo XX. Aquel estilo *cachafaz* se ufanaba con cortes y quebradas, dos elementos del tango que remarcan la rítmica del tango, lo cual coincide con el decir de María Elena, lo cachafaz del tango está en lo “acentuado”, lo “bailado a tierra”. La connotación de

un tango antiguo, incluso para su época, puede ilustrarse en los diferentes estilos que lo sucedieron, sea en la sencillez de caminar al compás de Virulazo o en los pasos coreografiados de Copes.

Lo Cachafaz no quita lo Sensible

*El cachafaz, bien lo saben,
que es famoso bailarín
y anda en busca de un festín
para así, florearse más.
El cachafaz cae a un baile
recelan los prometidos,
y tiemblan los maridos
cuando cae el cachafaz.⁸⁹*

El baile de El Cachafaz quedó registrado en la película *Tango* (1933) junto a Carmen Calderón. Es interesante citar la descripción que hace del mismo, el historiador especialista Nestor Pinsón para el difundido sitio electrónico *todotango.com*⁹⁰: “aparece *poco elegante* de la cintura para abajo, con el torso bien erguido, pero con *demasiado* movimiento de pies, posiblemente por orden del director de la película, para llamar la atención” (la cursiva es nuestra). En consonancia, la editorial digital *testimoniosba*⁹¹ sugiere que “sus cortes no encajaban en el tango caminado a trancos largos”. Estas interpretaciones explicitan cierto desdén a su forma de bailar, donde la velocidad de sus pies es signo de desprolijidad. Aunque Pinsón intentó rescatar al mítico bailarín, adjudicando dichos movimientos a las indicaciones del director, esta valoración es coherente con cierto proceso de estilización del baile de tango el cual fue mutando en un tango liso⁹², sin traspíes⁹³ y con amplias figuras. Estas operaciones de transformación del baile de tango pueden enmarcarse dentro del dispositivo civilizador que fue “puliendo sus costados más primitivos” (Garramuño, 2007, p. 54) en cuanto ensayaba

⁸⁹ Letra del tango El Cachafaz. Autores Ángel Villoldo, Manuel Aróztegui

⁹⁰ <https://www.todotango.com/creadores/biografia/175/El-Cachafaz/>

⁹¹ <https://www.testimoniosba.com> de Arlequín Producciones

⁹² Sin muchos adornos, con una caminata más bien sobria.

⁹³ Traspíes se le llama a un paso de la caminata de tango donde un pie se pone a la par del otro, en vez de adelantarlo, casi siempre en un tiempo más apresurado (entretiempo) que el resto de los pasos.

sofisticaciones con elementos más modernos como diversos saltos, apertura y elevación de piernas y una multiplicidad de movimientos que despegan el tango del piso.

Con todo, las descripciones del baile de El Cachafaz y su registro en el film mencionado, contiene rasgos que luego pueden reconocerse en el baile de tango de la afroargentina Margarita Guillén, con quien realizamos un interesante trabajo etnográfico basado en el análisis en conjunto de material audiovisual de sus presentaciones⁹⁴. Margarita “la Negra” Guillén se desenvolvió como bailarina de tango en las décadas del 50’ y 60’, al igual que Juan Carlos Copes -y María Elena Lamadrid aunque en diferentes circuitos-. Su tango se caracteriza por el movimiento rítmico que logra con los pies que, sensible a la corporalidad y a las propuestas coreográficas de su compañero, arremete con traspiés en las síncopas de la música. (Registro audiovisual de su baile)

Si bien ella admite bailar un tango *canyengue*, palabra del lunfardo con la cual hoy se reconoce socialmente el baile “de negros”, en ningún momento aparece entre sus posturas el particular abrazo con el cual se suele estampar dicho estilo, tal como describe en detalles el portal oficial de la ciudad de la Nación donde, por cierto, se encargaron de omitir el protagonismo afroargentino:

Es un baile en pareja que se desarrolla desde fines del siglo XIX en las llamadas “milongas”. Su peculiaridad es que las parejas se toman en un “abrazo” estrecho que une los laterales opuestos de sus torsos en forma de V, juntan también sus mejillas y miran en la misma dirección; el varón guía a la mujer, toma su mano y la apoya en su cintura; ambos bailan con sus piernas semi flexionadas. La música del tango canyengue tiene un ritmo acompasado y marcado, incluye instrumentos como guitarra

⁹⁴ Margarita contaba con una decena de casetes en VHS que, junto con Pablo Cirio, nos ocupamos de digitalizar y luego llevar un dispositivo para mirarlos junto a ella, quien ansiaba verlos (y verse) desde hacía muchísimos años. Incluso algunos nunca los había podido ver.

criolla, flauta traversa, y tuba. Participan bailarines sociales de milongas, profesionales, músicos, orquestas, cantantes. Se baila en la Ciudad de Buenos Aires, Rosario, Córdoba y otras. (Sitio oficial de la Nación⁹⁵, 2019)

Una vez más el Estado contribuye a alimentar las aspiraciones europeizantes de la idiosincrasia argentina, silenciando el protagonismo afroporteño en el tango *canyengue*, tanto en su baile como en su música. El vocablo de origen africano sufrió las mismas tergiversaciones que ocurrió con tango y candombe, donde se han promulgado las más diversas teorías sobre sus orígenes y sus utilidades en Buenos Aires. Entre ellas, Ortiz Oderigo (2009) lo refiere a un “baile de carácter fúnebre, contemporáneo del candombe. Vinculado con la ceremonia de la ‘danza del santo’ [...] se realizaba en los velatorios y sepelios de los afroargentinos” (p. 134). Aunque no cuenta con fuentes conjetura que esta vertiente que lo asocia al baile y a la liturgia.

Por su parte, Cirio (2022c) se basa en fuentes bibliográficas y etnográficas para coincidir con el mismo autor (Oderigo, 2008) en adjudicar la introducción del estilo *canyengue* al compositor afroporteño Ruperto Leopoldo “el Africano” Thompson, uno de los primeros contrabajistas en las formaciones tangueras de La Guardia Vieja. Esta afirmación también se subraya en Robert Farris Thompson (2005) y en escritos de músicos como Canaro (1964) y el contrabajista Rivas (2012). Según Cirio, el *canyengue* en el contrabajo⁹⁶ consiste en intercalar en la interpretación de la música el golpeteo de la caja del instrumento -por ejemplo marcando la clave del candombe porteño o sus variaciones- y/o emplear el arco de

⁹⁵<https://www.argentina.gob.ar/cultura/manifestaciones-de-patrimonio-cultural-inmaterial/caba/baile-tango-canyengue>

⁹⁶ Siguiendo a Cirio, este modo de tocar el contrabajo cayó en desuso luego de la muerte de Thompson, hasta que Astor Piazzolla en los 60 “lo reincorporó en sus obras y lo extendió a otros instrumentos, siendo hoy uno de los índices sonoros más sugerentes del género” (2022c, p. 259).

modo no convencional (p. 264). Lejos de buscar sustituir el modo europeo de tocar el instrumento estos recursos amplían sus posibilidades sonoras, por lo que el autor concluye que “el enriquecimiento textural del *canyengue* en el tango opera reafirmando su aporte cultural afrodescendiente, invitando al oyente a una escucha que pueda desplegarse en más de un sentido identitario.” (p. 271) En este sentido, vemos que el estilo *canyengue* de Margarita Guillén, con sus pasos rítmicos y sincopados, se aproxima más a este recurso expresivo de buscar nuevos movimientos/sonidos en el entramado coreográfico del baile, expandiendo así la interpretación corporal de la música.

No obstante, la bailarina recuerda que cuando realizaba sus presentaciones de tango, era inevitable que luego el público le requiera que baile un *candombe* y allí también lucía sus *trapiés* imprimiendo su intimidad con la música. Por su parte, María Elena Lamadrid compara la experiencia de bailar tango con la de bailar *candombe* a partir de inscribir tal experiencia en el sentir, en la sensación de transformación y, finalmente, en la comunicación con su pareja de baile. Sentir para bailar sigue siendo la premisa desde la cual, la comunicación corporal con el compañero opera de un modo similar al vínculo que se establece con el tambor en el *candombe*. Lo cachafaz del tango se insinúa, entonces, en la picardía del *trapié* que le insiste al andar, en los quiebres disruptivos del cuerpo con la música y en los resabios de *malandrajés* que debieron retirar. El *canyengue* fue la marca negra que insistió en el tango: cuando quisieron callar los parches, el contrabajo se transformó en tambor (Cirio, 2022c) y cuando intentaron encorsetar el baile en un abrazo estereotipado, los pies continuaron escribiendo los secretos del *candombe*.

El Tango en los Candombes de Soldati

Como vimos en el capítulo anterior, la fecha de cierre de La Armonía, a comienzos del 50, casi coincide con el traslado de una parte de la familia de María Elena, junto a otras

familias afroporteñas, a Soldati, Villa Cartón, donde realizaban candombes que incluían otros géneros, como tango, milonga y otros ritmos cubanos como la guaracha y la rumba. De aquellas reuniones, Carlos y María Elena Lamadrid evocan un modo particular de bailar tango entre su padre Marcelo Adrián Lamadrid con su tía Magdalena Lamadrid:

C- Mi papá bailaba tango con mi tía Magdalena, cabeza a cabeza, sin las manos.

ME- Sin las manos, claro.

C- se ponían las manos atrás y bailaban tango. O sea, en el patio de mi tía Magdalena era como esto (señala el espacio donde estamos, un comedor)

P- Sin, sin... agarrarse.

ME- Sin agarrarse! Con la cabeza

C- Sin agarrarse! Mi viejo ponía las manos atrás, mi tía Magdalena también, frente con frente, y bailaban un tango.

P- Pero lo hacían un poco en joda o bailaban así?

ME- Noo, se bailaba así también. (...)

C- Mi viejo bailaba tango que... una cosa de locos. Todos mis tíos. Mi tío Roberto, mi tío Julio... (Comunicación personal, Merlo, marzo 2017)

Una vez más se imprime la gracia de un baile donde los pies juegan en un espacio reducido. Si bien, no es novedoso encontrar entre las formas del abrazo de tango, el contacto entre sienes como un punto de comunicación del baile, aquí, el contacto entre ambas cabezas (en la zona frontal) parece suficiente y prescinde del abrazo. Esta creativa (re)apropiación del baile de tango se suma a los modos en los que versionaron la rumba abierta, donde también se ejecutaban tangos y milongas con toques de sonos o boleros en los tambores. Si apelamos al lunfardo, propio del género, estos modismos pueden nombrarse como *yeites* (truco, trampa o destreza) del baile de tango afroporteño.

En este marco, podemos incluir otro *yeite* que percibimos en el baile de Jorge Boot⁹⁷, afroporteño a quien, como parte del campo, visitamos en sus últimos años, en los geriátricos donde residía. En una oportunidad, le propongo bailar unos tangos, sorprendido me explica que no estaba vestido para la ocasión y que, además, él sólo sabe llevar con el pecho, a lo cual me preguntó si me animaba y obviamente respondí que sí. Sin embargo, cuando empezamos a bailar la milonga La Tablada –por Francisco Canaro–, no me ofreció el pecho para llevarme sino que en un abrazo cerrado apoyamos las sienes. Fue en la segunda milonga, La Luciérnaga, la cual fuera su preferida, que su baile cambió tal como detallo en mi registro de campo:

Empezó a sonar La Luciérnaga por Bartolomé Palermo. Jorge se agarra la cabeza y dice: “mi milonga!” yo me acerco y lo abrazo para bailar (temo que la emoción le juegue en contra). Pero me encuentro con otro cuerpo, bailaba con el torso, su pecho latía y el brazo que hacía contacto con mi mano se agitaba al ritmo de la milonga. Entonces yo lo acompañaba con mi espalda. Y ahí sí, con su pecho me hizo hacer muchos ochos seguidos. Cada pisada era muy bailada, muy sentida. Cuando terminamos me besó la mano (un rato antes me había hablado de la importancia de ese gesto para él). Los viejitos aplaudían. (Registro de campo, Buenos Aires, 2017)

Esta anécdota que en su momento sugería una nota de color, en este contexto aporta un tinte sobre las particulares maneras o *yeites* de bailar tango. Si bien el abrazo se mantuvo, la comunicación se daba a través del contacto de los torsos, por lo que los brazos se dejaban agitar despreocupadamente. Torsos y pies estaban aferrados al mismo ritmo y el baile se ensambla de manera orgánica. Este baile desde el contacto entre los torsos se emparenta con

⁹⁷ Jorge Héctor Boot nació en Buenos Aires en 1937 y falleció en 2017, meses después de aquel baile. Fue un afroporteño que siguió las aficiones de su padre en la pintura y el baile del tango. Según Cirio (2015) “hacia 1955 fundó en la localidad bonaerense de Ciudad Evita el Club Martín Fierro para nuclear a los afroporteños a través del deporte, la cultura y la música. Como su padre, y de joven fue modelo”.

el baile de Marcelo y Magdalena Lamadrid, con las frentes apoyadas entre sí, ya que en ambos casos, se precisa una corporalidad interconectada en su totalidad. Por un lado, para que la cabeza y/o el torso estén en relación con la pisada y, por otro, porque esa corporalidad se vincula sensiblemente con la música y con la pareja de baile. Con todo, esta comunicación sensible no se dio de inmediato, más bien ocurrió en la segunda milonga, cuando hubo más confianza en el baile y cuando sonó su milonga preferida. Por la misma vía, la forma de bailar entre Marcelo y Magdalena, con las frentes apoyadas sin el abrazo, era propia de ellos y no se extendía a otras personas.

Así como los tambores cumplen una función primordial en el candombe, en el tango las preferencias sonoras son sensiblemente condicionantes para bailar. Carlos afirma que en aquella época sus tías y tíos disfrutaban especialmente bailar tangos de D'Arienzo “porque les permitía hacer muchos pasos. [...] Al piso. Siempre al piso.” (Comunicación personal, Merlo, marzo de 2017) Según Salas (2008), los tangos de D'Arienzo se caracterizan por su marcación rítmica más veloz que el resto de las orquestas, que recupera la alegría inicial de la Guardia Vieja y el compás del ya casi abandonado 2x4. El autor opina que “se trataba de un estilo poco apto para el oyente pero de gran vibración para los bailarines” (p. 81). María Elena reconoce su gusto por Pugliese también, quien si bien venía de la escuela de Francisco De Caro, debió agregar “un ritmo más picado, acentuadamenteailable, de acuerdo a las necesidades de los bailarines del cuarenta, ya acostumbrados a la mayor velocidad impuesta por Juan D'Arienzo”, donde luego sumará una peculiar superposición de planos sonoros que el propio Pugliese llamará con la onomatopeya “yumba, yumba” (Salas, 2008, p. 232)

En esta selección de datos etnográficos (y bibliográficos) pudimos deducir ciertos rasgos particulares de la práctica del tango: la comunicación entre las corporalidades del baile a partir de diferentes zonas de contacto, el vínculo recíproco que se establece entre bailarines y músicos, la preponderancia rítmica de los músicos preferidos, y como consecuencia de la

combinación de estos elementos, se destaca un baile agarrado al piso con traspiés que desafíen la música, todos elementos que pueden reconocerse en un baile a lo *cachafaz* o en un baile *canyengue*. Con esta lupa, el tango y la milonga aparecen como los sucesores del candombe, donde los sentidos de lo ‘primitivo’ fueron dialogando con los valores de la modernidad, en ánimo de trascender en los escenarios internacionales. En esa negociación, donde la modernidad prepondera la ingravidez de los cuerpos, la estilización de los gestos que borra toda animalidad y obtura la escucha sensible entre el baile y la música, limitándola en su organización temporal matemática, las instancias comunicativas, entonces, se relacionan con todo aquello que la modernidad niega e invisibiliza.

Si bien, como venimos describiendo, los espectáculos con elementos ‘afro’ en Buenos Aires debieron disfrazarse de extranjeros y renunciar a ciertos principios de movimiento propios, las diferentes construcciones simbólicas de la ‘cultura nacional’ se fueron amoldando a las estrategias políticas de turno. Por esta línea, reconocemos en las corporalidades del tango, los desplazamientos de sentidos de lo ‘primitivo’ (Garramuño, 2007), donde la exhibición de los cuerpos y la exaltación de los gestos libidinosos, luego fueron tamizados por una estética moderna, aunque conservando cierto exotismo sobre la que se construyen las formas culturales de lo nacional. En Argentina, con la llegada de Juan Domingo Perón al gobierno, en el año 1946, se restablece un nacionalismo popular que propicia un terreno para cultivar representaciones autorreferenciales investidas de valores nacionalistas. Entre las figuras emblemáticas que surgieron en aquella época se encontraba el paradigmático cantante de tangos y milongas Alberto Castillo, quien a principios de los 50 incluye en el escenario un grupo de bailarines afrodescendientes (en principio afroargentinos y posteriormente afrouruguayos inmigrantes) para sus milongas candombe. La parábola de lo ‘primitivo’ se curva entonces entre dos rangos de significaciones opuestas: “frente a su asociación con lo salvaje, ahora se recubre de afinidades con lo moderno; frente a su

extranjería, sobre él ahora se predicen caracteres nacionales” (Garramuño, 2008, p. 45), lo cual permite establecer continuidades que, aun con modalidades de subalternidad, son inclusivas.

María Elena Lamadrid fue integrante del cuerpo de baile, conformado también por su prima Ruth Silva y sus hermanos Roberto y Aníbal Garay, tal como aparecen en la Imagen 13. Con dicho espectáculo han realizado giras por algunas ciudades durante aproximadamente 5 años, hasta que en uno de los viajes María Elena ya con 30 años, conoció al que luego fuera su segundo esposo. Por su parte Castillo, comenzó a perder su popularidad a mediados de los 50 “en coincidencia con la caída del régimen peronista, al que paradójicamente nunca adhirió” (Salas, 2008, p. 63).

Imagen 13

Espectáculo Alberto Castillo. Baile de milonga candombe.



Nota. Fuente: Sitio oficial de la Nación⁹⁸.

⁹⁸ Ver https://www.cultura.gob.ar/el-origen-negro-del-tango_6929/

Como era de esperarse, tal experiencia de María Elena quedó impregnada de ciertas sensaciones contradictorias. Si bien fue muy gratificante participar de tantos escenarios que revalorizaban sus bailes con vestuarios colmados de brillos, y poder conocer tantos lugares del país, debajo del escenario recibía magros pagos, cierto destrato y demás condiciones desiguales respecto del resto del elenco. A pesar de estos sinsabores, recuerda con alegría aquellos momentos, y al rememorar se ríe de la forma ridícula en que Castillo caricaturizaba a los negros. Aunque, remarca que lo que hacían no era candombe, sino un ritmo que llamaban “milonga candombe”, el cual reproduce rítmicamente con sus manos sobre la mesa. Esta mirada lúcida de María Elena le permitió efectuar las negociaciones necesarias entre los diferentes géneros performáticos, desde la actitud y desde la corporalidad, para entrar y salir maleablemente de los escenarios. Allí, no sólo pudo distinguir la alteración de las formas estéticas, como el ritmo, sino también que en su transposición con otros elementos desplazan otros significados cercanos a estereotipos grotescos de lo negro. Allí, se traslucen conexiones con sus percepciones anteriores, ligadas a las vivencias con otras prácticas corporales como el candombe, que le permite otorgar sentidos propios a la experiencia dancística más allá de su concordancia o no con la propuesta cultural donde se inserta.

Camuflajes del Candombe

Mientras en los diferentes circuitos de los barrios de Buenos Aires se apropiaban de distintos géneros musicales y se conformaban nuevos grupos artísticos, el candombe fue cuidadosamente esquivado y escondido bajo las sombras y silencios de aquellos escenarios. Tal apatía no es novedosa en la historia argentina. Como vimos en los capítulos anteriores, desde el siglo pasado ciertos sectores de la población afroporteña, más precisamente los ‘negros usté’, tomaron recaudos sociales y políticos para diferenciarse de aquel pasado

africano, apuntado como ‘salvaje e incivilizado’, que se ilustraba en el candombe y referenciaba a la época del federalismo de Rosas. En afán de poder incluirse en la sociedad las nuevas generaciones soltaban el candombe adjudicando que era cosa de sus abuelos y de un pasado distante, estigma se sostuvo en el tiempo y fue tomando diferentes significados. Si en el siglo XIX evocaba a un pasado al que no *querían* volver porque recordaba a las penurias de la esclavitud, o un pasado al que no se *podía* volver porque reconocía las procedencias raciales de las personas (dato que era preferible ocultar); en el transcurso del siglo XX devino en un pasado al que no se *debía* volver porque denunciaba la presencia afro como sinónimo de *primitivismo*, no sólo en la historia argentina sino en su presente. No obstante, logramos echar luz en ciertos sectores afroporteños, donde el candombe remite a un antepasado, al cual *necesitaban* mantener vivo, rememorar en sus corporalidades y homenajear. En estas tensiones entre deber olvidar y necesitar evocar el candombe siguió dejando huellas, tanto en su baile como en los bailes que lo continuaron.

Siguiendo a Citro (2009), es a partir de los “vínculos intercoporales” (dancísticos o cotidianos), “intersonoros” (ritmos, timbres, melodías, fraseos, etc.) e “intertextuales” (con las variaciones de sus significados) que se establecen diálogos entre estos géneros performáticos. En este caso, tales diálogos se establecieron a partir de determinados trabajos de algunos familiares que forjaron canales de comunicación entre los escenarios públicos y domésticos, donde circulaban estos géneros performáticos.

Así, sus recontextualizaciones en otros géneros y las particulares formas de apropiación de sus practicantes, dejan ver cómo determinados rasgos estéticos son resaltados mientras otros son atenuados o desestimados, de acuerdo a las exigencias escénicas, socio-políticas de cada circuito de difusión. Citro se pregunta, entonces, cuáles son los rasgos que se citan en un género performático, de qué modo son citados y cuáles quedan fuera. Entre los posibles mecanismos en que aparecen dichas citas estéticas, nos detendremos en tres de los

que enumera la autora: a través de la hegemonía y la espectacularidad, a través de la exotización y a través de su exclusión:

Algunos géneros hegemónicos tienden a predominar sobre otros: Especialmente por la imposición de un “orden exhibicionista” (Mitchell, Bennet, Guss) acorde a los principios de espectacularidad occidental que privilegian los efectos visuales, la excelencia técnica y el virtuosismo; o por la predominancia en los entrenamientos de los performers, de elementos provenientes de ciertas técnicas corporales occidentales legitimadas (principalmente del ballet clásico y la danza moderna), o de sensibilidades sonoras de la música global (rock, pop, electrónica). (Citro, clase en diplomatura UNR, 2023)⁹⁹

Pudimos reconocer en las prácticas afroporteñas el modo en que los procesos de hegemonización fueron condicionados por las variables del espectáculo, donde los géneros que lograron mayor trascendencia eran los más valorados por los públicos contextuales. La música tropical, abrió las puertas de la noche para la rumba abierta y la makumba, con el sello de extranjeras, mientras que el tango ganó hegemonía como símbolo de la cultura nacional descartando de su firma a las autorías afroporteñas.

En cuanto a la corporalidad advertimos una interesante tensión, no explicitada pero sí insinuada en los relatos, entre las técnicas y representaciones del cuerpo provenientes de la danza clásica y moderna, por un lado, y las experiencias previas respecto de la corporalidad con el candombe. Este rasgo fue evidente en María Elena y su hermana Gloria, quienes al no haber “hecho escuela” ingresaron al mundo del espectáculo sin haber pasado por tal disciplinamiento del cuerpo. Desde sus vivencias lograron distinguir las modalidades de un estilo de baile más clásico (en la propuesta de José Cubas) y un baile más ‘negrero’ (de Tataito). Como explicamos en los primeros capítulos, las danzas clásica y moderna, conciben

⁹⁹ Diplomatura en Antropologías de y desde los Cuerpos, UNR. 2023.

al cuerpo desde el dualismo cartesiano, separado de la mente o del alma, el cual se organiza a partir de ubicar el centro en la columna vertebral, donde las partes se aproximan o se alejan, comandadas por la mente. Esta concepción del cuerpo, diseminada en todas las instituciones educativas de la modernidad hasta la actualidad, también rige para las danzas escénicas en general. Quintero Rivera, explica que varios bailes afroamericanos pusieron en crisis esta concepción, donde se lucen cuerpos desarticulados, policéntricos, descentrados que, por supuesto, generan movimientos diferentes:

Se da un diálogo entre distintas partes del cuerpo, entre el codo y la rodilla, por ejemplo. Para los coreógrafos acostumbrados a la espina dorsal eso parecía un caos. Pero es un baile multicéntrico. Es decir no hay un solo centro, sino distintos diálogos participando a la vez. (Quintero Rivera, clase Clacso, 2020)¹⁰⁰

Si bien, nos resulta riesgoso hacer este tipo de generalizaciones, es cierto que son características que se reiteran en varias danzas de procedencias ‘afro’ reconfiguradas en distintas regiones de Latinoamérica. Por otro lado, en mis experiencias tempranas en clases de danza clásica y danza moderna fui despertando interrogantes sobre los disciplinamientos y representaciones del cuerpo que se imponían como verdaderas y se alejaban de la forma de moverme y de relacionarme con mi corporalidad. Posteriormente en mis incursiones por diferentes danzas afrobrasileras (danzas de *orixás* y *capoeira angola*), fui encontrando un modo de vincularme con mi corporalidad de manera “integrada”, al diferenciarla del cuerpo fragmentado moderno occidental, posible de dirigir y controlar en cada movimiento sin dejarse afectar por emociones o acontecimientos externos.

Sin embargo, y en consonancia con las apreciaciones de Quintero Rivera, en los escenarios donde se desarrollaron la rumba, la makumba y el tango, “se participa de ambas

¹⁰⁰ Curso Internacional en Estudios Afrolatinoamericanos y Caribeños. (2021)

estéticas”, es decir en el baile, aparece una anatomía donde por momentos la espina dorsal organiza los movimientos y por momentos se multiplican los centros de movimientos. El autor plantea que no se trata de una forma folclórica sino que es un principio, el principio de que el cuerpo hace cultura (Quintero Rivera, clase Clacso, 2020). Y en este diálogo entre ambas estéticas los cuerpos tienen la posibilidad de expresarse ya no desde los estereotipos impuestos por el folclore o por la industria cultural. Por lo tanto, el poderoso aparato “racionalizador sistematizador” muchas veces se queda en el intento, especialmente cuando encuentra resistencia en las corporalidades que manifiestan las contradicciones casi de manera poética: “...en la *performance* se quiebra la distinción entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre lo elaborado-establecido y lo espontáneo”. (Quintero Rivera, 2020 [2009], p. 414) Sin embargo, vale aclarar que estos procesos no suelen ser lineales ni necesariamente conscientes, más bien se producen a través de los vasos comunicantes al interior de los cuerpos de cada sujeto, desde donde manifiestan formas identitarias con capacidad de sobrevivir a los diferentes entornos. Algunas expresiones son atesoradas de tal modo que no llegan a transmitirse a las generaciones posteriores y conlleva un esfuerzo traer a la memoria, otras, en cambio quedaron cristalizadas y forman parte de ciertos estereotipos sociales.

Los recuerdos de María Elena y Gloria en la época de Orquídea Negra, Tataito y José Cubas, así como las participaciones de la primera en los escenarios de Alberto Castillo, nos permiten entender sus explicaciones sobre el candombe. Por momentos, se evidencia aquella estética regida por la espina dorsal, donde resalta la importancia de abrir los brazos, elevar el torso, lucir la amplitud de la pollera, pero a la hora de intentar ponerle palabras a su baile, enfatiza en bailar lo que siente en relación a los tambores, a la música, a su compañero, al contexto donde se desarrolla el baile y presenta un cuerpo doblado hacia la tierra. Esta paradoja entre lo espectacular y lo tradicional en el baile puede alinearse cómodamente con la

concepción de baile negrero descrita por ellas mismas. Por la misma vía, el tango fue caminando entre quiebres y traspiés que acentuaban la pisada rítmica hacia un horizonte más llano, con movimientos amplios y aiosos, que borroneaban hasta las huellas negras del lunfardo.

Citro menciona también los modos exotizantes de citar ciertos rasgos ancestrales de los géneros performáticos “para capturar así la atención y fascinación de las audiencias y espectadores” (Clase diplomatura, UNR, 2023). En nuestro estudio, tanto en la rumba como en la makumba, así como en la milonga candombe que se lucía entre los tangos de Castillo, aparece esta exaltación de elementos corporales, donde predomina la exuberancia de la cadera o del pecho, a través del vestuario y de movimientos vibrantes.

Por último, la autora menciona la exclusión de “determinados rasgos de géneros tradicionales que confrontan las sensibilidades estéticas hegemónicas”, sea porque resultan “aburridos” “violentos”, “feos”, “demasiado eróticos”, “demasiado politizados”, etc. (Clase diplomatura, UNR, 2023) Estos sentidos que toman eventualmente los géneros performáticos, de acuerdo al contexto hegemónico del momento son fundamentales para analizar las transformaciones de los mismos y los pasajes hacia la invisibilidad. En este sentido, el candombe se mantuvo a lo largo de su historia, por fuera de los circuitos del espectáculo, contorneado por alguno de estos atributos. Si en el siglo XIX el candombe fue un emblema político de Rosas, en el siglo siguiente, la población afroporteña se vio beneficiada con importantes obras del peronismo, generando condiciones propicias para que Alberto Castillo les otorgue lugar en sus escenarios con las milongas candombes, aunque su éxito culminó rápidamente con la destitución de Perón. En consecuencia, vemos que del mismo modo, que los gobiernos habilitaron la visibilidad del candombe, sus posteriores derrocamientos lo arrastraron con su estigma político para sacarlo de escena. Si bien en el siglo XIX ha sido prohibido por acusarlo de baile lascivo, en el contexto de la música tropical, sus elementos

eróticos al parecer no fueron suficientes como para ponerse las plumas de la rumba. Sus referencias a un ‘pasado’, en cualquiera de sus múltiples sentidos -africano, esclavo, mítico, político, ancestral-, lo cubre de un manto de opacidad que, frente a los valores hegemónicos, de progreso, civilidad, blanquedad y europeidad, aparece como aburrido, como acierta Melisa Lamadrid, o violento por sus connotaciones salvajes, retomando las palabras de Silvia Citro. Entre tantos esfuerzos por suprimirlo, el candombe no sólo permaneció sonando en algunos patios familiares, también siguió (y sigue) pulsando en la makumba y en la rumba abierta de estas mujeres afroporteñas, así como también continúa escarbando el piso en el tango *cachafaz*, en la milonga quebrada o en el retumbar *canyengue* de sus pasos. Sus huellas se avistan en las memorias de aquellos bailes *negreros* y en los cuerpos sensibles al vibrar del tambor, lo cual será analizado en capítulos siguientes. Tal como postulamos en nuestra pesquisa, el candombe porteño de Misibamba, abre otra vía de comunicación: con la propia historia, con los recuerdos o con los imaginarios creados a partir de relatos e informaciones que fueron circulando entre la comunidad. Los cuerpos integrados a dicha trama elaboran improvisaciones en base a las emociones que provocan los encuentros con las otras personas y a las invocaciones de sus antepasados, de su historia lejana y no tanto. Quintero dice: “La comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean en la sonoridad de la percusión, en los cantos o bailes), con los toques de tambor y con las expresiones corporales.” (2020 [2009], p. 398) Esta instancia comunicativa, donde prevalece lo indicial por sobre lo icónico (Verón, 1975), se transmite desde las corporalidades entre generaciones y entre géneros performáticos compartidos, donde el baile subvierte los sentidos de las formas de hacer, decir, percibir y vincularse con el entorno temporal y espacial. En este contexto híbrido y heterogéneo, conviven cuerpos centrados y descentrados, donde algunas coquetean la peluca del espectáculo y otras buscan la oportunidad de bailar con los “cueros”, donde a veces el tiempo se burla con pajarolitos y las coreografías salpican improvisaciones. Y allí,

mientras el cuerpo *negrero* improvisa un baile con las contradicciones de las modernidades primitivas, el candombe se camufla en el entramado comunicacional donde se tejen y expresan nuevas identidades.

Capítulo 5

PISAR EL TAMBOR UNA MIRADA SEMIÓTICA DE LA CORPORALIDAD DEL CANDOMBE

Preguntarnos por los modos en que se mueve un cuerpo cuando baila y lo que sucede en esa instancia impalpable y efímera sigue siendo un acertijo. Varios autores indagaron diferentes formas de descomponer, sistematizar y/o escribir las danzas, intentando identificar los factores que las conforman o las características que distinguen un género dancístico de otro (Laban, 1987; Islas, 1995; Kaeppler, 2003; Citro, 2006; Carozzi, 2015; Aschieri 2013 Pinski, 2010; Greco, 2009; entre otros). Algunos de estos trabajos se detuvieron en los vínculos entre la danza, el cuerpo y la historia (Islas, 1995; Citro, 2006; Carozzi, 2015; Quintero Rivera, 2009) y otros más recientes se interrogaron por las transformaciones de las subjetividades de quienes realizan prácticas corporales de matriz afro en Argentina (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021)

Hilda Islas (1995) plantea que detrás de cada forma de moverse hay mucho que desentrañar: hacia afuera, el tejido social con sus juegos de fuerza, y hacia adentro el tipo de relación que los individuos mantienen consigo. (p. 192) Desde una perspectiva foucaltiana propone el concepto de “tecnologías corporales” el cual incluye tanto los aspectos técnico corporales (elección de técnica o entrenamiento, modos de aprendizaje y resultados) como los modos de aplicación y distribución social de sus productos o entrenamientos (1995). En consonancia con esta idea, en las músicas y danzas mulatas, “la relación entre su producción, circulación y consumo resulta analíticamente inseparable de los significados sociales que expresan”. (Quintero Rivera, 2009, p. 70/71) Para estudiar esta relación de las danzas con sus

entramados individuales y sociales, Islas plantea dos interrogantes hacia los cuerpos que usamos de faro en este estudio: ¿cómo se mueven? y ¿por qué se mueven así?

El candombe de Buenos Aires, o candombe porteño es una práctica musical donde se combinan sentidos sagrados, festivos y lúdicos a través de sus cantos, toques y bailes característicos, la cual se ha desarrollado a través de poblaciones afroporteñas del tronco colonial en Buenos Aires. En otro capítulo, tramamos un recorrido genealógico del candombe donde se evidencian juegos de poder que han influido en las valoraciones sociales de esta práctica, lo que nos permitió acercarnos a la pregunta sobre el por qué de estos modos de moverse. En términos de Islas, atendimos el “afuera” de la danza, las fuerzas sociales e históricas que condicionan las corporalidades y que dejan dilucidar cómo se fueron asentando ciertos códigos corporales en el candombe. Ahora nos detendremos en percibir cómo estos rasgos icónicos al performarse se actualizan, es decir, afectan a cada persona de manera singular, y al colectivo en general construyendo distintas versiones de un mismo baile. En este sentido, encontramos en el candombe un esquema corporal propio donde pueden visualizarse flujos comunicativos que integran el cuerpo tanto con su subjetividad, como con el contexto social donde ocurre el baile. De hecho, vale destacar, que la documentación recabada sólo nos permite dar cuenta del candombe en tiempo presente, así como la memoria oral de nuestros informantes, nos ofrecen algunas notas de los candombes de una o dos generaciones pasadas.

Nuestra investigación se detiene en el candombe que practican integrantes de la Asociación Misibamba, integrada por personas que se reconocen como afroargentinos y afroargentinas del tronco colonial, muchas de ellas la familia extendida¹⁰¹ Lamadrid, especialmente trabajaremos con su fundadora María Elena Lamadrid.

¹⁰¹ Su concepción de familia incluye vínculos personales que trascienden el grado de parentesco o el apellido, el cual, por cierto, fue impuesto por un esclavista.

Estudiar el baile en su “adentro”, nos permitirá ver, también, que este esquema corporal se diferencia notoriamente del esquema occidental de la danza. En este sentido, Islas, plantea una diferencia entre las tecnologías corporales de la modernidad y las de la India, por ejemplo. La autora explica que en la modernidad “las técnicas del cuerpo han sido organizadas en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que es valorada la eficacia productiva en el entrenamiento”. (1995, p. 212) Mientras, en la danza y música de la India, el aprendizaje se da a través de un maestro o gurú, desde el cual “se parte del acto total: el acto de la imitación con su componente psicológico y biológico.” (1995, p. 221) Retomaremos esta distinción, no para ubicarnos de uno u otro lado, sino para comprender los elementos que intervienen en la comunicación corporal del candombe, con sus valoraciones implícitas y sus posibles resemantizaciones, pero también con la necesidad de insertarse en un circuito que requiere de cierta “producción artística” para dialogar con la sociedad de consumo.

Según Islas, el movimiento corporal es vehículo de un afuera social, que a su vez produce ciertos estados interiores, conscientes o inconscientes. “Entre el exterior social y el interior individual se sitúa la corporeidad: lugar de paso y de elaboración de las estructuras sociales en la individualidad, y de la individualidad en las estructuras sociales.” (1995, p. 224) Por un camino similar, reconocemos en la corporalidad del candombe, ciertos flujos comunicativos dialógicos (Quintero Rivera, 2009) donde el sonido del tambor conmueve el cuerpo y trae la memoria de otros cuerpos que intervinieron en ese candombe, para labrarla en la historia, en la situación contextual del baile y crear un sentir investido por deseos, recuerdos e imaginarios. De este modo, percibimos cómo estos flujos comunicativos habilitan la integración corporal del baile dando continuidad a ciertos códigos del candombe a partir de sus reinterpretaciones. En consonancia con Taylor, el “repertorio” corporal del candombe, inestable y actualizable en cada cuerpo, opera como un acto de transferencia de la memoria

cultural con sus lógicas propias y sus formas de proliferación. “El repertorio mantiene, a la vez que transforma las coreografías de sentido” (2015, p. 17)

Estos recorridos dialógicos del candombe, serán analizados desde la semiosis social, donde reconoceremos tres capas de sentido de distinta naturaleza que se tejen entre el cuerpo y su entorno. Una primera corporalidad indicial que se aprecia en la relación cuerpo(s)/tambor, la cual será analizada desde la propuesta de Verón quien invierte la trilogía peirciana de ícono, índice y símbolo, ubicando el índice al comienzo para recuperar el cuerpo actuante de los primeros años de vida que estudia el psicoanálisis. Enseguida se teje una segunda corporalidad multidimensional guiada por la función de la mirada en el baile. A partir de los aportes de Lacan e Islas veremos cómo esta mirada se desdobra en una que permite la mimesis de gestos conscientes e inconscientes y otra mirada autorizada que se vuelve hacia el cuerpo aprendiz, el cual se mueve cuidadosamente esperando aprobación. Luego nos detendremos en el aspecto más icónico de la corporalidad del candombe, el cual puede reconocerse en la postura llamada “la visera y la jarra” haciendo alusión a dos gestos de sus brazos usualmente unidos. Desde los planteos de Verón y Godard sobre el gesto, analizaremos sus formas discursivas, sus pliegues y las múltiples posibilidades de reversionarse y resignificarse. Finalmente resaltaremos el rasgo de bailar agachado y su dimensión metafórica a partir del candombe “en africano” *Ieiecamiriringó* y su conexión con la tierra. Estas capas intercorporales de sentido y sus flujos comunicativos dialógicos, nos permiten indagar el modo en que los rasgos icónicos del candombe mantienen una elasticidad que en cada cuerpo cobra sentidos diferentes y hacen mella en las identidades culturales.

El Primer Gesto: Pisar el Tambor

¿Cómo se mueve la corporalidad del candombe? ¿Qué la mueve? ¿Cómo se organiza? Estos interrogantes se complejizan en la medida en que los movimientos toman sentido sin ser intencionales, al comunicar, codificar, simbolizar o significar pensamientos o sucesos que yacen por fuera o con anterioridad al habla (Jackson, 2010). Por su parte, Islas sugiere que hay una “inteligencia del cuerpo con la que se bloquea la mente discursiva para que el cuerpo actúe” (1995, p. 224) y concuerda con Bourdieu en la existencia de “un saber que se adquiere en silencio, cuerpo a cuerpo, sin pasar por el discurso”. (1995, p. 224) En nuestro caso, la transferencia corporal no es tan silenciosa, hay sonido y hay discurso del tambor, no obstante, coincide con la ausencia verbal. En esta nebulosa nos encontramos cuando intentamos poner palabras al baile de candombe, donde la transmisión acontece, desde siempre, cuerpo a cuerpo y al solicitar que verbalicen sus modos de bailar sus respuestas se limitan al aspecto emotivo: “sentir el tambor”, “bailar lo que sentís”, etc. De igual modo, nuestras indagaciones nunca apuntaron a obtener explicaciones racionales de los pasos y las coreografías cual manual de danzas folclóricas, como si hubiera un modelo único de bailar, más bien pretendemos generar preguntas que habiliten a reflexionar en torno a sus corporalidades en el baile. En consonancia con esta búsqueda, la propuesta de Diana Taylor sobre la performatividad de la memoria sugiere distinguir dos fuentes de información, el archivo y el repertorio, que en su trabajo conjunto ayudan a comprender diferentes dimensiones de un mismo evento. Como fue explicitado en el capítulo 1 mientras el archivo “preserva la cultura impresa y material” –objetos, escritos, fotos, videos, etc.-, el repertorio consiste en “actos de transferencia corporalizados” de un conocimiento que contiene memorias, emociones, identidades y otras informaciones. (Taylor, 2015, p. 19) En nuestro caso, salvo en el capítulo 2 donde historizamos las prácticas culturales de la población

afroargentina en el Siglo XIX, el trabajo de archivo siempre estuvo articulado con el repertorio corporal de nuestras interlocutoras a fin de recoger informaciones de gran valor sobre la genealogía del candombe.

En este capítulo, intentaremos recuperar los relatos y bailes de María Elena Lamadrid para contrastarlos a experiencias de campo con otros bailarines afroargentinos así como con otras integrantes de Misibamba, en ánimo de reconocer las instancias comunicativas y las cadenas significativas que suceden en cada corporalidad del candombe. Si bien, en varias ocasiones se abrieron estas preguntas con María Elena Lamadrid (87 años), fue en una entrevista realizada por su hija Aldana en un evento virtual por el Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas y de la cultura afro¹⁰² (8/11/2020), donde pudo hilvanar palabras para explicitar de qué se trata ese sentimiento que le produce el candombe.

Presentamos el fragmento a partir de la pregunta formulada por Aldana:

A -Y volviendo otra vez a esto del candombe, yo te quería preguntar mamá, qué sentís, porque yo me acuerdo que en las reuniones vos bailabas el candombe, ¿no? y salían todos. Y no es porque seas mi mamá, pero después cuando salías vos, era algo que quedábamos maravillados, y después te sentabas y venían todos tus hermanos a saludarte. Yo pensaba, ¿qué sentís? ¿Qué sentías? ¿Qué vibrabas? ¿Qué percibías? ¿Cómo te sentís cuando vos te introducís en el mundo del candombe? porque para vos en ese momento es eso, no hay nada más. Cuando bailás. ¿Qué sentís?

ME -Bueno, yo te lo voy a transmitir en palabras, los sentimientos, que a veces son sentimientos muy profundos y difíciles de transmitir. Pero lo voy a tratar de

¹⁰² Según la Ley 26.852, el 8 de noviembre se conmemora el Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas y de la cultura afro en homenaje a María Remedios del Valle nombrada Capitana del ejército por General Manuel Belgrano en reconocimiento de su valor en el campo de batalla.

transmitir. Yo siento el candombe solamente al tambor que toca. Viste que el tambor va a tierra, para darle una explicación, el candombe, *el tambor va a tierra, vos bailás con los pies apoyados en la tierra, ya ahí hay una conexión, una vibración del tambor con tus pies, y eso sube por el cuerpo esa vibración, es lo que me pasa a mí. Sube por el cuerpo esa vibración y yo ya me entrego a esa música. Ya es como que estoy en otro lado. No es que pierdo la noción, no. Me da alegría, me acuerdo de mi familia. Incluso me acuerdo de mis ancestros, que yo no los conocí, pero pienso en todo eso.* Primero en lo que sufrieron, pero el sufrimiento ya pasó, porque a mí *ese sufrimiento al recordarlo me trae alegría. Porque pienso que estoy trabajando para ellos y por ellos.* Gracias a ellos yo estoy acá, trabajando y bailando y disfrutando como lo habrán disfrutado ellos cuando en un momentito de sus tareas podían bailar. Los dejaban bailar. Entonces para mí es eso. Me encuentro rodeada de la música en sí, y me olvido de quien... cómo te puedo explicar, me olvido del otro. Pero comparto con el otro. Vos viste que yo bailo pero no bailo sola, me gusta reírme con uno, reírme con el otro, compartir con el otro, estar. Estar en esa rueda de familia, que porque en [esta reunión de familia] somos uno solo.

A -Claro, ¡es una comunión! (Comunicación virtual realizada por Aldana Aliendo, noviembre 2020, énfasis de la autora)

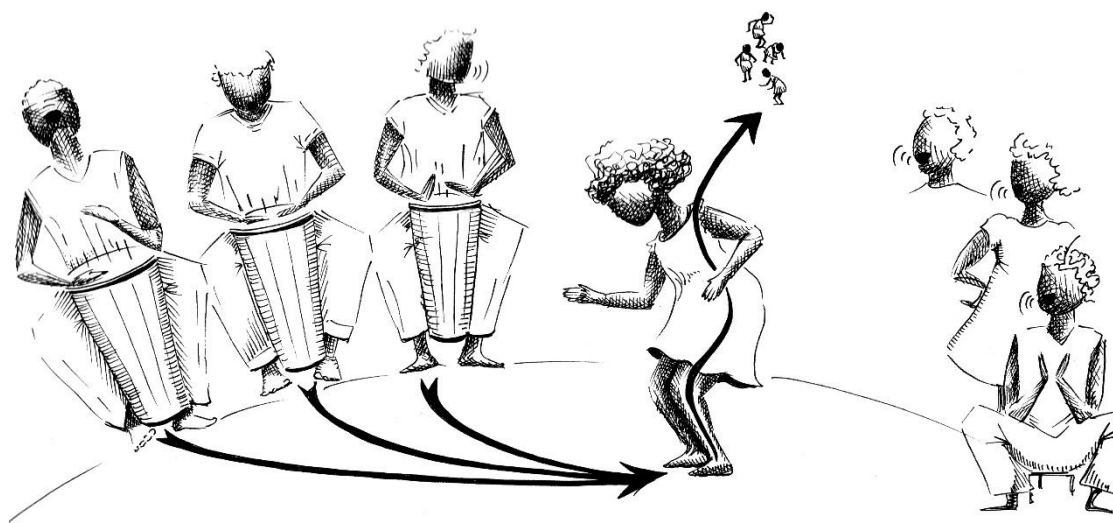
A través de su relato María Elena describe su experiencia con el tambor. Desde el recorrido desde el sonido del tambor que va a la tierra y conecta con los pies de María Elena. Con el torso levemente inclinado hacia adelante y las rodillas flexionadas, el cuerpo se dispone a “dejarse llevar por el ritmo”. Entonces da la primera pisada, firme y profunda, un paso corto hacia adelante que enseguida repercute en el resto del cuerpo y la “tierra del ritmo” se materializa. El principio de movimiento, entonces, ya no se ubica en una parte del

cuerpo sino en el tambor. A su vez, el ritmo, organizado en una clave, tiene distintos tiempos sonoros, donde algunos sonidos se pisan y otros motorizan el movimiento de la cadera o de los hombros. Tal como sugiere Quintero Rivera en algunas músicas afroamericanas, la comunicación del cuerpo con el ritmo no se puede silenciar fácilmente. El autor afirma que entre tamboreros y bailadores se crean rituales de comunicación, a partir de las diferentes funciones de los tambores. Usualmente hay uno que marca el ritmo base donde los bailarines acomodan la cadencia, el peso, generando una sintonía colectiva; mientras otro tambor varía o improvisa repiqueteos estableciendo diálogos con quienes bailan, sea individualmente o en parejas. (Quintero Rivera, 2009).

Jackson (2010), por su parte, plantea que esta comunicación, anterior al habla, tiene gran significado y es constitutiva de la subjetividad. En este sentido, la vibración del tambor (sea ésta sonora o no) en el cuerpo de María Elena, le permite “entregarse a la música” sin perder la conciencia, mientras la conecta con recuerdos de su familia, así como con aquellos ancestros, con quienes aún sin conocerlos, fue construyendo un lazo a través de relatos e informaciones sobre la época de la esclavitud. Entonces, el recorrido del sonido continúa su curso cuando se hace cuerpo y entra en el plano de las memorias, imaginarios y deseos, para sublimar el sufrimiento de los antepasados a través del baile y del canto. Tal como ilustra Aníbal Quijano: “el ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los “negros” en América, la puerta a la otra margen”. (Quijano, 2009, p. 34) Para comprender mejor la relación entre el tambor y el cuerpo en el candombe, intentamos graficarlo de esta manera:

Imagen 14

Cuerpo(s)-tambor



Nota. Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis.

Esta relación que teje el cuerpo con el sonido, con la tierra, con la memoria y con el sufrimiento, se aleja de la concepción occidental del cuerpo moderno que lo divide en cuerpo/mente, cuerpo/espíritu, etc., y que continúa rigiendo en las estructuras sociales de nuestra cultura. Siguiendo a Taylor, el cuerpo se presenta como fuente y transmisión de conocimiento proveniente del “archivo” (historia de la esclavitud que conoció a través de relatos, textos e imágenes) y del “repertorio del conocimiento corporizado” (las múltiples vivencias con el candombe en su infancia con sus mayores y en su juventud en los diferentes espacios familiares y artísticos). Y en este fluir de los distintos tipos de saberes, el cuerpo opera como punto de confluencia entre lo individual y lo colectivo, lo diacrónico y lo sincrónico. En palabras de la autora: “la memoria, al igual que el corazón [en nuestro caso, el

tambor] late más allá de nuestra capacidad de controlarla, es una línea de vida entre el pasado y el futuro” (Taylor, 2015, p. 136).

El cuerpo permeado por el sonido y la memoria es un cuerpo significativo que encarna su subjetividad, sus creaciones y sus modos de resistencia político cultural (Citro, 2009). Verón explica, la función significativa del cuerpo actuante retomando esta trilogía de Peirce, ícono, índice y símbolo, pero invierte el orden ubicando al índice en primer lugar. A su vez propone nombrar esta función como “modo de funcionamiento indicial” del cuerpo. Esta inversión le permite reencontrar un cuerpo que había sido olvidado por la ciencia, un cuerpo como materia significativa (1975).

¿Cómo se mueve este cuerpo fenomenológico y actuante en el baile de candombe de María Elena quien, cuando escucha/siente la vibración del tambor, apisona la tierra sobre la huella de sus memorias para conectarse con su presente? Ambos autores se preguntan por la constitución del cuerpo significativo, cuando, a su vez, se constituye el sujeto en los primeros años de vida, previo a la adquisición del lenguaje verbal. Para ello recurren a las teorías freudianas que analizan la relación madre-hijo, las primeras experiencias de placer y los primeros vínculos con el mundo social.

Verón entiende este proceso como la superposición de tres capas de sentido que son lo indicial, lo icónico y lo simbólico. Plantea que el ser humano nace con un funcionamiento indicial, que aparece incluso con los primeros movimientos de reacción dentro del vientre. A partir de la relación de demanda-satisfacción que se establece entre madre-hijo, se crea un tejido intercorporal de complementariedad, compacto y bastante rígido, que es activado por pulsiones. Dice el autor: “La percepción de sentido regida por el principio de contigüidad es resultado de los recorridos, dinamizados por las pulsiones, de la superficie significativa de los cuerpos actuantes.” (1975, p. 49)

Asimismo, esta madre (o aquella persona que cumpla la función de madre) que alimenta al bebé también lo mira, le habla, lo acaricia y en un momento el bebé empieza a imitar ciertos movimientos provocados por la madre. Si bien la regla de complementariedad seguirá funcionando siempre, ahora se le superpone la regla de la similaridad o simetría, esto es, un principio de equivalencia que implica comparaciones y por lo tanto sustituciones. Aquel tejido intercorporal compacto y regido por la complementariedad se combina con la regla de simetría y lo convierte en un tejido multidimensional, donde entran en juego diversas conductas y situaciones. Así como a la capa de funcionamiento indicial se le añade una capa de funcionamiento icónico, luego se sobrepondrá una capa de funcionamiento simbólico cuando se introduzca el lenguaje, en la cual se ordenarán ciertas secuencias de conducta más o menos estables.

Tejido Intercorporal entre Cuerpo(s)-Tambor

El comportamiento indicial, entonces, se encuentra en la base de todo el proceso por el cual nos constituimos como sujetos, desde que nacemos hasta que adquirimos lenguaje. Como vimos, la capa metonímica de producción de sentido trasciende cada cuerpo, la cual, al principio es un tejido intercorporal compuesto por la relación madre-hijo. Asimismo, la primera experiencia del niño no es visual sino espacial. El niño siente con su cuerpo, experimenta con sus manitos, con su boca y luego descubre la posibilidad de desplazarse (Rocha, 2013).

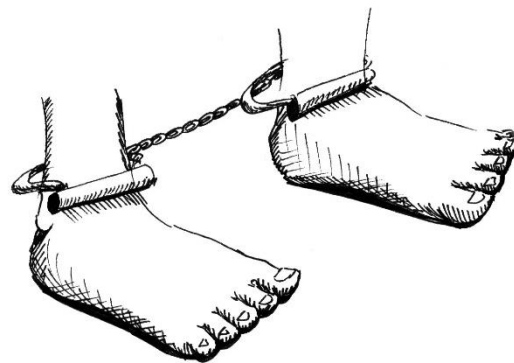
Al remitirnos al candombe de María Elena podemos percibir ese tejido intercorporal en la relación cuerpo(s)-tambor. Aquel sonido que ella escuchó tantas veces en su infancia es el que provoca la reacción del cuerpo a moverse, a pisar en el momento justo. Regido por la regla de contigüidad, con el tambor, el cuerpo pisa firme y profundo, repercute en el resto del cuerpo y materializa el ritmo. Hay sonidos del ritmo que se pisan y sonidos que suenan en la

cadera o en los hombros. Los distintos momentos de la clave agregan complejidad a la relación tambor-cuerpo(s). En este sentido, Quijano plantea el ritmo como un “espacio-tiempo de confrontación entre el poder y la corporeidad” (Quijano, 2009, p. 34). Y agrega: “Corporeidad liberada de la vieja prisión eurocentrista de la dualidad cuerpo-alma, materia-espíritu, razón-emoción. Saliendo de esa cárcel de larga duración, la corporeidad emergía radiosa como sede y modo de ser humano en este mundo y ponía al desnudo su relación con el poder” (Quijano, 2009, p. 34).

En este sentido, los pasos cortos y profundos activados por el tambor, según la memoria oral de varios interlocutores¹⁰³, responden a la medida de las cadenas de los grilletes que aferraban los tobillos, la cual no superaba los 25 cm. Siguiendo a Quijano, el baile se torna, entonces, el espacio de liberación a partir del poder del tambor y de la conexión profunda con la tierra ancestral.

Imagen 15

Grilletes



Nota. Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis.

Dice Verón: “lo que hemos denominado la red de los cuerpos actuantes, el tejido compuesto de remisiones múltiples que obedecen a la regla de contigüidad, no es en

¹⁰³ Vale nombrar, que esta explicación, se ha difundido hasta la actualidad para resaltar el paso corto del candombe tanto de Buenos Aires, como en Empedrado, Corrientes y Montevideo, Uruguay.

definitiva otra cosa que la materia significativa del inconsciente.” (1975, p. 58) Tal como relata María Elena, la vibración que el tambor provoca en sus pies sube por el cuerpo y le permite entregarse a la música, sin perder la noción pero transportándola con el pensamiento a los recuerdos del candombe en su familia, a sus tías, abuelas e incluso piensa en aquellos ancestros que no conoció. Es en este sentido, que al tejido intercorporal cuerpo-tambor le agregamos una (s) en la palabra cuerpo, para recordar que en esa relación también hay muchos otros cuerpos que intervienen, el cuerpo de quien toca el tambor, los cuerpos que aparecen en la memoria o que están presentes.

Vale resaltar que esta marcación del ritmo a través de la pisada fue una de las mayores dificultades con la que se encontraron en el baile de candombe, algunas hermanas y sobrinas de María Elena, también integrantes Misibamba. En varias ocasiones, cuando María Elena veía bailar a alguna de ellas, ha argumentado que “al candombe hay que marcarlo más” (2016), o expresaba que “...no lo siente al candombe, porque nunca lo bailó” (2017), “al candombe hay que sentirlo”. Esta última frase es reiterada por diferentes integrantes que, mientras lo dicen, también lo están moldeando en sus propios cuerpos. Sobre esta dificultad en la pisada y los procesos particulares de cada cuerpo en la apropiación del baile, profundizaremos en el capítulo siguiente, donde veremos cómo esta resignificación y/o revalorización del baile de candombe incide intensamente en la reformulación de las identidades de estas personas.

Para seguir indagando este cuerpo indicial, sintiente y actuante, nos detendremos en otro concepto freudiano: la pulsión. Según Verón (1975), las pulsiones recorren la superficie significativa de los cuerpos actuantes, a partir del principio de contigüidad que habilitan la percepción de sentido. El diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis lo define del siguiente modo:

La pulsión es un proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin. (1971, p. 336)

Esta fuerza dinámica se encuentra en el “límite entre lo psíquico y lo somático” ya que “ataca al organismo desde el interior y lo empuja a realizar ciertos actos susceptibles de provocar una descarga de excitación” (p. 337). La pulsión se dirige hacia un objeto que es variable y su elección depende de la historia singular de cada sujeto. Si bien, su meta es la satisfacción y la ganancia de placer, en sus recorridos puede experimentar desviaciones o inhibiciones hacia la sublimación y la represión (Citro, 2009). Podemos decir entonces que esta relación cuerpo(s)-tambor es dinamizada por las pulsiones del cuerpo que podrán tener como destino la sublimación a través del baile.

Por su parte, Citro, traerá aquella primera relación madre-hijo, donde el objeto de placer es el seno materno, para hablar del ‘deseo’ (desde Lacan), el cual es propiciado por la falta constitutiva de aquel primer objeto, perdido e irrecuperable y que será contorneado por las pulsiones a lo largo de la historia del sujeto. Vemos entonces, que las pulsiones que recorren el cuerpo están ligadas al deseo y tienen como meta la ganancia de placer. Este aspecto subjetivante puede apreciarse en el candombe que estudiamos y se deduce en las palabras, simples y desafiantes a la vez, de los practicantes: al candombe hay que sentirlo. Si bien el placer desde el movimiento corporal suele ser recurrente en la danza en general, no siempre se manifiesta el deseo, siempre ligado a la historia del sujeto, a sus pulsiones y por ende a su inconsciente.

Como leímos en las palabras de María Elena los significantes de su cuerpo actuante tienen que ver con las memorias de su infancia junto a sus criadoras mamá, mama y mamita,

con las presencias que la han marcado como su tío Alexander y con los candombes llenos de situaciones que ella podía comprender desde su mirada infantil. Así también, esas pisadas propiciadas por el tambor traen imaginarios de aquellos ancestros que no conoció, de sus sufrimientos y sus escasos momentos de alegría. Estos imaginarios se vienen nutriendo, desde hace varias décadas, de los relatos sobre la esclavitud que circulan entre los eventos de la historia afro en Argentina. Y es desde estos recuerdos que María Elena pisa y canta, con firmeza y alegría, porque piensa que está “trabajando para ellos y por ellos”, a lo que agrega: “gracias a ellos yo estoy acá, trabajando y bailando y disfrutando como lo habrán disfrutado ellos cuando en un momentito de sus tareas podían bailar”. Encuentra en aquel sonido del tambor y en esa pisada en la tierra, la posibilidad de comunicarse con su ancestralidad y, cuando la invoca, su baile se sostiene también por la mirada de aquellas personas fundantes de su candombe, ese candombe que baila y canta la historia en su presente.

“Quibrando zambumba”

Un rasgo que se repite en la corporalidad del candombe, así como en el tango y en otras danzas afroamericanas, es su forma “quebrada” como efecto de la acentuación de la flexión de rodillas, pelvis, cintura, o de la torsión de la columna. Así, a la medida corta del paso por los grillettes, se le suma esta postura de un cuerpo que se dobla, se retuerce o se inclina sobre sí mismo, sobre su pareja de baile (si la hubiera) o hacia el suelo. “Quebrar el cuerpo” es una expresión en la que insisten descripciones de informantes o de la prensa, así como documentación de letras de tangos, candombes y canciones de comparsas de carnavales antiguos para referir al baile, como si éste rasgo fuera el más icónico. Para su análisis vamos a tomar ejemplos de estas últimas, en Buenos Aires y otras regiones donde aparecen diferentes modos de referenciarlo. El primero es de Montevideo, Uruguay, un tango de la comparsa “La Raza Africana” del carnaval de 1870 citado en Goldman (2008):

Cirarun morena
Cirarun payá
Quibrando zambumba
Que te haré gurtar
Yo non puedo negrito
Quibrar la cintura
Quibrando la tuya
Las dos quimbrará. (p. 193/194)

La letra de este tango relata un diálogo sobre el baile, que primeramente trae la expresión *quibrando zambumba*, donde *quibrar* es el modo bozal de pronunciar quebrar y *zambumba* refiere a cadera, nalga en un idioma africano, pero luego, responde con “*quibrar la cintura*”, donde advierte que sólo puede quebrar la cintura si su pareja también la quiebra. Este dato sugiere que las caderas se mueven juntas, por lo que se deduce el modo enlazado de bailar.

El segundo ejemplo es una marcha de la Comparsa Negros Santafesinos de la ciudad de Santa Fe, Argentina:

Bailemos, negros, bailemos,
que la amita quiere ver
cómo los negros lo hacemos
estos días de placer.
Requebremos nuestro talle,
de la música al compás (Rodríguez Zelada [1945] como se citó en Cirio, 2012, p. 80)

Aquí el gesto se ilustra con la frase “requebrar el talle”, donde el talle puede referirse tanto a la cintura como a la parte del cuerpo comprendida entre el pecho y el vientre, y donde

se explicita que este requiebre se amalgama en su vínculo con la música y en especial con el compás. Por otro lado, en la escena aparece la mirada de la “amita” sobre estos bailes ligados al placer, aspecto que analizaremos en el apartado siguiente.

Finalmente, traemos un ejemplo de Buenos Aires, ya mencionado en otro capítulo anterior, un fragmento del tango de la Sociedad Carnavalesca Negros Humildes. M. Pereira registrado en el periódico afroporteño La Broma en 1881:

*Mundele y cagombo baila
la masucra y el choti ingré
requebrando sintula solo
y alastrando también los pies.
Baila baila tu muango neglo
y la bunda meneala bien
que ni el mismo cariangá puela
con su glacia y su lusilé.* (Cirio, 2012, p. 100)

Esta letra compuesta también por la combinación de español, bozal y un fraseo que se recuerda de un decir en una lengua no identificada de África, ofrece una descripción de bailar la mazurca y el chotis inglés requebrando la cintura y arrastrando los pies, y en las líneas siguientes señala el menear la *bunda* (que tiene un uso similar a *bumba* y *zambumba*), expresión que también aparece en uno de los candombes del repertorio de Misibamba, fuente de inspiración para el título de la tesis:

*Meneame la mbumba,
Bumba que se va
Aca tri quimbriqui
Aca tri quimbrá*

El gesto de menear la *mbumba* aquí, produce un interjuego corporal-verbal, donde la cadera se menea, se va y, en ese andar, insinúa su quiebre en *quimbriqui quimbrá*.

A su vez, cuando en Misibamba tocan este candombe, se trama un diálogo entre canto, tambor y baile que aporta otro dato significativo. Como ya mencionamos, el canto se ejecuta como pregunta y respuesta (solista y coro) varias veces, hasta que en una de las veces, los tambores cortan el toque sobre el final de la estrofa, provocando una detención del baile en una postura quebrada, para, luego del silencio, retomar el toque y continuar con otro candombe:

*Un tango caracuntango,
Un tango caracunté,
Dame un besito morena,
Ahora que nadie nos ve*

Este diálogo entre el corte (del tambor) y la quebrada (del cuerpo) recurrente en el candombe, opera de manera similar en el característico ‘corte y quebrada’ del tango, donde la pareja fija una postura quebrada en el baile cuando la música se suspende en un corte.

El quiebre en el cuerpo también se entrevé en la pisada indicial del candombe donde la conexión con la pelvis abre el canal para que la vibración de la pisada continúe por el cuerpo, así como activa la dialéctica del tejido intercorporal cuerpo(s)-tambor. Desde el punto de vista psico-motriz, este gesto de quebrar el cuerpo, produce una flexión de la pelvis que inclina levemente el torso hacia adelante, entregando peso al pie que se adelanta y pisa. La flexión de las articulaciones de las rodillas y la cadera, abre en la pelvis un canal de comunicación con la pierna y el pie donde sus movimientos se vinculan orgánicamente. Este principio de movimiento, es común en el baile de tango y de candombe, así como también se ilustra en el ejemplo que vimos donde se asocia el quebrar la cintura con el arrastrar los pies para bailar chotis y mazurcas. (ver Imagen 16)

Imagen 16

El corte y la quebrada



Nota. Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis.

La pelvis también es la parte del cuerpo con más temperatura, donde se alojan las zonas erógenas, motivo por el que muchas danzas y hábitos culturales tienden a cubrirla, inmovilizarla o reprimirla. Quebrar la cintura en el candombe implica entonces liberar la pelvis y activar pulsiones y pasiones, y desde allí, el sonido que incita al movimiento corporal suspende la razón. Quebrar la cadera es el gesto indicial que maniobra un cuerpo comunicante con la pisada, con el cuerpo de la pareja, con la música, con el tambor. Que estimula a dar aquella pisada profunda y provoca un baile forjado por una cadena de significantes del cuerpo actuante: mamita, mama y mamá, su tío Alexander, la abuela que hablaba en africano, las generaciones anteriores que no conoció y que bailaban en condiciones de esclavitud, el tambor como canal de memoria, el placer de bailar, la alegría de hacerlo con sus parientes, etc.

Desde su iconicidad, pueden apreciarse las líneas del cuerpo que en sus quiebres, se tuercen, se arrugan, se inclinan y desafían el equilibrio del cuerpo. Esta estética en nada se asemeja a la corporalidad de la danza clásica, la cual venera las líneas extendidas y organizadas sobre un eje vertebral, que esculpe cuerpos esbeltos, sin curvas, que incluso busca eliminar el quiebre de los tobillos suspendiendo el cuerpo sobre las puntas de los pies. Tal como podemos apreciar en las imágenes 17 y 18.

Imagen 17

El baile quebrado



Imagen 18

La danza clásica



Nota. Las imágenes 17 y 18 permiten comparar las líneas que dibujan las corporalidades del candombe y el ballet clásico. Autora: Silvana Saavedra, dibujos realizados a pedido para esta tesis.

Comprobamos entonces, que este rasgo de quebrar el cuerpo evocado en sus diversas expresiones y en la versión local ‘menear la *bumba*’ (mbumba/bunda/zambumba), se repite en los candombes y tangos compuestos por afrodescendientes del tronco colonial de

diferentes ciudades y se manifiesta tanto en su dimensión indicial - en la relación cuerpo(s)-tambor que incita a la primera pisada-, icónica -en las formas quebradas que dibuja en el cuerpo- y simbólica - al tratarse de un rasgo “afro” que despliega múltiples sentidos en torno a la liberación (de pulsiones, de cadenas, de prohibiciones) del cuerpo- .

Rebotes de la Mirada

Al retomar la secuencia planteada por Verón aflora un cuerpo que mira y es mirado, creando una “bisagra” entre lo indicial y lo icónico. El autor se detiene en esta mirada a la que Lacan llama ‘estadio del espejo’, la cual, mediante un proceso de desdoblamiento del espejo, logra constituir la distancia que separa la mirada de la figura mirada y, a su vez, posibilita la imitación de movimientos, estableciendo relaciones de simetría. En palabras de Verón: “[...] a partir de ese momento, la mirada será una mirada ‘habitada’, localizada ‘en mi cuerpo’, separada para siempre del ícono que vino a ocupar el lugar producido por la ruptura de la cadena metonímica. Este lugar será también ocupado, sin duda, por el cuerpo del otro” (1980, p. 5). Esta mirada que surge en los primeros momentos de vida, continuará influyendo en los modos singulares del cuerpo, de mirar el mundo y sentirse mirado.

Asimismo, al igual que el planteo de Islas sobre las músicas y danzas de la India, el candombe se transmite a través de la observación y la mimesis de los gestos de otra persona que baila. Todas las personas entrevistadas coinciden que aprendieron mirando a los mayores de su familia, tanto para bailar como para tocar el tambor. En esa observación constante y rigurosa se imitan los movimientos, los toques y todos los comportamientos en relación al entorno social y festivo (sonidos del tambor, cantos, otras personas que participan). Como en la India el aprendizaje es a través de la imitación del gurú o maestro, aquí los mayores son los maestros que habilitan a los más jóvenes a bailar o a tocar, cuando los han visto observar

detenidamente durante largo tiempo, y es signo de respeto demostrar todo lo que aprendió mirando. En consonancia con Islas:

Es el individuo-alumno el que extrae del acto global realizado frente a él o con él la serie de movimientos de los que se compone. Es empatía, transmisión cuerpo a cuerpo de un saber. (...) El buen éxito del aprendizaje por imitación depende aquí del respeto y la simbiosis con el gurú. (Islas, 1995, p. 222)

Y en esa transmisión desde la observación, que ocurre en cada evento social, se filtran innumerables gestos que no fueron asimilados de modo consciente. El cuerpo es habitado por el candombe de otro cuerpo y en ese encuentro aparece una nueva traducción corporal que se negociará con la historia del sujeto y con el contexto en el que ahora baila.

Del otro lado de la bisagra ese cuerpo que baila es sostenido por ciertas miradas autorizadas del candombe que, estando allí presente o no, motorizan e influyen en el modo de bailar. Islas explica que, a diferencia de las técnicas modernas, donde el entrenamiento busca crear un producto vendible, el principal objetivo en este tipo de transmisión es “la continuidad generacional de un saber del cuerpo y la permanencia de un hábito” (1995, p. 223). Si ese cuerpo que baila ha incorporado minuciosamente el saber del candombe, podrá transmitirlo con su práctica para que siga viviendo.

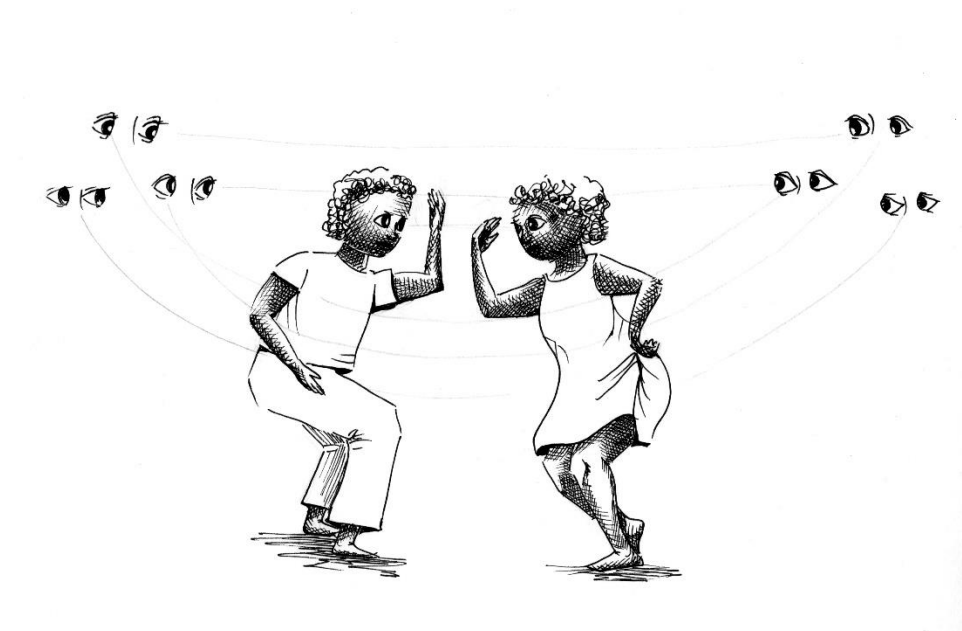
Así como el candombe de María Elena se sustenta y nutre en la mirada latente de sus ancestros a quienes, de algún modo les rinde homenaje, Norma (65 años), su hermana menor, comenta la importancia que tiene la aprobación de María Elena en su baile de candombe. “Me gustaría que mi hermana María Elena me diga, desde siempre, ¡hermana, mirá qué bien que bailaste candombe! Me encanta que mi hermana me diga eso. Porque como lo baila ella, ninguna de nosotras lo bailamos.” (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, 2019) Este cuerpo que en el candombe busca el reconocimiento de su hermana, también la mira y en su

baile proyecta sus recuerdos. Tal como lo expresa: “yo, bailar candombe y ver a mi hermana bailando candombe con nosotras, es como ver a mis tías, te acordás de cuando vivías en Soldati y todas esas cosas que pasamos. Las fiestas nuestras de los familiares, de los cumpleaños, es como que ves muchas cosas para atrás”. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, 2019)

Sobre aquel primer momento del tejido intercorporal entre el tambor y el cuerpo que incita a la pisada profunda en la tierra, se le agrega esta segunda instancia de conexión entre el cuerpo que imita y la mirada que reconoce el candombe, donde rige la regla de simetría. La incorporación de estas nuevas acciones torna el tejido más flexible y multidimensional y construyen una mirada subjetiva que activa memorias e imaginarios y dinamiza el presente produciendo nuevos sentidos en el baile. Este funcionamiento icónico del cuerpo podría ser diseñado de la siguiente manera:

Imagen 19

Miradas en y desde el candombe



Nota. Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis.

Si acompañamos el movimiento de la mirada, tal como lo ilustramos, ésta primero se posa silenciosamente en otro cuerpo que baila hasta que quien ha observado lo suficiente se anima a pisar el ritmo, a dar ese pequeño paso adelante que al presionar el piso deja una huella y vuelve atrás, como un rebote o un amague, tal como suele llamarse en el tango. De manera análoga, la mirada produce un rebote y se vuelve hacia el cuerpo que ahora aprendió a bailar. El cuerpo se siente observado y contorneado por aquella presencia que una vez fue su referencia, y a su vez baila con ella, sea explícita o implícitamente. El candombe se nutre y proyecta nuevos sentidos cuando la mirada vuelve a rebotar hacia afuera, hacia el entorno, en el encuentro.

Hilando la historia de la práctica del candombe podemos reconocer en nuestros registros etnográficos, la función primordial de la mirada (en sus múltiples sentidos) en el desenvolvimiento de los y las mayores, para adquirir el lenguaje del baile o del toque del tambor. No obstante, no siempre la mirada exterior operó como afirmativa de las identidades. De hecho, el retiro del candombe de la escena pública entre los siglos XIX y XX, tuvo como principal causa las miradas de la sociedad envolvente, sean miradas amonestadoras, intrusas o burlonas, tal como vimos en la cita del tango de la comparsa de negros santafesinos “bailemos que la amita quiere ver [...]”. Incluso, notamos los avatares del candombe para mantenerse a flote en los pasillos de los escenarios donde se lucían otros ‘géneros performáticos’ (Citro, 2009). En este marco, una mirada aprobatoria hacia la corporalidad del candombe así como el retorno entre quienes participan, cobra un valor simbólico que se refleja en las múltiples acentuaciones de sus gestos.

Lo Indecible del Gesto

El modo de funcionamiento simbólico se incorpora en el cuerpo actuante cuando aparece el lenguaje, en los primeros años de vida, el cual se organiza por tipos de

comportamientos y se inicia el momento de abstracción. Según Verón, “el tejido multidimensional de los cuerpos actuantes debe transformarse en un conjunto ordenado de actividades” (1975, p. 52), donde ciertas cadenas significantes se cristalizan y otras se prohíben. El autor advierte que, con excepción del lenguaje verbal -que será “el interpretante de todos los sistemas”-, en el tejido intercorporal multidimensional no existen significados fijos: “cada fragmento de comportamiento remite a una multiplicidad de secuencias posibles de conductas...”. Sin embargo, esta polivalencia semántica se irá perdiendo en los procesos de socialización, donde se reprimen ciertos trayectos y se privilegian determinadas secuencias socialmente aceptadas, produciendo así una cierta nivelación del tejido multidimensional. (1980, p.5) La danza se presenta como el lugar por excelencia donde se manifiestan los movimientos histórico-culturales a través de la producción, el control o la censura de nuevas actitudes de expresión de sí y de impresión del otro (Godard, 1995). A partir de aquella pisada que da inicio al baile de candombe, se desenvuelven variados movimientos y gestualidades, los cuales han sido imitados infinitamente por distintas generaciones, (a la manera de) cómo se transmite un mito. En el texto “Gesto e percepção” (1995) Hubert Godard explica que

el modo como los gestos son producidos y percibidos varía profundamente de una época a la otra. Una variación mínima de la parte del cuerpo que inicia el movimiento, los flujos de intensidad que lo organizan, la manera que tiene el bailarín de anticipar y de visualizar el movimiento que irá a producir, todo eso hace que una misma figura no produzca el mismo sentido (1995, p. 12, traducción de la autora).

No obstante, el autor resalta que es posible reconocer ciertas constantes, no tanto en los individuos o en las figuras que producen, sino en los procesos operadores del movimiento y de su interpretación visual (1995, p. 13). Por otro camino diferente, Islas llega a un lugar

cercano cuando se pregunta por los niveles de contacto del individuo con su cuerpo en el baile. Por un lado, afirma que depende de “la manera como el individuo se reconoce en su cuerpo y en sus acciones” y de “la manera como el cuerpo y sus acciones informan al individuo sobre sí mismo”. (1995, p. 227) En este vínculo también inciden las características de los códigos de la danza, sean éstos más cerrados o abiertos. Si pensamos en los aspectos simbólicos que juegan en la corporalidad del candombe, se despliega todo un lenguaje corporal que establece una serie de códigos para una participación armoniosa y fluida en el espacio festivo, como los momentos de entrada y salida de la ronda (si es que la hubiera), la relación con los tambores y los cantos, cierta dosificación de los movimientos, posibles diálogos entre los cuerpos que bailan, por nombrar algunos.

La autora explica que “todo código de movimiento filtra las exigencias del exterior” y este exterior “estructura las modalidades de la exigencia subjetiva del movimiento” (1995, p. 230). Es decir, la codificación cultural del movimiento condiciona el nivel de “conciencia propioceptiva (‘sentir que siento, sentir que hago’)” (1995, p. 228). Entre las danzas de código cerrado, Islas ejemplifica aquellas prácticas con fines religiosos, donde el cuerpo es un instrumento que debe imitar los movimientos a la perfección dentro de un riguroso ritual para habilitar la comunicación con las divinidades. Entre las danzas de código abierto, la autora nombra la danza de Isadora Duncan y los métodos de autoconciencia como Feldenkrais, Alexander, etc. donde no existe un sistema de movimientos objetivamente reproducibles y estables, sino que las posibilidades motrices se desenvuelven a partir de una escucha personal de sensaciones y estados interiores.

Si bien vemos que el candombe tiene una serie de códigos que intentan trascender en el tiempo y permanecer en la tradición, esto no obtura la posibilidad de investir los movimientos con emociones y recuerdos, de hecho, sería una especie de regla dentro del código “sentir el movimiento”. Como observamos en el esquema del candombe, el cuerpo

icónico sostenido por la mirada queda supeditado al cuerpo indicial más experiencial. En este sentido podemos decir que hay un código que tiene bordes permeables a cada contexto socio histórico, el cual involucra la subjetividad de cada cuerpo sintiente. Por lo tanto, la continuidad de la codificación cultural en el candombe depende de los movimientos subjetivos de sus practicantes y, en este sentido, de la relevancia de acentuar ciertos rasgos en la actualidad como parte identitaria antes invisibilizados (e inmovilizados) como “objeto de vergüenza”.

Y en este desafío el baile y sus códigos encuentran una amplia gama de flexibilidad que sugiere modificaciones muy sutiles y se multiplican los sentidos. De este modo, algunos pasos y gestos se fueron ubicando como característicos del candombe porteño, aunque cada cuerpo fue concediendo nuevos sentidos en ellos, de acuerdo a su particular contexto de enunciación y a su inteligencia corporal.

La Visera y la Jarra

Aquí profundizaremos en un gesto, quizás el más característico del candombe, el cual también pone en juego la mirada y, como veremos, es investido por múltiples significados. El gesto consta de una mano en la cintura como jarra, siempre con sutiles movimientos de cadera y de pecho y la otra en la frente a modo de visera, aunque veremos que esta mano puede tomar varias posiciones y sentidos. Para analizarlo vamos a presentar una serie de fotografías ordenadas cronológicamente y registradas en trabajo de campo en un evento familiar de Misibamba donde bailan María Elena Lamadrid y Oscar Félix “Grillo” Nogueira. Vale decir que, además de las imágenes contamos con las vivencias de haber participado de dicho evento.

Imágenes de 20 a 29

Serie del candombe entre María Elena y Grillo

Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Nota: Registro fotográfico realizado en campo en el cumpleaños de Asociación Misibamba por Augusto Pérez Guarnieri. Merlo, mayo de 2016.

Verón ubica al gesto en lugares de indeterminación entre las capas del cuerpo
significante, donde afirma que “un gesto es irreducible a lo que se puede *decir* de él” (1980,
p. 06). Apenas puede explicarse lo que puede pensarse, pero hay infinidad de situaciones o
sensaciones traducidas en posturas, hábitos y gesticulaciones que no alcanzan a la conciencia
corporal. Tampoco el gesto puede repetirse, ni será exactamente igual porque el cuerpo está
en constante modificación por su propia organicidad. Parafraseando a Godard, el gesto y su
percepción visual se apoyan en una infinidad de fenómenos que obturan toda posibilidad de
reproducción idéntica (1995).

Sobre esta tierra pantanosa vamos a analizar las imágenes del baile de candombe de
María Elena y Grillo, reconociendo las limitaciones del recorte de los movimientos pero
apelando a esta secuencia fotográfica, así como a la experiencia de la observación
participante en la cual estuvimos como espectadores y bailarines, y a la lectura de otras
fuentes bibliográficas, registros personales, etc. en donde también se presenta el gesto de
visera.

En la primera imagen vemos a María Elena con el torso erguido, una mano en la
cintura en modo de jarra y el otro brazo alzado con la mano abierta hacia arriba. La mirada en
diagonal adelante-abajo le permite percibir los movimientos de su pareja de baile (de camisa
negra), quien en ese momento parece alejarse de espaldas, con el torso inclinado y una mano
en la cintura, también como jarra. En la foto siguiente Grillo está frente a ella y la mira
sonriente con el torso inclinado hacia adelante. María Elena también lo mira por debajo de su
mano que, a modo de visera, se apoya en la frente. Su torso sigue erguido y la otra mano en la
cintura. En la tercera imagen, las miradas se desviaron, aunque María Elena continúa con la
mano de visera y la otra de jarra. Grillo mira hacia abajo, al costado de ella. Pareciera un
momento de desenlace del encuentro. Estas tres fotos muestran el recorrido de los cuerpos
para sorprenderse en el encuentro. En la primera, Grillo toma la dirección contraria, lo que

luego provoca mayor intensidad\contraste al momento del encuentro. Para luego volver a disolverlo.

La segunda tira comienza con la Imagen 23 donde María Elena está de espaldas a Grillo mientras éste, con el torso inclinado hacia adelante, se tapa la cara con la mano en la frente. Ya no hay mirada en esta visera, sino ocultamiento. En la siguiente foto se produce el encuentro donde los torsos se encuentran. Ambos tienen una postura muy parecida como si estuvieran en espejo, ya que los dos levantaron el brazo que está al frente de la foto, a la altura del rostro –a Grillo le llega a la nariz y a María Elena a la frente- con la mano semiabierta aunque no llegan a taparse la cara. También aquí ambos tienen el torso inclinado hacia adelante. Si bien las miradas no coinciden -Grillo mira a María Elena, ésta mira hacia abajo- el encuentro de los cuerpos es indudable. La Imagen 25 continúa con la anterior, donde siguiendo la lógica del espejo ambos bailarines alternaron la posición de los brazos, el que estaba arriba ahora está en la cintura y los brazos que están al fondo de la imagen se elevaron. Tampoco hay encuentro de las miradas pero sí de sus cuerpos. Es evidente que aunque María Elena no lo mira directamente, puede percibir sus movimientos.

La tercera tira comienza con otro gesto, como Grillo va rodeando a María Elena, la foto 26 Grillo aparece detrás de ella y su mano ahora se ubica en posición vertical al rostro, sobre el lateral contrario a la mano. Con los dedos extendidos, se muestra la palma de la mano mientras el dorso sugiere ocultar el rostro. Su mirada se dirige a la espalda de María Elena quien continúa bailando con un brazo levantado a la altura de su cabeza pero sin tomar contacto con ella y con la mano semiabierta. Este gesto María Elena lo asocia con la celebración y la alegría (Comunicación personal, Merlo, 2016). En la imagen siguiente aparece el gesto de Grillo de perfil, lo cual permite notar la inclinación pronunciada de su torso hacia adelante y de la pequeña torsión que producen sus brazos: uno hacia atrás con la mano en la cintura y otro adelante con la mano abierta perpendicular al rostro. Detrás de él se

ve su esposa, Susana, que lo mira atenta con una mano apoyada en la sien. La Imagen 28 mantiene continuidad con la anterior, donde Grillo ha alternado los brazos y María Elena se sumó al gesto pero la mano de arriba ya no está semiabierta sino que tiene el puño más bien cerrado. Una vez más se aprecia la relación espejada, ambos enfrentados con los torsos inclinados hacia adelante y el brazo del mismo lado (en espejo) hacia adelante. Detrás se ve más claramente el gesto de la esposa de Grillo contemplando el baile con su mano en la sien. La última tira comienza con una imagen donde ambos bailarines se muestran sonrientes y conectados aunque cada uno se dispone en dirección contraria al otro y con la mirada hacia el piso. Grillo continúa con el último gesto de las imágenes anteriores, sólo que ahora se percibe de frente. María Elena, de espaldas, eleva el brazo por encima de la cabeza mientras el otro se mantiene en la cintura.

De esta descripción podemos deducir que más allá de lo que ocurre en el encuentro del baile, en cada cuerpo se distinguen distintos gestos que tal vez sean derivaciones o desviaciones del gesto de visera. En María Elena aparecen tres gestos: el de la mano alzada por encima de la cabeza, que aparece en las fotos 20, 26 y 29, justamente primera y última imagen registrada del baile, el cual remite al esquema que hiciera Juan Suaqué con la ayuda de ella, en donde aparece el gesto de la mano alzada, qué según dicho esquema significa “Expresión abarcativa hacia todos. Energía y movimiento, presencia esbelta, elasticidad y personalidad”. El segundo gesto claramente muestra la mano de visera, donde por debajo, María Elena busca y mira a su compañero de baile, quien al rodearla se escapa de su campo visual. El tercer gesto de María Elena es similar al de la mano alzada pero la mano llega a la altura de su cara y su cuerpo se inclina hacia adelante (imagen 24, 25 y 28). Por lo tanto, hay otra expresión allí, ya no aquella presencia “esbelta” y “abarcativa hacia todos” sino más bien una energía más íntima dispuesta hacia la otra persona que baila y tal vez otras conexiones con la música y con sus memorias, tal como nos explicó anteriormente. En Grillo también

podemos encontrar tres gestos distintivos en estas imágenes. El primer gesto aparece en la imagen 18 donde su mano de visera le oculta el rostro, en una expresión de estupor frente a lo que estaba viendo/sintiendo. Incluso en sus movimientos pudimos apreciar cómo en ese gesto iba rotando la cabeza hacia los costados, acentuando dicho asombro. El segundo gesto que distinguimos es otro modo de ocultar el rostro, tal como se muestra en la foto 26, donde se cubre un costado del rostro con el dorso de la mano hacia adentro. Cuando este brazo se distancia de la cara aparece un tercer gesto, muy en sintonía con el de María Elena, en el cual la mano ya no tiene una intención (de cubrir o ayudar a mirar) sino que acentúa la torsión que se produce entre la pisada y el resto del cuerpo.

Aquí sale a la luz nuestra hipótesis sobre la preponderancia de lo indicial por sobre lo icónico. Podemos decir que gracias a la íntima vinculación que mantienen ambos practicantes con su cuerpo y su baile, la cual les permite pasar por diferentes estados corporales en cada gesto, también logran dibujar en sus movimientos los pasos codificados del candombe porteño bailando en el presente, el pasado y el futuro.

Por el mismo rumbo, vemos cómo Grillo mantuvo en todos sus movimientos una postura flexionada hacia adelante y abajo, mientras María Elena oscilaba entre un torso más erguido o más inclinado. Esta postura en relación al peso y la gravedad que es anterior al movimiento, Godard la llama pre-movimiento, el cual promueve la carga expresiva del movimiento a realizar. “Los flujos de organización gravitacional, que ocurren antes del ataque del gesto, van a modificar profundamente la calidad de ese gesto y colorearlo de matices que saltan a la vista, aun cuando no siempre podamos entender la razón.” (1995, p. 17, traducción de la autora)

En este sentido, vemos cómo María Elena en el primer gesto, al levantar la mano para alcanzar con su expresión festiva la mirada de todos los presentes, ubica el torso más vertical, proyectando el pecho y el rostro hacia afuera y manifestando un cuerpo más leve. Sin

embargo, cuando flexiona el brazo y lleva la mano a la altura del rostro sea como visera o más alejada de la cara, el cuerpo se cierra, depositando su peso a la tierra, sugiriendo un baile más íntimo, hacia su compañero de baile. María Elena ya no agasaja las miradas de “todos” sino que es ella la que mira por debajo de la visera a su compañero, y con todo el cuerpo genera un círculo de comunicación con él, con la tierra y, tal como contó, con las memorias de sus ancestros.

Mirar debajo de la Visera

El gesto de mirar por debajo de la visera también aparece en el testimonio que en 1990 documentara Frigerio, de Enrique, un afroargentino que en aquel momento tenía alrededor de 50 años, descendiente de una familia con varias generaciones en el país, donde describe los bailes de carnaval organizados por el Shimmy Club en la Casa Suiza. En este contexto el gesto ya no aparece para mirar al compañero, sino para mirar a lo lejos:

Y entonces bailaban todos los negros, negros viejos que bailaban [...] "Eh, eh, eh... Bariló... Eh, eh, eh... Bariló". [Hace la mímica de bailar mirando para un lado y otro, con una mano oficiando de visera encima de los ojos, el otro brazo en la cintura, en jarra. Mira a un lado y otro con cada estrofa. Además mueve lentamente los hombros y realiza un balanceo ondulante de la espalda] Y todos se conocían y gritaban: "hacé esto, hacé lo otro!!" (no me acuerdo ya lo que se decían que hicieran).

[...] El Candombe argentino se baila diferente al uruguayo... Ellos no tienen esta cosa que es... como mirando a lo lejos, así se baila acá en Argentina. Ellos lo bailan de otra manera [...] el estilo del candombe argentino, es... por las figuras que se hacen, a mí me da la impresión, que es un baile de los mayores. Porque se baila todo tipo negro viejo, viste, ese es el estilo. Qué representa este estilo, porque se baila así... Porque no

es como el uruguayo, que los tipos se mueven todos, no, no el argentino no es así, es todo suave... todos figuras lentas. (Frigerio, 1993, p. 3)

Enrique encuentra este gesto de “mirar a lo lejos” como una marca de lo que llama “estilo argentino”, el cual era bailado por “todo tipo de negro viejo”. El hecho que este baile sea especialmente bailado por hombres y mujeres mayores, le permite a Enrique justificar la cadencia suave y lenta (agregamos “profunda”) del candombe. Destacamos, de igual modo, que esta reflexión de Enrique le surge al comparar el modo de bailar el candombe porteño con el del candombe uruguayo.

Así como Verón plantea la imposibilidad de reducir el gesto a lo que se pueda decir de él, Godard apunta que el mecanismo del gesto es condicionado por el estado afectivo del sujeto. “La cultura, la historia del bailarín, su manera de percibir una situación, de interpretar, va a inducir una “musicalidad postural” que acompaña o despista los gestos intencionales ejecutados.” (1995, p. 15, traducción de la autora)

En este sentido, tanto Enrique como María Elena encontraron en los gestos su propia musicalidad postural en consonancia con sus modos de estar en el candombe y en el mundo. Si el candombe mira de cerca o mira a lo lejos tendrá que ver con la situación particular donde sucede el candombe, en una comunicación entre la subjetividad del cuerpo y la naturaleza del evento. Y esa musicalidad les permite expresar aquello que excede a las palabras que demarcan el gesto, sin modificar el peso simbólico de su expresión “afroargentina”.

Visera para Ocultar

Así como en María Elena y en Enrique el gesto enfatiza la mirada de quien baila, en Grillo se pondera el taparse la cara, sea para expresar asombro o para no ser visto. Sobre este

mismo gesto hizo referencia Cirio en una charla ofrecida en un evento de San Baltazar (Concordia, enero de 2017), donde propuso otro sentido a partir de diferentes fotografías y de sus investigaciones: la manifestación de vergüenza y pudor, es decir, sentir vergüenza en contextos públicos. Si bien este sentimiento, Cirio lo remitió a todas las degradaciones, marginalizaciones y burlas que sufrieron y sufren los descendientes de africanos esclavizados de parte de la sociedad envolvente, hasta el día de hoy e hizo referencia a un fenómeno que fue fundante del devenir del candombe porteño: la aparición de los “falsos negros” en los carnavales de Buenos Aires. Entre las décadas de 1860 y 1880, los blancos acostumbraban a salir en los carnavales con la cara pintada de negro y los parodiaban a modo de burla. En palabras de Cirio:

para ellos fue muy vergonzoso ver que los hijos de sus amos, se burlaban de ellos en carnaval. [...] y se ofendieron muy profundamente con estas burlas, a tal punto que se retiraron del espacio público, dejaron de participar de los corsos y se llamaron a un silencio musical cerrando el candombe en sus casas. (Comunicación en evento de San Baltazar, Concordia, enero de 2017)

Sugiere que esta huella de la vergüenza también se baila. En obediencia a la premisa “se baila lo que se siente”, el pudor, se transforma en un gesto de encubrimiento del rostro para no ser vistos. Este gesto lo demuestra con un fragmento extraído de un video donde Libertad Lamarque canta la milonga “Candombes” (1964)¹⁰⁴, acompañada de un importante número de hombres y mujeres afrodescendientes, seguramente convocados por la reconocida Egle Martin¹⁰⁵, que realizan una coreografía. Cirio señala un momento hacia el final del video

¹⁰⁴ https://www.youtube.com/watch?v=8ayzw_7wVLY

¹⁰⁵ En los créditos aparecen nombrados como “Ballet Egle Martin”, lo que hace suponer que fue ella quien los reunió para esta ocasión totalmente excepcional.

(4' 42''), donde se evidencia un cambio abrupto de escena por la diferencia en la calidad de la imagen y el sonido, y donde suena solamente candombe. Aunque se pretendió dar continuidad a la escena anterior, con una mirada atenta es posible distinguir que se sumaron otras personas al baile de candombe, pero que lo hacen de una manera más improvisada (Imagen 30), ya sin seguir los pasos pautados para la coreografía. Entonces, una mujer hace una variación del gesto de la visera cuando tiene que pasar frente a la cámara donde, de forma espontánea, directamente se tapa la cara (5' 13'', imagen 31 y 32). Dicho gesto lo atribuye a que probablemente “esa mujer en ese momento tenía mucha vergüenza de lo que estaba haciendo” ya que “era algo complejo en su mente el estar exhibiendo el candombe” (Cirio, comunicación oral, Concordia, 2017). Más allá de la interpretación del investigador, es llamativo, el gesto de la mujer, quien lo sostiene durante un tiempo prolongado y se percibe algo del acontecimiento en su cuerpo que en aquel brazo que encubre el rostro se percibe la vibración compulsiva de todo el cuerpo, en sintonía con su pisar profundo, los sonidos de tambor y la sorpresiva presencia intimidatoria de la cámara.

En este ejemplo que trae Cirio entra en juego la pregunta de Islas ¿por qué se mueven así? Ya que se evidencia el escenario y la funcionalidad para la cual se desarrolla el baile. Mientras Godard resalta el estado afectivo del individuo en la musicalidad postural, Islas ubica la corporeidad en la mediación entre el exterior social y el interior individual, es decir, el lugar donde se construyen las estructuras sociales en las individualidades y la individualidad en las estructuras sociales. (Islas, 1995) Los distintos contextos donde se desarrolla el candombe y los entramados de poder que se tejen, condicionan el modo de moverse.

Imágenes 30, 31 y 32

Milonga “Candombes” con Libertad Lamarque



Nota. Candombe improvisado del final donde se aprecia el gesto de visera.



Nota: Imágenes 31 y 32. Mujer se tapa la cara cuando pasa frente a la cámara

Las Huellas del Cuerpo Sintiente

La polisemia de este gesto de visera y en especial la dualidad de mirar a lo lejos u ocultarse el rostro se reitera en las narrativas que se difunden entre practicantes e investigadores, sobre el candombe que se armaba a orillas del río, cuando las mujeres esclavizadas iban a lavar la ropa y, en el mismo baile, intentaban mirar a lo lejos a quiénes andaban por la zona para que se sumasen al candombe. A su vez, algunos relatos agregan que la mano en la frente les permitía ocultar su rostro para luego no tener problemas con sus patrones.

Finalmente, traemos la versión de Melisa (37 años), cuando en una entrevista, le pedimos a ella y a su prima Jesica (36 años), que enseñaran a bailar candombe y que en lo posible tratasen de ponerle palabras a sus recorridos corporales. Ante la pregunta por el significado del gesto de visera (realizado con la mirada hacia ella), Melisa respondió:

Este gesto así [lleva una mano a la frente y la otra a la cintura, baja la mirada e inclina el torso hacia adelante] es pesadumbre. Como algo que nos pesa así, en la espalda, como un pensamiento triste, como una memoria triste [suelta los brazos, se endereza y sigue bailando]. Cuando yo hago así [lleva una mano a la frente, la otra a la cintura y mira hacia arriba con el torso apenas inclinado hacia arriba] miro... más allá. Y abro [hace una apertura del pecho cada vez que mira hacia arriba]. Puedo cambiar también la mirada... [Cambia la mano en la frente]. Cuando hago así [abre los dos brazos con palmas hacia arriba] invito a bailar. (Melisa, comunicación personal, La Matanza, septiembre de 2019)

Llama la atención que la persona más joven de todas las interlocutoras con las que trabajamos, le otorgue el sentido más profundo al gesto. Melisa lo conecta con un pensamiento o una memoria común, a su familia o comunidad, ya que la transmisión del candombe la recibe a partir de ver bailar a sus tías y de lo que “se dice” sobre la historia de sus ancestros. Aquellos relatos tristes descansan directamente en los pasos del candombe.

Este hecho ilustra que las prácticas culturales no se transmiten de las generaciones mayores a las siguientes, como un todo, sino que en cada corporalidad se resignifican y actualizan. En este sentido, María Elena, su tía y su mayor referencia del candombe, en ningún momento le otorga tristeza a su baile, más bien, le produce alegría de recordar y homenajear a sus ancestros, ya que, piensa ella, al menos tenían un momento para tocar y bailar. (entrevista 02, Merlo, 2016) Dice Cirio al respecto:

Y en ese contexto, ellos fueron libres. Fueron libres por dentro. Porque las cadenas estaban por fuera, lo cual no es poca cosa, el ser libres por dentro. Eso los ha mantenido como un sentido de grupo, como una pertenencia histórica hasta el día de hoy. [...] Ellos sentían orgullo, justamente, que es la contracara de la vergüenza, sentían orgullo por poder mantener su sistema cultural vigente. (Cirio, Ponencia en evento de San Baltazar, Concordia, 2017)

Por otro lado, percibimos en los bailes de Melisa como de su tía María Elena que modifican su postura de acuerdo a su emocionalidad, en relación a la organización gravitacional de la musculatura, aunque sea muy sutil, inclinando el torso. Según Godard, aquel pre-movimiento que ocurre antes del gesto, incide en el estado emocional y, por ende, en la expresión del gesto mismo. Y agrega: “la mitología del cuerpo que circula en un grupo social se inscribe en el sistema postural y, recíprocamente, la actitud corporal de los individuos sirve de vehículo para esa mitología” (1995, p. 20/21, traducción de la autora). Por esta vía, aquel planteo de Enrique, donde el candombe porteño se asociaba a un baile de “viejos” por las características de sus movimientos, circulaba en el ambiente y se materializaba en el baile, donde a las doce de la noche bailaban candombe los “negros viejos” (y mujeres también) y luego se acercaban “los negros jóvenes, que ya venían con un candombe más actualizado” (Frigerio, 1993, p. 3). A partir de recientes experiencias sociales de ciertos grupos, como es el caso de Misibamba, esta “mitología” sobre el candombe es

interpelada. Las nuevas corporalidades fundan en sus bailes múltiples sentidos en relación a los relatos familiares, los imaginarios sociales, sus experiencias subjetivas y los diferentes contextos por donde se mueven.

Cuando el cuerpo significativo propuesto por Citro y Verón se puso a bailar candombe, encontramos una pisada indicial y un tejido intercorporal cuerpo(s)-tambor, un movimiento actuante regido por las “pulsiones” y por la “voluntad de poder”. Un gesto vivo transmitido cuerpo a cuerpo, ligado a su historia, a sus deseos y pasiones, que esquivo la fragmentación racional del cuerpo cartesiano. Los códigos corporales del candombe cobran elasticidad en la medida que cada cuerpo que lo baila produce significantes desde su “sentir”, un sentir subjetivo sostenido por significantes culturales que lo anclan con la historia, con el presente, con el tambor, con sus memorias e imaginarios. El único principio común que reclama el baile de candombe porteño es un cuerpo sintiente, dispuesto a escuchar el tambor, pisar la tierra con firmeza para conectarse con sus ancestros y pueda expresar el estado afectivo que lo rige. Cuerpo sintiente que produce sentidos en cada gesto que dialoga con su entorno y en el mismo acto de bailar -y no de pensar- encuentra respuestas a los acontecimientos que se presentan. De este modo, se deduce la cadencia densa de sus movimientos, donde infinitos pliegues se mueven a distintos ritmos. Donde sobre la misma huella del gesto, se deslizan infinitas formas de transformarlo con apenas desplazar algo de su forma y se multiplican los sentidos.

Ieiecamiriríngó: Bailar Agachado

Un candombe “en africano” tiene un baile específico que también nos interesa nombrar como característico del candombe porteño ya que posee rasgos corporales que se resaltan en los candombes de muchas personas mayores como Gloria Lamadrid, Roberto Garay, Conda Lamadrid. En capítulos anteriores María Elena cuenta que si bien los

candombes africanos, los aprendió de su abuelo Alexander, hubo uno particularmente que se lo había enseñado su mamá: *Iiecamiriringó*. Tal como nos narra en esta cita ya mencionada:

mi mamá se acordaba preferentemente un candombe africano que es *Iiecamiriringó* que lo bailaba mi abue mama (*mamita*) que era mi tía abuela, que cuando lo bailaba ella se hacía chiquitita hasta abajo y se volvía a levantar, porque se ve que lo sentía de esa manera, lo sentía diferente a los demás. (Comunicación virtual realizada por Aldana Aliendo, noviembre 2020)

En otra entrevista realizada para esta investigación, María Elena también hace mención al *Iiecamiriringó*, cuando intenta explicar un rasgo sutil pero visible del baile: su tierra. “Es muy a tierra. Y más si, si... hay un candombe que es *Iiecamiriringó* que es el africano, el africano va hasta abajo. (...) Porque mi abuela lo bailaba hasta abajo al candombe. Ese *Iiecamiriringó*.” (Comunicación personal, Merlo, Julio 2016)

Gumesinda Lamadrid, tía abuela de María Elena, nombrada por ella como Mamita, bailaba este candombe muy agachada. Para entenderlo mejor, le pedimos si podía bailarlo con la música de una grabación de Misibamba y que, a su vez, intenté enseñarme de modo que pueda acompañarla imitando sus movimientos. María Elena lo escucha y empieza a moverse y a cantar sobre la grabación “*Iiecamiriringó, gorongongo*”. Camina con pasos cortos y marcados, las rodillas apenas flexionadas, el torso erecto, adelanta los brazos alternando las piernas. En un momento fija el peso en un pie y el otro pisa adelante y atrás alternadamente. Levemente comienza a girar sobre el eje del pie fijo, el cual se despega para cambiar de frente, mientras el otro pie continúa pisando atrás y adelante, pero busca avanzar (el paso de atrás lo hace más corto que el de adelante). A medida que gira, el torso se inclina hacia abajo y las rodillas aumentan su flexión. El brazo de la pierna fija queda levantado a la

altura de la cabeza y el otro brazo está más caído al lado de la pierna. Mientras baila dice: “Y de a poquito (sigue bajando y girando) hasta abajo”. Luego, en el mismo giro, tanto torso como rodillas se enderezan de a poco (ver imagen 33). Mientras yo intentaba imitarla, ella me indicaba que baje más todavía.

L - ¿Y por qué será que los africanos, lo cantos más africanos van más a la tierra?

ME – Mis abuelos lo bailaban [así], el *Ieiecamiriringó*, los otros no. Ese, mi abuela lo bailaba así. No sé por qué, era unaaa mujer que bueno, que ella tenía muchos recuerdos de África, ¿viste? no me los contó, pero yo sabía que tenía recuerdos. Y ese candombe, ¿viste? lo bailaba hasta abajo se agachaba, para bailarlo. Y se levantaba de a poco. Se iba levantando, ¿viste? Pero, por eso te digo: vos hacé lo que vos sientas de los tambores. Más o menos las ideas las tenés. Los movimientos los tenés.

(Comunicación personal, Merlo, Julio de 2016)

Imagen 33

Baile de Ieiecamiriringó



Nota. La ilustración muestra distintas posturas que toma el cuerpo cuando en el baile gira sobre su eje.
Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis

“El Africano va hasta Abajo”

La danza es una herramienta de transformación. Y con la danza se puede explicar todo. Porque todo es efímero... Y la vida es movimiento. (Efuka Lontange¹⁰⁶, comunicación personal, Montevideo, julio de 2013)

Para analizar la corporalidad de este baile, partimos de la afirmación de Lackoff y Johnson para quienes nuestro sistema conceptual, que estructura la manera de percibir, de experimentar, de movernos y de relacionarnos con el mundo, es en gran medida metafórico. (Lackoff y Johnson, 1986) A su vez, estas metáforas no son asignadas de manera arbitraria sino que tienen su base en experiencias físicas y culturales, las cuales no llegan a ser totalmente conscientes. “Una metáfora puede servir como vehículo para entender un concepto solamente en virtud de sus bases experienciales.” (p. 55) Veremos aquí que esta dirección puede ser invertida, ya que a veces el modo en que nos movemos es el que estructura nuestro pensamiento.

Los autores realizan una serie de clasificaciones de las metáforas en donde destacan, entre las más utilizadas, las metáforas que remiten a la orientación espacial: arriba-abajo, adentro-afuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Aunque estas posiciones son de naturaleza física, “las metáforas orientacionales basadas en ellas pueden variar de una cultura a otra”. (51) Para la visión occidental moderna, la orientación espacial otorga mayor valor a todo lo que está arriba por sobre lo que está abajo. Lackoff y Johnson desarrollan ejemplos como:

- feliz es arriba;
- más es arriba, menos es abajo;
- lo bueno es arriba, lo malo es abajo;

¹⁰⁶ Bailarín y profesor congoleño residente en Montevideo a través de la UNESCO.

- el estatus, la clase, la moral, la virtud es arriba, el vicio es abajo;
- lo racional es arriba, lo emocional es abajo. (1986, p. 53/54)

Este sistema conceptual se funda a su vez en el pensamiento dualista del cuerpo que divide la cabeza del resto del cuerpo. Si bien la cabeza remite al intelecto, a la razón, a la vista y al habla, en posición bípeda también se caracteriza por ubicarse en la parte más alta del cuerpo. En el baile, la danza clásica (o *ballet*) de Occidente monopolizó la estética de todas las danzas a partir de la organización del cuerpo esbelto centrado en la espina dorsal erecta (Quintero Rivera, 2020). En estas danzas se aprecian los movimientos virtuosos donde cuerpos disciplinados buscan elevarse en saltos y zapatillas de puntas.

En el candombe, sin embargo, pareciera que, a veces, el virtuosismo se encuentra en los gestos que van más cerca del piso. “Quebrar la cintura”, “flexionar rodillas”, “agacharse en algún momento del baile” son expresiones que le ofrecen mayor riqueza al candombe. Según nuestros interlocutores, Esta valoración de bailar más agachado se funda en una mayor cercanía con la tierra, en pos de una comunicación más íntima con los ancestros y con África. Vale destacar que este rasgo de bailar próximo a la tierra es compartido con otras prácticas afrolatinoamericanas como la *capoeira angola*¹⁰⁷, la cual se caracteriza por desenvolverse especialmente en el nivel bajo, apoyando en el suelo pies, manos y cabeza, desde donde dispone de más ventaja en el juego (Corvalán, 2010). Más allá de su sentido espiritual donde el suelo representa la madre tierra que bendice y protege, también hay un significado que responde a las relaciones de poder piramidales donde, como vimos, los niveles más bajos representan las clases menos privilegiadas y el último grado de jerarquía social.

Así también, advertimos en el capítulo anterior, que en el marco de la industria cultural de los tropicalismos y africanismos de las décadas del 50 y 60 en Buenos Aires, la recurrencia al

¹⁰⁷ En la *capoeira angola*, el nivel bajo resulta el espacio más poderoso, desde donde surge la fuerza y hay más posibilidades de derribar a quien está arriba en posición erecta, con un simple movimiento llamado ‘*rasteira*’. Es decir, los movimientos cerca del suelo permiten manejar mejor la espacialidad del juego dentro de la ronda.

plano bajo en el desarrollo de la danza afro (y de la danza moderna), era uno de los rasgos que, por ejemplo, hacía el baile más “negrero” de Osvaldo Gómez Melling (Tataito), con quien trabaja María Elena.

Por la misma sintonía, en el candombe, “ir abajo” o “bailar agachado” aparece en los relatos de integrantes de Misibamba como un rasgo que le da belleza o virtuosismo al baile. En varias conversaciones hemos oído comentarios como: “no sé qué hace pero se dobla toda”, “baila hasta allá abajo” o “impresionante cómo se agacha cuando baila” (comentarios oídos por la autora en charlas informales con integrantes de Misibamba). Si bien los sentidos fueron mutando, la postura del cuerpo flexionado hacia adelante se mantuvo como un signo de gracia y belleza en el baile.

Por otro lado, este gesto de bailar agachado, cierra el cuerpo hacia una postura que recuerda la posición fetal, donde el pecho se acerca a las rodillas y todo el cuerpo se inclina hacia la tierra. Siguiendo la percepción de las mujeres, quienes entienden la tierra como lugar de la ancestralidad, volvemos a encontrarnos con la dimensión indicial del movimiento que crea un tejido intercorporal de complementariedad. Ya en la pisada del candombe, reconocimos este modo indicial en la relación cuerpo(s)-tambor. El canto de *Ieiecamiriríngó* evoca un baile agachado que remite a la posición fetal, como un retornar al gran vientre de la tierra ancestral africano, y allí se gesta un tejido intercorporal tierra-cuerpo. Citro había reconocido tanto en Nietzsche como en Freud un “impulso de buscar principios que ligan la corporalidad, los deseos y las pasiones de los sujetos con el funcionamiento de la naturaleza intentando identificar una lógica común”. Aquí corporalidad y naturaleza se entrelazan en un deseo de retornar a un espacio tiempo ancestral que se hace presente en el cuerpo sintiente y actuante del candombe. Asimismo, este doblegamiento del cuerpo también remite a una postura que intenta esquivar el poder y afirmar la libertad, tal como vimos en los movimientos de capoeira.

Tal como indica Islas "...la elección cultural del movimiento no está desligada, sino más bien suscitada por las fracturas internas de un grupo humano, por sus divisiones de clase y sus jerarquías: no se trata de encontrar la homogeneidad sino de capturar las diferencias que se plasman en las formas de moverse de cada cultura." (1995, p. 166)

Esta explicación de Islas nos convoca una vez más a preguntarnos ¿por qué se mueven así? Vimos que el candombe, a lo largo de su historia y en el presente, va transformando sus sentidos de acuerdo a los distintos momentos y escenarios donde se desenvuelve. De este interrogante se desprenden otras preguntas en relación al tiempo y espacio del baile: ¿cuándo se mueven así y en qué escenarios lo hacen?

Como fue estudiado en los capítulos anteriores, en tiempos de esclavitud, el candombe era una práctica prohibida (Andrews, 1989) que se mantuvo vigente gracias a la capacidad de agencia de aquellos afroporteños para desobedecer con valentía y aferrarse al tambor. Tal como vimos aquí, las memorias de la diáspora reconstruyen el bailar agachado como una forma de esconderse, del mismo modo que el gesto de la visera como un intento de ocultar la cara. Así también explicitamos que, en la actualidad, el rasgo de bailar agachado puede apreciarse especialmente en personas más adultas, como si no hubiera sido tomado por las generaciones más recientes. Sin embargo, la asociación de agacharse para esconderse como en la época esclavista sigue vigente. De hecho, en una entrevista a María Elena Lamadrid y Silvia Pérez Soto, coincidían que hoy el candombe, si se presenta en un espectáculo, no puede mostrarse agachado, como si siguieran recibiendo golpes. Las mujeres comentaban sobre una presentación de candombe en la Biblioteca del Congreso en un homenaje a la Casa Suiza, que ambas presenciaron y manifestaban lo siguiente:

M: El candombe que se bailó ahí como espectáculo estuvo bien, viste... Después cuando se retira, que se retiran todos, viste que dan vuelta y se retiran de bailar

candombe, a mí forma de ser, de lo que a mí me enseñaron, no se pueden retirar así (lleva una mano a la frente como visera e inclina el torso hacia abajo).

S: no.

M: Porque entonces estamos como los esclavos que nos están dando latigazos si vamos así, viste? pegame, pegame!

P¹⁰⁸: Y cómo tendrían que retirarse? Mari.

M: No podés retirarte así! El candombe es energía, nene! Buscalo!

P: Entonces cómo te retirás? ...

S: pero hay que buscar una forma distinta, bailando.

M: Bailando, bailando.

S: Pero sin esconderte, porque es como esconderte esto.

M: Pero sin esconderte.

P: Y pero es el paso de candombe.

M: No! pero en algún momento es el paso, pero... yo no hago así. (se tapa la cara y se agacha) yo no bailo así.

S: Claro, pero si te retirás, con la frente

M: Alta!

S: Alta. No escondida, que no es lo mismo. Tenés razón!

P: Ah!

M: Arriba! Arriba! (lleva la mano al lado de la cabeza y el torso erecto)

S: Claro, una cosa es así (sube la mano a la altura de la cabeza con el torso hacia arriba) y otra cosa es así (se tapa la cara con la mano y se inclina hacia abajo).

M: Claro! Otra es así.

S: Seguimos escondiéndonos.

M: Seguime pegando. Dale, pegame.

S: Tenés razón! Tiene razón lo que dice. Porque siempre estamos escondiéndonos.

M: Entonces yo ahí ya... me volteó!

S: risas

M: No puede ser que vea esto! (Comunicación personal, Moreno, noviembre de 2021)

¹⁰⁸ En la entrevista también estaban presentes: Pablo Cirio y Augusto Pérez Guarnieri. En la conversación aparece la P en referencia a Pablo Cirio.

Esta conversación de algún modo nos propicia algunas pistas de por qué este modo de bailar agachado quedó enmarcado en una generación y no tuvo demasiada continuidad en las siguientes. En primer lugar, María Elena, principal referente del candombe para Misibamba, afirma y fundamenta por qué ella no suele bailar de ese modo agachado. A su vez, Silvia Pérez Soto (65 años), quien ha vivido en su infancia innumerables candombes en casas por el barrio Constitución donde la llevaba su madre o su abuela, a la hora de bailar y compartir lo que aprendió en aquella época, tampoco muestra un candombe agachado, sino más bien un candombe “pisado a tierra” pero que nunca baja el torso, apenas se inclina para encontrar la corporalidad quebrada característica del candombe. Así mismo, vimos que Melisa, sobrina de María Elena, sí se conectó con la posición agachada del candombe, y más allá de su referencia a los ancestros, veremos en otro capítulo la incidencia de su historia de vida en aquellos gestos pesados del baile. Por su parte, María Elena es precisa en distinguir cuando el baile se agacha para esconderse o recibir golpes haciendo alusión a la esclavitud, o cuando el baile se agacha para conectarse con sus ancestros y sus recuerdos de África, como sucede con el baile de *Ieiecamiriringó*.

Menear y Pisar desde un Cuerpo Integrado

En este capítulo estudiamos el baile de candombe en su adentro, atendiendo a la comunicación de la corporalidad. Reconocimos ciertos flujos comunicativos que tejen el cuerpo con el tambor y provocan un primer gesto, la pisada indicial, invocando a los ancestros, a la historia y a los imaginarios. La imagen icónica del cuerpo quebrado involucra la activación de la pelvis (zona socialmente incómoda) para conectarse con la vibración del tambor y con la tierra a través de los pies. En seguida los flujos de energía continúan su curso en el resto de los cuerpos que participan del candombe, a través de la mirada y del “cuerpo a cuerpo” que imita, celebra y aprueba la iconicidad del baile. Estos tejidos intercorporales en

movimiento, indiciales e icónicos, integran el cuerpo sintiente y actuante con todos los elementos que componen el candombe: el tambor, los cantos, las otras personas presentes, las referencias que ya no están, el contexto donde acontece el candombe, etc. los cuales, a su vez, influyen notablemente en los sentidos que invisten los gestos y movimientos del baile.

Comprobamos que el esquema corporal que dibuja el candombe se aleja de la concepción occidental del cuerpo en la danza. En esta última el cuerpo esbelto, se fragmenta (cuerpo-mente, cuerpo-alma) y la mente (o el cerebro) envía órdenes a cada parte del cuerpo, donde los movimientos se aprenden a través de la coordinación y repetición en entrenamientos sistemáticos que buscan la eficacia en la ejecución exacta de los movimientos extendidos y ariosos. En contraste, en el candombe, el cuerpo se integra con su sentir, con su historia y con su entorno, y allí se mueve tal como aprendió, al mirar a sus mayores, en aquella instancia cuerpo a cuerpo, donde se transmiten gestos, posturas y emociones que no siempre pasan por la consciencia y que, en el baile, dan respuesta a los emergentes que les presenta la vida. Aquí la eficacia reside en la conexión del cuerpo con el sentir, sentir el tambor y dejarse atravesar por la cadena de significantes que se desprende de allí, a fin de manifestar un baile que construye sentidos desde su subjetividad. No hay parte del cuerpo que motorice el movimiento, tampoco hay centro y periferia, menos una ‘cabeza’ que ordene y coordine. El menear de la cadera y el pisar profundo no están fragmentados del cuerpo, sino que son parte de los flujos comunicativos indiciales, icónicos y simbólicos que hacen un cuerpo íntegro, quebrado, poroso, pulsional y sensible. Ya no es el código el que garantiza la continuidad del baile sino la indicialidad del cuerpo que lo baila. Es decir, es a partir de la experiencia subjetiva y sensible del cuerpo que resemantiza la codificación cultural del candombe haciéndola flexible y vital. En cada generación, en cada contexto y en cada cuerpo, se empujan apenas los bordes de los movimientos y son habitados por nuevos sentidos, que tímidamente crean nuevos gestos y nuevas identidades.

Capítulo 6

¿QUÉ MUEVE EL CANDOMBE?

CORPORALIDADES, IDENTIDADES Y TRADUCCIONES RACIALIZADAS

Las poblaciones afroargentinas y sus formas culturales sufrieron distintos modos de racismos a lo largo de la historia y en el presente, en consonancia con las narrativas dominantes de cada momento, lo cual incidió de maneras más o menos explícita en sus construcciones identitarias. Como vimos en esta investigación, los gobiernos y los grupos hegemónicos en el poder durante el siglo XIX intentaron invisibilizar y silenciar a las poblaciones afroporteñas así como prohibir el candombe mediante diferentes estrategias y esfuerzos, en pos de afirmar que en Argentina no hay problemas de racismos, ya que no existen negros en el territorio (Andrews, 1989). A partir de esta premisa de blanquedad, se impidió ver cualquier posibilidad de mestizaje social y se anuló la presencia de afrodescendientes en nuestro país. En este sentido, pudimos comprobar, por ejemplo, los modos en que algunas mujeres afroargentinas debieron exotizar su práctica en los escenarios porteños de la década de 1950.

Sin embargo, diversos autores han analizado los procesos de racialización de la Nación, a través de los cuales las identidades políticas se ordenan sobre la línea civilizatoria que divide capital-puerto de provincia-interior, y, en este mapa, se busca eliminar cualquier rasgo de diferencia étnica para pertenecer a la sociedad hegemónica. (Segato, 2017) Esta “limpieza” geográfica puede ilustrarse en los desplazamientos descritos en el capítulo 3 que sufrieron las familias afroporteñas de los conventillos de Montserrat hacia los pabellones de cartón del barrio Lacarra, ubicado en los bordes de la ciudad, lindando con un arroyo y un basural.

Según nuestras observaciones, la familia Lamadrid ha quedado atrapada en una racialidad atravesada por dos cuestiones. Por un lado, poseen rasgos fenotípicos que los ligan a su pasado afrodescendientes y además su posición social de clase los mantiene en barrios populares con trabajos precarizados. Esta característica doble los mantiene por fuera de los parámetros ligados a la blanquitud al mismo tiempo que incide en los diferentes modos de experimentar el *candombe*. A diferencia de Maria Elena, los hermanos que pasaron su infancia en Villa Cartón, estuvieron casi siempre en diálogo con otros géneros performáticos que estaban en auge en la época.

Como mencionamos en capítulos anteriores, este circuito fue surcado por la “política del color” (Cirio, 2022b) la cual, basada en la exotización de los sujetos y sus prácticas, alimenta los imaginarios sexuales y cosifica las corporalidades vaciándolas de poder. Esta estrategia segregacionista se remonta al trato desigual con el que se consumó la abolición de la esclavitud, donde “solo el esclavista fue resarcido, dejando a su desgracia al afro, lo que fue la piedra de toque de su pobreza material, discriminación, menosprecio y, en el caso de Buenos Aires, negación de pertenencia nacional (p. 201).

Siguiendo a Cirio (2022b), tres elementos sustentan esta política: la piel negra, la música y la vestimenta. Cuando Misibamba es invitada a participar de algún evento enmarcado desde esta política, aparecen ciertos debates y problemas que tensionan su identidad y práctica. Por un lado muchos de ellos tienen piel más clara producto del mestizaje, lo cual baja la expectativa de quienes vienen en busca de negros. Por otro lado, sus propuestas culturales se desarrollaron casi siempre en el ámbito doméstico y familiar, y no tienen experiencia escénica. Esto implica tiempos de ensayo y de composición que por las distancias geográficas y el tiempo de los trabajos les resulta difícil de sostener. Finalmente, han tomado un posicionamiento político de no vestirse con trajes ‘típicos’ de la colonia. Frente a este panorama, Misibamba se interesa en contar su historia, en subrayar las

condiciones de esclavitud de su ancestralidad y las consecuencias de ello, declaradas desde siempre inexistentes por los gobiernos de turno y por el sentido común de la sociedad en general. Y sólo en ese contexto comparten sus candombes como parte de su legado cultural y su presente. Este modo de actuar, es nombrado por Cirio como “política de la cotidianidad” (2022b).

Asimismo, las formas de transmisión de la memoria cultural sufre variaciones a través del tiempo, ya que cada sujeto crea un ‘archivo’ y un ‘repertorio’ específico constituido por las imágenes, historias y comportamientos propios de su identidad individual y colectiva. (Taylor 2015) Advertiremos que las trayectorias de las generaciones siguientes a María Elena, también fueron marcadas por experiencias fuertemente racializadas y generizadas. En este sentido, los modos de apropiación y resignificación que cobró el candombe a partir de la participación de algunos miembros en la Asociación Misibamba, también funcionaron en múltiples direcciones. Hacia afuera dieron visibilidad a una población que se creía extinguida y abrieron debates sobre las omisiones de la historia y las narrativas de blanquitud que tan profundamente han calado en nuestra sociedad. Y hacia adentro, tomaron, recrearon y actualizaron de acuerdo a sus condiciones de existencia y necesidades, los modos de hacer aprendidos en su familia, especialmente en relación a la práctica del candombe, así como también a las reflexiones en torno a sus historias afrodescendientes, de las que fueron tomando conocimiento y asimilando en sus propias narrativas. Estudiaremos los modos en que algunas integrantes indagaron en sus recuerdos e imaginarios estableciendo un vínculo afectivo y subjetivo con el candombe, que en su devenir trajo nuevas identidades culturales. Tal como afirma Hall (2011), cuando las identidades

parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad (...) tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de

los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quienes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos... (p. 17/18)

En tal sentido, lejos de pretender cristalizar la práctica de candombe, como lo han exigido las ‘políticas del color’ (Cirio, 2022b) que buscan esencializar identidades fijando estereotipos, cada integrante de Misibamba busca actualizar los gestos en su corporalidad, desde un diálogo que reclama y busca posicionarse frente al Estado y a la sociedad, de una historia colectiva que ha sido sistemáticamente negada.

Este capítulo aborda los vínculos de la práctica del candombe con los procesos identitarios y sus tensiones raciales a partir de explorar las experiencias de otras integrantes de Misibamba, hermanas y sobrinas de María Elena Lamadrid, que viven en Ciudad Evita y que, como hemos mencionado anteriormente, estuvieron más familiarizadas con la rumba abierta. Estudiaremos ciertos procesos de corporización de la práctica del candombe, a partir de sus participaciones durante el período del 2016 a 2019 en diferentes escenarios por donde ha circulado Misibamba.

En estos casos específicos, las experiencias racializadas sujetadas a la pobreza, también resaltan su atravesamiento por las dimensiones sexo/genérica y generacional. Por lo tanto, como anticipamos en el capítulo 1, nos posicionaremos desde la perspectiva interseccional (Rios y Ratt, 2016; Viveros Vigoya, 2009), la cual articula todas estas categorías de manera dinámica y situada en el interjuego de dominación construido en cada contexto. Voces de feministas afroamericanas como la de Bell Hooks (2019 [1952]) entrarán en diálogo con las mujeres de Misibamba para comprender con más profundidad ciertas transformaciones identitarias que se manifiestan tanto en la corporalidad como en la subjetividad.

Siguiendo a Restrepo, las identidades son polifónicas, multiacentuales y no conllevan un “significado estable y compartido por todos los individuos y colectividades de forma homogénea” (2011, p. 118). Dentro de Misibamba, observaremos cómo los sujetos fueron forjando sus identidades a través de significantes como: ‘candombe’, ‘ancestralidad’, ‘negra’, ‘africano’, ‘resistencia’, entre otros, investidos por sentidos diferentes en cada caso vinculándose con sus respectivas trayectorias corporales. En este sentido, así como vimos que María Elena siempre ubica el candombe en escenarios festivos y recuerdos felices de su infancia, en contraposición, sus hermanas y sobrinas con las que aquí trabajamos, se vinculan con el candombe a partir de las “experiencias racializadas” (Broguet, 2019) de sus trayectorias o los imaginarios sobre sus antepasados. Esto no significa que María Elena no vivió situaciones racializadas ni que las otras no puedan asociar el candombe a lo festivo, de hecho, lo hacen, sólo que advertimos diferentes acentuaciones.

Este carácter plural, contradictorio y diverso de las articulaciones identitarias sólo puede revelarse a partir del diseño de una estrategia metodológica que combine el análisis discursivo que surge de las narrativas y entrevistas a los sujetos, con la experiencia etnográfica sobre las prácticas identitarias. (Restrepo, 2011) A lo largo del texto iremos desarrollando diferentes metodologías que fueron surgiendo a partir de los interrogantes que nos guían y del estar en el campo. Respecto a esto último, se problematiza el lugar desde donde se aborda la etnografía, ya que no se trata del estudio de otro pueblo o cultura, sino de los silencios de nuestra propia historia. Coincidiendo con Cirio, “desde la colonialidad del poder estar allí es, en verdad, estar aquí” (2022a, p. 18), lo cual nos fue inclinando hacia ciertos modos de hacer, o de dejar hacer, de escuchar, de observar y de bailar con otras, que contribuyeron a recabar en los gestos y trayectorias, arbitrariedades, tensiones y diferencias que habitan las identidades concretas individuales y colectivas en cada momento histórico en particular.

En este marco, nos posicionamos desde la perspectiva de la traducción cultural para reflexionar sobre los modos en que el sujeto colonizado queda fijado por el discurso estereotípico y se escinde “entre los conocimientos incongruentes del cuerpo, la raza, los ancestros” (Fanon, apud Bhabha, 2002, p. 105). Desde aquí se desprende cierta capacidad para producir identificaciones contradictorias en los procesos de subjetivación, de acuerdo a los discursos y disciplinamientos de cada contexto.

Trayectorias y Andares del Candombe

La impronta de Misibamba por difundir la historia afroargentina, silenciada a través de diferentes estrategias políticas, comunicacionales y sociales perpetuadas en el tiempo, fue forjando -de forma autogestiva- diferentes circuitos de visibilización y reivindicación social. Uno de ellos se conformó a partir de las visitas a las escuelas en ciertas fechas patrias, donde comparten su candombe y cuentan la historia de las poblaciones africanas esclavizadas en Buenos Aires. A su vez, esta práctica de comunicación fue abriendo invitaciones de diferentes instituciones culturales o educativas de la ciudad (escuelas, museos, bibliotecas, entre otras), que fueron diversificando el público así como actualizando sus interrogantes.

Paralelamente, se fue surcando un segundo circuito importante junto a la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial ‘Tambor Abuelo’¹⁰⁹, en la cual se articularon organizaciones de diferentes regiones del país, que también se autoadscriben como afroargentinos y afroargentinas. A través de esta red, Misibamba viene viajando y difundiendo su práctica en distintas ciudades del país donde realizan encuentros, congresos u otros eventos e imparten talleres, charlas y debates. Vale destacar que tales eventos se multiplicaron asiduamente durante los años del trabajo investigativo. De este modo, el

¹⁰⁹ Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial “Tambor Abuelo” es el modo más reciente con el que se presentan en las redes, aunque anteriormente se nombraban Red Federal de Afroargentinxs del Tronco Colonial “Tambor Abuelo”.

candombe trasciende el contexto doméstico por sus practicantes a fin de compartirlo con un público, que de algún modo u otro las interpela¹¹⁰. En ambos circuitos de presentaciones se generan espacios donde la práctica del candombe va cobrando distintos sentidos y sus corporalidades se afectan y sufren modificaciones.

Imagen 34 y 35

Presentación de Misibamba en una escuela. La Matanza, Julio de 2016.



Nota: De izq. a der.: María Elena Lamadrid, Miguel A. (Cutín) Delgadino, Analía Espinoza, Jesica Lamadrid y Norma Lamadrid.

¹¹⁰ Como ya fue mencionado, una contribución importante en el recorrido de la asociación fue (y es) la participación de Norberto Pablo Cirio, quien abrió un horizonte de conocimientos sobre la historia de los y las afrodescendientes del tronco colonial tanto en Buenos Aires como en otros puntos del país, lo cual incidió inevitablemente en el proceso identitario de las y los integrantes de Misibamba. También fue un interlocutor relevante para la constitución de la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial 'Tambor Abuelo' –de aquí en más nombrada como Red Federal Afroargentina- ya que contaba con fuertes vínculos afectivos con personas, que se autorreconocen afroargentinas, de otras localidades como Corrientes y Santa Fe.



Nota: De izq. a der.: Jesica Lamadrid, María Elena Lamadrid, Jesica Lamadrid, y Analía Espinoza.
Fotos levantadas de la red social: <https://www.facebook.com/asociacionmisibamba>

Como ya fue mencionado, una contribución importante en el recorrido de la asociación fue (y es) la participación de Norberto Pablo Cirio, quien abrió un horizonte de conocimientos sobre la historia de los y las afrodescendientes del tronco colonial tanto en Buenos Aires como en otros puntos del país, lo cual incidió inevitablemente el proceso identitario de las y los integrantes de Misibamba. También fue un interlocutor relevante para la constitución de la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial ‘Tambor Abuelo’ –de aquí en más nombrada como Red Federal Afroargentina- ya que contaba con fuertes vínculos afectivos con personas, que se autorreconocen afroargentinas, de otras localidades como Corrientes y Santa Fe.

En este entramado de experiencias, intercambios y saberes por las que fueron transitando los y las integrantes de la asociación, afinaremos la lupa para percibir cómo operan los procesos identitarios de los sujetos alrededor de la práctica del candombe. Para tal fin, acentuaremos la atención en “el archivo cultural y el repertorio corporal” (Taylor, 2015)

que se activa en cada una de las integrantes. Recordamos que el hecho de que el candombe sea reconocido como práctica afroporteña, no implica que sus practicantes se vinculen con ella de modo esencial e inmutable. “Los imaginarios y experiencias de los actores sociales sobre sus identidades no se estructuran en el lenguaje de la correspondencia o de la distorsión, sino en el de las políticas de la representación y en el de su estructura de sentimientos” (Restrepo, 2011, p. 122). En consonancia, la ambigua tarea de “sentir el candombe para bailar” será el surco, como ya hemos analizado en el caso de Maria Elena, donde cada sujeto construirá un nuevo vínculo subjetivo con el candombe y relevará los significantes que de allí se desprendan, de acuerdo a su trayectoria y al contexto de interlocución y representaciones simbólicas. Por lo tanto, si en ocasiones podremos leer en las prácticas identitarias de Misibamba, cierto ‘esencialismo estratégico’, no se trata de un uso estratégico de

sujetos racionales previamente constituidos que tratan de capitalizar simbólica, económica y políticamente sus identidades, sino la dimensión constitutiva en las subjetividades mismas de las políticas de la representación y de las estructuras de sentimiento (Restrepo, 2011, p. 122).

La práctica del candombe, en este caso, es el camino para una comunicación que se teje entre los procesos subjetivantes y significantes de la corporalidad y la inscripción en un contexto social que ahora se interroga sobre el legado afro y los reconoce parte de la historia local y esta comunicación corporal produce efectos significativos en la memoria y en el presente de las mujeres, “soy –existo- porque me reconocen” (Cirio, 2022a, p. 26).

Nos centraremos en el proceso de tres integrantes: Norma Lamadrid (hermana de María Elena y Carlos Lamadrid) y las sobrinas Melisa Lamadrid (hija de Carlos) y Jesica Salinas Lamadrid (hija de Liliana, hermana de Norma, Carlos y María Elena). Para abordar las experiencias de Norma, utilizaremos como base de análisis dos entrevistas, dos realizadas en su casa, en Ciudad Evita, Partido de La Matanza, la primera en octubre de 2017, de la que participaron Norma (64 años), Melisa Lamadrid (36 años) y Jesica Lamadrid (35 años) y la segunda, en junio de 2019, en la que estuvo Norma con otra sobrina, Marta Robles Lamadrid (41 años), hija de Lucía Lamadrid, apodada Coca. Para analizar las trayectorias de Melisa y Jesica nos basaremos en los registros de campo del Primer Foro Afro realizado en Resistencia, Chaco en junio de 2017 y un encuentro que se dio como consecuencia de éste, y previo al Congreso de afroargentinos en la Matanza, entre Jesica, Melisa, Marta y Claudia Margosa (afrochaqueña) en Ciudad Evita para el armado de una puesta escénica del candombe (2018), a las que sumaremos dos entrevistas realizadas en la casa de Jesica (Lomas del Mirador, La Matanza) en junio y septiembre del 2019. Así también contaremos con los registros de campo del El 8º encuentro de la Red Federal Afroargentina realizada en Paraná y Santa Fe (mayo de 2019), la mesa afro Córdoba (julio de 2019), Congreso Nacional de Afroargentinos del Tronco Colonial “Tambor Abuelo” (La Matanza) (2016, 2017, 2018 y 2019); y dos eventos en Rosario (2019): una participación de Misibamba en el profesorado provincial de Música C. Guastavino (octubre, 2019) y la participación de Jéssica Lamadrid en el Día de la Consciencia Negra (noviembre, 2019).

Seguir los pasos de un sentir

*“es una cosa como que estaba dormida dentro mío”
(Norma Lamadrid, Ciudad Evita, 2019)*

En el capítulo anterior, desde la semiosis social (Verón, 1975) y el cuerpo significativo (Verón, 1975 y Citro, 2009) pudimos reconocer en el candombe de María Elena Lamadrid, diferentes flujos comunicativos que invisten su corporalidad, donde primero se tejen vínculos indiciales entre el tambor y su pisada, y luego se suma una capa más flexible e icónica propiciada por las diferentes miradas presentes y latentes que celebran y cuidan el baile. De este modo se construye un cuerpo sintiente y actuante que se mueve a partir de las múltiples cadenas de significantes subjetivas que se evocan en cada persona, de acuerdo a sus recuerdos e imaginarios y se integra al contexto donde ocurre cada candombe.

En este apartado, nos detenemos en la trayectoria corporal de Norma Lamadrid (68 años), hermana menor de María Elena e integrante de Misibamba, quien en su proceso de corporización identitaria del candombe de su familia, se evidencia un marcado movimiento de resignificación y subjetivación, especialmente a partir del lema de “sentir el candombe”. Para comenzar, presentamos el comentario de Norma sobre su experiencia con el candombe:

Yo, cuando ya empiezan a tocar sentís que, no sé, se te pone la piel de gallina y te empieza a revolucionar la sangre y te sentís con que no podés estar. Tenés que encontrar lo que sos y bailar como lo sentís, eso es lo que te pasa. Y te pasan mil cosas por la cabeza pero mostrás lo que realmente sentís adentro. No te podés quedar quieta, así estén tocando en la mesa, o en la tumbadora o en la televisión vos no te podés quedar quieta. Entonces cuando nosotros salimos a bailar, me encanta cuando salen a bailar, cuando nos unimos. Viste, eso de, de enfrentarnos cuando bailas. O sea, más yo que soy mayor. Verlas a ellas cómo bailan y lo que cantan y cómo lo sienten. Porque yo pienso que no solamente saber cantar sino cómo lo sentís. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, octubre de 2017)

En este relato, se vislumbran varias situaciones que movilizan a Norma en el baile de candombe. Al inicio, reconoce su emoción al escuchar el tambor que la incita a moverse, donde enseguida, le invade el mandato de la tradición familiar: “encontrar lo que sos y bailar lo que sentís”. El tambor, entonces, la invita a un movimiento de introspección que intente darle una forma a dicha emoción. Finalmente hace alusión al encuentro con las otras mujeres en el baile. Resalta la unión de generaciones y el modo en que las más jóvenes “bailan, cantan y lo sienten”, y remata afirmando que no se trata de “solamente saber cantar sino cómo lo sentís”. Estas instancias se asemejan a los flujos comunicativos en el candombe de María Elena, donde al inicio podemos apreciar un fuerte grado de indicialidad entre el tambor y el cuerpo, esto es, un vínculo de afectación previo a la conciencia y enseguida irrumpe la necesidad de atender a sus sentimientos anclados en su historia para construir un puente identitario con el candombe. La iconicidad del cuerpo se moldea con las miradas latentes de “los ancestros” quienes evocan su pasado y las miradas de las que bailan con ella, que la ubican en el presente y le ayudan a fraguar los sentidos del baile. A partir de aquí nos surge el siguiente interrogante: ¿Cuáles son los momentos vividos, los valores y los imaginarios que operan en este proceso de significación del candombe?

Diana Taylor (2015) en su formulación sobre la performatividad de la memoria, resalta el conocimiento del “repertorio” corporal, que incluye emociones, historias, identidades y otras informaciones que pueden transmitirse y estudiarse a través del tiempo. Observaremos el modo en que Norma va reacomodando su repertorio del candombe, en su corporización y en la activación de su memoria.

Bun que Bun y Guariló: Cantos Anclados en la Memoria

Norma cuenta que baila desde siempre. Como hemos mencionado, de niña concurría con su mamá y sus tías a los bailes del Shimmy Club¹¹¹, donde iban a escuchar a las orquestas de tango en la planta baja y luego descendían al subsuelo donde ocurrían los bailes de candombe y otros géneros basados en el toque de tambores como la rumba abierta. Entonces, recuerda la invitación motivadora de su madre. “¡ahora bailá Norma, bailá! A mamá le encantaba que yo saliera a bailar” (Norma, Ciudad Evita, octubre de 2017). Sin embargo, aclara que allí bailaba rumba.

Yo aprendí menos de candombe porque en ese tiempo, bailaban candombe solamente, eran muy contadas las personas que sabían bailar candombe, las mujeres grandes. No te daban ganas de salir porque yo recién empezaba a bailar candombe. A Liliana, a mi hermana sí baila candombe, Liliana le gustaba más bailar candombe. Liliana le gusta más bailar candombe que rumba. A mí en ese tiempo me gustaba más la rumba que el candombe. Bailaba candombe pero no, no, no eran tan, viste, tan de decir bueno voy a bailar candombe. Me gustaba más verlo cómo lo bailaban los que sabían bien bailar candombe. (Norma Lamadrid, Ciudad Evita, octubre de 2017)

Es interesante leer en las palabras de Norma cómo el candombe ya en esos años se asociaba a un baile de los mayores, es decir, de la generación anterior a Norma, por lo cual, merecía respeto, tal como advertimos en el capítulo 4. Aunque no cualquiera se animaba a bailarlo, Liliana, la hermana de Norma, sí bailaba candombe. Norma, en cambio, prefería bailar rumba y dejar el candombe para su admiración. Como ya mencionamos en capítulos anteriores, la rumba se instaló en la zona de La Matanza bajo la forma de “rumba abierta” y continuó con gran vitalidad y difusión hasta la actualidad. En cambio, el candombe se

¹¹¹ Recordemos que el Shimmy Club era una entidad afroporteña que funcionó durante muchos años en la Casa Suiza, ubicada en el centro de Buenos Aires.

resguardó dentro de las casas de algunas familias, donde siguió sonando sólo para “los que sepan respetarlo”.

En otro fragmento de la entrevista, Norma explicita que, desde que comenzó a participar en la Asociación Misibamba, se afianzó su relación con el candombe:

A mí me llenó, me llegó más el candombe ahora, cuando empecé a entrar en la asociación con María Elena” que, cuando íbamos a ensayar al San Martín, para hacer la película: “no así no!” “no así” (gesticula con el cuerpo imitando a María Elena). Y verla bailar a mi hermana, verla como baila ella. Eso me emocionó, digo no, vamos a intentar hacerla... Yo siempre bailé rumba. (Norma, Ciudad Evita, octubre de 2017)

Vemos como en este vuelco de Norma hacia el candombe, entraron en juego dos condicionantes importantes: por un lado, la participación con el candombe en una película¹¹², lo cual, refleja el reconocimiento público del candombe como ícono de los afroporteños y, a su vez, vivenciar y protagonizar el detrás de escena de una construcción de lo que se quiere mostrar y no mostrar, sobre los afrodescendientes de Buenos Aires. Por otro lado, la emoción que le produce ver bailar a su hermana María Elena, quien vivió su infancia con sus abuelos en una casa donde siempre se armaba el candombe. Norma en cambio se crió con su mamá y con sus tías, las mellizas, quienes, según los avances de la investigación de Cirio, “marcaron el barrio con la rumba” (Comunicación personal, 2017). Esto concuerda con el cierre del comentario en el que marca la diferencia con su hermana: “yo siempre bailé rumba”. Estos factores que incidieron en el giro hacia el candombe pueden dibujarse en relación al tiempo y a la historia. El primero, la participación en la película la sitúa en el presente ya que, aunque sea en relación a una historia colectiva, quienes la convocan la ubican socialmente como afroargentina y en ese hecho, ella se resituía a través de actualizarse en su saber, en su hacer y

¹¹² La película que hace mención es “Felicitas”, estrenada en 2009 y dirigida por María Teresa Constantini.

en su afectividad. El segundo, ver el baile de su hermana la pone en conexión con un pasado conocido, es decir con su historia.

Vemos aquí un *punto de sutura* (Hall, 2011) en el que se articula un proceso de sujeción entre aquellas prácticas que la han constituido, en base a preferencias condicionadas por su edad, su historia y contexto social y cultural (ser mujer joven, mestiza) y aquellos procesos subjetivantes que produce las negociaciones para situarla como sujeto. En este sentido, en la aceptación a participar en la película para bailar candombe se posiciona como mujer afroporteña, es decir, como persona perteneciente a un colectivo. Otro proceso de subjetivación también se delinea a través de la mirada de su hermana, quien la habilita a corporizar el candombe. No obstante, la complejidad de estos procesos subjetivantes le permiten modificarse una y otra vez.

En el mismo relato, Norma expresa:

Me doy cuenta que me llena más el candombe... ahora me emociona bailar candombe... siento hasta ganas de llorar por ese candombe y seguir bailándolo y mostrando lo que siento.”... “es como que se despertó, como es una cosa como que estaba dormida dentro mío. (Norma, Ciudad Evita, octubre de 2017)

Aquí acentúa este nuevo vínculo con el candombe. La metáfora del candombe dormido evoca al cuerpo del inconsciente, que desconoce lo que aloja detrás de sus barreras represoras. Aunque siempre fue parte de su historia, el candombe dormía dentro de ella, fruto de las narrativas de blanqueamiento que lo replegaron a un pasado lejano y digno de olvidar, o como un baile de otras personas, de sus hermanas o sus mayores. Sin embargo, ahora irrumpe vivo, buscando reorganizar sus gestos, su actitud, sus huellas en el cuerpo, actualizando creativamente afectos e identidad. El repertorio del conocimiento corporizado (Taylor, 2015) permite fluir por canales profundos de una memoria lejana que no trascendería

a la consciencia sino fuera por el baile del candombe. En ese despertar afloran más recuerdos de sus tías mellizas cuando bailaban, tocaban y cantaban rumba, donde “siempre algún candombecito hacían”. El candombe se reubica en el presente y en el mapa de su historia. En esta activación de la memoria, reconoce que cuando ella baila o canta candombe se les presentan recuerdos de su infancia, entre los que nombra dos muy significativos. El primero se refiere al candombe *Bun que bun* que cantaba su papá con la guitarra:

Cuando escucho más *Bun que bun*, es como que lo veo a mi papá sentado allá en (señala la ventana) el salón de allá de Soldati, él tocando, porque mi papá por ahí estaba de camisa y moñito, tocando viste, haciendo el tarareo viste con la guitarra. viste? eso es lo que más me emociona cuando escucho esa canción. (...) La siento bien (se señala el pecho) como que hay que mostrarle a mis tías. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, octubre de 2017)

El segundo recuerdo es también en Soldati, en aquellos pabellones del barrio Lacarra - Villa Cartón-, donde pasó su infancia junto con su hermano Carlos y el resto de su familia. Esta vez, bailaban candombe para celebrar un acontecimiento especial.

Carmen cuando ganó la quiniela con el número 48, bailamos allá en Soldati alrededor de un palo que había en el medio del patio, bailamos todos candombe, con mi tía Perla, ella tocaba en la mesa. Y ahí viste can[tamos]... *Guariló, guariló!* Esas son las cosas que yo recuerdo y son las cosas que me emocionan y las veo cuando bailo el candombe. Como viste que van renaciendo todas esas cosas. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, octubre de 2017)

Estos hechos fuertemente anclados en la memoria de Norma, aunque adormecidos, hacen parte del proceso de subjetivación en su candombe, donde, en consonancia con Rebeca Scheneider (2011), una vez terminado el acto, el único medio para acceder a éste, es a través

de las huellas que ha dejado. La memoria siempre está elaborándose, y en cada reiteración existe un desplazamiento. La inmensa alegría que pudo haber provocado que alguien de su familia sea tocada por la suerte y gane la quiniela, sólo podía manifestarse a través del candombe, que incita al encuentro, a la ronda y al festejo. Aquello que fue guardado casi en secreto durante décadas por su impertinencia o inconveniencia, en este contexto social “renace” con fuerza para reafirmar su identidad en el candombe. Como señala Hall estos procesos identitarios ponen de relieve su multiplicidad en las conexiones entre fragmentos y diferencias. En este sentido, pareciera que el “sentir” del candombe se articula al deseo de conectar con una afectación desde su colectivo de pertenencia, aun cuando esto implique el esfuerzo de desempolvar memorias confinadas que siguen fluyendo como parte de su historia. Su trayectoria corporal se actualiza desestabilizando viejas identidades para renovarlas en el contexto de sus experiencias en relación a la pertenencia y a su sentimiento de ancestralidad. Veremos que esta identidad y este sentir van tomando distintas formas a medida que van conociendo más historias afroargentinas y sus sentimientos hacia el candombe se van resignificando. El candombe, entonces, como signo multiacentuado (en sus sentidos de construcción de identidad, de reivindicación frente a la sociedad, de identificaciones con otros colectivos afro, de conexión con la historia individual y colectiva, etc.) va tomando nuevos contactos significantes que se encarnan desde lo afectivo en el vínculo tambor-cuerpo-tierra.

De la Rumba al Candombe: ocupar un Lugar

En un contexto social y político que promulga las narrativas multiculturalistas -que, por cierto, encubren todo tipo de desigualdades tornándose un mecanismo de racismo encubierto-, las diferentes experiencias de intercambio y los lugares por donde Norma circuló con Misibamba, fueron aportando nuevos condimentos. Vale destacar que en todas las

oportunidades que le fueron posibles, Norma estuvo presente tejiendo y fortaleciendo lazos con otras compañeras de la Red, donde se propiciaron intercambios de experiencias, lecturas, relatos y diversas prácticas de cada una.

Desde una mirada analítica que comprende lo dinámico y procesual en las experiencias así como en esta primera entrevista realizada en 2017, Norma amarraba el candombe en sus recuerdos de la infancia y en la conmoción que le sucede al ver a las otras mujeres bailar con ella, dos años después, percibimos que la mirada se volvió hacia su baile de candombe y se activó una memoria (y un imaginario) que evocaba un pasado más lejano. Fue en junio del 2019, cuando realizamos una segunda entrevista junto a sus sobrinas Perla, Jessica y Melisa. Allí Norma explicita la importancia de “la tradición de su familia” y de la aprobación de María Elena sobre su baile de candombe:

Me gustaría que mi hermana María Elena me diga, desde siempre, ¡hermana mirá que bien que bailaste candombe! Me encanta que mi hermana me diga eso. Porque como lo baila ella, ninguna de nosotras lo bailamos. Por eso te digo, yo bailar candombe y *ver a mi hermana bailando candombe con nosotras, es como ver a mis tías*, te acordás de cuando vivías en Soldati y todas esas cosas que pasamos. Las fiestas nuestras de los familiares, de los cumpleaños, es como que ves muchas cosas para atrás. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, junio de 2019, la cursiva es nuestra)

Si bien el comienzo de esta cita ya fue transcrita en el capítulo 5 para analizar el baile, aquí la retomamos para subrayar la fuerza que cobra en sus relatos sobre el candombe la presencia de su hermana María Elena, de sus tías mellizas y de su tía Perla, quien tocaba el ritmo sobre la mesa y sonaba de tal modo que hacía bailar a cualquiera. Retomando la idea de identidad como un *punto de sutura*, entre el proceso de sujeción y el de subjetivación, vimos que este primer proceso contempla la práctica de candombe sujeta a su posición de mujer afroporteña, la cual podemos ubicar por ejemplo en la convocatoria a participar de una

película. Este proceso continuó afirmándose en las distintas participaciones por ambos circuitos, tanto el de las escuelas como el forjado por la Red Afroargentina del Tronco Colonial. Podemos decir que en esta sujeción entra en juego la clave generacional, ya que, para Norma si bien antes el candombe era percibido (y admirado) como una práctica de las y los mayores, ahora es ella quien efectivamente está ocupando ese lugar, y desde allí se reconoce más que en la rumba. Como repite varias veces, “ahora ya no salgo a bailar rumba, pero si suena un candombe ahí sí salgo”.

Otro aspecto que advertimos en su relato es una interesante asociación entre los candombes en “lengua africana” y los africanos esclavizados en la época de la colonia (si bien hay registros que hasta 1950 estos idiomas se hablaban entre los mayores):

al menos yo, cuando bailo candombe, que muchos de los temas de candombe de estos africanos, es cuando iban a trabajar. Viste? o cuando podían que se juntaban y bueno que hacían el toque, esa llamadita. Y yo al menos me siento como que ver a esos trabajadores, a esos esclavos dentro de lo que, de su ignorancia de lo que no les enseñaron, porque que te saquen de tu país, yo pensé, y más cuando leo, leo los libros de Mirta [Alzugaray]. Digo, ¿cómo puede ser que tengan que haber sufrido tanto... o sea, el batallón de pardos y morenos para poder tener su libertad y que no te dan? ¿Por qué tuvieron que sufrir tanto? (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, junio de 2019)

Tal como expresa Norma, la lectura de los libros de compañeras de la Red, y seguramente otras experiencias similares le permiten reflexionar sobre la historia de los afrodescendientes y, de este modo, ir enriqueciendo y complejizando estos procesos de subjetivación respecto a la práctica de candombe, a su propia historia y a su presente.

Un acontecimiento significativo ocurrido recientemente, fue el descubrimiento en la localidad de Navarro, de un cementerio de personas africanas y afroamericanas del período esclavista,

frente a lo cual, la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad, invitó especialmente a la Asociación Misibamba al acto de conmemoración¹¹³ donde levantaron “una escultura alusiva para recordar y afirmar la presencia afro americana como raza que contribuyó al crecimiento de Navarro” (extraído de la carta de invitación firmada por el Secretario Raúl Lambert). Norma cuenta la conmoción que le causó participar de dicho evento, donde como es habitual, introdujeron unas palabras sobre la historia afroargentina y luego compartieron unos candombes. Norma comenta: “A mí se me cayeron las lágrimas, me lloré todo ahí en Navarro... Cuando terminamos decir ¡somos libres! Porque era eso, ahí está eso: libre. Y esto te emociona creo” (Ciudad Evita, 2019). En esta empatía con la historia de los esclavizados y esclavizadas, el candombe le permite sublimar el dolor que le produce pensar en las vivencias traumáticas de esta población. Y al decir “¡somos libres!” sentir una especie de alivio por poder gritar lo que aquellos y aquellas no pudieron hacer. En ese hallazgo y en ese grito, la práctica del candombe también se libera, y junto con él, la marginalidad a la que fueron y son sometidas.

A su vez, también hay un movimiento en el proceso de sujeción de su identidad ya que hasta el momento, su cuerpo era racializado en términos del color de piel o fenotípicos. Como explica Segato esta definición de raza construida para fundamentar las políticas de la identidad, “crea una estereotipia de las identidades, y pierde de vista el carácter histórico de la racialización y de la raza como el signo en los cuerpos de una posición en la historia y de su asociación con un paisaje geopolíticamente marcado” (2011, p 53). Al percibir el lugar que ocuparon los y las afrodescendientes en la historia argentina, Norma resignifica su posición de “negra”, ya no sólo como marca en el cuerpo sino en relación con un sistema colonial que

¹¹³ El acto se realizó en el marco de la Celebración del 152 aniversario de la guardia de San Lorenzo de Navarro, llevado a cabo en la Plaza del Bicentenario el 30 de abril de 2019, organizado por la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad, desde donde se dispuso de un colectivo para el traslado de los y las integrantes de Misibamba.

continúa funcionando como tal. Norma dice “somos libres” y su negritud se ubica en la historia de las esclavizadas.

Imagen 31

Monumento en el Homenaje a los esclavizados enterrados en Navarro.



Nota. Foto grupal tomada el 30 de abril de 2019 levantada de la red social:
<https://www.facebook.com/asociacionmisibamba>

El Tiempo que lleva encarnar el Sentir

Al intentar seguir los pasos de los sentires de Norma cuando baila candombe, fuimos respondiendo a la pregunta sobre los significantes y valores que operaron e incidieron en el proceso de *reapropiación* del baile de Norma desde su repertorio corporal. El llamado de María Elena a legitimar el candombe, la impulsa a mover recuerdos de su infancia, de su papá, de sus tías, nostalgias de ese pasado. Surge de a poco un candombe “que estaba dormido” en su cuerpo y sólo se observaba en otros cuerpos. Pero también aparece un sector social que valoriza su posición de mujer afroporteña con gran experiencia y la lleva a poner

en escena una práctica reservada al ámbito familiar. En ese contexto el candombe se torna una preciada práctica cultural que la obliga a corporizarla tal como ella lo ha visto en otras mujeres.

En este proceso de subjetivación, Norma nunca dejó de referenciarse en su hermana y en su historia de vida. Así también, fue enriqueciendo su archivo cultural, a través de los debates y lecturas producidas por la Red, la profundización de conocimientos sobre la esclavitud y la población afroargentina, y la posibilidad de reflexionar sobre una historia compartida por muchos y muchas. Los significantes que de allí se desprenden en torno al candombe son evocados por ella, tanto cuando baila en una fiesta familiar como cuando lo hace en un evento público.

La corporización del candombe en Norma se performa entre la conjugación de su repertorio corporal (recuerdos de su infancia, de su papá y de sus tías, nostalgias, evocaciones y alegrías de aquel pasado) y de su archivo cultural (textos literarios y poéticos, imágenes, relatos, objetos difundidos en los eventos de la Red). En este sentido, además de los desplazamientos subjetivos y temporales que observamos en sus entrevistas, durante los años que compartimos en el campo, pudimos percibir la transformación en su baile de candombe. En la primera entrevista ella enunciaba como una especie de principio:

Es que el candombe no lo puede bailar cualquiera, lo tiene que bailar uno que realmente lo sienta bien, bien. Ahora la rumba sí la bailás, la bailás porque total, movés pa' cá, movés pa' llá, ee la baila cualquiera. El candombe no... no lo baila cualquiera. Y es como dice María Elena, el candombe lo tenés que sentir. Porque ella siempre me pone, me afirma eso. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, octubre de 2017)

En uno de los primeros encuentros con María Elena, le mostramos un video de una presentación en el Centro Cultural Rojas (2014) donde bailaban Norma y ella junto al grupo Bun que bun. Cuando María Elena observa el baile de Norma y comenta: “¿Sabés que le falta a Norma? marcarlo más el candombe”. Y agrega “más con energía” (Ma. Elena, comunicación personal, Merlo, julio de 2016).

Al comprender que a lo largo de su vida, Norma había establecido una relación menos practicada con el candombe, esto es, un baile asociado a sus tías o a sus hermanas, en contraposición con la rumba, la cual sentía más propia, es posible deducir las dificultades para bailar un candombe sentido y marcarlo con la energía que pretendía su hermana. Fue a partir de este proceso de resignificación y de subjetivación junto a un colectivo que tenía intereses y contextos específicos para hablar y practicar el candombe, que Norma, en el transcurso de los años, logró forjar un canal afectivo con el candombe a partir de su propia vida y de una historia colectiva, con otros matices de sentidos y direcciones que antes estaban deshabitados. En el decir de Aschieri (2019), este sentir, entonces, se va armando de modo senso-corpo-reflexivo a lo largo de procesos de múltiples actualizaciones en contextos específicos.

Si bien, al inicio del texto, vimos que ya existía un alto grado de indicialidad entre su corporalidad y los tambores, enseguida lo emotivo se disipaba en preguntas sobre “cómo se debe bailar” que le impedían encontrar un piso firme para “marcar” el paso. Sin embargo, a medida que se multiplicaban las oportunidades para bailar, Norma reconectaba con su historia y con muchas otras historias lejanas en el tiempo (la esclavitud) o en el espacio (compañeras de la Red), en un mecanismo conjunto de su archivo y su repertorio, a través del cual pudo resignificar el lugar que ocupaba el candombe en su vida. Esa “marca” que le faltaba al candombe de Norma fue dibujándose en su ‘cuerpo sintiente’ sobre el cual se posaron las miradas y se incorporaron nuevos significantes (infancia/padre,

esclavitud/libertad, afroargentina, tías/hermanas/sobrinas) a las capas indiciales, icónicas y simbólicas que se materializaban en el baile.

A su vez esta firmeza que fue encontrando en el baile también modificó su presencia tanto en las fiestas familiares como en los eventos públicos. Según comenta su sobrina Jesica Salinas Lamadrid (35 años), antes en las fiestas familiares, Norma solía quedarse más bien por detrás de la ronda de baile, en cambio ahora canta, baila y recita: “en el día de la madre se metió en el medio y las abrazó a las tías y era ella la primera voz” (Ciudad Evita, octubre de 2017). Esta transformación en el modo de estar y de bailar de Norma, da cuenta de los efectos que generaron la articulación de estos significantes nombrados arriba, despuntados a lo largo del apartado. Es en el propio acto de bailar, donde surgieron y surgen aún, las inquietudes para construir su sentir hacia el candombe. Donde el baile realizado en diferentes contextos fue articulando las memorias de su infancia en familia con la historia de la esclavitud, ubicar su lugar en la historia afroargentina y su lugar en la familia, donde ahora, frente a la mirada de sus sobrinas, puede pisar como sus tías.

Identidades e Identificaciones

Ensayo sobre una Cascabelera en Tiempo Presente

Imagen 32 *Pulsera de cascabel*



Nota. Colección Norberto Pablo Cirio

En este apartado estudiaremos los procesos identitarios que se pusieron en juego en el baile de dos integrantes de Misibamba, Melisa y Jesica Lamadrid, primas entre sí y sobrinas de Norma y María Elena. Nuestro análisis se recorta en el trabajo de campo realizado durante el lapso de 3 años entre 2017 y 2019, donde se dieron diferentes instancias de reflexión y producción colectiva. En 2017, en el marco del Foro Afro Chaco realizado en la ciudad de Resistencia, compartimos la mesa titulada ‘Identidades e Identificaciones’ entre: Melisa y Jesica Lamadrid; Claudia Margosa, bailarina y docente afrochaqueña e integrante de la Red Federal Afroargentina y yo, desde mi lugar de bailarina, militante e investigadora de la temática. En 2018, nos propusimos armar una performance para poner en escena algunas reflexiones y situaciones ocurridas en dicha mesa, la cual presentamos en el Cuarto Congreso de la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial "Tambor Abuelo" que organiza la Asociación Misibamba en La Matanza. Finalmente en el 2019, realizamos dos encuentros en la casa de Jesica en Lomas del Mirador, La Matanza, a fin de dar continuidad a dicho proceso y profundizar en los interrogantes de la investigación respecto de los vínculos de la práctica del candombe con los procesos identitarios y sus tensiones raciales a partir de sus trayectorias corporales.

Desde el supuesto de que es en el baile donde se construye el sentir y se tejen los procesos identitarios, diseñamos una metodología basada en la performance de la traducción cultural, siguiendo la propuesta poscolonial de Bhabha (2002) que atiende al contexto de enunciación, a la necesidad de extranjerizar el lenguaje corporizado y da lugar para los elementos que no se prestan a la traducción (Benjamin). Siguiendo a Taylor, “performance es una práctica, una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor, 2015: 31). Schechner (2000) ha denominado "twice behaved-behavior" (comportamiento dos veces actuado), a esa acción reiterada como conocimiento del pasado que puede repetirse ensayarse y recrearse. Por la misma línea, y como ya explicitamos en capítulos anteriores, Taylor

plantea que las performances funcionan como “actos vitales de transferencia”, donde se transmiten saberes, memorias, emociones y sentidos de identidad, a través de acciones reiteradas, que pueden estudiarse en forma de repertorio. Siguiendo a la autora, los cuerpos que participan de la transmisión de conocimiento y memoria, son también fruto de sistemas disciplinarios, atravesados por el género, la raza, la edad, la clase social, etc. El estudio desde el “repertorio corporal” de las mujeres -en articulación con un objeto de su “archivo cultural”- nos permitirá situar, individual y colectivamente, el contexto histórico de dominación y discriminación social con una mirada interseccional sobre los criterios de opresión que convergen en cada una. En este sentido, cruzamos la tarea de traducción con el planteo decolonial de la interculturalidad crítica (Walsh, 2009), que nos permite volver a acercarnos al saber-hacer del baile desde las trayectorias corporales racializadas de las practicantes, dando volumen a las gestualidades identitarias, que fueron entumecidas por los discursos y estéticas trazadas por el orden occidental-moderno y colonial.

Para este análisis, partiremos del proceso de creación colectiva de la performance realizada en La Matanza, en el 2018, donde presentaremos de modo analítico el uso de una pulsera cascabel, icono de la esclavitud, como un objeto del “archivo cultural” afroargentino, mediador de “senso-corpo-reflexiones” (Aschieri, 2019). Analizaremos el modo en que se presenta como un objeto inspirador de nuevas acentuaciones identitarias a partir de la reconstrucción de un proceso de creación de una composición escénica que buscaba dialogar con el contexto cultural donde se desenvolvía. En dicho proceso creativo participamos cinco mujeres: Melisa Lamadrid, Jesica Lamadrid y Marta Robles, las tres primas entre ellas e integrantes de Misibamba, Claudia Margosa, presentada en párrafos anteriores y yo. Si bien, como ya mencionamos, esta grupalidad es consecuencia de una mesa ‘Identidades e identificaciones’ que conformamos el año anterior en el Foro Afro Chaco, decidimos sumar a Marta Robles en esta oportunidad de ensayar otros modos de poner en escena el candombe,

ya que es una de las principales ‘tamboreras’ de la agrupación. En pos de acentuar las trayectorias corporales de las practicantes, vale comentar que Marta Robles, a quien llaman Perla, de algún modo continúa la práctica del tambor de su abuela, Marta Lamadrid, a quien apodaban como Perla, muy recordada en la familia por llevar el ritmo del candombe, tocando sobre una mesa o con una botella.

Como ya nombramos, en esta ocasión nos encontrábamos en La Matanza, con motivo del Cuarto Congreso de la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial "Tambor Abuelo" que organiza la Asociación Misibamba desde el 2015. Durante las semanas previas armamos un bosquejo en el chat del *whatsapp*. Logramos combinar un ensayo la mañana del día anterior al evento, a las 8 hs en la casa donde se alojaba Claudia.

Melisa vino en un taxi con su beba recién nacida y con un bolso. Allí trajo una pollera tipo hindú larga y colorida (muy diferente a la que usaba para bailar candombe), una poesía suya y una pulsera de cascabel que Pablo Cirio le había regalado en el Foro de Chaco, luego de contar su significado: eran las pulseras que ponían a las esclavizadas y esclavizados para controlar sus movimientos, ya que sonaban en cada paso. Melisa nos muestra la pulsera y nos dice: necesito transmutar esto, y no sé cómo hacer.

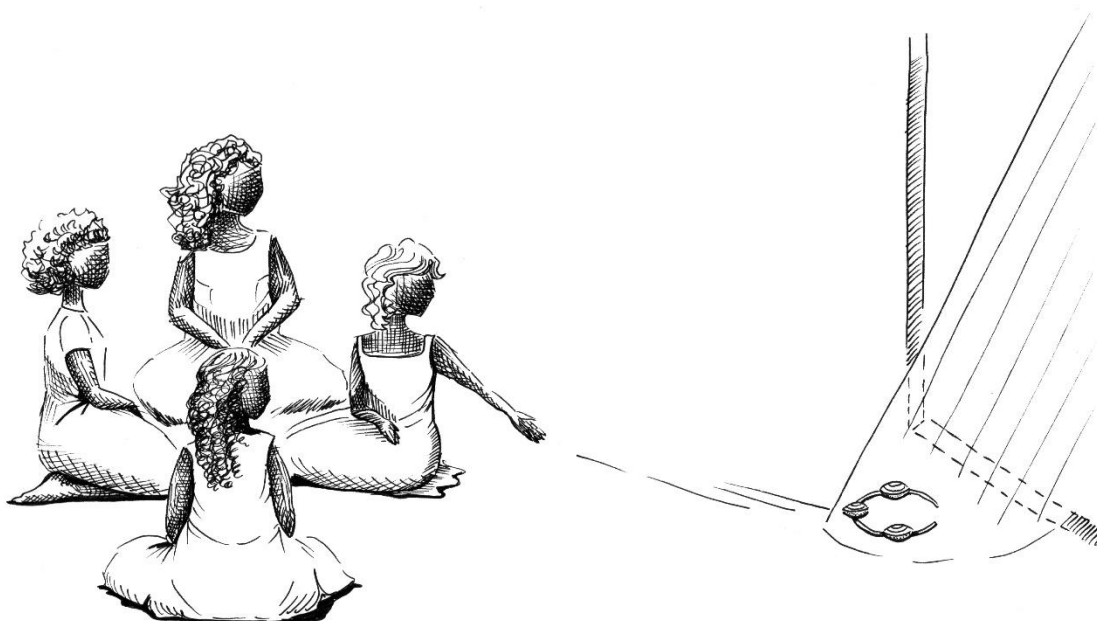
Jesica, por su parte, llegó conmovida, hacía unos días había recibido el alta en el tratamiento de cáncer de mama y, luego de cuatro años, había vuelto a menstruar. Con la pulsera en la mano, Melisa recuerda un candombe llamado *Alamiocrodey* cuya finalidad original era un juego infantil tradicional de la familia de su padre y sus tías, que consistía en pasarse unas piedritas (o carozos) en ronda mientras cantan:

Alamiocrodey atri mican,
Pican buseta de ni camanti bu,
Guasa tânica manti bu
Guasa tanica manti bu.

Nos propone hacer algo así con la pulsera. Sin embargo, cuando se la ofrece a Jesica, ésta demora en tomarla, sus manos tiemblan, al hacerlo la observa y la hace sonar. La expresión de su cuerpo anunciaba que el sonido dolía, y en comunión, todas sentimos el mismo dolor. Nada bello había allí. Cuando fue mi turno me sorprendió la resistencia que sentía en el cuerpo para tomarla. No le encontraba sentido a tomar ese objeto controlador de movimientos. Allí todas éramos parte de la misma historia colonial. Y pesaba. El aire se hizo más denso. Hasta que se la pasé a Claudia, quien sin dudarlo la tomó y enseguida la arrojó hacia la puerta de la sala, justo donde entraba la luz y allí brilló, fuera de la escena. Todas sentimos alivio y nos abrazamos. Marta, entonces, tocó el tambor y Melisa cantó ‘*Alamiocrodey*’ y volvimos a pasarnos la pulsera, haciéndola sonar al ritmo del candombe, lentamente empezamos a marcar los pasos del baile. Cada una fue tramando su escena cuando recibía la cascabelera como una especie de “pasamano” que en cada vuelta tomaba un tono diferente. De a poco se fueron encontrando maneras de aligerarlo hasta hacerlo bailar y sonar entre todas.

Imagen 33

Liberación



Nota. El dibujo ilustra el momento en que Claudia arroja la pulsera fuera de la ronda y queda sobre el haz de luz que entraba desde la puerta. Autora: Silvana Saavedra, dibujo realizado a pedido para esta tesis

Entonces rodeamos a Jesica y celebramos su cura. La *performance* continuó con un relato de Claudia sobre su vínculo con *Oiá*, una deidad afroyoruba (*orixá*) que en la religión del *candomblé* bahiano representa la fuerza del viento y la tempestad, en sus tierras chaqueñas, “cuna de makumbas y charandas”. Yo me sumé con una canción en *kikongo* para *Oiá Matamba*, deidad de Angola (*nkise*) que se asocia a la misma entidad por su relación con el viento. Las dos bailamos sus danzas que acentúan meneos de caderas y hombros sueltos, a lo cual se sumó Jesica con un canto y baile de rumba. Detrás del tambor, Marta sostuvo los climas sonoros de cada instante. Cada una actuó desde su poder de transformación convocando desde sus trayectorias corporales y su sustrato incorporado.

Imagen 34 y 35

Performance en Cuarto Congreso de la Red Federal Afroargentina del Tronco Colonial "Tambor Abuelo", La Matanza 2018



Nota. Imagen 34: Celebración de la cura de Jesica.

Imagen 35: Ronda final de la performance.

Fotos levantadas de la red social:

<https://www.facebook.com/asociacionmisibamba>



Las cinco coincidimos que el ensayo fue un momento transformador en varios sentidos. Aquella pulsera tan ligada a la esclavitud, al control y al dolor se transformó en un objeto escénico y lúdico que nos conectaba en cantos y movimientos, desde nuestras trayectorias. En términos de Taylor, la pulsera presentada al inicio como un objeto del archivo cultural, fue performada y, en ese acto, activó el repertorio de la memoria individual

y colectiva del grupo. La carga emotiva se fue aflojando al soltar la angustia que teñía los cuerpos al iniciar la performance de esa mañana, de modo que cuando compartimos la escena en el evento, se impusieron otras voces y gestos más firmes, con más confianza. El contexto escénico y la presencia de un público interesado y/o atravesado por la temática afroargentina trajeron otros sentidos colectivos y festivos al trabajo, que sin perder los anclajes a las trayectorias corporales, fue posible construir un relato común. Los distintos escenarios –el del ensayo privado y el del evento público- funcionaron como estructuras que hicieron posible la transferencia del archivo al repertorio –la pulsera como objeto performado- y del repertorio al archivo –al crear nuevos registros e imágenes en la memoria cultural del grupo-. (Taylor, 2015)

En perspectiva, pudimos dilucidar las continuidades entre los relatos individuales de Jessica y Melisa en la mesa Identidades e identificaciones del Foro realizado en Chaco (2017) y esta composición escénica grupal. En un Foro Afro con una fuerte presencia de docentes de escuelas primarias y medias-. Esta lógica de articulación entre el *topos* de enunciación y las relaciones de interpelación internas habilitó la posibilidad de resignificación y tramitación de tales experiencias. (Bhabha, 2002) En dicho foro, Melisa, remarcó varias veces la importancia de que haya tantos docentes presentes. “Mi nombre es Clara Melisa Lamadrid, en mi casa siempre fui Melisa. Melisa la más negrita. Pero en el jardín me decían Clara y era mucho más negrita que ahora... ¿Clara? chupetín de brea, se te que quemó la cuna!” Melisa describió el modo en que sus compañeras fingían ser sus amigas para luego maltratarla.

Me tomaba una de la mano y me decía: somos amigas. Yo contenta, tengo una amiga. Ahora no somos nada amigas. Llorá. Me seguía sosteniendo (y torciendo) la mano. Llorá. No voy a llorar. Ya llegaba muchos días llorando a mi casa. Tenía 6 años y había empezado primer grado. Sí, vas a llorar porque sos una negra llorona. Terminaba llorando porque no paraban la tortura hasta que lloraba... Y del otro lado

venía mi amiga blanca, Griselda, que me daba la mano por debajo de la mesa para que las demás no se dieran cuenta. Porque iba a ser ella también víctima de esos maltratos... (Chaco, Foro Afro, junio 2017)

La vulnerabilidad de Melisa en esta escena, se agravó cuando percibió la falta de empatía y naturalización de parte de la maestra:

Siempre llegaba llorando a mi casa, siempre llegaba llorando. Cuando le digo a la señorita Cristina... seño me están molestando, seño me están lastimando. Eso es un problema de la mesa y lo tienen que solucionar en la mesa. Siete años teníamos todas. ¿Qué podíamos solucionar con siete años?... Mi personalidad es muy introvertida, soy muy tímida, bastante tímida. No pareciera pero sí. ¿Qué les iba a decir yo a mis papás de cómo la estaba pasando en la primaria, si el adulto responsable, la persona de máxima autoridad, no hacía nada, naturalizaba, permitía? ¿Con qué culpa le iba a ir a decir yo a mi papá, mirá me están maltratando y la seño no dice nada? Pensé, debe ser normal, esto va a ser así toda la vida. *Dejé de decir, dejé de llorar, dejé de sentirme negra*. Me daba vergüenza. Tengo una prima que llegaba a su casa, una prima más grande que yo que llegaba a su casa y se bañaba se lavaba con lavandina para que se le vaya lo negro... (Chaco, Foro Afro, junio 2017)

Estas situaciones “cotidianas” donde se aprecian las huellas de la colonialidad se emparentan con la difundida escena de Fanon desde la que abreva su análisis sobre el estereotipo racial, donde una niña exclama con el rostro asustado: “Mirá mamá, un negro”. El drama de estas escenas se posa en “el sujeto que gira alrededor del pivote del estereotipo” para retornar sobre su propia identificación. “En el acto de la renegación y fijación, el sujeto colonial es devuelto al narcisismo imaginario y a su identificación con un yo ideal que es blanco y entero” (Bhabha, 2002, p. 101).

Por otra parte, la escritora afroamericana Bell Hooks, afirma que:

...para las mujeres de grupos oprimidos que han reprimido tantos sentimientos – desesperación, furia, angustia-, que no hablan, como escribe la poeta Audre Lorde, “por el miedo de que nuestras palabras no sean oídas ni bienvenidas”, encontrar la voz es un acto de resistencia. Hablar se torna una forma de entrar en una autotransformación activa como un rito de pasaje cuando alguien deja de ser objeto y se transforma en sujeto. Sólo como sujetos es que nosotras podemos hablar. (Hooks, 2019 [1952], p. 45)

Si bien, hacía varios años que Melisa había dejado de usar su primer nombre, Clara - motivo de burlas por el contraste con su color de piel-, y pasó a llamarse Melisa, su segundo nombre, su voz en el Foro, se tornó un acto de resistencia y autotransformación. Un año y medio después, nuestra íntima performance logró que esa pulsera no continuara significando, para ella y su grupo, el peso de la esclavitud. Algo se movió y, una vez más, el contexto de enunciación cambió el sentido del relato. Ya no era el público su interlocutor sustituto, sino una ronda íntima de identificaciones, donde la resistencia de Claudia a continuar con el peso de esa historia inmovilizada por los estereotipos, no iba a aceptar esa angustia. A diferencia de Melisa, Claudia en su infancia no aceptó que le digan negra y debió defenderse a las piñas con sus compañeros en la plaza frente a su escuela. Así, cuando la pulsera esclavizante se cargaba de sentidos densos, ella la arrojó hacia la puerta para quitarle el manto de dominación. Sacarla fuera de la ronda fue un acto de liberación, que Melisa nunca habría podido hacer sola en su casa.

Por su parte, Jesica en el Foro del año anterior, había expuesto su experiencia en una escuela privada, donde pasó su primaria tratando de esconderse o pasar desapercibida, ya que sus compañeros y compañeras le decían todo tipo de insultos por negra y cuestionaban de donde sacaba el dinero para pagar el colegio. En las fotos distingue sus expresiones felices cuando está rodeada de su familia y su rostro serio en el colegio. Ya en la adolescencia

recibía gestos abusivos de los varones como levantarle la pollera o tirarle del pelo enrulado. Frente a la amenaza de su cuerpo hipersexualizado por los estereotipos sociales respecto de las mujeres negras que corporizaban con actos sus compañeros, Jessica, fue ocultándolo:

pantalón de gimnasia dos talles más grandes, remeras dos talles más grandes, campera grande, zapatillas de varón, era un pibito. Pelo así suelto jamás, atado con una colita o rodete. Para que no me tiraran del pelo ni me dijeran pelo de virulana. Llega un momento que te tenés que adaptar a cómo vivir a toda esa situación. (Chaco, Foro Afro, junio 2017)

Jesica sentía vergüenza, por todo lo negro en su familia. Para su fiesta de 15 años, sus padres querían que vayan los tambores con toda su familia:

y eran todos negros! Mis compañeros del colegio iban a ver que toda mi familia era negra! Y yo había tratado toda mi primaria y toda mi secundaria de que no se me notara que era negra. Se van a enterar todos! No quiero! Si van a llevar los tambores yo no quiero los 15. (Chaco, Foro Afro, junio 2017)

Finalmente fue y luego del vals empezaron a sonar los tambores y sus tías empezaron a cantar. Y luego de las insistencias de sus tías, Jessica salió a bailar candombe. Bailó con toda su familia, bailó con cada uno, como en el vals y recuerda: “esa fue la primera vez que estuve orgullosa de ser negra”. Fue la primera vez que en público disfruté de mi familia. “A partir de ahí, cambió la situación, me fortalecí y no me importaba nada... empecé a valorizar mucho más mi familia y empecé a disfrutar, a disfrutarme yo también”.

Siguiendo a Bhabha (2002), el discurso que construye al sujeto colonial exige una articulación de diferencia racial y sexual, donde “el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la

economía del discurso, dominación y poder” (p. 92). Vemos que en el relato de Jesica lo ‘negro’ se encarna en dos significantes: en la asociación de lo negro con la pobreza y de lo negro con la mujer hipersexualizada. En el contexto del colegio privado, el discurso racista ancló directamente en la condición de clase. Y, cuando la niña se transformó en mujer negra, recayó sobre su cuerpo el estereotipo de mujer exuberante y lasciva, de la cual se puede disponer. Estas prácticas racistas en intersección con las categorías de género y clase, provocaron sentimientos de vergüenza y rechazo que llevaron a Jesica a ocultar su familia y su cuerpo.

El estereotipo racial, atravesado por un discurso colonial depende del concepto de "fijeza", como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en la construcción ideológica de la otredad. El estereotipo es un modo de representación que, sin embargo, “vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (Bhabha, 2002, p. 91). De allí se desprende su capacidad para producir identificaciones contradictorias en los procesos de subjetivación. En este contexto, podemos interrogar ¿cómo operan en la trayectoria racializada de Jesica? ¿Y en su proceso de traducción corporal del candombe, estos estereotipos de mujer negra? ¿Cuáles son los significantes y valores culturales que aparecen en su baile?

En la puesta en escena del candombe en el congreso de La Matanza, Jesica ya no habló de su cuerpo de negra oculto debajo de ropas amplias, sino de un cáncer de mama curado y de la posibilidad de volver a menstruar. De celebrar su fertilidad con candombes y rumbas que desplegaban el vaivén placentero de sus curvas. A la ficcionalidad inevitable de las narrativas, se acopla ahora el argumento de la traducción en el pasaje de la memoria verbalizada a la memoria corporizada (repertorio). Ante la posibilidad de hilvanar una dramaturgia escénica del candombe se desplaza el discurso, traducido primero al presente subjetivo de cada una. Parafraseando a Bhabha (2002), los cuerpos sacan su mortaja y

retornan traducidos a otro sitio de enunciación, el de la identificación. Aquella instancia del ensayo, anterior a la presentación, sitúa y actualiza los relatos de cada una, no tanto para hacerlos propios sino para ubicarlos en la escena de la diferencia cultural. “La posibilidad misma del cuestionamiento cultural, la capacidad de mover el campo del saber, o de comprometerse en la “guerra posicional” marca el establecimiento de nuevas formas de sentido y estrategias de identificación.” (Bhabha, 2002, p. 199) La apelación a otros recursos estéticos y archivísticos como vestuarios diferentes, poesías y relatos propios, objetos a transmutar, permiten ampliar los sistemas simbólicos de sus repertorios corporales y abrirse a la traducción cultural.

No obstante, la relación con el tambor continuó siendo la sangre indicial que operó de modo singular en cada una. La corporalidad de Marta también acomodaba el sonido del tambor de acuerdo a lo que cada situación pedía y mudaba los climas de la escena hilando orgánicamente una nueva narrativa para aquella pulsera del control esclavista. Para el momento de la escena, la performance era otra, más liviana y trasplantada en la extranjería de las articulaciones estéticas y culturales. No obstante, podían entreverse las “huellas de todos esos diversos discursos e instituciones disciplinarios de saber” que la constituyeron. (Bhabha, 2002, p. 199) Aunque la distancia geográfica y las situaciones particulares de cada una impidieron dar continuidad al trabajo escénico, aquella oportunidad permitió dibujar algunos trazos identificatorios (maternidad, fertilidad, identificación con prácticas y estéticas afroamericanas, necesidad de resignificar la pulsera de la esclavitud) y diferencias culturales (experiencias, historias, saberes, subjetividades, condiciones socioeconómicas) desde donde cada una construía sus argumentos para tramitar sus experiencias racializadas y traducir su identidad afroargentina en la que el candombe se convertía en símbolo por excelencia.

Performances de la Traducción Cultural: “Extranjerizar” el Lenguaje del Candombe

Si bien la performance en el congreso de La Matanza (2018) logró poner en escena los procesos identitarios de Jesica y Melisa Lamadrid a partir de articular ciertas escenas actuales con los bailes del candombe y la rumba, aún continuaban abiertos nuestros interrogantes por las traducciones del candombe. Dice Bhabha:

En el impulso incansable de la traducción cultural, los sitios híbridos de sentido abren una hendidura en el lenguaje de la cultura que sugiere que la similitud del *símbolo*, tal como juega a través de los sitios culturales, no debe oscurecer el hecho de que la repetición del signo es, en cada práctica social específica, a la vez diferente y diferencial. (p. 200)

En este caso, los foros, encuentros y escenarios como el de ‘Identidades e identificaciones’ operaron como “sitios híbridos de sentido” en donde el candombe, en tanto símbolo de la identidad afroporteña se resignifica en la repetición de cada cuerpo racializado y subjetivo. Para el ejercicio de traducción cultural, Bhabha retoma a Benjamin, quien sugiere tornar la práctica cultural (o lenguaje) “extranjera” a sí misma como camino para inscribir las diferencias (incommensurables) de los sistemas culturales y desde allí “performar el acto de la traducción cultural”. Y afirma que es “en el acto de la traducción el contenido “dado” se vuelve extraño y ajeno; y eso, a su vez, deja el lenguaje de la traducción *Aufgabe*, siempre confrontado con su doble, lo intraducible: ajeno y extranjero” (p. 201).

Esta propuesta de Bhabha puede utilizarse en nuestro caso, si, y sólo si, en el proceso de distanciamiento con la propia práctica luego se produzca un acercamiento, ya no desde los parámetros que responden al sistema mundo moderno desde las narrativas multiculturalistas, funcionales y esencializadoras, sino desde las propias trayectorias racializadas de las mujeres,

tal como propone la interculturalidad crítica. Tal como expone Walsh (2009) si el multiculturalismo funcional pretende incluir a las poblaciones subalternizadas dentro de las estructuras disciplinares existentes, las cuales responden a los intereses del mercado, la interculturalidad crítica, por el contrario, se construye desde los propios sujetos expulsados del sistema, hacia la formación de “modos ‘otros’ del poder, saber, ser y vivir” (p. 11), tarea que se orienta en el horizonte de la decolonización. En este sentido, se perfilan los haceres de Misibamba, y de la Red, desde los encuentros y foros hasta las formas de componer una performance o de presentarse en público.

La narrativa simbólica del candombe porteño arrastra ciertos supuestos sobre su transmisión oral entre generaciones que parecieran imposibilitar su distanciamiento dentro de los y las integrantes de Misibamba, aún entre quienes no lo tienen incorporado como práctica cotidiana. Por lo tanto, atendiendo a las dinámicas del campo, fuimos diseñando ciertas estrategias metodológicas performáticas que nos permitieran generar una mirada analítica del repertorio corporal del candombe para el ejercicio de su traducción cultural y decolonial.

En el caso de María Elena, las entrevistas incluyeron instancias de baile y su registro audiovisual, así como la tarea de mirar videos seleccionados previamente, donde aparecía el baile de candombe, tanto en películas, en archivos históricos, como en registros de eventos donde participó Misibamba. En afán de continuar el trabajo de campo con Melisa y Jesica, al año siguiente (2019) realizamos dos encuentros en la casa de Jesica.

En el primer encuentro, les propuse que estudiemos el baile de candombe de algunas personas de su familia a fin de apreciar la riqueza en los diferentes estilos que le imprime cada una. En esa ocasión asistimos a tres videos seleccionados. Los dos primeros pertenecen a mi registro de campo donde se aprecia el baile de María Elena, los cuales analizamos en capítulos anteriores: en el primero ella muestra cómo bailaba su abuela (con el torso flexionado hacia el suelo) cuando cantaban el candombe *Ieiecamiriringó*. Melisa afirma que

nunca había visto ese baile y que esa canción es la que más le gusta de las africanas. Jesica recuerda otras hermanas de María Elena que también bailaban agachadas, aunque reconoce nunca haber visto ese baile en su tía. En el segundo video María Elena me enseña su baile mientras yo intento seguirla, aquí baila con su estilo como siempre suele hacer. Cada una aporta diferentes miradas a su corporalidad, desde la propia experiencia y nos detuvimos en las explicaciones de María Elena al finalizar el baile, respecto del modo en que “el sonido de los tambores repercute en todo el cuerpo”, sobre la reiterada frase que “en el candombe hay que bailar lo que sentís” y sobre la importancia de que “el tambor tiene que estar bien tocado”. Las chicas coinciden en que, efectivamente, sólo pueden bailar a partir de lo que sienten. Melisa trae a colación sus vivencias del candombe con María Elena cuando participaban en *Bakongo* –primera formación musical de Misibamba- y recuerda también a otras tías y otras mujeres que ha visto bailar en videos que circulaban por la familia.

El tercer video fue un registro de ellas sobre un encuentro reciente donde se reunieron con su tía María Elena a fin de que pueda hacerles una devolución de su presentación en el Foro de Chaco. En el video bailan María Elena, Jesica, Liliana (mamá de Jesica y hermana de María Elena y Norma), una hija de María Elena, Maga Pérez (integrante de Misibamba). María Elena y Liliana le daban indicaciones a Jesica sobre el modo de pisar en el candombe. Jesica observa en la pantalla el movimiento de los pies de todas y luego repara en el baile de su madre. Vale recordar que Liliana es la hermana de Norma, quien de niña, bailaba candombe cuando iban al Shimmy Club. Mientras mira el video, Jesica recuerda que aquel día, María Elena le señaló que tenía que bailar más a tierra. Aunque la que terminó indicándole fue su madre: “justo cuando me va hablar la tía Mari, mi mamá la interrumpe y habla ella!”. Melisa le advierte que no pudo escuchar lo que su mamá le dijo, que era muy importante, a lo que Jesica arremete: “justo en ese momento tiene que hablar!”. Y más tarde

pudo expresar que es por la historia que tiene con ella, su mamá nunca le quiso enseñar a bailar. De hecho, nunca quiere bailar en las reuniones familiares.

No podemos evitar leer en esta relación una madre con un valioso saber sobre el candombe que guarda celosamente (o vergonzosamente), incluso para su hija, quien sufrió discriminaciones por ser mujer negra y debió ocultarse en grandes ropajes, lo cual pudo transformar gracias al reconocimiento del candombe entre sus pares. Ahora Jessica parece mantener algo inconcluso o de otro orden, que no le permite pisar con firmeza el candombe. Por otra parte, este ejercicio de observar con detención el candombe de diversos cuerpos a través del archivo cultural que constituyen los registros audiovisuales, fue un camino para lograr un movimiento de extrañamiento sobre la propia práctica. Cuando la mirada se posa en el cuerpo proyectado en la pantalla, se activan recuerdos de la propia experiencia con el baile y de otros candombes. Y en ese movimiento de traducción de prácticas culturales también emerge lo intraducible, esto es, los pliegues intransferibles de sentidos (Bhabha, 2002)

En el intento por crear otras formas de construir conocimiento, dos meses más tarde, volvimos a encontrarnos en el mismo lugar, ya no para observar videos sino para corporizar la transmisión, es decir, performar el pasaje del ‘archivo’ al ‘repertorio’ de la memoria cultural (Taylor, 2015). En este encuentro, también se sumó su prima Marta para tocar los tambores. Les propuse a Jessica y Melisa que cada una vea el modo de enseñarme su candombe, cuerpo a cuerpo, con las indicaciones que crean pertinentes. Al principio no sabían por dónde empezar, Jessica fue la primera en animarse, bailamos un candombe juntas donde simplemente me miraba, como si nada más fuera necesario, de a ratos se asomaban sonrisas teñidas por la vergüenza. Cuando volvieron a sonar los tambores comencé a preguntarle por los gestos o por los movimientos y de a poco en el mismo baile se fue armando un clima de reflexión sobre lo que hacíamos y cómo lo hacíamos. Señaló la cadera [y la pelvis] como el lugar desde donde siente y guía el baile.

Este es tu centro (señala la pelvis) el que te conecta con la tierra (apoya las manos en las piernas), con tu territorio, con el piso, con lo que vos sentís firme. Abre los brazos y eleva el torso. Y con lo que vos esperás también. (Jesica Lamadrid, comunicación personal, Lomas del Mirador, septiembre de 2019)

Esta función de la pelvis como conectora del cuerpo al suelo y al entorno, fue señalada en el capítulo anterior, como rasgo indicial e icónico de la corporalidad del candombe. Bajo la expresión de ‘quebrar la cintura’, menear la bumba, y sus derivados, el movimiento de la pelvis manifiesta un cuerpo icónico que se desalinea de la posición erecta, valorando sus curvas, pliegues y torsiones hacia el piso o hacia otros cuerpos. Así también, la pelvis como fuente pulsional, reprimida e inmovilizada por el disciplinamiento del cuerpo, cuando se menea desde un mecanismo indicial, suelta las ataduras morales y se deja regir por sus pasiones, desautorizando a la razón.

Nombró la importancia de la mirada en la comunicación, la reunión del candombe con los que están bailando y con la ‘tamborera’. Y bajó el torso para “demostrar el peso que sentían nuestras ancestras” a lo que agregó que “no es un baile que refleje diversión, por ahí, sí era la recreación después de un largo día de trabajo”. Culminó abriendo los brazos: “invitando a compartir esto que nosotros sentimos”.

Melisa en cambio, cuando Marta hizo sonar el tambor, comenzó a moverse con pasos hacia el costado, de un lado al otro alternadamente y advirtió “siempre empiezo igual... mis pies me van llevando”. Y agrega que de a poco va “animándose, se va acercando, va mirando...” mientras en el torso insinúa una leve rotación hacia adentro a cada lado que llega. Cuando hace el gesto de la visera y la jarra (una mano a la frente y la otra a la cintura), baja la mirada e inclina el torso hacia adelante, afirma que “es pesadumbre, como algo que nos pesa así, en la espalda, como un pensamiento triste, como una memoria triste”. Luego

lleva ese gesto a una postura más erguida y con la mano sobre la frente mira hacia arriba y dice: “cuando hago así, miro... más allá. Y abro.” Abre el pecho cada vez que mira hacia arriba. Luego abre los dos brazos con palmas hacia arriba donde invita a bailar.

Los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de conocer y ser en el mundo; el reportorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece en pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal y el individualismo. (18)

Los conocimientos corporizados de Jesica y Melisa manifiestan diferentes maneras de habitar y transmitir su memoria cultural. En consonancia con Aschieri (2019), afirmamos que las performances de la traducción cultural del candombe de ambas permiten “describir la puesta en escena de la diferencia cultural” (Bhabba, 2002, p. 273), aunque en nuestro caso hay que subrayar la diferencia colonial atravesada por el patrón de racialización (Walsh, 2009) en conjugación con la clase y el género en diferentes acentuaciones. Los relieves interseccionales entre raza, clase y género, de sus procesos identitarios afroporteños explicitados en aquellos relatos del Foro de Chaco dos años antes, se hicieron presentes en sus vínculos afectivos con el candombe. Por otro lado, la posibilidad de observar filosamente el baile en diferentes versiones y cuerpos, activó un giro reflexivo para atender al propio candombe.

Estos movimientos, no sucedieron aislados, sino que en su transcurso se intercalaron numerosas y variadas instancias donde las chicas (especialmente Jesica) presentaban su candombe en escenarios de la Red Federal Afroargentina, como los eventos nombrados anteriormente, en los cuales pudimos observar ciertas modificaciones en su corporalidad, con gestos más definidos, en busca de afirmar su candombe. Así también acompañamos de cerca los interrogantes y desafíos con los que se encontraban los y las integrantes de Misibamba en las interlocuciones con los públicos. Este seguimiento propició las guías para diseñar esta estrategia metodológica de la traducción corporal con fuerte impronta decolonial, que nos

permita hacer consciente y analizar el baile del candombe desde sus procesos identitarios, para desde allí alumbrar las lógicas raciales, moderno-occidentales y aún coloniales desde donde se estructuran las prácticas, pensamientos e instituciones. (Walsh, 2009)

Cada una se acercó a su candombe desde otra mirada, más consciente o más distante que le permitió advertir el repertorio de su cuerpo en el baile, los sentidos de sus gestos y los distintos momentos del baile. Jesica se centró en su pelvis como punto de partida de sus movimientos y como ancla con la tierra, esa pelvis que ocultó pudorosamente en la adolescencia y que no menstruó durante cuatro años por su tratamiento para combatir el cáncer de mama. Melisa, en cambio, se dejó llevar por sus pies, que desentierran el cuerpo al desplazarse hacia los costados y le dan tiempo para animarse tímidamente al baile, que de a poco se endereza de las tristezas y abre el pecho, altiva y sonriente, hacia el más allá. La identidad racializada y generizada se torna el argumento de la traducción cultural del candombe, y desde allí cada una construye aquello que le resulta intraducible: su sentir. Asimismo, esta performatividad de la traducción nunca se repite igual, en cada nuevo contexto de enunciación se resignifican sus gestos y su identidad también se transforma.

Bailo, Luego Siento

En este capítulo, hemos analizado las reversiones del candombe de tres mujeres, integrantes de Misibamba, y sus procesos identitarios afroporteños, a partir de interrogar los modos en que construían sus cuerpos sintientes, sus indiciaciones y traducciones culturales. Describimos el proceso que experimentó Norma Lamadrid, quien siempre se había sentido más familiarizada con la rumba y que adjudicaba el candombe a sus hermanas Liliana y María Elena, así como a sus mayores. Los distintos contextos y cambios sociales, políticos e históricos en su entorno, la animaron a bailarlo y explorar los lazos afectivos que la vinculaban a éste. Así, al igual que María Elena, trajo memorias de una infancia donde el

candombe aparecía en contextos festivos, habilitándola a bailar desde el placer y la alegría. Sin embargo, durante su participación en las actividades de Misibamba, fue tomando más conocimiento de la historia afroargentina y los devenires de sus candombes, forjó nuevos imaginarios en torno a la esclavitud de sus antepasados. Estos modos de significar el candombe le permitieron crear un sentir subjetivo, que sin proponérselo se fue traduciendo corporizadamente en la firmeza de su baile que, con el tiempo, a la vez que fue ganando la ansiada aprobación de su hermana mayor y la habilitó a manejarse con soltura en distintos escenarios de Misibamba y de la Red.

Sus sobrinas Jesica y Melisa, evocaron una infancia marcada por la discriminación racial y los diferentes esfuerzos por sobrellevar la vergüenza o la desventaja de ser mujeres negras. El camino posible que ellas encontraron para huir del hostigamiento del poder fue el ocultamiento de sus cuerpos, de los cuerpos de su familia y el abandono de cualquier significante ligado al negro en sus historias. Una clara herencia de las prácticas ligadas a una ética y moral colonialista. Asimismo, ambas tienen presente los momentos en que pudieron encontrar y alzar su propia voz (Hooks, 2019), dar un giro a su identidad y asumirse como afrodescendientes, aunque no sin dificultades. Si bien recuerdan escenas felices del candombe en su familia, enseguida se tiñen de los pesares que vivían fuera de dicho ambiente. El candombe se vuelve el lugar donde traducir, sus imaginarios, sus afectaciones y sus memorias, a partir de gestos (actitudes corporales, miradas y pisadas) que evocan el cansancio y la presencia potencial o latente de aquellos ancestros esclavizados. Al mismo tiempo fueron actualizando de manera crítica y reflexiva significantes tales como: afrodescendencia, negro, mujer negra, esclavitud, sufrimiento y resistencia, los cuales también manifiestan sus trayectorias corporales racializadas.

Tanto Norma como Jesica y Melisa, en el mismo acto de bailar candombe, de escuchar los tambores y los cantos, construyeron sus propios vínculos indiciales, al activar

recuerdos, deseos y sufrimientos, lo cual, a su vez, fue transformando el repertorio corporal subjetivo e inconsciente de cada una. Con la continuidad de la práctica estos vínculos se tornaron identitarios y a medida que cambiaban los contextos de enunciación, algo de estas indiciencias devinieron en argumentos de sus traducciones corporales.

De estos movimientos, pudimos reconocer que lo intraducible del candombe es el cuerpo sintiente, indicial y objeto de procesos de discriminación, exotización, producto de una práctica racista, y patriarcal heredera de las políticas coloniales que permanecen ocultas pero activas en las representaciones acerca de lo afro en Argentina. A partir de ser parte de Misibamba, cada una fue construyendo un nuevo vínculo con el candombe más encarnado y subjetivo, donde pudo renegociar sus lugares identitarios, desde el reconocimiento histórico de su existencia y la corporización de sus trayectorias racializadas. En este sentido, la participación de Misibamba dentro de la Red Afroargentina del Tronco Colonial, les permitió incluirse en interlocuciones con otros movimientos activistas afrodescendientes. Desde allí con la sociedad, sin necesidad de enmarcarse en las ‘políticas del color’ (Cirio, 2022a), las cuales no hacen más que abonar al exotismo y ajenidad a sus prácticas. Por el contrario, en estos circuitos, el candombe es sentido, traducido y reversionado en cada corporalidad situada en el entramado de relaciones en torno al complejo significante negro, no para consumo de otros, ni en su anclaje a la pobreza, sino como lugar de disenso, de lucha y de transformación histórica.

A modo de ejemplo de lo expuesto, quisiéramos ilustrar con un fragmento de la exposición de Melisa, en la mesa Identidades e identificaciones del Foro Afro de Chaco (2017), cuando, resalta que el vínculo racializado que establecía con sus compañeras, estaba legitimado por la figura de la maestra, sobre lo cual reflexiona: “Yo no necesitaba que ella me cuente una historia de los africanos esclavizados, quería que me abrace, que tenga empatía, que me escuche.” Melisa le habla al público de docentes presentes en el Foro: “Es lo

que todos ustedes hoy están alimentando. Son todos esos profes, esas señas que no me abrazaron.” Su narrativa se actualiza en su interlocución con el mundo docente, lo cual le permite sublimar las heridas de su infancia. En el acto de habla de Melisa, lo que es dicho se modifica por el lugar donde es dicho. El *topos* de la enunciación modifica las relaciones de interpelaciones internas. (Bhabha, 2002) Y concluye: “Una se va armando mucho, va armando lo que es a partir de la mirada del otro. A mí me costó mucho asumirme afro. Y me costó mucho poder hablar al respecto. Esta es la primera vez que hablo.” Por primera vez, Melisa expresa ante un público desconocido, los varios condimentos agridulces que fueron amasando su “identidad”, la cual se amoldaba con el retorno del otro.

En el relato hay una fuerza performativa que agrega nuevos sabores a sus procesos identitarios. En términos de Hall (2011), la naturaleza necesariamente ficcional de la narrativización del yo, lejos de apaciguar su efectividad discursiva permea el mundo de la fantasía. Es a través de la sutura en el relato donde lo imaginario y lo simbólico abonan a la construcción de las identidades. De este modo, pudimos leer en las diversas narrativas performativas: verbales, sonoras (del tambor, de las cascabeleras, de los cantos) y corporales (de sus bailes), las formas en que los estigmas que sobrellevaba cada una, fueron ‘resignificados positivamente’ (Restrepo, 2011) en procesos identitarios que confronten con los imaginarios dominantes. En este marco, el baile de candombe se torna el lugar de construcción de una identidad a partir del reconocimiento del otro como parte de la historia. Desde esta perspectiva, postulamos la premisa “bailo, luego existo” parafraseando a la frase célebre de Descartes “pienso luego existo”, sustentada en su teoría que separa el cuerpo de la mente. Así como esta dualidad pierde rigor en el cuerpo sintiente, significativo y actuante, el reconocimiento identitario que configura a estas mujeres afroporteñas se inscribe en el acto de bailar candombe.

CONSIDERACIONES FINALES

En esta tesis doctoral, nos propusimos abordar, desde una perspectiva comunicacional, la corporalidad del candombe porteño y sus procesos identitarios actuales, sobre la base de un corpus teórico que trama los estudios afroargentinos y los estudios de la danza. En este marco, analizamos las instancias comunicativas del cuerpo en el baile de candombe, desde la semiosis social, atendiendo a su carácter situado, inestable y subjetivo, para reconocer los horizontes simbólicos, políticos y estéticos que se agencian en las identidades multiacentuadas. El estudio etnográfico se concentró en mujeres de diferentes generaciones que se reconocen “afroporteñas del tronco colonial”, integrantes de la Asociación Misibamba aunque también contamos con la participación de integrantes varones, como de otras personas que no pertenecen a dicha asociación.

Para abordar los interrogantes sobre cómo se mueven los cuerpos cuando bailan y por qué se mueven así, diseñamos una estrategia metodológica, donde mi doble lugar de investigadora y practicante me permitió articular las herramientas etnográficas de recolección de datos con las experiencias como bailarina y docente de danzas. De ello resultó una marcada dimensión práctica del campo, especialmente en las instancias de entrevistas donde la palabra se conjugaba con movimientos dancísticos, cantos y ritmos, así como se incluían momentos de enseñanza-aprendizaje de algún baile particular o la creación colectiva de una puesta en escena. Estas instancias de la etnografía las denominamos *performatividad de la traducción cultural* (Bhabha, 2012), donde se valorizan las trayectorias corporales de las interlocutoras, tanto para el rastreo histórico del candombe, como para el análisis de los movimientos, dejando entrever las tensiones y contradicciones que se tejen en las construcciones identitarias que se esculpen en el baile de cada una.

Así también, la sistematización de mi trayectoria corporal permitió situar los interrogantes y los conocimientos que se desprenden de la investigación, los cuales a su vez, pusieron en tensión mi proceso de racialización y mis *modos de estar en el campo*. En este sentido, resalto el aporte metodológico de esta investigación donde las principales reflexiones y traducciones conceptuales respecto de la comunicación en la corporalidad del candombe, se pudieron elaborar en el mismo acto de bailar. Y justamente desde esta metodología fue posible develar un hacer indicial, un mecanismo que ya estaba encarnado, pero gracias a las lecturas seleccionadas y al tipo de análisis descriptivo del baile pudo ser objetivado y valorado. Con este entramado teórico y metodológico nos proponemos enriquecer el horizonte epistemológico del campo de la comunicación, para poner de relieve interrogantes en torno a lo que comunica el cuerpo cuando baila, sus producciones de sentido y sus formas de construir identidad. Y desde aquí hacer un aporte a los estudios afroargentinos y a los estudios de la danza.

La hipótesis investigativa, por lo tanto, fue cobrando otro espesor en el transcurso de la tesis, a partir de reconocer el mecanismo indicial del cuerpo, desde donde pudimos describir el proceso comunicacional del baile de candombe y los sentidos que involucra la corporización del candombe. Por esta vía, advertimos que la corporalidad del baile de candombe porteño se construye a partir de un vínculo sensible entre sus practicantes y el tambor –tanto a nivel sonoro (indicial) como a los sentidos asociados (simbólico) - que prioriza su indicialidad por sobre sus elementos icónicos. En este orden comunicativo, el candombe, en tanto práctica cultural viva, es resignificado en cada integrante, según su trayectoria corporal y sus horizontes de sentido, en mayor o menor medida, modificando sus actitudes al bailar. Desde esta mirada enmarcada en las teorías de la semiosis social y del cuerpo signifiante, como en la metodología desarrollada, fue posible reconocer los modos en

que el candombe pone en circulación historias, emociones y valores que son constitutivas y fundantes de su identidad cultural, pero que quedan por fuera de los discursos de blanquedad del sistema colonial primero y moderno-capitalista después. A su vez, esta identidad es fruto de los vínculos entre el candombe porteño y otros géneros performáticos alumbrando diferentes acentuaciones expresivas e invisibilizando otras, de acuerdo a sus significaciones y los contextos socio-políticos e ideológicos del momento.

Para responder a las preguntas sobre los modos en que hoy se mueven los cuerpos en el candombe, desplegamos diferentes contextos socio-culturales donde se fue desarrollando esta práctica afroporteña desde el transcurso del siglo XIX hasta la actualidad en sus diversas formas de comunalización. En este recorrido histórico, pudimos dar cuenta de las variadas formas de opresión racial que debieron sortear las identidades afroporteñas de acuerdo a los valores imperantes en cada momento y a las articulaciones entre lineamientos políticos y manifestaciones culturales. En el capítulo 2, comprobamos que la práctica del candombe atravesó reiteradas medidas de prohibición durante la época esclavista y, si bien en un momento obtuvo un apoyo estratégico del federalismo de Rosas, a posteriori, sufrió el rechazo (también estratégico) de los gobiernos unitarios siguientes, en función del proceso de la construcción del Estado nacional que implementó mecanismos de homogeneización social de diversas índoles entre las que resaltamos las políticas de invisibilización de la presencia afroargentina. Por otro lado, las tensiones y conflictos entre diferentes sectores afroporteños, tanto de clase como generacionales, se materializaban en las diferentes formas culturales que se lucían en los carnavales, donde notamos los esfuerzos de parte de un sector de jóvenes intelectuales afroporteños, “negros usté”, por incluir instrumentos y géneros musicales europeos, mientras las comparsas candomberas, generalmente habitadas por los llamados “negros che”, continuaban retumbando en gran número. Sin embargo, la proliferación de las

comparsas de los “falsos negros” mayormente compuesta por hombres de la elite porteña se tornaron fuente de reafirmación de estereotipos raciales y de rasgos caricaturescos de lo negro; causantes del repliegue de los candombes porteños para mantenerse al interior de las familias, puertas adentro.

A mediados del siglo XX, las políticas estatales desalojaron a las poblaciones afroporteñas de los conventillos del barrio Montserrat hacia la periferia, en pos de construir una ciudad que se “refleje en Europa” tanto en su arquitectura como en sus habitantes. Pese a todos los pronósticos, tal como estudiamos en el capítulo 3, el candombe mantuvo su vitalidad en clubes sociales, como el Shimmy Club, como así también, en patios familiares como el de la casa de Flores donde vivió en su infancia María Elena y las casitas de Villa Cartón donde vivieron el resto de sus hermanos y hermanas. En los tres espacios analizados donde “se armaban los candombes”, también funcionaban (en paralelo o en otros momentos) eventos musicales donde se difundían otros géneros de dichas épocas. Al comparar las lógicas de organización de ambos eventos, reconocimos las metáforas espaciales que operaban, donde el candombe se ubicaba en los lugares menos valorados por el paradigma moderno, esto es, abajo – el Shimmy Club funcionaba en el subsuelo-; en el fondo – en la casa de Flores se reunían en el patio de atrás y podemos agregar aquí al patio de Villa Cartón “en el fondo” de la ciudad-; con fuerte impronta de improvisación -menos planificación en la convocatoria de asistentes y músicos , aunque sin perder el rigor jerárquico en relación al tambor-. No obstante, a lo largo de la tesis, vimos que este tipo de rasgos en varias manifestaciones culturales afroamericanas cobran una connotación positiva, ya que abajo implica estar en conexión con los ancestros, atrás o en el fondo es una perspectiva desde donde moverse con libertad mientras se mantiene en la mira al opresor y la improvisación es una característica del saber/hacer afroamericano que les ha permitido reinventarse en las continuas opresiones.

En esta línea de paradojas, en el capítulo 3 advertimos que, si bien los dos espacios domésticos estudiados ocurrieron en distintas épocas, se tejió cierta continuidad en la práctica del candombe, no sólo por pertenecer a ramas de la familia Lamadrid, sino también por el nombre con el que se llamaban “puertas afuera”. Si La Armonía era el club que realizaba bailes en la casa de Flores, décadas más tarde, La Armonía era el nombre con el que reconocían al pabellón donde vivían varias familias Lamadrid en Villa Cartón. Así también armonía es la palabra que muchas veces utilizan para nombrar lo que sucede en el candombe cuando los tambores están bien tocados y se producen encuentros sublimes entre los cantos, los tambores y los bailes. En los espacios visibles con la sociedad envolvente esta palabra cobra un valor conceptual donde, de algún modo, se comparte hacia afuera lo que sucede puertas adentro.

Estos desplazamientos forzados del candombe hacia las zonas más periféricas del conurbano bonaerense surcaron las condiciones socioculturales de un amplio sector de la población afroporteña, cada vez más dispersa y mezclada en distintos barrios, en muchos casos, con acceso limitado a servicios básicos como transporte público, educación, salud. Por ende, sus trayectorias corporales racializadas siempre estuvieron atravesadas por las categorías de clase, lo cual contribuyó a disipar su lugar histórico como afrodescendientes del tronco colonial.

Siguiendo el faro de nuestra hipótesis, en este recorrido pudimos situar ciertos vínculos del candombe con otros géneros musicales durante la segunda mitad del siglo pasado, a partir de la internacionalización de las industrias culturales en Buenos Aires, donde se forjaron circuitos musicales basados en las estéticas tropicales y caribeñas, que permitió ingresar al mundo del espectáculo a hombres y mujeres afroporteñas. Sin embargo, no fue para lucir su candombe sino otras formas culturales como la rumba abierta, la makumba, o la milonga candombe. En nuestro análisis pudimos distinguir las variables del espectáculo que

dejaron afuera al candombe aunque, subrepticamente, éste mantuvo diálogo con dichos géneros, asomándose en las corporalidades de sus practicantes a partir de la valoración de un baile *negrero*. Atravesado por lógicas estéticas modernas, el baile ‘negrero’ logra irrumpir en los imaginarios visuales, auditivos y corporales, tanto de sus practicantes como de quienes asisten a su arte.

Asimismo, estas nuevas formas musicales afroporteñas abrieron interrogantes sobre los rasgos desestimados de los legados afro en nuestra cultura, que merecen ser profundizadas en futuras investigaciones. Respecto a la makumba queda pendiente estudiar la dimensión espiritual del ‘baile de santo’, el cual, como pudimos recabar en el capítulo 4, ocurría en los candombes puertas adentro donde los sentidos de lo lúdico, lo sagrado y lo festivo se conjugaban de manera fluida. Sin embargo, comprobamos aquí, la habilidad de las mujeres en los escenarios para manejar el baile y limitarlo a su esfera espectacular sin hacer alusión al “baile de santo” el cual forma parte de sus trayectorias corporales. Estos huecos y contradicciones que se entrevé respecto a las representaciones del cuerpo, del baile y de la espiritualidad sugieren preguntas sobre posibles continuidades o tensiones con otras prácticas culturales o religiosas con las que mantienen contacto en la actualidad como la Escuela Basilio, las prácticas de Umbanda, entre otras.

Por su parte, el tango, en su vínculo con el candombe abrió hendiduras sobre sus elementos afro, que permitieron trascender su mero anclaje a una postura estereotipada o al elemento rítmico de la música. Reconocimos ciertas persistencias entre ambos géneros en su dialéctica sonora-corporal que puede apreciarse en la difundida dupla del ‘corte y la quebrada’, así como en su corporalidad a tierra, sus pisadas a lo *cachafaz* y sus quiebres *cayengues*. Si bien estos rasgos fueron solapados en su desenvolvimiento dentro de los contextos culturales neoliberales del siglo pasado, en el presente encuentran más chances de ser valorados desde parámetros menos multiculturalistas y más interculturales que buscan

visibilizar la presencia afro en nuestra cultura. En este sentido, es nuestro interés profundizar en próximas investigaciones el desarrollo comunicativo de estos rasgos corporales en algunos estilos de tango y el modo en que operan en contextos actuales atravesados por narrativas multiculturalistas, feministas y decoloniales.

Con el objetivo de indagar en el modo en que se mueven los cuerpos en el candombe, analizamos los rasgos y mecanismos que se reiteran en el baile, tanto dentro de Misibamba, como en otras personas afroporteñas, bajo la advertencia de que sólo podemos dar cuenta de nuestra hipótesis, a partir del trabajo etnográfico con cuerpos actuales, con sus memorias corporales y sus traducciones posibles. Desde este suelo, observamos que la corporalidad se construye a partir del tejido intercorporal cuerpo(s)-tambor la cual activa una pisada profunda que conecta con la tierra y de allí recibe la vibración del tambor que sube por el cuerpo a través del movimiento de cadera, lo cual se refleja en su iconicidad quebrada. Este flujo comunicativo desencadena los significantes alojados en sus memorias e imaginarios invistiendo de sentidos los gestos del baile. Este mecanismo indicial es continuado por los rasgos icónicos que moldean el baile. En consonancia con otros candombes, el trazo de la cadera quebrada es acentuado con el paso corto, el cual, a su vez, simboliza desde la memoria oral las cadenas esclavistas que amarraban los tobillos con grilletes.

El gesto con el cual se identifica el candombe porteño ubica una mano de visera y otra en la cintura, a modo de “jarra”, cuyo análisis iconográfico nos permitió reconocer múltiples sentidos en pequeños desplazamientos del gesto. Así también, observamos estos gestos en otras corporalidades y relatos, donde aparecieron distintas resemantizaciones como consecuencia de la transmisión corporal y oral de generación en generación, en las que cada gesto imprime nuevos sentidos de acuerdo a los horizontes de significado que enmarcan a los sujetos y a su entorno.

Otro gesto menos difundido fue analizado a partir de la memoria de María Elena sobre su tía abuela (mamita), Gumesinda Lamadrid. Se trata del baile que acompaña al canto *Iiecamiriringó*, el cual lleva el torso flexionado hacia abajo por lo que manifiesta metáforas corporales en relación a la espacialidad que contradicen los valores de la sociedad moderna-capitalista. Vale destacar que si bien este modo de bailar no es habitual en Misibamba, puede apreciarse en otras hermanas de María Elena de la rama de los Garay, quienes aún viven en Merlo, en aquella casa que compró Feliza Más, -madre de María Elena- cuando se fueron de Argerich 350, Flores.

Estos análisis sobre los modos de moverse y la multiplicidad de sentidos que se despliegan permitieron leer una corporalidad que prioriza su sentir por sobre su forma, que a partir de su indicialidad con el sonido del tambor, produce significantes que esculpen su iconicidad y desde allí construyen sus identidades. Esta concepción semiótica de cuerpo sintiente y actuante permite abrir fisuras entre las formas rígidas de la estética clásica de la danza que rige como vara de legitimación para todas las danzas (populares o escénicas), la cual reproduce la noción de cuerpo dualista cartesiano instalada tanto en el sentido común de la gente como en las instituciones educativas, laborales, mediáticas, etc. En este marco sociocultural que sobrevalora lo moderno blanco europeo y exotiza lo negro, como lo “otro”, ajeno a nuestra historia, las corporalidades afroporteñas fueron silenciadas, estiradas y encorsetadas para mantener diálogo con otros bailes y otras corporalidades. Así, quebrar los movimientos y devolverles sus curvas es un acto político identitario para subvertir valores estéticos, pisar la tierra es una forma de estar en el mundo, ancestral y actual. Menear el cuerpo es un llamado urgente para retomar los sentidos endurecidos de nuestras formas culturales, menear la *bumba* es un gesto que nos devuelve una identidad mestiza, intercultural plural, e inestable.

REFERENCIAS

- Adamovsky, Ezequiel (2021a). Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1865-1922: un relevamiento crítico. *Avances del Cesor*. Universidad Nacional de Rosario, vol. 18 núm. 25.
- Adamovsky, Ezequiel (2021b). La Africana: canciones de una comparsa de falsos negros del carnaval porteño (1869-1879). *Corpus* [En línea], Vol. 11, Nº. 2 recuperado de <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/5125>
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1987). Concepto de Iluminismo y La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas. *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Allemandi, Cecilia L. (2017). *Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX* – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo.
- Andrews, George Reid (1989 [1980]). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Aschieri, Patricia (2013). Subjetividad en Movimiento: Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina, [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.]
- Aschieri, Patricia (2018). Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación *Antropologia da Dança IV* / Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis Insular pp. 74-104 (268). ISBN 978-85-524-0074-5
- Aschieri, Patricia (2019). *Subjetividades en movimiento: Reelaboraciones de la danza butoh en Argentina*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Aschieri Patricia y Suarez Micaela (2023). *Metodologías de lxs artistas investigadorxs: saberes-haceres, trayectorias y dinámicas intermedias*. VII Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires
- Becker, Howard y Blanche Geer (1982). Participant Observation: the Analysis of Qualitative Field Data, en Burgess, Robert (ed). *Field Research: a Sourcebook and Field Manual*. London: Allen & Unwin.
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- Bourdieu, Pierre (1990) Algunas propiedades de los campos. *Sociología y cultura*. 135-142-
México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1986). Notas provisionales para la percepción social del cuerpo. AA.VV.
Materiales de sociología crítica. Madrid: La Piqueta.183-194.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant Löic (1995). *Respuestas por una Antropología Reflexiva*.
México: Grijalbo.
- Borucki, Alex (2009). *Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777-1812*. [Ponencia] IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, Curitiba.
- Borucki, Alex (2016). Notas sobre el tráfico de esclavos al río de la plata durante el siglo xviii. *RELEA Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*. Vol. 1, n° 1 jan./jun. 7–28
- Briones, Claudia (2005). Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina. *Runa XXIII*. 61-88.
- Briones, Claudia (2008). La nación Argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos. en José Nun y Alejandro Grimson (Comps). *Nación y diversidad: Territorios, identidades y federalismo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Broguet, Julia (2012). *Saberes incorporados- A apropiaciones y resignificaciones de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Rosario.]
- Broguet, Julia (2013). Tradiciones peregrinas: la capoeira en Rosario. [Ponencia] Terceras Jornadas del GEALA, Buenos Aires.
- Broguet, Julia (2014a). Estereotipias, ritual y raza. Interrogando posibles articulaciones en los candombes del Litoral argentina. [ponencia] XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario
- Broguet, Julia (2014b). Lo negro en algún lado esta. Orden espacial -racial y candombe uruguayo en Barrio Refinería. [Ponencia] II Jornadas de Córdoba Estudios de la Performance.
- Broguet, Julia (2015). La recuperación de la figura de Artigas en el Litoral argentino: lo afroguaranítico, candombe uruguayo y acciones estatales político-culturales. [Ponencia] Cuartas Jornadas del GEALA, Buenos Aires.

- Broguet, Julia (2018a). Blanco es un concepto bastante desfasado: candombe afrouruguayo y cuestionamientos a la blanquitud en el Litoral argentino. *Revista RBBA* V.7, nº 1, 199-222.
- Broguet, Julia (2019). 'Salir de la blanquitud': candombe afrouruguayo y categoríasétnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines siglo XX a 2015). [Doctorado de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.]
- Broguet, Julia, Corvalán, M. Laura y Rodríguez, Manuela (2021). Prácticas artísticas “afro” en Rosario, Argentina: performances “negras” en contextos “blancos”. *Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada*, Ed. Qellqasqa, Mendoza, Argentina.
- Broguet, Julia, Corvalán, M. Laura y Rodríguez, Manuela (en prensa). Estampas argentinas de un racismo velado. Genealogías y experiencias de una intervención performática colectiva. En Citro S.; Podhajcer A.; Roa M. L. y Rodriguez M. (Coord.) *Performance-investigación colaborativa. Confluencias transdisciplinares desde las ciencias sociales y las artes*. Buenos Aires: Biblos.
- Broguet, Julia, Picech, M. Cecilia; Rodríguez, Manuela (2013). Candomberío. Imaginando los candombes del Litoral. [Ponencia] Terceras Jornadas del GEALA, Buenos Aires
- Broguet, Julia, Picech, M. Cecilia; Rodríguez, Manuela (2014). Argentina tiene un gran problema de identidad...: Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino. En Cristina Di Bennardis (comp.) *Experiencias de la diversidad*, Rosario: UNR Editora, 350 364.
- Browning, Bárbara. 1995. *Samba. Resistance in motion. Bloomington ans Indianápolis*, Indiana University Press.
- Cabra, Nina (2004). La comunicación: transmutación de cuerpos. [Archivo PDF] En <http://es.scribd.com/doc/39632062/Comunicacion-como-transmutacion-de-cuerpos#scribd> (01/09/15)
- Carozzi, M. Julia (2015). (coord.) *Escribir las danzas.Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Gorla
- Chamosa, Oscar (1995). Asociaciones africanas de Buenos Aires (1823-1880). Introducción a la sociabilidad de una comunidad marginada. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Luján, Buenos Aires.]

- Chamosa, Oscar. 2003. 'To Honor the Ashes of their Forebears': The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires. 1820-1860. *The Americas*. Vol. 59, N° 3: 347-378.
- Cirio, N. 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.
- Cirio, N. Pablo (2002a). Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La charanda de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.
- Cirio, N. Pablo (2002b). ¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial, en Víctor Rondón (Ed.), *Actas de la IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura. 88-100.
- Cirio, N. Pablo (2002c). Rey Mago Baltazar y San Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina. *Cuadernos* 19: 167-185. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Cirio, N. Pablo (2003a). Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar. *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de 15 Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cirio, N. Pablo (2003b). La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Cirio, N. Pablo (2006). La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. En Leticia Maronese (Comp.). *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Cirio, N. Pablo (2007a). ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. En *Revista del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.
- Cirio, N. Pablo (2007b). La música afroargentina a través de la documentación iconográfica, *Bogotá D. C.*, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, 37 fotos, pp. 127-155.

- Cirio, N. Pablo (2008). Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina? En Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. p. 81-134 y 249-277.
- Cirio, N. Pablo (2009a). *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Teseo.
- Cirio, N. Pablo (2009b). De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro. *Silabario* 12: 65-78. Córdoba.
- Cirio, N. Pablo (2010a). Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada, en *Novamerica* 127: 28-32. Río de Janeiro: Novamerica
- Cirio, N. Pablo (2010b). *La historia negra del tango*. Buenos Aires: Museo Casa Carlos Gardel.
- Cirio, N. Pablo (2010c). La música en la construcción de la identidad afroporteña. Ponencia realizada en [Seminario Internacional] La Ruta del Esclavo: huellas y legados de la esclavitud en las Américas, organizado por la Cátedra UNESCO de Turismo Cultural, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Cirio, N. Pablo (2012). *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*, Saarbrücken: Editorial Académica Española 2º ed., corregida y aumentada
- Cirio, N. Pablo (2013). Aproximaciones a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (Siglos XVI-XX) en Plesh, Melanie (ed.) *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología*. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- Cirio, N. Pablo (2014). Completando el mapa sonoro de las Américas negras: La (re)aparición de la música afroargentina. En Coriún Aharonián (Coord.), *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. 207-229.
- Cirio, N. Pablo (2015a). Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnales afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. En *Latin American Music Review* 36 (2). 170-193. Austin: University of Texas.
- Cirio, N. Pablo (2015b). *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*, Buenos Aires. URL: <https://www.teseopress.com/pcirio>

- Cirio, N. Pablo (2016). Negro que no toca cuero no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. *Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica* | Vol. 10 | No. 1 | Jan – Jun
- Cirio, N. Pablo (2019a). *Música afroporteña. Compartiendo nuestro candombe*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires [versión actualizada de folleto de este CD publicado por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ministerio de Cultura. Buenos Aires, 2016.]
- Cirio, N. Pablo (2019b). El Shimmy Club. Peritaje antropológico sobre el valor patrimonial de la Casa Suiza. *Pregón Criollo* N° 91, Academia Nacional del Folklore: Buenos Aires.
- Cirio, N. Pablo (2020). *Argentina antinegra*. Buenos Aires: Teatrillo Rioplatense de Identidades.
- Cirio, N. Pablo (2022a). Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría afroargentino del tronco colonial como experiencia etnogénica. En Silvia Valero y Alejandro Campos García (Eds.), *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Buenos Aires: Corregidor, 2015. 333-372
- Cirio, N. Pablo (2022b). La política del color: (des)andando los caminos de la afrodescendencia en/de la Argentina. *Revista PerspectivasAfro* 2/1 (2022): 194-216. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2022-4122>
- Cirio, N. Pablo (2022c). Un nuevo tambor. Percepción afro-centrada del contrabajo en el tango por Ruperto Leopoldo “el Africano” Thompson (1890-1925). *Comprendiendo América. El aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Edición Fernando Palacios Mateos. 257-274
- Cirio, N. Pablo (en prensa) Sarmiento Racista. A más de 150 años de autorizar el curso los afroporteños le quitan la máscara.
- Cirio, Pablo, Lamadrid, Carlos y Lamadrid, Cesar, (2015). Primer censo autogestionado de afroargentinos del tronco colonial. *Revista Identidades*, Plataforma Integración Cubana, Año 2, No. 6.
- Citro, Silvia (2006). Variaciones sobre un mismo cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía. En: Matoso, Elina (comp.) *In-certidumbres del cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad*. Buenos Aires: Letra Viva.

- Citro, Silvia (coord.) (2009). *Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Citro, Silvia (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Citro, Silvia (2012) Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. Aschieri y Citro (comps.). *Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza*. Buenos Aires, Biblos.
- Citro, Silvia; Mennelli, Yanina; Mora, Ana Sabrina; Rodríguez, Manuela (2015). Del cuerpo individual a las redes de corporalidades. Una genealogía de y desde los cuerpos en la antropología socio-cultural argentina. En *Cuerpos/corporalidades en las culturas. Estudios socio-antropológicos desde las Américas*. Buenos Aires: Biblos. 89 – 118
- Corvalán, M. Laura (2007). Cuerpo y comunicación en la danza de los orixás. [Monografía de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario]
- Corvalán, M. Laura (2010). *Ginga do/no corpo: Uma metáfora em movimento da capoeira angola*. [Monografía Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos de Dança- PPGDança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA.]
- Corvalán, M. Laura (2013). *O desvendar do vento: manifestações artísticas da dança de orixás*. [Disertación Maestría en Danza. PPG-Dança, UFBA. Bahía, Brasil.]
- Corti, Berenice (2015) *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 192 páginas.
- Csordas, Thomas (1999) “Embodiment and Cultural Phenomenology”, en: G. Weiss y H. F. Haber (ed) *Perspectives on Embodiment*. New York, Routledge. 143-162.
- De Lucía, Daniel O. (1999). El carnaval porteño: el proceso de su constitución como campo simbólico (1868-1880). *Desmemoria*, (23-24), 126-148.
- Dominguez, María Eugenia (2004). *O ‘Afro’ entre os imigrantes em Buenos Aires: Reflexões sobre as diferenças*. [Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis]
- Dorlin, Elsa (2005). Dark Care: de la servitude a la sollicitude. En P. Paperman y S. Laugier (Eds.), *Le Souci des autres. Ethique et politique du care* (pp. 87– 100). París: EHESS.

- Farnell, Brenda (1999). Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review Anthropology* 28: 341-373.
- Farnell, Brenda (2001) Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press.
- Farris Thompson, Robert (2005). *Tango: the art history of love*. New York: Vintage Book.
- Feld, Steven & Fox, Aaron (1994) Music and Language. *Annual Review of Anthropology*, 23: 25 -53.
- Freud, Sigmund (1986) La organización genital infantil. En *Obras completas*. Vol. XIX Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, Sigmund [1986 (1905)] El chiste y su relación con el inconsciente. En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Frigerio, Alejandro (1992) Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica en *Estudios Afro-Asiáticos*. Número 23: 175-190.
- Frigerio, Alejandro [2000 (1993)]. *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.
- Frigerio, Alejandro (2006) 'Negros y Blancos' en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural* 16: 77-98. Número dedicado a Buenos Aires Negra: Identidad y cultura. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Frigerio, Alejandro (2008) De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina, en: G. Lechini (comp) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, CLACSO.
- Frigerio, Alejandro y Lamborghini, Eva (2009). El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (proponiendo) nuevos imaginarios urbanos en la ciudad 'blanca'. *Cuadernos de Antropología Social* 30, pp. 93-118
- Frigerio, Alejandro y Lamborghini, Eva (2011). Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. *Afrodescendientes y africanos en Argentina* coordinado por Rubén Mercado y Gabriela Catterberg. - 1a ed. - Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD.

- Frigerio Alejandro y Lamborghini, Eva (2012). Encontrarse, compartir, resistir: Una “nueva construcción” del candombe (afro) uruguayo en Buenos Aires, en: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, volumen 10: 95 - 113.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Geler, Lea (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones
- Geler, Lea (2016) Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud y mestizaje en la blanca ciudad capital. *Runa* vol.37 n°1, 71-87.
- Geler, Lea, Guzman, Florencia, Lamborghini, Eva (2017). Los estudios afrodescendientes en Argentina: Nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas». *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.27: 67-101, julio-diciembre 2017 ISSN 1794-2489
- Geler, Lea, Yannone, Carmen y Egido, Alejandra (2020). Afroargentinos de Buenos Aires en el siglo XX. El proceso de suburbanización. *Quinto Sol*, vol. 24, n° 3, pp. 1-26
- Geler, Lea; Yannone, Carmen (2022). De los Diamantes Negros a las Mulatas de Ébano. Mujeres afroargentinas, arte y la construcción de espacios de negritud públicos en Buenos Aires (1950 a 1980). *Revista Mora* (Buenos Aires) vol.28 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires jun. 2022 versão On-line ISSN 1853-001X
- Godard, Hubert (1995). Gesto e percepção. *Lições de Dança* 3, Ed. UniverCidade, Rio de Janeiro
- Goldberg, Marta. (1995). Los negros de Buenos Aires. En: Luz M. Montiel (Ed.). *Presencia africana en Sudamérica*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA
- Goldman, Gustavo (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890* -1a. Edición - Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- Greco, Lucrecia (2009) *É como tu olhar um mundo perfeito*. Es como ver un mundo perfecto. Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de rua. [Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires]
- Greiner Christine (2005). *O corpo. Pistas para estudos interdisciplinares*. Ed. Annablume, São Paulo.
- Guber, Rosana. (2001). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Ledasa
- Hall, Stuart (1995). *Identidad Cultural y diáspora*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.

- Hall, Stuart (2011). Quién necesita identidad. *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). Etnografía. Métodos de investigación. México: Paidós.
- Hanna, Judith 1977. To dance is human, en John Blacking (comp.), *The anthropology of the Body*, London, Academic Press, 211-232
- Hanna, Judith 1983. The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor, in *Dance and Society*. Austin: Univ. Texas Press.
- Hooks Bell, [1952] 2019 *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* / Bell Hooks tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo, São Paulo: Elefante.
- Ingenieros, José (1920). *La locura en la Argentina* Buenos Aires: Cooperativa editorial limitada
- Isla, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. DF, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Jackson, Michael (1983). Knowledge of the body. *Man* N°18 (pp. 327- 345)
- Jackson, Michael (2010). El conocimiento del cuerpo en Citro, Silvia (coord.) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Jakobson, Roman (1975). Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral S.A.
- Johnson, Lyman (2013). *Los talleres de la revolución. La Buenos Aires plebeya y el mundo atlántico, 1776-1810*, Buenos Aires, Prometeo,. págs. 66-80.
- Kaeppler, Adrienne (1972). Method and theory in analysing dance structures with analysis of the Tongan dance, *Ethnomusicology*, 16: 173-217.
- Kaeppler, Adrienne (2003). An Introduction to Dance Aesthetics. *Yearbook for Traditional Music* 35: 153–62.
- Katz, Helena (2005). *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Ed. Fid, Belo Horizonte.
- Kurath Gertrude (1960). *Panorama of dance ethnology*. En *Current Anthropology*, 1 (3), pp. 233-254.
- Laban, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lakoff George e Johnson, Mark (2002). *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Editora da PUC-SP.
- Lao Montes, Agustín (2007). Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana, en *Tabula Rasa* no.7 Bogotá.

- Laplanche y Pontalis (1971) *Diccionario de Psicoanálisis*, trad. Cervantes Gimeno, Ed. Labor: Barcelona.
- Lowell Lewis, John (1992). *Ring of liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago and London, University of Chicago Press.
- Lowell Lewis, John (1995). Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement, en *Cultural Anthropology* 10 (2) (pp. 221- 243).
- Mallo, Silvia (2003). El color del delito en Buenos Aires, 1750-1830. *Memoria y Sociedad*. N° 15: 111-123. Noviembre.
- Marre, Diana (2001). “Capitalismo impreso” y “memoria y olvido” en la construcción de identidades postcoloniales rioplatenses. *Historia Social* n°40, pp. 175-202.
- Martín, Alicia (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires* [Tesis doctoral.Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.]
- Metz, Christian (1979) [1977]. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Trad. Josep Elías. Barcelona: Paidós
- Montero, Rita y Cirio, Norberto Pablo (2012). *Rita Montero, Memorias de piel morena: una afroargentina en el espectáculo*, Buenos Aires, Dunken.
- Mora, Sabrina (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. [Tesis Doctoral Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata]
- Ness, Sally (1992). Body, movement, and culture. Kinesthetic and visual symbolism in a Philipine community. Universty of California Press.
- Novack, Cynthia (1990). Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture. The University of Wisconsin Press.
- Ortiz Oderigo, Nestor (2008). *Obras de Nestor Ortiz Oderigo: Esquema de la música afroargentina*; edición literaria a cargo de Cirio, N. P. – 1ª Edición – Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Ortiz Oderigo, Nestor (2009). *Latitudes africanas del tango*; edición literaria a cargo de Norberto Pablo Cirio – 1ª Edición - Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Puccia, Enrique (2000) *Historia del Carnaval Porteño*. Academia Porteña del Lunfardo. Buenos Aires.
- Quijano, Anibal (2009) Fiesta y poder en el caribe. Quintero Rivera, A. *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile* 1 ed. Madrid: Iberoamericana.

- Quintero Rivera, Angel (2020) [2009]. *La Danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana*. 1 ed. Buenos Aires: Clacso.
- Reed, Susan (1998). The poetas and politics of dance. *Annual Review Anthropology*, 27. Pp. 503-5032.
- Restrepo, Eduardo (2011). *Intervenciones en teoría cultural*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana.
- Ribeiro, Gustavo Lins (2002). Tropicalismo e Europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina, en Frigerio, A. y Ribeiro, G. Lins: *Argentinos e brasileiros. Encontros, imagens e estereotipos*, Petrópolis, Vozes, 2002: 237-264. Traducción de Binello.
- Rios, Flavia y Ratt, Alex (2016) A perspectiva interseccional de Lélia Gonzales en Magalhães Pinto, Ana Flávia y Chalhoub Sidney (organizadoras) *Pensadores Negros – Pensadoras Negras: Brasil Século XIX e XX*. Cruz das almas: EDUFRB, Belo Horizonte. Fino Traço (Coleção UNIAFRO).
- Rocha Alonso, Amparo (2013) Transcripción de teóricos n° 5 y 6 de la cátedra Semiótica de los Medios II de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. [Archivo PDF] recuperado de <http://absta.info/terico-n-5-docente-amparo-rocha-alonso-2-cuatrimestre-2013.html> <http://absta.info/terico-n-6-docente-amparo-rocha-alonso-2-cuatrimestre-2013.html>
- Rodríguez, Manuela (2007) *Cuerpos femeninos en el candombe montevideano*. [Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.]
- Rodríguez, Manuela (2009) Entre el ritual y el espectáculo, formas de una reflexividad corporizada en la danza del candombe”. *Revista Avá* n°15. Universidad Nacional de Misiones.
- Rodríguez, Manuela (2011) Representando a mi raza: los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. Citro, Silvia (comp) *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, Colección Culturalia, pp 277-298. ISBN: 9789507868405
- Rodríguez, Manuela (2012) Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana. Ascheri Patrici y Silvia Citro (comp.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos. Colección Culturalia. Buenos Aires, pp. 235-252. ISBN: 978-950-786-985-3

- Rodríguez, Manuela (2015) *Giros de una mae de santo Corporalidad y performatividad en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina*. [Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Rosario.]
- Rodríguez Molas, Ricardo (1959). Algunos aspectos del negro en la sociedad rioplatense del siglo XVIII. *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas* 3: 5-35. Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- Rosal, Miguel Angel (1981) Algunas consideraciones sobre las creencias religiosas de los porteños africanos (1750-1820). *Investigaciones y Ensayos*. N° 31: 369-382.
- Rosal, Miguel Angel (1994). Negros y pardos en Buenos Aires, 1811-1860. *Anuario de Estudios Americanos*. Vol. 51, N° 1: 165-184.
- Rosal, Miguel Angel (2010). Las asociaciones africanas porteñas y las formas de religiosidad durante el siglo XIX. Mallo, S. e Telesca, I. (Eds.). *Negros de la patria. Los afrodescendientes en las luchas por la independência en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*. Buenos Aires: SB.
- Salas, Cesar y Cirio, Norberto Pablo (2022). TT Salas 777: una historia viva de la revista (afro) porteña. Buenos Aires: 13 mil pájaros
- Salas, Horacio (2008). *Tango. Una guía definitiva*. 1ª Ed. Buenos Aires: Ediciones B.
- Santos, Boaventura de Souza. (2002). Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, Outubro 2002, p. 237-238.
- Schechner, Richard. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos
- Segato, Rita (2007). En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea y Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. En: *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp: 37-70
- Singer, Mariela (2020). Cuerpo, comunicación y política en la producción de subjetividad”. Facultad de Ciencias Sociales, UBA [Programa del Seminario. Archivo PDF] <http://www.sociales.uba.ar/posgrados/cuerpo/>
- Solomianski, Alejandro (2003). *Identidades Secretas: la negritud argentina*. Rosario. B. Viterbo Editora, 287 páginas

- Studer, Elena (1958). *La trata de Negros en el Rio de La Plata durante el siglo XVIII*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, UBA.
- Taylor, Diana (2015) *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Terán, Oscar (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur
- Tonkin, Elizabeth (1984). Participant observation, en R. F. Ellen, *Ethnographic Research. A Guide of General Conduct*. London: Academic Press.
- Turner, Bryan (2005). Introduction-Bodily Performance: On Aura and reproducibility. *Body & Society*, vol. 11 (4), pp. 1-17. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi, Sage.
- Turner, Victor (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, Alfaguara.
- Merleau-Ponty, Merleau [1993 (1945)] *Fenomenología de la percepción*. Ed. Planeta.
- Valdettaro, Sandra *Epistemología de la comunicación. Una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora. 2015
- Verón, Eliseo (1975). Cuerpo signifiante. Rodríguez Illera, J.L. (comp.), *Educación y Comunicación*, Barcelona, Paidós, 1988
- Verón, Eliseo (1980). El cuerpo reencontrado en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Walsh Catherine (2009). Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: In-surgir, re-existir y re-vivir, *Educação on-line, Departamento de Educação*, PUC-Río
- Ylönen, M. (2003). Bodily Flashes of dancing Women: Dance as a Method of Inquiry. En *Qualitative Inquiry*, 9 (4), pp. 554-568.

Otras fuentes

- De Caro, Julio (1964). *El tango en mis recuerdos : Su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión.
- Rivas, S. (2012). *Pa' que trabaje el grandote*. Buenos Aires: Blueart. CD.

Recursos de la web

- Lamadrid, Carlos, Ciudad Evita. (2017) “Los afroargentinos somos parte de la historia que no se cuenta”. Suplemento Clarín, recuperado de

<http://especiales.clarin.com/la-matanza-16-historias/ciudad-evita.html>

Pinsón, Nestor (2004). Sitio electrónico todotango.com recuperado de
<https://www.todotango.com/creadores/biografia/175/El-Cachafaz/>

Editorial digital testimoniosba. Arlequín Producciones, recuperado de
<https://www.testimoniosba.com>

Entrevista a María Elena por Aldana Aliendo, [8 de noviembre de 2020] recuperada de
<https://www.youtube.com/watch?v=f7dMAwWk1QI>

Video Libertad Lamarque, "Candombes" (1964)
recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8ayzw_7wVLY

Egle Martin <https://eglemartin.com/biografia/>

Quintero Rivera, Angel (2021) Clase curso internacional de Clacso. Recuperada de
<https://www.youtube.com/watch?v=KDZVE9rgil8&feature=youtu.be>

Sitios Oficiales

Gobierno de Buenos Aires. El barrio Montserrat.
Recuperado en <https://buenosaires.gob.ar/laciudad/barrios/montserrat>

Sitio oficial de la Nación. Asociación de Comunicadores y Promotores del Tango Argentino,
recuperado de
<https://www.argentina.gob.ar/cultura/manifestaciones-de-patrimonio-cultural-inmaterial/caba/baile-tango-canyengue>

https://www.cultura.gob.ar/el-origen-negro-del-tango_6929/