

Temas de Patrimonio Cultural 16

Compiladora: Lic. Leticia Maronese



MINISTERIO DE CULTURA

Jefe de Gobierno
Lic. Jorge Telerman

Ministra de Cultura
Arq. Silvia Fajre

Subsecretaria de Patrimonio Cultural
Arq. María de las Nieves Arias Incolla

Subsecretario de Gestión Cultural
Roberto Francisco Di Lorenzo

*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*
Lic. Leticia Maronese

Temas de Patrimonio Cultural 16

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

Compiladora: Lic. Leticia Maronese



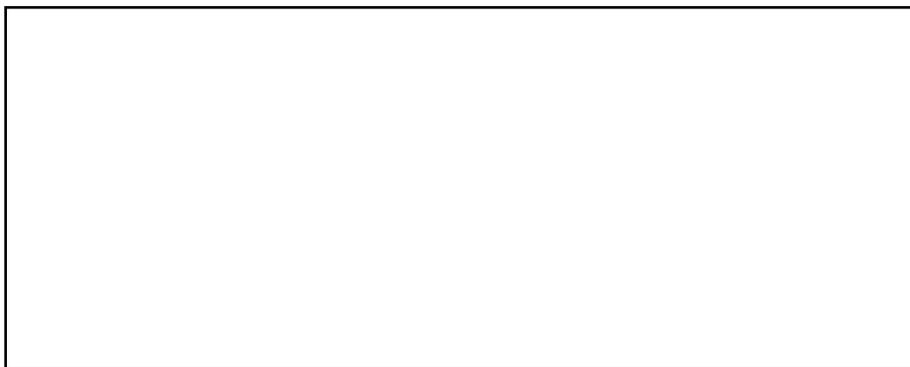
Comisión para la
**PRESERVACIÓN
DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO
CULTURAL**
de la Ciudad
de Buenos Aires

Compilación y Coordinación de Edición: Lic. Leticia Maronese

Corrección y Revisión Técnica: Juan Ignacio Ojeda

Diseño Gráfico: Débora Kapustiansky, Panoptique

Impreso en Argentina



© Copyright 2006 by CPPHC

Todos los derechos reservados

ISBN N°

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Este libro no puede reproducirse, total o parcialmente, por ningún método gráfico, electrónico, mecánico u oralmente, incluyendo los sistemas fotocopia, registro magnetofónico o de alimentación de datos, sin expreso consentimiento del autor.



*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*

Secretaria General

Lic. Leticia Maronese

Secretaria de Investigaciones Históricas

Lic. Liliana Barela

Secretaria de Investigaciones Museológicas

Lic. Ana María Cousillas

Secretario de Preservación y Conservación

Arq. José María Peña

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Cesar Fioravanti

Funcionaria Coordinadora

Lic. María Rosa Jurado

Vocales

Arq. Néstor Zakim

Prof. Julián Kopecek

Lic. Liliana Mazettelle

Lic. Lidia Mirta Dos Reis

Arq. Jorge Mallo

Cons. Alberto Orsetti

Mus. María Teresa Dondo

Índice

Prólogo "Escuchar todas las voces"

Arq. Silvia Fajre, Ministra de Cultura, GCBA..... 11

Prólogo

Lic. Liliana Barela, Secretaria de Investigaciones Históricas, CPPHC..... 13

Introducción

Lic. Leticia Maronese, Secretaria General CPPHC 15

Capítulo 1: El discurso de la construcción de la nacionalidad argentina

• *Cirio, Pablo*. La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines..... 25

• *Faué, María Eugenia*. Blanquitud y negritud en los registros literarios rioplatenses 61

• *Frigerio, Alejandro*. Negros y Blancos en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales 77

| | |
|--|-----|
| • <i>López, Laura C.</i> Organización política y articulación con espacios locales-globales de los afrodescendientes en Argentina en la última década..... | 99 |
| • <i>Sánchez, D, Andruchow, M, Costa, M. E. y Cordero S.</i> El Carnaval de los “blancos negros”..... | 115 |
| • <i>Traore, Boubacar.</i> Aportes o herencia de la cultura africana en la Argentina, una reflexión sobre el discurso histórico | 145 |
| • <i>Zayas de Lima, Perla.</i> La negritud negada y silenciada: Una mirada desde el teatro..... | 157 |

Capítulo 2: La construcción de la identidad

| | |
|---|-----|
| • <i>López, Laura.</i> Candombe y procesos de identidad de descendientes de africanos en Buenos Aires..... | 175 |
| • <i>Maffia, Diana y Acosta Martínez, Ángel.</i> Fotos narradas. Las historias personales como reconstrucción de la identidad | 185 |
| • <i>Martín, Alicia.</i> Presencias ausentes. El legado africano a la cultura nacional..... | 205 |
| • <i>Quintana, Quintín.</i> Crónica de una propuesta de rescate y difusión del candombe e identidad rioplatense..... | 217 |

Capítulo 3: De los esclavos a los migrantes

| | |
|--|-----|
| • <i>Goldberg, Marta.</i> Las mujeres africanas en el Río de la Plata: Organización comunitaria y conservación del patrimonio cultural | 229 |
| • <i>Guzmán, Florencia.</i> Buenos Aires y el Tucumán: Los contrastes | |

| | |
|--|-----|
| regionales del legado africano colonial..... | 237 |
| • <i>Maffia, Marta M.</i> Dimensiones diaspóricas de la comunidad caboverdiana en La Argentina..... | 255 |
| • <i>Rocha, Carlos A.</i> Colectividad Caboverdeana. Primera comunidad africana organizada en La Argentina | 283 |

Capítulo 4: Música y danza: La reconstrucción de la identidad.

| | |
|--|-----|
| • <i>Azcoaga, Pablo.</i> Capoeira Angola en Buenos Aires y la Conciencia Negra..... | 307 |
| • <i>Balmaceda, María A.</i> Recreando la danza de origen africano en Buenos Aires: Performance, identidad y cultura..... | 319 |
| • <i>Benza, Silvia, Miranda, Nancy y Ronzoni, Giselle.</i> El Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires: Su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos..... | 329 |
| • <i>Gayoso, Marcela.</i> Danza Afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación | 343 |
| • <i>Rabinovich, Laura.</i> Usos creativos de la tradición en la danza afro en Buenos Aires..... | 351 |

Capítulo 5: Experiencia de gestión

| | |
|--|-----|
| • <i>Coido, Celia.</i> Centro Cultural Fortunato Lacámara (San Telmo)..... | 373 |
|--|-----|

| | |
|---|------------|
| Los autores, por orden alfabético..... | 387 |
|---|------------|

Escuchar todas las voces

Arq. Silvia Fajre. Ministra de Cultura, GCBA.

Investigar los alcances y orígenes de la negritud en Buenos Aires nos vincula con una ciudad cosmopolita desde su fundación; nos permite reconocer la influencia afroargentina en expresiones culturales de altísima popularidad como el candombe, el carnaval, la murga e incluso el tango. La base de esta investigación es una toma de partido metodológica: se trata de entender a nuestro patrimonio cultural resaltando la diferencia, de concebir al cuerpo de nuestra cultura como un constructo derivado de múltiples costumbres, hábitos, creencias y formas de ver el mundo. Resulta fundamental delinear la historia de una comunidad invisibilizada, que ha visto disminuida su cantidad de población y ha perdido espacios de expresión, de participación y de debate.

Sabemos que una cultura no se compone solo de sus voces mayoritarias, y es por eso que reconstruimos la *Buenos Aires Negra* con la convicción de que, en ese proceso, estamos hablando de nosotros mismos: del tango y sus grabaciones con participación de afroargentinos, del carnaval y los modos en que se articularon las presencias blanca y negra en los corsos, las murgas, los festejos, de la danza afro y su captación de seguidores en pleno siglo XXI, y también de una identidad silenciada que nos revela no solo el borramiento de una cultura sino también los modos y las razones en que un poder se ejerce sobre otros. En

ningún momento de esta serie de ensayos e investigaciones se encontrará una “visión sobre el otro”, ni un estudio sobre una cierta ajenidad: aquí el debate se reorienta y entiende que, sin conocer a fondo la evolución de la influencia negra, estaríamos pasando por alto un aporte fundamental a la identidad porteña.

Prólogo

Liliana Barela, Secretaria de Investigaciones Históricas, CPPHC.

Este libro no es solo el resultado de los trabajos presentados en las Jornadas afro-porteñas organizadas por la Comisión. Es además una muestra del perfil interdisciplinario y original de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Desde su creación, la composición pluridisciplinaria y pluripartidaria (composición mixta de representantes del Poder Ejecutivo y el Legislativo) le ha permitido multiplicar las miradas.

En general muchos de sus trabajos y las propuestas de sus jornadas apuntaron a incorporar al debate de lo “patrimoniable” temas “invisibles” del patrimonio.

Ni siquiera uso el calificativo de inmaterial o intangible porque alguna de esas reuniones (la de Archivos, por ejemplo) han contribuido a tratar temas “necesarios” pero “postergados”.

Temas como la memoria, las identidades, los imaginarios, la diversidad, han sido replanteados con sus consecuencias y contracaras.

En este tema la presencia de "la Buenos Aires negra invisibilizada, ocultada o desaparecida" reaparece en cada trabajo como testimonio de aquello que vale la pena develarse. Por supuesto que en cada reunión y en cada publicación aparecerán los debates sobre lo patrimoniable y las manifestaciones culturales

sagradas y, por supuesto, el rescate de lo oculto tratando de que no se convierta en exaltación de lo exótico.

Registrar, problematizar, confrontar y develar son herramientas para construir conocimiento; este libro pretende ser un aporte a la discusión.

Introducción

Lic. Leticia Maronese. Secretaria General CPPHC.

Publicar este libro de la Colección Temas de Patrimonio Cultural nos llena de satisfacción. Hemos dado cumplimiento a una deuda pendiente desde que realizamos, el 14 y 15 de noviembre de 2002, las Jornadas **Buenos Aires Negra. Memorias, Representaciones y Prácticas de la Comunidad Afro**. Nos acompañaron en ese momento el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, la Defensoría de Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, en la cual Diana Maffia había sido promotora del tema, y la Dirección General de Museos, en cuya dependencia de Costanera Sur se realizó el encuentro.

Posteriormente, el 26 y 27 de agosto de 2005, llevamos a cabo las **Jornadas de Patrimonio Cultural Afroargentino**, conjuntamente con el Instituto Histórico, siendo nuestros anfitriones y colaboradores el Centro Cultural Fortunato Lacámara, de la Avenida San Juan 353, organismo que congrega un interesante arco de expresiones culturales de origen afrorioplatense.

El resultado de ambos encuentros es este *Temas de Patrimonio Cultural N° 16: "Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura"*, que reúne trabajos presentados en ellos.

Supongo que cada uno de los convocantes buscábamos elementos en

común dado que consensuamos un listado de temas a tratar. Particularmente, yo buscaba, especialmente en las últimas jornadas, no el discurso de “la negritud”, sino el de “la blanquitud” en el sistema de representaciones de la sociedad argentina, especialmente a partir de mediados del siglo XIX en el Río de la Plata.

El material que presentamos, producto de las ponencias seleccionadas, apunta a ello, aunque está sesgado hacia el mundo de las expresiones artísticas, en las cuales la música y la danza sobresalen especialmente.

Pero aun así, como es posible apreciar en los trabajos del **Capítulo 1**, en emergentes culturales como el tango, la literatura, el carnaval, el teatro, es posible rastrear el *discurso de la construcción de la nacionalidad argentina*, que apunta a remarcar un proceso de “blanquitud” de su población, que se da en el discurso, en las representaciones ideológico-demográficas y hasta en las categorizaciones censales, a través de la negación y el ocultamiento de las raíces africanas en el componente poblacional de nuestro país.

Desde el tango, **Norberto Pablo Cirio** va mucho más allá de la explicitación de la raíz negra de la palabra “tango”, y busca probar la incidencia negra en este género musical. Analiza así y rescata 277 obras producidas por 11 compositores afrodescendientes, (aunque significativamente ninguna trate sobre la “negritud”), señalando que los negros no trasladaron sus saberes ancestrales cuando hicieron música y adecuaron su labor a las modas musicales de cada época. Así, encontramos en la música popular (en las letras, en la rítmica, en el uso y abuso de onomatopeyas, en un habla particular, etc.) arquetipos profundamente racistas, sin que los sectores discriminados hayan hecho escuchar una voz alternativa.

Desde una investigación rigurosa, **María Eugenia Faué** incursiona en los registros literarios en donde se constata su presencia siempre cercana -“*en el tercer patio*”, como diría José L. Lanuza-. La literatura rioplatense da cuenta entonces de las uniones interraciales que se produjeron y a través de las cuales los negros “*acabaron por disolverse en ella* (la nueva población blanca) *como una pizca de canela en el tazón de arroz con leche*”, según el escritor mencionado.

El artículo de **Alejandro Frigerio** “*Negros*” y “*Blancos*” en *Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales*, fue la conferencia inaugural de las primeras jornadas en el año 2002. Es una invitación a reflexionar sobre un tema ausente en la investigación académica en La Argentina: las clasificaciones raciales y su lógica. En estas clasificaciones el negro es un “desaparecido”, sin embargo su presencia opera en la reproducción de las diferencias sociales. Así se indaga sobre la lógica detrás de la construcción de la categoría *negro*, la lógica de la invisibilización de rasgos fenotípicos tras el discurso de la “blanquitud”, los distintos sentidos de la palabra *negro* y cómo la clasificación racial incide en el sistema de estratificación social.

Laura C. López aborda el tema de la necesaria cuantificación oficial de los afrodescendientes en las naciones latinoamericanas que viene fogueada por actores sociales que así se reconocen y organismos internacionales. Los censos hacen mucho más que simplemente reflejar una realidad social, juegan un papel clave en la construcción de esa realidad, por lo que este trabajo aborda el aspecto histórico de la evolución en el tratamiento de las políticas censales y lo detalla para una comprensión de las implicancias que posee.

El artículo de **Sánchez, Andruchow, Costa y Cordero**, recuerda los carnavales de los blancos teatralizando burdamente a los negros. En 1869 las comparsas negras y sociedades carnavalescas tenían su importancia, a pesar de la decadencia de las viejas asociaciones en naciones. Junto a ellas, surge la comparsa de blancos de la elite porteña que, tiznados de negro, realizan parodias que degradan los rasgos estilísticos de la población afroargentina.

Boubacar Traore, señala un nuevo camino para reorientar el debate sobre el aporte de la cultura africana a la constitución de la identidad argentina. No se intenta dar una nueva “versión” sino un nuevo enfoque en el estudio. Para esto, sugiere desestimar términos demasiado generalizados y arbitrarios sobre la construcción de la identidad y entendérsela como un proceso histórico y dinámico, por lo que abre perspectivas interesantes para una reflexión de nuestra nacionalidad.

Históricamente, en Argentina, la presencia de negros en la dramaturgia

ha sido ignorada y negada por la mayoría de nuestros escritores o ha enquistado en el discurso teatral estereotipos y prejuicios. Lo que plantea **Perla Zayas de Lima** en este trabajo es una reivindicación de estos grupos étnicos y la recuperación de la conciencia en tanto ellos son parte de nuestra historia. La importancia del abordaje del tema desde el teatro radica en que es una forma clave de la constitución del imaginario social, un lugar en el que se despliega lo social y un productor de nuevos significados.

Laura López, en *Candombe y procesos de identidad de descendientes de africanos en Buenos Aires*, trabajo da a conocer la manera en que los afrodescendientes, específicamente los afroargentinos que viven en Buenos Aires, mediante del candombe, vienen creando en los últimos años una reivindicación y legitimación de la herencia cultural afro a través de la música, creando criterios de pertenencia grupal y distinción de los no-afro que “practican” el candombe.

El trabajo conjunto de **Diana Maffía** y **Ángel Acosta Martínez** es parte de una investigación en la que se fue construyendo un colectivo de la comunidad afro en Argentina. Consiste en una serie de entrevistas a personas afrodescendientes que, desde “*la lógica de los sentimientos*” y “*la relevancia de la subjetividad biográfica*”, nos relatan, a partir de fotos que funcionan como disparadores, sus historias. Esto promueve la revalorización de la identidad que muchas veces la sociedad niega, conciente o inconcientemente, y “*son testimonios que contribuyen a restaurar la trama de una historia no contada*”.

Alicia Martín, nos muestra una investigación sobre el folclore y la cultura popular de la Ciudad de Buenos Aires en la que expone, a modo de ejemplo, los casos de la participación de lo afro en la construcción de la cultura popular en Saavedra y La Boca, y la comparsa de candombe Kalakán Güé como movimiento cultural representativo. A través de esta investigación, podemos ver cómo se derrumba el mito de que los negros ya no “están”, o de que no tuvieron participación en la conformación de nuestra identidad nacional.

El trabajo de **Quintín Quintana** realiza un recorrido histórico desde el surgimiento del proyecto de la Agrupación de Cultura Popular Rioplatense Dos Orillas. Su idea es hacer un repaso tanto de actividades y objetivos planteados

en un comienzo así como también compararlos con los actuales y ver cuáles fueron los constantes, es decir, los que se han ido agregando más que cambiando. Entre las actividades de revaloración de la identidad afro, Dos Orillas cuenta con museo de instrumentos musicales afrorioplatenses, clases y talleres de música, organización y presentación en eventos musicales, entre otras.

Marta Goldberg nos da a conocer en su artículo la importancia que tuvieron las mujeres africanas y afroargentinas en el Buenos Aires del siglo XIX, pues eran ellas, a causa de la falta de hombres llevados a la guerra, quienes luchaban por mantener viva la identidad cultural afro. Y no solo eso, también ellas proporcionaban la ayuda que estaba a su alcance para satisfacer las necesidades de cualquier grupo afro; incluso llegaron a recolectar fondos para la compra de la libertad de muchos esclavos.

La investigación de **Florencia Guzmán** está basada en el análisis comparativo de los contrastes entre Buenos Aires y el Tucumán coloniales en relación con la presencia efectiva de africanos y afrodescendientes, es decir, la disparidad de la llegada de los africanos al territorio argentino, la composición de la población negra, el balance cuantitativo en la relación negros/blancos/indios y la incidencia en la estructura económica de la sociedad colonial y postcolonial y la presencia, desaparición o visibilidad de esta población.

La inmigración caboverdiana siempre ha estado presente en estos encuentros a través de sus representantes o de los estudiosos de la misma. **Marta M. Maffia** y **Carlos Alberto Rocha** abordan -desde distintos enfoques- su historia, desde la salida de Cabo Verde a la actualidad, los esfuerzos por mantener su cultura y su aporte a la cultura afroargentina.

El trabajo de **Pablo Azcoaga** es una revisión histórica y un repaso sobre la incidencia de la Capoeira Angola como modo de reivindicación de la negritud y como modo de profundizar el rescate histórico desde la perspectiva de la negritud. Especialmente, se trata la conmemoración del Día de la Conciencia Negra (día en que se recuerda al líder Zumbí Dos Palmares y al movimiento de resistencia al sistema esclavista) y su vínculo con la Capoeira, arte ancestral de origen afro-brasileño.

María A. Balmaceda nos propone un acercamiento a la cultura afro a través del grupo de danza y música afroamericana ODUDUWÁ, que desde 1998 se dedica a la práctica e investigación de la música y danza afroamericana, tomando como inspiración tradiciones populares religiosas afrobrasileñas y afrocubanas que combinan la danza, el canto y la percusión, explorando la unidad entre cuerpo-palabra-música que proponen los lenguajes artísticos de raíz afro.

Silvia Benza, Nancy Miranda y Giselle Ronzoni ofrecen un panorama histórico de la llegada de los negros esclavos a Perú y la manera en que fueron creándose los distintos géneros musicales y dancísticos traídos de sus países de origen. Del mismo modo, cómo llegan a Buenos Aires y de qué forma es recibido este arte afro-peruano. Así se llega al surgimiento del Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires, quiénes son, cómo surge, cómo se forman, por qué y para qué se reúnen. Las autoras, además, nos explican y describen los sistemas de signos (música, coreografía, vestuario y otros) que se despliegan en cada emocionante espectáculo del Ballet.

Marcela Gayoso, se refiere “a la danza afro dentro de los ámbitos no religiosos sino artísticos o en relación a las artes escénicas y del movimiento”. Nos da detallados pormenores de la danza afro, su *desarrollo*, evolución y *transformaciones* ocurridas a partir de las resignificaciones realizadas desde su *introducción* en la década del '80 hasta la actualidad.

Laura Rabinovich nos relata su experiencia personal como profesora de danzas afro, dándonos una visión “desde adentro” de lo que es no solo una manifestación de la expresividad de quienes las ejecutan, sino una expresión cultural y una forma de conocer y dar a conocer los valores que se ponen en juego. La autora nos da una detallada apreciación del compromiso personal que implica el aprendizaje de estos tipos de danzas, que no solo está definido por lo técnico de los movimientos sino por lo que ellos representan dentro de una coreografía.

El Centro Cultural Fortunato Lacámara de San Telmo, señala en su artículo **Celia Coido**, busca promover el posicionamiento y la visibilidad de una de las expresiones culturales más vapuleadas y que no han tenido hasta ahora

la suerte del tango: la cultura afro, y cómo “*su cadencia, su ritmo, la cultura profunda y potente que trasuntaban impregnó inadvertidamente a una sociedad que, si bien no la registró en su piel, la incorporó en su espíritu*”. Sin duda que fue el conocimiento de la labor que desarrolla este Centro Cultural, el que motivó que se lo eligiera para llevar a cabo las ***Jornadas de Patrimonio Cultural Afroargentino***. Vaya entonces nuestro agradecimiento a Celia Coido y a Silvia Maddonni, coordinadora del Programa Cultural en Barrios.

Capítulo 1:

El discurso de la construcción de la nacionalidad argentina

*La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines**

*Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*

El conocimiento que actualmente tenemos sobre la música de los afroargentinos es escaso y, salvo excepciones, fruto de trabajos comenzados hace apenas dos décadas. Los motivos de este desinterés son varios. Tal vez el más importante sea que este grupo fue marginado por una visión eurocentrista de larga data, donde todo rasgo cultural, cuyo abolengo fuera ajeno a dicho continente, era minusvalorado o directamente negado⁽¹⁾.

Ya es conocida la raíz negra de la palabra “tango”, aunque resta probar la incidencia negra en la gestación de esta música, si es que la tuvo. Aunque existe en el repertorio tanguero una profusa producción de autores afrodescendientes (un inventario parcial realizado por mí contabiliza 277 obras correspondientes a 11 compositores entre 1860 y el presente), resulta sintomático que ninguna trate sobre la “negritud” o, lo que es lo mismo decir, todas las obras tangueras que

* Una versión preliminar de este trabajo fue leída el 23 de septiembre de 2004 en Santiago (Chile), en el Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el marco de la entrega del IV Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés”, habiendo sido el suscripto invitado a integrar el jurado.

(1) En mi caso, inicié en 1991 el estudio de las prácticas musicales afro en contextos sagrados, más precisamente las que tienen ocasión en el culto a San Baltazar, tanto las que se realizaban en Buenos Aires en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856), como las que se realizan en la actual área de esta devoción, una amplia zona del Litoral.

expresan algún vínculo con lo afroargentino corresponden a autores blancos⁽²⁾. En este artículo, deseo problematizar tres cuestiones vinculadas a la presencia del negro en el tango y géneros afines (vals, milonga, candombe, etc.). Dado que, como dije, los negros han callado sus saberes musicales tradicionales a la hora de componer, en primer lugar analizaré la visión que tenían de ellos los blancos, vale decir, el grupo dominante. En segundo lugar examinaré si dicha visión guarda correlación con las ideas que desde la academia y el sentido común se tiene sobre los negros argentinos. Por último, considerando que los compositores blancos mencionados debieron recurrir a fórmulas musicales originales a fin de que el público vinculara sus obras con la “negritud”, puede que para su composición hayan recurrido a la música negra ancestral, por lo que, contrastadas sus obras con fuentes históricas y etnográficas, podrían aflorar rasgos musicales propiamente negros y, de este modo, contribuir al escaso conocimiento que se tiene sobre la música afroargentina.

Negros y blancos en la sociedad argentina

Aunque desde algunos sectores de poder ha habido reiterados, y a veces poco felices, intentos por brindar una imagen de un país libre de racismo y desigualdad social basada en principios étnicos, el argentino medio es profunda y cínicamente racista. La sociedad dominante, blanca, ha construido diversos estereotipos de los otros cohabitantes culturales -aborígenes, negros e inmigrantes-, la mayoría de las veces con el interés de “cosificarlos” bajo una simplificación “pintoresquista”, cuando no anulándole su esencia humana al considerarlos frutos silvestres hijos de la tierra. Más allá de las buenas o malas intenciones de tales intentos, hoy, en el consenso público y, más peligrosamente, en no pocos académicos están extendidas tres ideas; que en nuestro país ya no hay negros: que a los pocos que hubo se los trató bien; y que no efectuaron aportes sustancia-

(2) Cabe mencionar lo difícil que resulta, especialmente en la Guardia Vieja, concluir sobre la “negritud” de algunos compositores, no solo por la falta de documentación sino porque la literatura existente suele ser muchas veces producto de investigadores a la violeta que, más allá de su buena voluntad, echan mano a datos improbables dándolos por cierto, cuando no directamente los inventan. Valga como ejemplo la atribución de negro dada por Orgambide a Domingo Santa Cruz, la cual no pude validar por ninguna otra fuente, siquiera una fotografía del mismo (Bates y Bates, 1936: 324): “*Hacia 1890 [...] un tango memora aquellas jornadas de la revolución de ese año. Su autor es un negro hijo de un soldado de la guerra del Paraguay, que amenizaba a la tropa con aires de milonga. Su nombre: Domingo Santa Cruz. El tango: Unión Cívica, en homenaje a los insurrectos del 90 y a la divisa que los convocó*”, (Orgambide, 1992: 7).

les a la cultura nacional. Estudios recientes han desmentido tales afirmaciones, como por ejemplo los de Frigerio (2002), al analizar cómo las reflexiones de los porteños sobre algunas categorías raciales coadyuvan a la continua desaparición de los afroargentinos. El autor entiende los actos discriminatorios y su espectro de variación como una estrategia de supervivencia urbana ya que, por lo menos en Buenos Aires, si ser “no negro” parece no ser demasiado importante, “ser negro” sí lo es, y si bien la “blanquedad” no es problematizada como categoría social, sí necesita ser construida a nivel micro por aquellos individuos con rasgos fenotípicos afro, a fuerza de integrarse.

Van Dijk (1993) considera que las elites cumplen un rol fundamental en la construcción y reproducción de la desigualdad étnica, influyendo de manera casi monopólica en el discurso de la gente imponiendo sus imágenes de otros grupos étnicos, señalando sus características -reales o supuestas-, así como el lugar que le correspondería a cada grupo en la sociedad ubicándose ellos, lógicamente, siempre en el centro y a los otros en la periferia. Las imágenes reflejan, reproducen y articulan las relaciones sociales históricamente específicas y las grandes narrativas que legitiman la supremacía blanca. Aunque marginados y con escaso poder, los grupos discriminados también pueden hacer oír su voz. Lamentablemente, como se ha dicho, no ha sido el caso de los compositores negros en el tango, pues adecuaron su producción a los cánones de cada época. La visión que sobre ellos tienen los blancos puede problematizarse a través del análisis de los procesos de apropiación y resignificación de símbolos étnicos negros y las modificaciones que operan a sus prácticas musicales, como el candombe, en la medida en que son llevadas a otro contexto, con otra finalidad y para otro público. Parece ser que el silencio al que los negros se llamaron en el tango no es excepción en el comportamiento sociocultural de este grupo, lo mismo sucedía en las reuniones que hacían en el Shimmy Club (la última institución negra porteña, desaparecida hacia 1980), donde la mayoría prefería divertirse con tango, música tropical y jazz antes que con su candombe (Frigerio, 1993). De igual modo sucedía en los carnavales de principios de siglo XX, cuando optaron por ocultarse ante las reiteradas burlas de los blancos, los que pasaron a ocupar las calles formando las conocidas comparsas de “falsos negros”.

Los negros vistos por los blancos a través del tango

En el imaginario popular argentino, lo negro en el tango no es considerado relevante, sea por la extendida idea de que este grupo no sobrevivió al siglo XIX y no dejó aportes culturales sustanciales o porque un manto de invisibilidad tiende a posarse sobre ellos y sus aportes.

Hasta el presente documenté 151 obras del repertorio tanguero en las que lo negro se presenta de alguna manera (véase Apéndice). Aunque seguramente este corpus no reúna la totalidad de las obras vinculadas a la temática, lo considero cuantitativa y cualitativamente representativo para el presente estudio. La premisa de inclusión consistió en que la obra evidenciara por lo menos un rasgo negro vinculado a lo afroargentino. Así, evité una gran cantidad de composiciones en las que menciones en el título y/o la letra, como “Negro el 20”, “Negra noche” o “Destino negro”, apelan a otros significados de lo negro. Si bien el análisis está centrado en el tango argentino, consideré pertinente incluir ciertas obras uruguayas, porque sus autores vivieron en nuestro país o porque su difusión aquí fue importante. Veamos cómo aparece en el título, el género, la música y la letra de las obras⁽³⁾.

1) Título

La presencia de “negritud” en los títulos es muy abundante. A fin de una mejor descripción, agruparé las obras por temática⁽⁴⁾:

A) Dan cuenta de personajes negros, reales o imaginarios: *Negra María, El moreno Salazar, El negro Raúl, Carcajadas del negro Juan, Yo soy el negro, El chicoba, Papá Baltasar.*

B) Versan sobre el color negro: *Azabache, Charol, Negro carbón, El negro, Mulatada, Alma de moreno, Pena mulata, La mulateada, Cara Negra, Mulata rosa, El negro alegre, Carbonada, Pobre negro, La negrita, Negrito, Una negra y un negrito, Pobre negra.*

C) Remiten al mundo musical negro: *La rumbita candombe, El barrio del tambor, El candombe, Candombeando, La canción del candombero, Candonga, Tango negro, Tocá tangó, Tango retango, Tambor, Candombero, El candombero, Dúo candombero, Candombe del Chavango, Milonga en negro, Milonga de las mulatas, Tamborilera, Para negros, solamente!...,*

(3) Para los datos completos de las obras, véase el Apéndice.

(4) El orden de exposición es arbitrario.

Candombe de Monserrat.

D) Evocan el tiempo de Rosas: *Pastelera, Juan Manuel, Mercedes, niña Mercedes.*

E) Remiten al África negra y sus idiomas: *El africano, ¡Malumbá!, Congos y benguelas, Macumba cumba.*

F) Temas varios: *Luna morena, Poema negro.*

Los compositores blancos que más trabajaron en el tema son Sebastián Piana (17 obras), Osvaldo Sosa Cordero (7 obras) y Juan Carlos Cáceres (7 obras). Como podrá observarse, las dos temáticas principales para otorgar el título a una obra tienen que ver con todo aquello que se vincule con el color negro (punto B) y con la música negra (punto C), entendida esta última como epítome de alegría y desenfreno.

La sola lectura de títulos no puede demostrar demasiado si no se concensúa con otros aspectos de las obras, como la letra. Sirva de ejemplo el título de un tango de Mora y Contursi, *Esclavo*, y del cual, por ser Mora negro, la asociación parecería estar dada. Sin embargo, la letra versa no sobre el proceso esclavista sino sobre la sensación de esclavo que un hombre siente por una pena de amor.

2) Género

El índice de africanidad en los géneros puede analizarse desde el mismo nombre con que el compositor definió a su obra; así, tenemos 4 grupos:

A) Con vínculo a las danzas afroargentinas, especialmente el candombe: afro candombe, canción de cuna candombe, candombe, candombe milonga, candombe pregón, marcha candombe, milonga candombe, tango candombe, tangombe y milonga batuque.

B) Creando un término musicológico: danza del folklore afro-rioplatense.

C) Apelando a la “negritud”: canción de negros, milonga negra y milonga negrera.

D) Evocando la época rosista: milonga federal, refalosa federal, canción de 1830.

Puesto que muchos de los géneros dados por los compositores en realidad no son tales, porque son producto de su fantasía (tangombe, etc.), adjetivaciones a géneros preexistentes, que nada agregan a lo sonoro (milonga negra, milonga

negrera, etc.), o porque los unen arbitrariamente a otro género, prestándose a confusión (canción de cuna candombe, candombe pregón, milonga batuque, etc.), para mi análisis los reduciré a tres géneros matrices, tango, candombe, milonga y, como casos excepcionales, tango candombe y milonga candombe. En los dos últimos la acepción candombe indica un *tempo* más vivo y con los acentos más marcados. Aunque estimo más confiable la información proporcionada por las partituras que por las placas discográficas, cabe señalar la incongruencia de género, que no pocas veces se genera en una obra al contrastar ambas fuentes: *Mulatada* figura en la partitura como “candombe” y en la grabación del mismo Mores con su Orquesta como “milonga batuque”; *Azabache* figura en la partitura como “milonga candombe”, pero en la grabación de Héctor Stamponi y su Orquesta como “milonga” y en la interpretación de Miguel Caló y su Orquesta Típica como “candombe milonga”.

3) Música

Este punto se halla directamente relacionado con el anterior, aunque la dimensión del corpus me impide desarrollar un análisis pormenorizado de cada obra. La mayoría de las composiciones son mixtas: vocal-instrumental. La escritura de todas aquellas de las que obtuve la partitura está para voz y piano o, en su defecto, para piano aunque, como acertadamente señalan Fornaro y Sztern (1997: 68-69) y Kohan (1991), a los efectos de su ejecución ello era apenas una sugerencia inicial pues se requerían no solo de otras instrumentaciones y arreglos orquestales, sino que los intérpretes manejaban un código de lectura estilístico propio aplicando modificaciones melorítmicas, cuando no sustanciales agregados, como en las introducciones, que suelen ser más largas que la que figuran en partitura.

Una de las características que comúnmente se le asigna a la música negroafricana y, por extensión, a la afroamericana, es su carácter esencialmente rítmico. Aunque esto, en parte, es cierto, hay que reconocer que es una idea de blancos fuertemente simplificada y gestada en un contexto colonialista-paternalista de dominación, en el que no interesaba reconocer en los negros demasiados méritos culturales. Hoy sabemos que la sinonimia África = tambor no es tan así. Baste tener en cuenta que no solo muchas de sus etnias no utilizan tales membranófonos, sino que también poseen un desarrollo melódico y armónico, como la compleja polifonía vocal de los pigmeos. Con todo, dicha sinonimia

devino en estereotipo y ya está, de alguna manera, instalada en el sentido común. Los compositores que en el ambiente tanguero escribieron obras vinculadas a la “negritud” echaron mano a este carácter rítmico, empleando en cuanto lugar cuadrarse la célula básica del candombe porteño, también presente en la milonga y el tango (semicorchea - 2 corcheas - corchea con puntillo), o con ligeras variantes, realizándola a través de *scatatos* y/o en su obstinada reiteración en el diseño melódico.

Otra manera de evocación afro es el principio de forma responsorial, interpretando el coro onomatopeyas, una breve frase o un estribillo. Aunque dejo el análisis de este recurso para el punto dedicado a las letras, cabe decir que a veces además de solista-coro aparece solista-orquesta, como en la milonga *Candombero* (Carballo). Por otra parte, este principio muchas veces es aplicado por el intérprete/arreglador más que por el compositor.

El discurso musical suele presentar rasgos que, conjugados con las demás partes de la obra, inducen al oyente a la sensación de africanía. Las letras, generalmente de carácter lastimero, triste, evocativas de esplendrosos tiempos pasados (la época rosista, por ejemplo), son subrayadas con el empleo del modo menor y el carácter rítmico de la melodía, la cual, como señala Kohan (1999), suele estar basada en la tríada desplegada, dependiendo del acorde que la sustenta. Muchas obras de la Guardia Vieja y milongas tienen giros estilísticos comunes con la música tradicional bonaerense, como *Carcajadas del negro Juan* y *Milonga en negro*, siendo normal la aparición de un discurso melódico escalonado que comienza en lo agudo y desciende progresivamente por grado conjunto hasta finalizar en la tónica. Esta apelación a lo criollo desde lo musical no es casual ya que, de acuerdo con Goyena (1991:127), se empleó en el contexto del movimiento tradicionalista que buscaba la reivindicación de lo criollo como símbolo de argentinidad ante el temor de los cambios culturales foráneos producidos por el arribo masivo de inmigrantes. Considero que en dicho contexto la adjetivación de “negro” o “negrera” a ciertos tangos y milongas pretendía tender un vínculo con la antigua población afro, considerándola así portadora de una argentinidad digna también de defenderse.

4) Letra

Quizás sea en la letra donde más se evidencian rasgos de “negritud”. Teniendo en cuenta que la audiencia de estas obras era el público local, proba-

blemente la apuesta a una comprensión competente por parte de los receptores haya sido una de las cartas fuertes de los compositores para resaltar la africanía de sus obras. Un *racconto* de las letras documentadas nos conduce a una serie de tópicos:

A) El tiempo rosista: El favoritismo que los negros tuvieron durante el período rosista por parte del poder, cuando hasta el mismo Rosas y su hija Manuelita asistían a sus candombes, es un tópico discursivo que se ancla en el pasado para evocar tiempos de esplendor. Con sabor historicista y no exento de toques novelescos, esta temática ha sido especialmente cultivada por la dupla Maciel-Blomberg (*La Mazorquera de Monserrat, La guitarrera de San Nicolás, La canción de Amalia, La pulpera de Santa Lucía, Tirana unitaria, La bordadora de San Telmo, Candombe del carnaval*), aunque también hay obras en las que lo negro es el eje (*El barrio del tambor, Rosa morena, China de la Mazorca, Sangre federala, Triste febrero*).

B) El negro como epítome de alegría: Muchas veces los negros son mostrados como predisuestos al baile y la diversión, inclusive dejando entrever en dicha conducta cierto carácter infantil, alguna insuficiencia mental o posesión diabólica (*El candombe, El negro alegre, Alma de moreno, San Domingo, Siga el baile*).

C) La desaparición del negro: Hay letras de carácter evocativo-lastimero que presentan al negro como un grupo en vías de desaparición, cuyos últimos representantes apenas si mantienen sus tradiciones candomberas en barrios otrora característicos por ese son (*Azabache, Negra María, Alhucema, Tango negro, Tocá tangó, El barrio del tambor*).

D) La pobreza: Teniendo en cuenta el contexto de esclavitud y pobreza en que estaba sumida la antigua población afroargentina, algunas letras dan cuenta de su desesperanzada marginalidad socioeconómica (*Pobre negro, Yo soy el negro, Charol, Oro y plata, Tocá tangó, Qué contento está mi niño, Jesús negro, Mariana, Papá Baltazar*).

E) El candombe: Es uno de los tópicos más recurrentes. Esta danza es tratada como sinónimo de alegría salvaje, quintaesencia de la “negritud” y epítome de desenfreno que se presta para describir situaciones festivas donde lo sexual nunca está ausente (*Azabache, Jerundia, El negro alegre, Tango de los negros, Baile de los morenos, Candombe de los morenos, El barrio del tambor, Candombeando, Alma de moreno, San Domingo, Candombe de Monserrat,*

Blancanieves, Café, Candela, Candombe criollo, Candombe del carnaval, Candombero, Parches y bordonas, Sangre morena, Tamborilera).

F) Lo negro como un extraño mundo: Algunas obras describen costumbres -reales o inventadas- de los negros. Este tópico es especialmente interesante en cuanto toca aspectos propios del grupo, como sus creencias sincréticas con el catolicismo y las ancestrales traídas de África. Aunque no son necesariamente peyorativas, la exotividad juega más a favor del misterio y del temor que por la reivindicación de un grupo culturalmente diferente (*Milonga en negro, Seis de enero, Alhucema, El barrio del tambor, Candombeando, Tocá tangó, Tabú, Munyinga*).

G) El negro en Buenos Aires: Los afroporteños estuvieron especialmente conglomerados en ciertos barrios del sur de la ciudad, como San Telmo y Monserrat. Sobre estos y sus habitantes versan algunas obras, describiendo cómo era la vida en sus otrora bulliciosas y alegres calles (*El barrio del tambor, San Telmo te vio nacer, San Domingo, Barrio viejo del 80, Candombe de Monserrat, Tango negro, Candombe del carnaval, Seis de enero, La llamaban Carbón, Mariana*).

H) La mujer negra: La temática amatoria se presenta desde dos ángulos, la seducción de la mujer (*Azabache, Jerundia, Pastelera, Alhucema, Mulatada, China de la Mazorca, Candombeando, Liberata, Olvidemos el color, Trenzas negras*) y el desengaño amoroso -de mujeres y hombres- y sus consecuencias (*Alhucema, Cuatro corazones, Mariana, ¡Malumbá!*).

I) Reivindicatoria: Un tópico especialmente interesante. Son obras en las que lo negro es reivindicado desde sus valores culturales o como un grupo digno de respeto teniendo en cuenta su sufrimiento en la colonia y las guerras (*Seis de enero, Jesús negro, Aleluya, Mariana, Olvidemos el color, Sangre morena, Tambor moreno*). Dentro de este tópico merecen resaltarse dos composiciones autoreivindicatorias del compositor negro Maciel sobre el payador negro Gabino Ezeiza (*El adiós de Gabino Ezeiza, Barrio viejo del 80*), aunque curiosamente nada hay en ellas que evidencie que tanto emisor como receptor sean negros.

Estereotipos del negro socialmente consensuados desde lo musical

A partir del análisis realizado podemos examinar los estereotipos de los afroargentinos desde el tango. Considero que un estereotipo surge cuando las

características -reales o imaginadas- asignadas a terceros se hacen extensibles al grupo al que pertenecen. El estereotipo es la resultante de un proceso de simplificación cultural ante el desinterés por comprender al Otro en su verdadera dimensión. Su consenso se logra mediante la fuerza de la repetición y por lo general se agazapa tras él un interés por minusvalorar o reducir el potencial del Otro, en la idea de que representa una amenaza o simplemente para subrayar un conveniente *statu quo*. Concordando con el estudio de Frigerio (2000) sobre la imagen del negro en Uruguay, que a su vez concuerda con la imagen general que se tiene del negro en Occidente (Mellinger, 1992a y 1992b; y Campbell, 1995), en el corpus analizado, dos son los estereotipos predominantes:

A) El negro como un ser simple, infantilmente alegre y siempre predispuesto al baile y a la diversión ⁽⁵⁾.

*Yo soy el negro que alegre
cantando a la vida se suele pasar
y que jamás siente pena
porque con la risa la sabe llevar,
y cuando veo otro negro
con cara muy triste
qué risa me da,
ija ja ja ja ja, ja ja ja ja, ja ja ja ja ja!
(El negro alegre - tango de Villoldo)*

*Después de esta fiesta negra
los negros novios se fueron,
a un negro cuarto subieron,
negras sábanas tendieron
y a eso de la medianoche
cosas de negros hicieron:
la negra durmió en la cama
y el negro durmió en el suelo.
(Milonga en negro - milonga anónima. Recop. y arr. de Rivero)*

(5) Todas las citas de letras son fragmentarias, seleccionadas para la ocasión.

*¡Mirenmé, yo soy el negro,
miren cómo sé bailar;
miren bien a mis negritas
y su talle de alquitrán!*
(Yo soy el negro - candombe de Piazzolla y Gorostiza)

B) El negro como un ser bestial, sucedáneo menos que humano de las oscuras selvas africanas e incapaz de integrarse a la modernidad blanca. Por su parte, la mujer negra es siempre sensual y provocativa:

*¡Jerundia, Jerundia!,
tienes la sangre de fuego,
que cuando bailás candombe
padecen por ti los negros.*
(Jerundia - candombe de Salcedo)

*Callecita, jazmín y mota,
vigilada por un farol,
voz de negro de alma tenebrosa,
voz del barrio del tambor.*
(El barrio del tambor - milonga de Bonavena y Sanguinetti)

*Prepararse pa'l candombe
que la fiesta va a empezar;
del tambor saltó Mandinga
y nos llama a candombear.
Endiabloos están los negros
de tanto repiquetear,
ya las lonjas bien templadas
nos invitan a bailar.*
(Candombeando - milonga candombe de Rubén Carámbula)

Sendos estereotipos se correlacionan con la imagen que la sociedad blanca argentina tiene del negro, tanto en el sentido común como en los grupos de elite,

entre los que incluyo a muchos de los intelectuales interesados en el tema. Sobre su producción cabe decir que, más allá de la antigüedad de sus publicaciones o de las ideas vertidas, necesita una profunda revisión tanto teórica como empírica, pues generalmente suele ser producto de especulaciones de escritorio, cuando no de reproducción acrítica de autores uruguayos -por cierto, ya perimidos-, que se presentan como originales y válidos para ambos márgenes del Plata. En otro trabajo (Cirio, 2004) he señalado cómo en la literatura académica sobre los afroargentinos producida entre 1863 y 2000 (y posiblemente hasta el presente) reiteradamente se augura su inminente desaparición, bajo la certeza de que con ellos también desaparecerá su cultura. Si a ello sumamos el prejuicio de que no hicieron aportes significativos a la cultura nacional, es fácil comprender por qué el argentino contemporáneo se refiere a ellos en tiempo pasado, como si fuera totalmente irrelevante preguntar acerca de su rol y contribuciones a nuestra cultura contemporánea (Frigerio, 2002). De este modo, al negarles contemporaneidad desaparece cualquier intento de debate interétnico y la elite tiene el camino allanado para la implantación y reproducción de un imaginario acorde a sus intereses. Así, un tercer estereotipo se suma a los expuestos:

C) El negro como un ser incapaz de reproducirse biológica y culturalmente fuera de su hábitat natural y, ergo, incapaz de legar sus tradiciones a terceros:

*Candombe, candombe negro,
nostalgia de gente pobre,
por las calles de San Telmo
ya se ha perdido el candombe.*

(Azabache - milonga candombe de Expósito, Francini y Stamponi)

*Barrio negro, barrio triste,
se ha apagado tu carbón,
barrio negro, ya no existe,
se ha callado tu tambor.*

(El barrio del tambor - milonga de Bonavena y Sanguinetti)

*Tango negro, tango negro,
te fuiste sin avisar,
los gringos fueron cambiando*

*tu manera de bailar.
Tango negro, tango negro,
el amo se fue por mar,
se acabaron los candombes
en el barrio 'e Monserrat.
(Tango negro - tango de Cáceres)*

Si los negros no eran más que seres simples, infantilmente idiotas, pre-dispuestos a dejarse llevar por las lascivas contorsiones candomberas como antesala del desenfreno salvaje provocado por las nada inocentes negras, que, con sangre de fuego y mirada diabólica, los llamaban cual canto de sirena a la irremediable perdición, poco podía hacerse por ellos pues un sino fatal ya había sido echado. Dentro de las pocas acciones de los blancos en pos del rescate de los negros y su cultura, hay algunas composiciones que plantean su reparación histórica y de las cuales una, excepcionalmente, es de un renombrado compositor negro, Enrique Maciel:

*En Buenos Aires se quedaban
pa' el servicio o a pedir,
o en oficios denigrantes
iban muchos sin dormir.
Cuando fue la revolución
a la guerra los mandaron,
muchos de ellos regresaron
sin un brazo y sin razón.
(Tocá tangó - tango de Cáceres)*

*Buenos Aires de mi amor,
oh, ciudad donde he nacido,
no me arrojes al olvido
yo que he sido tu cantor.
De mi guitarra el rumor
recogió en sus melodías
el recuerdo de otros días*

*que jamás han de volver,
los viejos cantos de ayer
que fueron las glorias mías.*

(El adiós de Gabino Ezeiza - milonga de Maciel y Blomberg)

*¡Aleluya, aleluya!,
en la tierra de los blancos
se acabó la esclavitud.*

*El pedacito de sombra
que está durmiendo en tu talle,
cuando nazca será libre,
tendrá derecho y razón.*

*Tendrá galones dorados,
pueda ser que sea doctor.*

(Aleluya - candombe de Piana y Castillo)

*Rey Mago Baltasar que como yo, eres negro,
que vive en el cielo tan cerca del Señor,
que traes los regalos para los niños buenos,
yo no te pido nada, ni un sulky ni un tambor,
tan solo yo te pido que a todos esos niños,
que siempre me hacen burla y ofenden mi color,
les digas cuando vuelvas que Dios está enojado,
que Él sabe que me llaman “Tormenta” y “tío Tom”.
Si vieras cuántas noches me desperté llorando,
al cielo preguntando, por qué, por qué, Señor,
se burlan de ese modo, me miran con desprecio,
me ponen sobrenombres y ofenden mi color.*

*¿Acaso nuestra historia, no habla de Falucho,
aquel heroico negro, leal a San Martín,
que antes de entregarles a otros su bandera,
pensó primero en ella y prefirió morir?*

(Seis de enero - tango de Gallucci y Yiso)

Aportes para la comprensión de la música afroargentina ancestral

Tendiendo en cuenta que el conocimiento sobre la música afroargentina ancestral es escaso, porque además de la falta de actualización teórica para su abordaje hay que reconocer que no es una de las tradiciones más vigentes del país, ¿puede el material analizado proporcionar indicios sobre ella? Dicho en otros términos, si los compositores blancos implicados debieron recurrir a ideas originales a fin de que el público advirtiera el vínculo entre sus obras y la “negritud”, puede que sus ideas no sean artísticamente arbitrarias sino que hayan sido inspiradas en la propia música afroargentina. Veamos a qué características musicales y literarias recurrieron:

A) Onomatopeya: Recurso muy utilizado y estrechamente relacionado con el principio de forma responsorial. Lo más común es que sean onomatopeyas, interjecciones como “oh oh”, “tu ru ru ru”, “opa opa” o expletivos entonados por un coro (*Azabache, Tango de los negros, Baile de los morenos, Yo soy el negro, El candombe, Mulatada, Tango negro, China de la Mazorca, El negro alegre, Candombero, Mariana, Sangre federala*).

B) Imitación de cómo los negros hablan en español: A fin de otorgar un mayor realismo afro, algunas obras con secciones cuyo emisor es un negro están escritas imitando su manera de hablar en español, básicamente reemplazando la r por la l (*neglo, besal, palche, molenita*), confundiendo el género (la amita) o intercalando frases onomatopéyicas o integradas por palabras de significado y origen desconocido, como expliqué en el punto anterior (*Azabache, El negro alegre, Tango de los negros, Munyinga*).

C) Empleo de palabras que ritman: Para subrayar el carácter rítmico de la melodía, y en conjunción canora con los tambores que suelen intervenir, es común que algunos versos estén urdidos menos en función de su sentido narrativo que del ritmo de sus sílabas y acentos, creándose frases ininteligibles como “Retumba con sangre y tumba / tarumba de tumba y sangre” (*Azabache*), “era ingrata la mulata, bailarina maragata, / con su bata de escarlata tentación” (*Mulatada*), “el camote metido en la mota / me fui con la otra y así me quedé” (*Pobre negro*), y “tinga, catinga, sumbona / zambo malambo del sur” (*Alehuya*). Debe resaltarse que a fin de emular el habla negra son especialmente empleadas las palabras que tengan los grafemas “mb” y “ng”, muchas de ellas incluso de origen afro, como *samba, malambo* y *catinga*.

D) Principio de forma responsorial: Es un recurso aplicado en el conocimiento de que este principio es recurrente en muchas culturas negroafricanas. El coro es siempre masculino y hace onomatopeyas, una breve frase o estribillo. Este recurso es propio de estas obras, no advirtiéndolo en otras composiciones del repertorio tanguero (*Charol, Alma de moreno, Mulatada, Tango negro, Negra María, Candombero, Mariana*). Veamos dos ejemplos. Las intervenciones del coro están marcadas con cursiva:

Candombero (milonga). Letra y música de Luis Alberto Carballo.

Hay que poner atención,
candombe va a comenzar,
hay que ser de mi color
para poderlo bailar.

Ponete, negra, el vestido nuevo
porque al candombe te llevaré,
y haceme, negra, ese movimiento
igual que cuando me enamoré.

Limpiame el traje y los zapatos,
con mucho brillo tienen que estar,
y echame un poco de agüita fuerte
porque el candombe me hace sudar.

Vamos, mi negrita, vámonos para el candombe,
vamos, que ya suenan los compases del candombe,
apurate, negra, que estoy loco por bailar el candombe,
cuando lo siento no me puedo aguantar.

Hay que poner atención,
¡Atención, atención!
candombe va a comenzar,
A reír; a gozar;

hay que ser de mi color
¡Su color, su color!
para poderlo bailar.

Oigan los cueros, ya empiezan a repicar
los tamboriles nos invitan a bailar,
y los morenos no se pueden aguantar.
Oigan los cueros, ya empiezan a repicar.

¡Ova, ova, oh, oh, oh!
¡Ova, ova, ova, oh!
¡Ova, ova, oh, oh, oh!
¡Ova, ova, ova, oh!
Hay que ser de mi color
¡Su color, su color!
para poderlo bailar.

Mariana (candombe). Letra y música de Osvaldo Sosa Cordero.

¡Mariana!
¡Esclava Mariana!
¡Mariana!
¡Oh, oh, oh, oh, oh! (Bis)

Tu historia cabe en un grito,
el grito de tu clamor.
Te hicieron esclava un día
y esclavo fue tu dolor.

Llegaste en aquel navío,
infierno que trajo el mar,
cien noches con tus cadenas
no hiciste más que llorar.

¡Mariana!

¡Esclava Mariana!

¡Mariana!

¡Oh, oh, oh, oh, oh! (Bis)

El África iba en tus ojos,
la angustia en tu corazón,
el látigo del negrero
sangraba tu piel carbón.
¡Carbón, carbón!
Sangraba tu piel carbón.
Buenos Aires piadosa
escuchó tu dolor,
y en el barrio de los candombes
un moreno te dio su amor,
¡ay! qué amarga tu pena
cuando te abandonó,
en tus brazos lloraba un niño
y tu pecho se desangró.

¡Mariana!

¡Esclava Mariana!

¡Mariana!

¡Oh, oh, oh, oh, oh! (Bis)

Lloraba tu niño negro,
que esclavo también llegó,
la sombra de su desdicha
el alma te estremeció.

Retumbo de cien tambores
golpeaban en tu corazón,
la noche que rumbo al río
llevaste tu desazón.

¡Mariana!

¡Esclava Mariana!

¡Mariana!

¡Oh, oh, oh, oh, oh! (Bis)

El río te dio sus aguas,
regazo de eternidad,
y en él con tu fin hallaste,
la soñada libertad.

¡Carbón, carbón!

La soñada libertad.

¡Mariana!

¡Oh, oh, oh, oh, oh! (Varias veces)

E) Empleo de instrumentos de percusión: En conocimiento del carácter esencialmente rítmico de la música africana, los compositores echaron mano a los instrumentos de percusión empleando en cuanto lugar cuadrara la célula básica del candombe porteño, también presente en la milonga y el tango (semicorchea - 2 corcheas - corchea con puntillo), o con ligeras variantes (negra - 2 corcheas - semicorchea corchea - semicorchea - 2 corcheas, etc.). Así, en la versión de Armando Pontier de *Azabache*, no solo hay tambores acompañando la orquesta con la primera célula mencionada, sino que realizan una breve introducción. Aunque no hallé documentación visual sobre estas orquestas, los membranófonos empleados parecen ser tamboriles de candombe uruguayo y, en menor medida, un bongó o un bombo tubular criollo. Otros instrumentos de percusión empleados son el platillo (en *Azabache*) y el güiro (en *Jerundia*, realizando la secuencia 2 semicorcheas - 2 corcheas - 2 grupos de 4 semicorcheas cada uno - corchea). Mención especial merecen 3 tangos de Cáceres, *Tango negro*, *Tocá tangó* y *Tambor*, en los que una compleja y bien equilibrada batería de instrumentos de percusión, integrada por cajones peruanos, tamboriles uruguayos, bombo, redoblante, platillos, marimbas y balafón, entre otros, otorgan a dichas obras un aire esencialmente afro. Este salto sonoro puede explicarse porque son tangos de reciente creación (los dos primeros están en un CD de 2003 y el ter-

cero en otro de 2004) y ahora no solo se disponen de medios de grabación más sofisticados, sino que al propio autor le interesó “ennegrecer” de esa manera esas obras, como puede leerse en una breve reseña que publicita su CD ‘*Tocá tangó*’. Estas interpretaciones, más allá de las buenas intenciones de Cáceres, no están exentas de la influencia del primitivismo revisitado vía *world music* que busca, tras la saturación percusiva, una vuelta a los orígenes del hombre, en este caso a la “madre África” (Stasi, 2000).

De las 5 características expuestas tres son recursos literarios (onomatopeyas, imitación de cómo los negros hablan en español y empleo de palabras que ritman), una es tanto un recurso literario como musical (principio de forma responsorial) y otra exclusivamente musical (empleo de instrumentos de percusión). Cotejando el material analizado con el conocimiento histórico-etnográfico que actualmente disponemos sobre la música afroargentina, veamos en qué medida el repertorio estudiado puede aportar luz al respecto.

En el repertorio analizado hallé tres tipos de interjecciones u onomatopeyas que no son arbitrarias sino que se corresponden con las empleadas por los afroargentinos: “bariló”, en *Negra María*, “Calí calun cangué” en la milonga *Bronce* y “aé aé” en *La rumbita candombe*. La primera está fundamentada por los estudios de Frigerio (1993) sobre el candombe porteño, la segunda es citada por varios estudios antiguos sobre el mismo candombe y la tercera por los míos sobre la *charanda*, danza religiosa negra propia del culto a san Baltazar en Corrientes (Cirio, 2002). Siguiendo esta lógica, quizás un etnolingüista advierta que otros versos onomatopéyicos sean en realidad palabras o frases en algún antiguo idioma africano. La imitación del habla negra del español se remonta a autores y compositores del renacimiento español, como Lope de Vega y Mateo Flecha, “el viejo”. Lejos de ser un recurso meramente artístico, hallé sustento etnográfico entre afrodescendientes porteños, pues en algunos candombes tradicionales que recordaron aparecen palabras como “Fashisquita” por “Francisquita”, “shanto” por “santo” y “non quere” por “no quiere”. Lo mismo me sucedió con el principio de forma responsorial, pues los mismos cultores me indicaban en qué partes de lo que cantaban respondía otro solista o un coro. El empleo de palabras que ritman, si bien parece un recurso netamente artístico, responde a una característica de, por lo menos, la música afrorioplatense. El empleo de células musicales encapsuladas en el discurso literario hace entender mejor el célebre expletivo que antiguamente hacían los negros en sus candombes “tocá tangó”. Dicha rítmica,

acentuadamente, no es otra cosa que la conocida célula madre del candombe porteño: semicorchea - 2 corcheas - corchea con puntillo, del mismo modo que en la *charanda*, cuyo nombre cantado es homólogo al ritmo del bombo que se percute: semicorchea - 2 corcheas. Por último, respecto al empleo de instrumentos de percusión cabe decir dos cosas: que su uso en la música afroargentina está extensamente documentado tanto en fuentes secas como vivas; y que los negros argentinos percuten sus tambores solo con manos, no con palo y mano como en Uruguay. Así lo hacen en el “bombo” en la mencionada *charanda* y en no pocas grabaciones de candombes de, por ejemplo, Alberto Castillo, de quien se sabe que alternaba en algunas grabaciones tamboreros afrouruguayos (que, lógicamente, tocaban al estilo uruguayo) y tamboreros afroargentinos, que realizaban este toque solamente con las manos y, probablemente, también hayan hecho sugerencias sobre cómo dar una impronta musical negra a esas obras ⁽⁶⁾.

Conclusiones

Teniendo en cuenta que el tango es uno de los repertorios más vastos de la música popular contemporánea, con cerca de 15.000 composiciones, y que una particular dinámica de mercado incidió para que hoy en día sea apreciado y cultivado en diversas partes del mundo, sopesar de la representatividad, vigencia y presencia de lo negro en él, implica comprometerse en la revisión de uno de los grupos que lo gestó y consolidó, tal vez el menos conocido. Intentando componer una visión integradora de la incidencia cultural de este grupo en pos de un balance en tono pluralista de nuestra sociedad, he centrado la atención en tres cuestiones: la visión que tenían de ellos los blancos; si dicha visión guarda correlación con las ideas del argentino medio; y el potencial etnológico propiamente negro que pueda contener el repertorio analizado.

La música popular se entiende no como una entidad autosuficiente y

(6) Aunque escapa a los límites del presente artículo, esta perspectiva afro respecto a compositores y temática de las obras, en el futuro podrá enriquecerse también con el estudio de los intérpretes negros como uno de los primeros bandoneonistas, Sebastián Ramos Mejía, el mulato Sinforoso que tocaba el clarinete, compositores de color que además tocaban como Casimiro, el violín, Machado, el acordeón, Maciel, la guitarra, el piano y el bandoneón, Mendizábal, el piano, Ricardo, la guitarra (acompañando durante mucho tiempo a Gardel), Mora, el bandoneón y la guitarra y Salgan, el piano. A ello deben sumarse por lo menos dos orquestas de tango de extracción negra: la Orquesta Tangombe, de Maciel, y la Orquesta Candombe (1941-1949) de Canaro. En la danza se destaca uno de los mejores bailarines y profesores de la actualidad, Facundo Posadas, nieto del compositor negro Carlos Posadas.

autónoma de sentido sino como la resultante intencional de sus creadores, quienes buscan en un marco histórico y social concreto su difusión y consumo vía mercado. De este modo, los medios masivos de comunicación adquieren un protagonismo vital que crean, a la vez que moldean, los gustos y necesidades de la audiencia y refuerzan o desmitifican estereotipos a través de una estética del sentir. El tango fue y es una música esencialmente mediática que, más allá de la actuación en vivo de las orquestas, ha hecho de las compañías grabadoras, el cine, la radio y la televisión su razón de existir. Como todo hecho humano, el tango no está exento de ideología y su son construyó y construye buena parte del imaginario identitario argentino. Dicho en otros términos, si el argentino se ve reflejado en él, pues lo estima como explicación, justificación y anhelo de su vida, es porque los procesos de homología, interpelación y narratividad se hallan, de alguna manera, sutilmente entrelazados. Esta terna de procesos identificatorios por medio de la música fue analizada por Frith, Feld, Vila y Pelinski, entre otros, con el objetivo de dilucidar la relación que entabla el oyente con una música determinada para que esta se convierta en culturalmente afectiva y significativa.

Considerando que el tango no fue ni es un producto homogéneo de un grupo o sector social determinado y que a lo largo de su vida fue y es atravesado por diferentes escuelas y estilos que le imprimieron modificaciones ejerciendo notables o sutiles influencias sociales, culturales, históricas y económicas, la validez de esta revisión de corte africanista cobra legitimidad en el marco de otros estudios revisionistas similares, como el aporte de los judíos o las mujeres. Sin embargo, como señalé al comienzo, no es mi intención adentrarme en el resbaladizo y poco documentado terreno del origen negro del tango (si es que lo tuvo), sino sopesar la actuación e incidencia de este grupo en él. Teniendo en cuenta que las obras que tratan el tema negro son de compositores blancos, la pregunta es ¿por qué una parte del mundo tanguero se interesa en la temática negra, si desde el imaginario general no son significativos? Aunque aún falta mucho por saber sobre la compleja trama social argentina a lo largo de su historia y las diversas imágenes construidas, tanto en pos del anhelado país “a la europea” como en pos de una sociedad pluriétnica, deseo cerrar este artículo arriesgando una hipótesis que espero poder justificar en el futuro. Considero que los negros siempre han estado, de alguna manera, presentes en nuestra sociedad más allá del discurso de elite que los minimizaba numéricamente, los

marginaba socialmente y los relativizaba culturalmente. El mundo tanguero, como parte integrante de la sociedad argentina, no está fuera de la gravitación de dicho discurso, pero justamente haciéndose cargo de esa ideología optó por hacerles un lugar en su repertorio. Antes de que el silencio barrierá con todo vestigio negro en el imaginario argentino, el tango, aunque sea a través de los consabidos estereotipos exotocistas, invita a no olvidarlos y a que argentino que encuentra en él su espejo identitario sepa que si bien muchos de sus congéneres son descendientes -como ingeniosamente se dice- de los barcos, muchos de esos barcos eran negros.

[Ver Apéndice]

BIBLIOGRAFÍA

- **Cirio, Norberto Pablo:** “*Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltasar*”. La charanda de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile. 2002.
“*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”. 2004.
- **Bates, Héctor y Luis J. Bates:** “*La historia del tango: sus autores*”. Buenos Aires: Ed. part. Primer tomo. 1936.
- **Fornaro, Marita y Samuel Sztern:** “*1920-1940: Música popular e imagen gráfica en Uruguay*”. Montevideo: Escuela Universitaria de Música y Escuela Nacional de Bellas Artes. 1997.
- **Frigerio, Alejandro:** “*El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada*”. *Revista de Investigaciones Folkloricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 1993.
“*Cómo los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires*”. Ponencia presentada en las *I Jornadas sobre cultura negra*. Buenos Aires. 2002.
- **Goyena, Héctor Luis:** “*El tango y el tradicionalismo en Buenos Aires en la década del veinte: una aproximación*”. En *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA. 1991.
- **Kohan, Pablo:** “*Variantes y estilos compositivos en el tango de los años '20*”. Ponencia presentada en las *VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires. 1991.
Candombe [candomblé]. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 3: 44. 1999.
Tango. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 10: 142-154. 2002.
- **Mármol, Arsenio:** “*El negro Maciel y sus cincuenta canciones*”. En *¡Aquí está!* N° 1051. Buenos Aires, 13 de junio, 1-3. 1946.
- **Novati, Jorge** (coord. y superv. gral.): “[1980]. *Antología del tango*

rioplatense (*Desde sus comienzos hasta 1920*)". Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". 2002.

• **Orgambide, Pedro** (selección, prólogo y notas): "*Tangueando: Testimonios, cuentos y poemas*". Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. 1992.

• **Pínnola, Fabián Marcelo**: "*Retoques (El "tango" y el "folclore" en el "rock nacional" argentino)*". En *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music*. Santiago de Chile: FONDART, Pp. 256-269. 1999.

• **Pinsón, Néstor y Bruno Cespi**: Carlos Posadas. www.todotango.com. 2004.

• **Reid Andrews, George**: "[1980] *Los afroargentinos de Buenos Aires*". Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1989.

• **Stasi, Carlos**: "*World music' y percusión: ¿primitivismo revisitado?*" *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá. www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html. 2000.

Apéndice

Los casilleros en blanco señalan que la información no ha podido ser completada.

| | | | |
|----|---------------------------|---|-----------------------------|
| 1 | Adiós San Telmo | Grela, Roberto | Zaldívar, Edmundo (h) |
| 2 | Ahí viene el negro Raúl | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 3 | Aleluya | Piana, Sebastián | Castillo, Cátulo |
| 4 | Alhucema | Pracánico, Francisco | Sanguinetti, Horacio |
| 5 | Alma de moreno | Batle | Batle |
| 6 | Azabache | Francini E. y Héctor Stamponi | Expósito, Homero |
| 7 | Baile de los morenos | Gavioli, R., Carmelo Imperio y Gerónimo Yorio | |
| 8 | Baldosa floja | Sassone, Florindo y Julio Boccazzi | Gilandoni, Dante |
| 9 | Blancanieves | Perry, Pepe | Dechiche |
| 10 | Boga boga botecino | Rocca Roquital, Pascual | Rocca Roquital, Pascual |
| 11 | Bronce | Castellanos, Pintín | Castellanos, Pintín |
| 12 | Café | Sosa Cordero, Osvaldo | Sosa Cordero, Osvaldo |
| 13 | Calabú | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 14 | Candela | Rodríguez, Carlos Alberto | Piedrahita, Jacinto Ricardo |
| 15 | Candombe | Canaro, Francisco | Canaro, Francisco |
| 16 | Candombe criollo | Canaro, Francisco | Lomuto, Francisco |
| 17 | Candombe de Monserrat | Selles, Roberto | Blanco, Amilcar |
| 18 | Candombe del Chavango | Martínez, Ricardo E. | Chinarro, Andrés |
| 19 | Candombe Loanda | Anónimo | Anónimo |
| 20 | Candombe oriental | Castellanos, Pintín | Castellanos, Pintín |
| 21 | Candombe rioplatense | Castellanos, Pintín | Santiago, Carmelo |
| 22 | Candombeando | Carámbula, Rubén | Carámbula, Rubén |
| 23 | Candombero | Carballo, Luis Alberto | Carballo, Luis Alberto |
| 24 | Candongga | Isusi, Jorge Dragone y Riobal | |
| 25 | Cara negra | López Buchardo, Ramón Alberto | |
| 26 | Carbonada | Martínez, José | |
| 27 | Carcajada del negro Juan | De Nava, Arturo | |
| 28 | Carcajadas del negro Juan | Villoldo, Ángel Gregorio | Villoldo, Ángel Gregorio |
| 29 | Carnaval | Rotundo, Francisco, "Titi" Rossi y P. Blanco | |
| 30 | Carnavalera | Piana, Sebastián | Manzi, Homero |
| 31 | Carumbaié | Piana, Sebastián | Centeya, Julián |
| 32 | Charol | Sosa Cordero, Osvaldo | Sosa Cordero, Osvaldo |

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

| | | | | | |
|--|------------------|------------------------------------|----------------------|-----------|------|
| | | Milonga evocativa | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Tango candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Milonga negra | Vocal - Instrumental | Argentina | 1944 |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1942 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Uruguay | 1940 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1967 |
| | | Milonga candombe | Vocal - instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Canción de cuna candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1943 |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1979 |
| | Carámbula, Rubén | Danza del folklore afrorioplatense | Vocal - Instrumental | Arg - Ur | 1966 |
| | | Milonga negrera | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1959 |
| | | Tango | Instrumental | Argentina | 1916 |
| | | Tango | Instrumental | Argentina | |
| | | Canción cómica | | Uruguay | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1941 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1944 |

Temas de Patrimonio Cultural 16

| | | | |
|----|----------------------------|---|------------------------------------|
| 33 | Congos y benguelas | Martínez, Ricardo E. | Chinarro, Andrés |
| 34 | Cuatro corazones | Santos Discépolo, Enrique | Santos Discépolo, Enrique |
| 35 | De Buenos Aires, morena... | Negro, Héctor | Guzmán, Carmen |
| 36 | Dúo candombero | De Bassi, Arturo Vicente | |
| 37 | El africano | Pereyra, Eduardo Gregorio "Chon" | Lío, Francisco A. |
| 38 | El alboroto | Vilaró, Páez, Sierra Vignole y Casablanca | |
| 39 | El baile del siete | Gobbino el 76 | |
| 40 | El barrio del tambor | Bonavena, Antonio | Sanguinetti, Horacio |
| 41 | El cachivachero | Carámbula, Rubén | Carámbula, Rubén |
| 42 | El candombe | De Caro, Julio | Cadícamo, Enrique |
| 43 | El candombero | Camarano, Félix "El Tuerto" | |
| 44 | El gatito en el tejado | Carámbula, Rubén | Carámbula, Rubén |
| 45 | El moreno Salazar | Racciatti, Donato | Rivero, M. |
| 46 | El negro | Cortéz López, Joaquín | |
| 47 | El negro alegre | Villoldo, Ángel Gregorio | Villoldo, Ángel Gregorio |
| 48 | El Negro Cascote | Anónimo | Anónimo |
| 49 | El negro Raúl | Bassi, Ángel | |
| 50 | El negro Raúl | Polito, Juan y D. Lurbes (Dimas) | Rubistein, Luis y Dante A. Linyera |
| 51 | El negro Schicoba | Palazuelos, José María | |
| 52 | El niño Jacinto | Bruni, Atilio y Juan de la Huerta | |
| 53 | El paisanito | Clausi, P. y M. L. Pérez | |
| 54 | El plata | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 55 | El vendedor de velas | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 56 | En Buenos Aires | Caruso, Luis y Raúl Lavalle | Caruso, Luis y Raúl Lavalle |
| 57 | Estampa del 800 | Yorio, Gerónimo, Carmelo Imperio y R. Gavioli | |
| 58 | Fandango | Mores, Mariano | |
| 59 | Felicita | Del Carril, Hugo | Centeya, Julián |
| 60 | Fiestas de mi ciudad | Stampone, Atilio | Lizarraga, Andrés |
| 61 | Honoría | | |
| 62 | Huevitos de olor | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 63 | Jacinto retinto | Piana, Sebastián | Carnelli, María Luisa |
| 64 | Jazmín Simón | Castillo, Cátulo | Piana, Sebastián |
| 65 | Jerundia | Salcedo, Antonio | |
| 66 | Jesús negro | Varela, Héctor y Ernesto "Titi" Rossi | Iturraste, Juan Bautista |
| 67 | Juan Manuel | Piana, Sebastián | Manzi, Homero |

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

| | | | | | |
|--|--|------------------|----------------------|-----------|-------|
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1979 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1976 |
| | | Tango | | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | 1915- |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Uruguay | |
| | | Recitado cómico | | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe pregón | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1942 |
| | | Tango | | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | | Argentina | |
| | | Tango | | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | 1876 |
| | | Tango criollo | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Instrumental | Argentina | 1867 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Instrumental | Argentina | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe pregón | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Marcha candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1954 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Uruguay | |
| | | Afro candombe | Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1944 |
| | | Candombe pregón | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga negra | Vocal - Instrumental | Argentina | 1942 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga federal | Vocal - Instrumental | Argentina | 1934 |

Temas de Patrimonio Cultural 16

| | | | |
|-----|---------------------------|---|--------------------------|
| 68 | La aceituna del negro | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 69 | La canción del candombero | Scolati Almeida, F. | Viale Paz, Carlos |
| 70 | La cautiva | Flores, Carlos G. | |
| 71 | La criada de misia Jovita | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 72 | La llamaban Carbón | Montserrat, F. y Donato Racciatti | Fontán, A. |
| 73 | La mulateada | Del Puerto, Julio | Pesce, Carlos |
| 74 | La mulecona | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 75 | La negrita | Ruiz Fernández | |
| 76 | La negrita | Mollo, Romualdo "Tito" | |
| 77 | La presencia | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 78 | La pulguita | Jiménez, Manuel | Jiménez, Manuel |
| 79 | La rumbita candombe | Fortunato, Raúl y Osvaldo Novarro | Battistella, Mario |
| 80 | Las nubes lloran | Contreras, Tino | |
| 81 | Liberata | Demarco, Vicente | Molina, Manuel |
| 82 | Llegaron los morenos | Gavioli, R., Carmelo Imperio y Gerónimo Yorio | |
| 83 | Lorenzo Barcala | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 84 | Los disfrazados | Reynoso, Antonio | Pacheco, Carlos Mauricio |
| 85 | Luna morena | Colangelo, José L. | Tasca, José M. |
| 86 | Lunes | Padula, José L. | |
| 87 | Macumba cumba | Aiello, C., J. D. Aiello y Federico Fernández Pello | |
| 88 | ¡Malumbá! | Palmer, Lila y Velmar | |
| 89 | Maorí | | |
| 90 | Mariana | Sosa Cordero, Osvaldo | Sosa Cordero, Osvaldo |
| 91 | Marychambá | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 92 | Matando hormigas | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 93 | Me llamo San Telmo | Grela, Roberto | Méndez, Héctor |
| 94 | Mercedes, niña Mercedes | Bellosio, Waldo | Alcayaga, Zulema |
| 95 | Milonga de las mulatas | Sabater, Fernando | Sabater, Fernando |
| 96 | Milonga en negro | Anónimo | Anónimo |
| 97 | Minyinga | Romanelli, Orlando | Casciani, Antonio |
| 98 | Morena | Plaza, Julián | Plaza, Julián |
| 99 | Mozambique | Sosa Cordero, Osvaldo | Sosa Cordero, Osvaldo |
| 100 | Mulata rosa | Villoldo, Ángel Gregorio | Villoldo, Ángel Gregorio |
| 101 | Mulatada | Mores, Mariano | Castillo, Cátulo |
| 102 | Negra María | Demare, Lucio | Manzi, Homero |

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

| | | | | | |
|--|-----------------|-------------------|----------------------|-----------|---------|
| | | Candombe pregón | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Canción de negros | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga federal | Vocal - Instrumental | Argentina | 1941 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Tango | Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Rumba milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1942 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Uruguay | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | C. 1896 |
| | | Tangombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1972 |
| | | Tango milonga | Instrumental | Argentina | 1910 |
| | | Marcha | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1962 |
| | | Tango negro | | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Candombe pregón | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1972 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1971 |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1941 |
| | Rivero, Edmundo | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1957 |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1958 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1941 |

Temas de Patrimonio Cultural 16

| | | | |
|-----|-----------------------------|--|---------------------------|
| 103 | Negrito | Soifer, Alberto | De Prisco, José |
| 104 | Negrito, ¿quierés café? | Anónimo | Anónimo |
| 105 | Negro carbón | Locascio, L. y D'alessandro | |
| 106 | Negro y plata | Juárez, Rubén | Chico Novarro |
| 107 | Olvidemos el color | Mujica, Francisco | Carabelli, Luis |
| 108 | Oro y plata | Charlo | Manzi, Homero |
| 109 | Papá Baltasar | Piana, Sebastián | Manzi, Homero |
| 110 | Para negros, solamente!.. | Del Valle, Eusebio | |
| 111 | Parches y bordonas | Aguilar, B. | Aguilar, B. |
| 112 | Pastelera | Piana, Sebastián | Castillo, Cátulo |
| 113 | Pena mulata | Piana, Sebastián | Manzi, Homero |
| 114 | Pobre negra | Francini, E. y Héctor Stamponi | Expósito, Homero |
| 115 | Pobre negro | Basso, José | García Jiménez, Francisco |
| 116 | Poema negro | Pérez Martín, Norma | Paolucci, Rita |
| 117 | Por la calle larga | Anónimo | Anónimo |
| 118 | Qué contento está mi niño | Scapola, D. | Tusoli, H. |
| 119 | Ropa blanca | Malerba, Alfredo | Manzi, Homero |
| 120 | San Domingo | Monzeglio, José C. y Omar Scaglia | |
| 121 | San Telmo te vio nacer | Don Filinto y Dante Gilardoni | |
| 122 | Sangre morena | Gilardoni, Dante | Cholo Hernández |
| 123 | Se casa el negrito | Piana, Sebastián | Carnelli, María Luisa |
| 124 | Seis de enero | Gallucci, Arturo | Yiso, Reynaldo |
| 125 | Sensemaya | Del Carril, Hugo | Centeya, Julián |
| 126 | Shouting (Gritando) | Rietti, Elio | |
| 127 | Siga el baile | Warren, Carlos Alberto | Warren, Carlos Alberto |
| 128 | Soldao, pelo colorao | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 129 | Tabú | Rossi, Ernesto "Titi" | Thompon, Ricardo |
| 130 | Tambor | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 131 | Tambor moreno | Lazzari, Carlos, Juan Polito y Ángel Gatti | |
| 132 | Tamborilera | Pascual, José | Graviz |
| 133 | Tamborilera | Paz, Juan José | |
| 134 | Tamboriles | Mateo, J. y G. Brum | |
| 135 | Tango de los negros | De Nava, Arturo | De Nava, Arturo |
| 136 | Tango de los negros lubolos | Anónimo | Figueroa, Ariel |
| 137 | Tango negro | De Jesús Gavaza, Benito | De Jesús Gavaza, Benito |

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

| | | | | | |
|--|-----------------|------------------|----------------------|-----------|------|
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | 1888 |
| | | (Milonga) | | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1981 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1948 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1942 |
| | | Tango milonga | Instrumental | Argentina | 1994 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga negra | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga | Vocal - Instrumental | Argentina | 1940 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1943 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1962 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | Rivero, Edmundo | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga negra | Vocal - Instrumental | Argentina | 1943 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Shimmy | Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1953 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Uruguay | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Uruguay | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | 1874 |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | |

Temas de Patrimonio Cultural 16

| | | | |
|-----|------------------------|------------------------------------|-------------------------------|
| 138 | Tango negro | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 139 | Tango negro | | |
| 140 | Tango retango | Cáceres, Juan Carlos | Sebastián, Ana |
| 141 | Tinta china | Polito, Antonio | - |
| 142 | Tocá tangó | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 143 | Tomá pa' shuca | Piana, Sebastián | Benarós, León |
| 144 | Trenzas negras | De Angelis, Alfredo | Otero, Rodolfo |
| 145 | Triste febrero | Cáceres, Juan Carlos | Cáceres, Juan Carlos |
| 146 | Un tango carancuntango | Anónimo | Anónimo |
| 147 | Una negla y un neglito | Rojas, Miguel L. | Barreda, Rafael |
| 148 | Va... cayendo | Lungarzo, Nicolás y Salvador Viola | Lungarzo, N. y Salvador Viola |
| 149 | Yamambó | Del Carril, Hugo | Centeya, Julián |
| 150 | Yo soy el negro | Piazzolla, Astor | Gorostiza, Carlos |
| 151 | Yumbambé | Sosa Cordero, Osvaldo | Sosa Cordero, Osvaldo |

Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura

| | | | | | |
|--|--|--------------------------|----------------------|-----------|------|
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | | | Argentina | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango milonga | Instrumental | Argentina | |
| | | | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | 1973 |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | España | |
| | | Tango | Vocal - Instrumental | Argentina | 1866 |
| | | Milonga candombe de 1840 | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Milonga candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |
| | | Candombe | Vocal - Instrumental | Argentina | |

“Blanquitud” y “negritud” en los registros literarios rioplatenses

M. Eugenia Faué

Plan de trabajo:

- Fidelitas y vindictas
- Paternalismo y posesión como marca de clase
- Catálogo de quejas. Marcas textuales
- Superba lexis
- Desprestigio semántico: la otredad de la negritud
- Celebración: el negro es hermoso
- Metáforas de ébano y tango
- Payadores morenos: metempsicosis

“Es la historia del tercer patio, cuando las casas tenían tres patios.”

“Morenada”, José Luis Lanuza

Este acápite nos remite a una cartografía simbólica de la incorporación de los morenos a nuestra identidad. Ellos se asimilaron desde el fondo de las casonas coloniales, tal vez desde el sector más sencillo, pero siempre incorporados al ámbito hogareño. Pertenece al libro “Morenada”, uno de los más documentados y encantadores abordajes del tema. El sustantivo colectivo, basado en la semántica

de una connotación siempre positiva en nuestras letras constituye una síntesis de enunciación: Moreno, ya sustantivo, ya adjetivo, trasunta afecto en el trato y cortejo galante en la poesía.

– Jeromita, si seguimos un tiempo más en este retrete de las Américas no nos va a conocer ni la madre que nos parió, ¿no has notado que acá tenemos los modales como cagados de moscas y nos hemos vuelto familiares hasta con los negros?

– Eso te ocurrirá a ti porque no tienes carácter. Pero yo bien que conservo la cuna.

(“Enciclopedia secreta de una familia argentina”, de Marco Denevi)

Este pintoresco diálogo entre don Reineto de Mondesdoca y Pocaterra, oidor del Cabildo de Buenos Aires virreinal y su señora esposa, refleja las marcas textuales y las ideas de época de los hidalgos españoles y de los criollos blancos del Río de la Plata. Es el propósito de este modesto trabajo compilar registros literarios que esbocen una respuesta a las preguntas acerca de la desaparición de los negros o de la invisibilización para no reconocerlos o no reconocernos en nuestra composición étnica.

Fidelitas y Vindictas

“Negra soy, hija de Jerusalén, pero soy bien parecida; soy como en las tiendas de Cedar, como en los pabellones de Salomón. No reparéis en que soy morena, porque el sol ha robado mi color.”

(Cantar de los Cantares, I, 4-5)

“Catalina Dogan murió el 31 de agosto de 1863, a los setenta y cinco años de edad. Fue, en su humilde clase de sirvienta, un modelo de fidelidad y honradez.”

(Epitafio en la tumba de Catalina Dogan, Bóveda de la familia Sáinz Baliente).

El funeral postergado

Según Manuel Mujica Láinez en *La máscara sin rostro* (1779) la negrita Catalina *con esa devoción animal de la cual solo es capaz la raza oscura*, cuidaba de doña Leonor Montalvo en sus últimos años. La anciana tuvo la imprudencia de llegar de visita y morir en casa de su rica y bella sobrina, la joven viuda Rosario Bermúdez, justamente la noche en que en la lujosa residencia se daba un baile de gala virreinal.

Rosario, festejada flor de Buenos Aires, archivó a la inoportuna difunta en un desván, cuya llave guardó en su garboso escote ante los sollozos suplicantes de la fiel Mulatita. El sarao brilló aristocrático y veneciano, mientras en los últimos patios los africanos reanudaban la zarabanda de los tambores. Catalina, llorosa en un rincón, observó un leproso que se había acercado a mirar de lejos la fiesta cortesana: en su cara de nariz y labios corroídos se destacaban sus ojos espantosamente vivos que admiraban a la bella anfitriona. Retirados los invitados, la negrita tomó al leproso con su mano enguantada de verde chillón y lo empujó suavemente en la alcoba donde se desnudaba la espléndida Rosario y cerró con llave y la guardó en su seno. Luego tiró los guantes.

La misteriosa mulata de ojos verdes Bernarda Velazco reinaba en el jardín sobre una alfombra donde pulía bronces en el magistral cuento *La hechizada*, 1817. Hija de uno de los señores de la casa, se vengó en reivindicación de su identidad ambigua: hipnotizó a la niña Asunción y lentamente se metamorfoseó en ella y adoptó su lugar.

En *La mojiyanga*, 1753, el negro Antón, a pesar de las advertencias de su mujer Dalila, se sentía a orgulloso de su traje nuevo y de ser el verdugo que aplicaba los azotes a los condenados, en su mayoría negros. Su cargo lo había alejado de las noches de tamboril y vihuela con los de su raza. Pero en carnaval los enmascarados vinieron a buscar a Antón que marchó alegre vestido con el ropón remendado al estilo de los monjes penitentes que le proveyeron en el carro multicolor. A la noche llegó la mula con un enmascarado: Antón apuñalado y atado.

La pulsera de cascabeles, 1720, retrata a los ingleses de la South Sea Company con monopolio en importación de esclavos en Buenos Aires. En la barraca de la Compañía negrera ha muerto de peste la delicada Temba y su hermano Bingo salmodia su canto fúnebre. El ciego Rudyard se dirige a la cuadra

inmunda: *“Esto de la pulsera de cascabeles es una invención suya, solo suya. Cuando descargan en Retiro una remesa de África, Rudyard anda una hora entre las hembras, manoseándolas o rozándolas apenas con las yemas de sus dedos sutiles. Escoge la preferida y le ciñe para reconocerla en el rebaño oscuro, la pulsera de cobre. Una mujer osó quitarse la ajorca y recibió cien azotes, había muerto por la mitad de la cuenta, su cabeza pendía como una borla crespa y seguían azotándola.”*

Ante los setenta silenciosos negros de la barraca, Bingo se coloca la pulsera de cascabeles de su hermana muerta y finge el juego de la persecución amorosa fuera de la barraca y salta el foso *como si una serpiente llamara entre las tunas*, cuando Rudyard cae, lo golpea con una pala y lo entierra junto con la pulsera.

Toinette fue la bella joven francesa que dio título a otro cuento de Mujica Láinez. Seducida por el maduro Timothée d’Osmat, había dejado a los veinte años su aldea francesa para convertirse en la marquesa de Buenos Aires. El caballero le había obsequiado al zarpar un negrito de quince años que le sirvió de valet durante la travesía. En el momento en que el navío se incendiaba, atacado por los españoles frente a Buenos Aires, Toinette llamaba desesperada al africano que nadaba como un pez. Le había hecho aire con abanico de palmera y la había mirado durante horas acurrucado como un perro a sus pies; ahora que ella yacía entre las llamas y los muertos, aprisionada por el suntuoso mobiliario, necesitaba la ayuda de Maroc.

Maroc la besa largamente. De un salto toma la arqueta de joyas. Se detiene junto a Monsieur de d’Osmat, le alza la cabeza por una oreja, le escupe en la mejilla y se zambulle en el río. Ni siquiera se ha vuelto a mirar a la mujer que grita de horror.

El paternalismo; la posesión como marca de clase

José Luis Lanuza en “Morenada” deja claro que aun para los religiosos o para las mentes más humanitarias de la época, los negros no pasaban de la categoría de animal doméstico que inspiraba ternura o niño sin albedrío, por el cual debe tomar las decisiones otro. Sarmiento, en “Conflictos y armonías de las razas en América”, cita con acierto un pasaje de “La cabaña del Tío Tom”:

“Merced a su dulzura, a la humilde docilidad de su corazón, a su aptitud para confiarse a un espíritu superior; a la infantil simplicidad de su afición y a su olvido de las injurias recibidas.”

La posesión de un esclavo daba lustre, y como registro de hacienda se le confería el apellido del amo:

“El apellido irlandés de mi abuela materna se adhiere con extrañeza a la cara africana, no por cierto como un don o una carta de filiación, sino como un sello de propiedad. Y no se preocupe que todos somos esclavos de algo. También ustedes que se creen libres”, contestó la vieja esclava Catalina Dogan a su propietario Bernabé Sáens Baliente.

“A nadie se le ha ocurrido tomar en cuenta los posibles intereses o afectos del ama de llaves antes de decidir su traslado a la otra orilla. Catalina ha venido con ellos de manera tan natural como los baúles de ropa, las vajillas y los pocos muebles que lograron embalar.”

“[...] en algunas de esas casas ricas que les envidian esa joya eficaz”, (Catalina Dogan, Lojo, Op. Cit).

“[...] en fin, hubo la más divina ocurrencia en una casa donde murieron un niño y un negrito. Vistieron al niño de San Miguel y al negrito como al diablo. La madre lloró, suplicó, pero como era esclava tuvo que callar. Pero alguna alma buena fue a dar parte del hecho y vino una orden de la autoridad para sacar al pobre negrito y enterrarlo como cristiano.” (Mariquita Sánchez citada por M. R. Lojo) (Catalina Dogan, Lojo, Op. Cit.)

Catálogo de quejas; marcas textuales de notas vecinales y edictos

En el gobierno de Rosas, la simpatía del poder hacia la “morenada” desencadenó el desasosiego de las señoras principales que temían la delación de sus propias esclavas, entonces devenidas en punteras de parroquia.

“[...] pasquines en verso que convierten a esta ciudad en teatro vergonzoso de los mayores dicterios y obscenidades, en que no se respeta ni el honor ni el sexo, ni los derechos de los matrimonios, ni las debilidades más ocultas”, según la acusación de un fiscal bajo el gobierno de Balcarce, citado por Blomberg.

En 1808, los vecinos de Montevideo presentaron una queja al gobernador Elío para pedir “la prohibición de los tangos de los negros”.

Héctor Pedro Blomberg, en el “Cancionero Federal”, en el cual compiló la lira federal, rescató “La negrita”, la poesía agradecida de los negros para el único gobernante que auspició el carnaval moreno, el candombe y la reunión de las naciones negras para horror de los patricios unitarios.

**“VIVA NUESTRO PADLE LOSAS,
EL GOBELNADOL MAS GÜENO!”
(Ortografía y mayúscula original)**

Guillermina Reynoso, negra fiel y apegada a su ama, recordaba *“las crónicas sabrosas y originales para servicio doméstico de cierto periódico cordobés titulado “El negro Sinforoso”, que obtuvo sonado éxito y provocó en las niñas tal aflicción al enterarlas de la asistencia de sus novios a los licenciosos bailes de arrabal, que el obispo de la docta ciudad se vio forzado a desautorizar católicamente desde el púlpito su publicación”*, (Doria, Op. Cit).

Rosas, rubio y de ojos celestes, se complacía en la asistencia a las festividades de las naciones negras junto a su hija Manuelita. El carnaval salió del barrio del mondongo, del tercer patio, y del arrabal hacia el centro de Buenos Aires. Dicen los detractores de Juan Manuel que ese reconocimiento no era sino la mascarada proselitista del tirano para encubrir el espionaje doméstico que los negros tributaban ingenuamente como contraprestación de tal reconocimiento. En toda la prosa instrumental de los edictos policiales, excepto en épocas de Rosas se restringió y se condenó tales celebraciones. El vecindario blanco lo sufría como un batifondo siniestro y lujurioso.

“Que ninguna mulata, negra, samba ni india, ni otra gente desta calidad, puedan vestir género alguno de seda, ni oro, ni puntos de ningún género interior ni exterior, ni traer perlas diamantes ni joyas.” (Ordenanza del Cabildo cordobés de 1688, citada por Lanuza).

En el pleito del esclavo Roque de la Merced, del Cabildo de Tucumán en 1815, el joven Roque preguntaba quién era él para que los monjes lo tasaran tan alto en la suma de trescientos pesos. Él había pedido su papel de venta para salir del convento y correr el albur de cambiar de amo, pero el sobreprecio ocultaba la intención de los religiosos de retenerlos. En el léxico de esta prosa instrumental ya conviven dos dialécticas: el vocabulario de la revolución francesa y nuevas

ideas, y el viejo derecho.

Allí se hablaba de *‘tráfico sacrilego de carne humana’*, *‘valor, dignidad y respeto que se debe al hombre aunque revestido de servidumbre’* en el alegato por parte del defensor de pobres. En el aguafuerte de Doria (Op. Cit.), la suegra africana y el pretendiente italiano se endilgan en medio de una trifulca los adjetivos *bachicha* y *nación*.

Surperba lexis

Los nombres de las naciones negras devinieron en algunos casos en léxico de connotación despectiva:

Mongo: grupo que habita el reino homónimo y algo alejado de las regiones originales de nuestros negros. Hoy sinónimo de Cochinchina.

Mondongo: nación de origen kimbundu.

Quilombo: originalmente, nombre de una nación africana y recinto donde realizaba sus reuniones. Lo que actualmente significa burdel y desorden tuvo significado heroico en Brasil, en recuerdo de la república de Quilombos de Palmares que duró cincuenta años y cuyos defensores murieron en defensa de su libertad en 1687. La transcripción en *petit blanc* es un intento criollo de reproducción sin éxito de los nombres originales africanos según Narciso Bindayán Carmona.

Idelfonso Pereda Valdez consigna cuarenta y dos palabras de origen africano en el vocabulario uruguayo: *marimba*, *tamango*, *matungo*, *catanga*, *mandinga*, *mucama*, *bujía*, entre otros.

Pero en los diccionarios etimológicos y en los de la RAE, no se consiguen voces de origen africano, su abreviatura no existe y lo más arriesgado para “mucama” es *inc.* (incierto) o *indet.* (origen indeterminado); “bujía” figura como vocablo árabe; “mandinga”, “mondongo” y “tamango” como americanismos.

La prosa instrumental del virreinato los llamaba en textos contractuales y transacciones: “pieza”, “cuarto de pieza”, “rebaño”, “ganado africano”, en clara oposición al concepto de persona.

“Tizón del infierno”, reza la copla en el Martín Fierro.

Los negros llamaban “amo” o “niño” a sus dueños y Denevi parodia los tratamientos en ese *finibusterre* virreinal así:

“Los convidados se iban por las tenebrosidades precedidos por un negro

con farol que vociferaba: Deténganse sus Excelencias, que se nos viene una tolvanera por el norte, guarézcanse sus Pomposidaes que se aproxima una jauría de perros sarnosos por el oeste, miren sus Grandezas dónde ponen los pies”.

Desprestigio semántico: la otredad de la negritud

“Era un mulatito nieto de un mayoral de tranvía y una negra mazamorrera, pero prefería aducir su origen indio. Más allá el parentesco se perdía en las noches de África, que son muy negras, y si le decíamos a Telésfora que era negra nos aseguraba que había quedado así por fuerza de tomar baños de sol en la terraza, que su novio se había torrado al aire.”

De este modo, en el año 1946 escribía sus aguafuertes en el diario “El Mundo” el entrerriano vizconde Lascano Tegui. En este caso retrata el romance de su empleada doméstica. Con anterioridad, otro entrerriano ya había pintado magistralmente este prejuicio: Fray Mocho en “Cosas de Negros”.

– ¡Ah! ¿Eras vos, cabeza de pimienta en grano?

(El mayor insulto que se les podía hacer a aquellos negros era tratarlos de negros.)

El entrerriano Antonio de Monteavaro (Op. Cit.), relata la historia de los pendencieros negros Corales, *de mala caña y los gallos pagos*, a los cuales no se los podía aludir por su color. Uno de ellos murió en una pulpería cercana al palacio “San José”, propiedad de Urquiza, en una reyerta con un parroquiano en refutación de la citada metáfora de registro alimentario que le endilgaba un adjetivo oscuro. El autor comenta, además, la paradoja semántica del apellido de los negros, que indica un color claro, rosa nacarado.

Oxímoron: es la figura retórica que indica una condición intrínseca contradictoria, por ej. *nieve fría*; la literatura da cuenta de muchos negros que tenían nombres que parecían refutar su color: Blanca, Alba, Nieves, Rosa, o apellidos como Blanco, Amarillo, etc.

Celebración de la negritud: el negro es hermoso **Refutación de los diplomáticos**

Dos diplomáticos escritores han argumentado con elegancia acerca la negritud. Escribió Francisco Bello:

“Han descubierto la negritud, como la llamó Aimé Césaire y como la definió Senghor en Orphée Noir: es la suma total de los valores culturales, económicos, sociales y políticos característicos de los pueblos negros; han descubierto que el negro es hermoso, como decía el aforismo de los rebeldes de 1968. Descubrieron antepasados etíopes ilustres, como la reina de Saba, la Sulamita del Cantar de los Cantares. Han descubierto que Alfonso Prieto, el primer negro que llegó a América con Colón y Pinzón, vino como explorador y piloto de La Pinta, y no como esclavo. Eran negros San Agustín y San Cipriano. El Othello de Shakespeare es un negro.”

Bello escribió también que en una de sus misiones diplomáticas llevaba cartas de presentación para la señoritas de los nombres más extraños que hubiera y tuvo el placer de casarse con una joven llamada África. (Op.Cit.)

El vizconde Lascano Tegui se enorgullecía de su madre: *“Mi madre era criolla y morena como las brevas”*. *“[...] y que al pasar por el brasero tibio de los labios morados de mi madre, aportaba hasta el caracol de mi oído.”*

Él destacó en el diario “El Hogar” de 1949 que Alejandro Dumas era negro. Toda persona culta se precia de haberlo leído pero nadie recuerda que:

“El marqués de la Pailleterie, tiene un hijo mulato de una esclava negra y obliga al hijo a enrolarse en el ejército con el apellido de su madre. Ese militar será el glorioso general Dumas de Napoleón, su hijo será el novelista que nos ocupa y su nieto, también mulato, será el dramaturgo autor de La dama de las Camelias.”

Metáforas de ébano y tango

“Negra soy, hija de Jerusalén, pero soy bien parecida; soy como en las tiendas de Cedar, como en los pabellones de Salomón. No reparéis en que soy morena, porque el sol ha robado mi color.”

(Epitafio de Catalina Dogan)

“El color de Catalina le parece una capa radiante que la protege del sol y la intemperie.”

(Lojo).

Respecto del traje de carnaval de la pizpireta mulata Mirandolina, Doria (Op. Cit.) escribió: *“Aquel disfraz no tenía definición precisa, podía ser leve céfiro o voluble nube, apariencia posible hasta que se le notaban las proximidades de tormenta.”*

“Telésfora, que era elegante como las cañas de azúcar.”

(Lascano Tegui, Op. Cit.)

“Tomasa era vieja y cegatona; pronto se le paralizaron las piernas; con la chochera senil se transformó en algo semejante a los solemnes muebles negros que tanto temíamos; un mueble de ébano esculpido, arrimado a la pared.”

(Mujica Láinez)

Tango

Marco Denevi imaginó un origen virreinal para el tango, esta travesura literaria avala la teoría del origen afro-andaluz del tango y la milonga.

“Doña Hulda de la Figuerola, mujer del síndico de justicia que estaba tocando en el clavicordio un Mozart, empezó a inventar una música de putas que difundióse hasta el patio de los fondos, y allí los negros y negras se pusieron a forcejear un baile de mucha procacidad, imitando los ímpetus de fornicación y salmodiaban en su dialecto una onomatopeya líbrica que decía tan-gó tan-gó, mientras en la sala los contertulios golpeaban las manos marcando el compás de aquel minué prostibulario. Doña Hulda, como si tal cosa, reanudó el Mozart.” (Op. Cit).

Los payadores morenos: metempsicosis

Félix Lima relató, en “Los Inmortales” (Martínez Cuitiño, Op. Cit), que cierta vez desafió a un negro payador en un café de Lomas y le solicitó como tema la metempsicosis, transcribimos la respuesta:

*Al que me mete en sicosis
le digo en estilo vario
¿por qué al mandar la pregunta
no me mandó El disionario?*

En la revista “Fray Mocho”, enero de 1913, aparece una nota de seis páginas, “El ocaso de los payadores”, en la que se aprecian los rostros morenos de Gabino Ezeiza y de Higinio Cazón.

Aparente invisibilización: los negros hechos patria

*“Acabaron por disolverse en ella como una pizca de canela
en el tazón de arroz con leche.”*

José L. Lanuza

La superioridad estaba en el concepto de “blanquitud” (todavía no había llegado Cocó Channel y su moda del bronceado, que despertó en los negros de fines del 1800 la percepción de un ascenso social a través del casamiento con blancos. Así se lo aconsejan al viudo Panchito las coplas morenas del carnaval: que busque mujer blanca).

El primer mestizaje se produjo por vía materna, debido a que los rioplatenses sucumbieron frecuentemente ante el encanto de las africanas. Así lo notaron cronistas como Félix de Azara y lo recrean los cuentos de Mujica Láinez. En aguafuertes periodísticas aparecen uniones espontáneas de principios de siglo: en Fray Mocho (Op. Cit) el negro corteja a una quinceañera rubia de ojos celestes, la hija del confitero, y en “Comedia dramática” (Op. Cit), el italiano rubio, vendedor de verduras, se casó con la pizpireta mulata Mirandolina.

*“Ya no hay negros botelleros
ni tampoco changador,
ni negro que venda fruta,
mucho menos pescador,
porque estos napolitanos
hasta pasteleros son,*

*y ya nos quieren quitar
el oficio de blanqueador.
(Coro) Dentro de poco
¡Jesús, por Dios!
Bailarán samba
con el tambor.”*

(Carnavales de 1870)

Borges, que prefería la milonga, de claro origen moreno. Preguntaba:

*“¿A qué cielo de tambores
y siestas largas se han ido?
Se los ha llevado el tiempo,
el tiempo que es el olvido.”*

Figarillo evocaba a principios de siglo en Caras y Caretas la vergüenza de los morenos, allá por 1870:

Cerrado el período de los candombes por desaparición natural de quienes mantenían la tradición, los elegantes de la época encontraron cómodo y original atribuir un traje de su invención a los pobres morenos candomberos y con él una mano de negro humo y un poco de imitación a lo que se llamaba ‘*bozales*’, que no hablaban bien el español. Echaron los fundamentos del ridículo negro de carnaval que se aleja tanto de la verdad como de los respectivos originales.

Hizo furor la comparsa, y sus miembros, que eran los jóvenes más distinguidos de Buenos Aires, encabezados por Santiago Luro, Julio Costa, Benítez, Luis García, Benavente, Martínez de Hoz.

Y era espectáculo que hoy movería a risa como una cosquilla, ver a Luro, a Láinez, a Gaché, caminando sobre los talones, cosa que no se sabe de dónde sacaron, para atribuirle a los pobres negros moviendo las caderas al compás del tamborileo y tratando de ‘*amito*’ con lengua estropajosa a todos los que hallaban en su camino.

Sobre la desaparición del negro en la calle en Carnaval recordemos lo que decía la viuda de Regalado a principios de siglo a Caras y Caretas: “*En 1870, an-*

tes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos imitando hasta nuestro modo de hablar; y los compadritos inventaron (sic) las milongas hechas sobre la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza...”

La literatura da cuenta de las numerosas uniones que nos permiten afirmar que no se extinguieron en las invasiones inglesas, en las guerras de independencia y en las guerras civiles, como Falucho, el coronel Barcala, el coronel Haedo, a pesar de haberse inmolado por cientos con patriotismo en Ayacucho, El Callao, Caseros:

*“Alguien pensó que los negros
no eran zurdos ni ajenos
y se formó el regimiento
de Pardos y de Morenos”*

“Para seis Cuerdas”, J. L. Borges.

Simplemente se nos unieron en nuestros estratos sociales y permanecen entre nosotros, como afirma la frase de Lanuza que encabeza este último capítulo. Solo falta reconocer que fusionan, en un rico aluvión colectivo, en una cinta transportadora de siglos, una parte representativa de nuestra identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- **Héctor Pedro Blomberg**: “*Cancionero Federal*”, ‘Los poetas de la tiranía’. Selección y notas. Ediciones Anaconda, Bs. As., 1934.
- **Manuel Mujica Láinez**: “*Misteriosa Buenos Aires*”. Editorial Sudamericana, Bs. As., 1980.
- **Manuel Mujica Láinez**: “*Cuentos de Buenos Aires*”. Editorial Crea, para Colección Clásicos Huemul, Bs. As., 1982.
- **Vicente Matínez Cuitiño**: “*Café de los Inmortales*”, ‘El negro y la me-tempsicosis’. Ed. Kraft, mayo de 1949, primera edición, Buenos Aires.
- **Marco Denevi**: “*Enciclopedia secreta de una familia argentina*”. Ed. Sudamericana, Bs. As., 1987.
- **Francisco Bello**: “*Instantáneas diplomáticas, históricas, literarias*”. Ed. Libros de Hispanoamérica, 1922, Buenos Aires.
- **Vizconde Emilio Lascano Tegui, Viau y Zona**: “*El libro Celeste*”. 1936.
- Diccionario de la Lengua Española, RAE, vigésima segunda edición, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- **María Rosa Lojo**: “*Historias ocultas en la Recoleta*”. 2002.
- Diccionario español etimológico, Félix Díaz Mateo, Neguri, 1972, Bilbao.
- Revistas “Caras y Caretas”.
- **Fray Mocho**: “*Cosas de Negros*”. Bs. As., 1901.
- **Raúl Doría**: “*Comedia dramática*”. N. 978, año XX, Bs. As., 30 de junio de 1917.
- **Figarillo**: “*El candombe callejero*”. N. 19, año 2, Bs. As., 11 de noviembre de 1899.
- **Cleopatra Cordiviola**: “*Almitas infantiles*”. Año 26, N. 1283, 5 de mayo de 1923.
- **Antonio Monteavaro**: “*Un recuerdo del boyero*”. N. 7111, 18 de mayo de 1912.
- **Carlos Correa Luna**: “*De todos colores*”.
- Revista ‘Fray Mocho’: “*El ocaso de los payadores*”, 24 de enero de 1913.
- Revista ‘Todo es historia’: “*La raza negra en el Río de la Plata*”. Suple-

mento Nro. 7

- Revista 'Todo es historia': "*Pasado y permanencia de la negritud*". Nov. 1980, Nro. 162, por Narciso Bundayán Carmona.
- Diario 'El Mundo': "*Por la escala de Romeo*". 12 de junio de 1946, por el vizconde Emilio Lascano Tegui.
- Diario 'El Hogar': "*Alejandro Dumas diputado*", por el vizconde Emilio Lascano Tegui. 1949.

*“Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: repensando
nuestras categorías raciales*

*Dr. Alejandro Frigerio
(Universidad Católica Argentina/CONICET)*

Conferencia inaugural de las Jornadas **“Buenos Aires Negra: Memorias, representaciones y prácticas de las comunidades Afro”**, organizada por la Dirección General de Museos de Buenos Aires, el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, en el Centro de Museos de Buenos Aires el 14 y 15 de noviembre de 2002.

En este trabajo me propongo reflexionar sobre algunas de las categorías raciales que los porteños utilizamos y de qué manera han operado, durante al menos gran parte del siglo XX, en dos direcciones: primero, en coadyuvar a la desaparición continua de los negros en la sociedad argentina y, segundo, en la reproducción de las diferencias sociales. Reflexionaré sobre la manera en que los habitantes de Buenos Aires conceptualizamos a los negros -sin comillas y con comillas (“negros”)- para intentar comprender procesos de atribución e identificación racial y sus implicancias para las posibilidades de movilidad social de los individuos. Una mirada diacrónica permite apreciar en las distintas

categorizaciones raciales una mayor continuidad que la usualmente admitida, así como su relevancia para la vida cotidiana de los argentinos de antes y de ahora. Un análisis de este tipo permite ver las similitudes con otros países latinoamericanos y disminuye bastante una supuesta “excepcionalidad” argentina respecto del tema racial.

A diferencia de lo que sucede en otras sociedades de nuestro continente este no ha sido un tema habitual de reflexión académica en La Argentina, por lo que, consciente de las limitaciones de nuestro conocimiento sobre el tema, intento con esta reflexión invitar a otros colegas a continuar en este trabajo. Entender la lógica de las clasificaciones raciales y su aplicación permite entender mejor los actos discriminatorios y su espectro de variación. Permite reconocer y comprender la *variedad* de actitudes y prácticas que, respecto de “otros” raciales, se actualizan *en distintos contextos*.

En una primera parte de este trabajo intentaré comprender cuál es la lógica detrás la construcción de la categoría *negro* en nuestro país y luego examinaré cómo las estrategias de invisibilización de rasgos fenotípicos, aun de individuos concretos en las historias familiares, permiten un predominio naturalizado de la “blanquedad” porteña. Luego, indagaré acerca de los distintos sentidos que la palabra negro -con y sin comillas- ha adquirido en La Argentina y enfatizaré la persistente relevancia del esquema de clasificación racial local para entender el sistema de estratificación social que marca a nuestra sociedad.

1. ¿Qué presencia tienen los negros en nuestra cultura contemporánea?

Es común al tratar el tema de los negros argentinos escuchar la pregunta “¿Dónde están los negros argentinos?”, o incluso “¿Por qué se extinguieron?”, como se interrogaba la tapa de la revista *Todo es Historia* en un número dedicado a los esclavos negros hace poco tiempo (abril de 2000). También, y sobre todo, son usuales los interrogantes “¿Cuáles fueron sus contribuciones a nuestra cultura?” y “¿Cuál fue su rol en la historia argentina?”. Las respuestas habituales a estas preguntas resaltan el sacrificio de los soldados negros en nuestros ejércitos o hacen alguna referencia a Falucho, el soldado negro que tiene una estatua cerca de Plaza Italia. En ocasiones elogian a Gabino Ezeiza y (bastante menos) a otros payadores negros o mencionan a algunos músicos o profesores de música

de cierta relevancia en la segunda mitad del siglo XIX. Como mucho, realizan ambiguas referencias a los orígenes negros del tango

Llama la atención que las preguntas usuales acerca de las contribuciones de los negros se realizan -y se contestan- en tiempo pasado, como si fuera totalmente irrelevante preguntar acerca de su rol y contribuciones a nuestra cultura contemporánea. Esto se debe a que según el sentido común porteño, durante el siglo XX los negros no pueden haber realizado ninguna contribución porque, claro, se supone que ya habían desaparecido. Sin embargo, haciendo un listado muy parcial de su participación en nuestra cultura contemporánea, se podría afirmar que negros son:

- uno de los 2 afamados bailarines que renovaron el baile del tango en la década del 40,
- uno de los más notables músicos argentinos de jazz,
- uno de los arqueros de la selección campeona mundial de fútbol de 1978,
- uno de los mejores bailarines de tango de la actualidad,
- una de las mejores milongueras actuales,
- el mejor bailarín de milonga actual,
- el mayor músico de tango viviente,
- el más conocido cantante cuartetero,
- un prestigioso músico de rock,
- uno de los precursores del punk rock y del reggae local,
- uno de los mejores bailarines de break-dance,
- el actor que ganó el premio Martín Fierro a la Revelación del año en el 2001,
- uno de los integrantes de uno de los dos grupos más famosos de cumbia villera,
- 3 de los integrantes de los grupos musicales salidos de los reality shows televisivos “Popstars” y “Operación Triunfo”,
- un conocido miembro de la farándula local,
- uno de los mejores escritores argentinos de las últimas décadas,
- una conocida escritora argentina,
- un diputado nacional y líder piquetero,
- una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo,

- una conocida promotora de comedores populares.

Este imperfecto listado muestra que la contribución de los negros a la cultura y a la vida social argentina no se restringe exclusivamente al pasado. La identificación de los individuos que integrarían este grupo puede generar bastante debate, ya que quienes conozcan a estos protagonistas de la cultura contemporánea argentina pueden afirmar, dudar o negar vehementemente que ellos sean negros. Algunos de ellos quizás no se identificarían como “negros”, reconociendo, como mucho, que tienen abuelos o parientes negros. Otros tratarían de negar este hecho y unos pocos dentro de este grupo podría realmente no ser, en grado alguno, afro-descendiente. En realidad, que todos estos individuos puedan ser “negros”, “mulatos”, “pardos” o “blancos”, va a depender en gran medida de la lógica de clasificación racial imperante en la sociedad.⁽¹⁾

Si fueran ciudadanos norteamericanos, sin embargo, casi todos ellos serían considerados negros. En esa sociedad, donde lo que importa es el origen -genético- del individuo, cualquier rasgo negro que denote su ascendencia basta para calificar al individuo dentro de este grupo. Una gota de sangre negra, digamos, quita al individuo de la categoría de blanco. En la mayor parte de los países de Latinoamérica, por el contrario, donde lo más importante es el color y no el origen, la clasificación racial y la identificación racial de la mayor parte de estos individuos variaría de acuerdo con su situación socio-económica, el contexto en el que se hallen y a su propia construcción identitaria. Como la lógica clasificatoria latinoamericana es la inversa de la norteamericana -una gota de sangre blanca permite clasificar a un individuo como tal- es probable que en su mayoría sean considerados “no negros”.

En La Argentina de fines del siglo XIX, principios del XX, varios de ellos podrían haber sido clasificados como “pardos”, una categoría que caracterizó a temibles compadritos, formidables bailarines de tango y madamas de fama. Hoy, esa categoría casi ha perdido vigencia entre nosotros, aunque se mantiene en Uruguay. En La Argentina actual, descartado el término pardo, pocos de estos

¹ Me refiero a: Cacho Lavandina; Oscar Alemán; Héctor Baley; Gerardo Portalea; Margarita Guillé; Facundo Posadas; Horacio Salgán; la Mona Jiménez; Carlos García López; Fidel Nadal; Lucas Álvarez; Diego Alonso Gómez; “El Punga” de Los Pibes Chorros; Emanuel Ntaka, Ivonne y Shelly (de los grupos *Mambri*, *Bandana* y *Puerto Madryn*); R. Giordano; Pedro Orgambide; Griselda Gambaro; Luis D’Elia; Clara Jurado y Mónica Carranza. No deseo afirmar que estos individuos “realmente” sean negros -aunque algunos de ellos sí reivindican esa condición- sino mostrar cómo, de prevalecer otro sistema de categorías raciales, es probable que muchos de ellos sí sean catalogados de esta manera, y resultaría entonces evidente el aporte que los negros continúan realizando a la cultura argentina. Tampoco deseo resaltar las bondades de un sistema de clasificación racial sobre otro, sino solo constatar las disímiles consecuencias que se pueden derivar de los mismos.

individuos son clasificados o reconocidos como *negros*, salvo en los casos más evidentes, como los de Emanuel Ntaka del grupo Mambrú (a quien varios medios ya denominan “el rasta”, desplazando su identificación racial hacia lo cultural), de Fidel Nadal o de Lucas Álvarez, el breaker.

La propia categorización racial de estos individuos probablemente no sea considerado un tema que precise ser debatido. Después de todo, ¿cuál sería la importancia de que fueran negros o no? Podríamos congratularnos de este hecho y pensar que en Buenos Aires las categorizaciones raciales ya no son importantes y que los porteños, salvo casos extremos, somos cromáticamente ciegos. Desgraciadamente, la “ceguera cromática” de los porteños solamente alcanza a los blancos, a aquellos quienes años atrás hubieran sido considerados pardos o a otros mestizos claros.

Si ser “no negro” *parece* no ser demasiado importante, “ser negro”, por el contrario, sí lo es y mucho. Quisiera argumentar aquí que la categorización de una persona como “no negro” no surge naturalmente de la ceguera cromática porteña sino que se produce a través de un *trabajo* (*work* -en el sentido de trabajo de construcción social de la realidad) constante de invisibilización de los rasgos fenotípicos negros a nivel micro. Esta invisibilización a nivel de las interacciones microsociales se corresponde a nivel macro con la invisibilización -constante también- de la presencia del negro en la historia argentina y de sus influencias en -y aportes a- la cultura argentina.

La “blanquedad” (*whiteness*) porteña, pienso, no es problematizada como categoría social pero sí precisa ser construida a nivel micro, a través de un trabajo continuo de invisibilización, de los rasgos fenotípicos negros por medio de la adscripción de la categoría de *negro* tan solo a quienes tienen tez oscura y cabello mota. De hecho, “negro mota” es uno de los términos utilizados para afirmar inequívocamente que una persona es “negra, negra”, que pertenece a la “raza negra”.

Con esta lógica de clasificación racial, los “negros” (“verdaderos”) siempre serán pocos. Propongo que esto es socialmente necesario porque:

a) la existencia de un número importante o visible de negros -así como el reconocimiento de que tuvieron un rol de determinada importancia en nuestra cultura o nuestra historia- va absolutamente en contra de la narrativa dominante de nuestra historia -ya sea la oficial como la popular- y en contra de nuestro sentido común;

b) además, y principalmente, *porque ser “negro”*, como veremos luego, *es considerado una condición negativa.*⁽²⁾

Propongo, entonces, que *la invisibilización de los negros, se produce no solo en la narrativa dominante de la historia argentina -aspecto más tratado y sobre el cual existe bastante consenso- sino también en las interacciones sociales de nuestra vida cotidiana.*⁽³⁾

Argumentaré a continuación que la “blanquedad” porteña, que habitualmente es considerada un dato objetivo, natural, de la realidad, resulta de un proceso socialmente construido y mantenido por: 1) una determinada manera de adscribir categorizaciones raciales en nuestras interacciones cotidianas; 2) el ocultamiento de antepasados negros en las familias; y 3) el desplazamiento, en el discurso sobre la estratificación y las diferencias sociales, de factores de raza o color hacia los de clase.

2. Construyendo la “blanquedad”

Quisiera avanzar ahora en mi indagación acerca de la lógica de las clasificaciones raciales en Buenos Aires proponiendo algunos mecanismos mediante los cuales se construye la “blanquedad” de sus habitantes, que contribuyen, por lo tanto, a la desaparición continua de una comunidad negra local.

a) Ocultando parientes negros

Sugiero que, porque *ser negro* es una condición considerada negativa, es necesario construir cotidianamente la categoría “no negro”. En esta construcción, en este *trabajo*, colaboran muchas veces los propios involucrados que niegan o desenfatan sus rasgos negros, y/o sus familias que ocultan los parientes

2 Esta es una afirmación que debería ser relativizada -aunque no podré hacerlo aquí- ya que: 1) crecientemente, se puede apreciar una exotización de los negros, principalmente si son extranjeros, especialmente cubanos o brasileros (Frigerio, 2002; Hasenbalg y Frigerio, 1999); y 2) es necesario distinguir entre las actitudes en distintos contextos sociales, argumentando, como Livio Sansone (1992) que, al igual que en Brasil, en La Argentina existen también áreas *duras* y *blandas* de racismo o de valoración diferenciada de la “negritud”.

3 En realidad, la invisibilización histórica también se reproduce en nuestra vida cotidiana. Basta ver cómo en los colegios y celebraciones públicas los negros solo aparecen en las festividades que celebran el 25 de Mayo de 1810 (cuando en la narrativa dominante llegan, al menos, hasta la caída de Rosas). Asimismo, se puede apreciar cómo en los libros recientes sobre historia del tango y en la continua representación de esta historia en los espectáculos teatrales tangueros, el rol de los negros en su origen es cada vez más desenfanzado.

negros. ⁽⁴⁾

Veamos algunos ejemplos de los individuos que mencioné anteriormente:

- El escritor Pedro Orgambide tenía una abuela a la que en un reportaje describe como: “[...] una criolla amulatada, o así la veía yo.” (“Pedro Orgambide, el memorioso”, La Nación revista, 4-3-01). En uno de sus textos breves en el diario Clarín, relató su encuentro de niño con un probable pariente negro de la siguiente forma: “Yo no sé qué clase de pariente era Papetete, al que solo mi abuela nombraba... Una tarde me llevó a conocerlo, al parecer en secreto... Papatete era negro... como el carbón, como el betún. Negro de toda negritud. Y cantor. Y guitarrero... Posible pariente que mi abuela nombraba, en las confidencias del patio”, (“Una careta para carnaval”, Clarín, 24-6-01). ⁽⁵⁾

- Comentando un libro de la conocida escritora argentina Griselda Gambaro, un cronista de La Nación Cultural escribe: “Al cerrar el libro, el lector reordena las piezas y descubre que esa nenita de piel oscura y cabello ensortijado a la que su propia hermana no quería llevar a la plaza porque le daba vergüenza mostrarla, tan oscurita, tan distinta de toda la familia, era la misma Griselda Gambaro”, (“Con la voz y el pudor de los orígenes”, La Nación, suplemento cultural, 25-3-01).

- El programa televisivo “Televisión Registrada”, el 12-8-02, señala, al realizar un informe sobre un miembro de la farándula, que este oculta a su madre negra y que inclusive llegó a contratar a una extra para hacerse pasar por ella. ⁽⁶⁾

- Recientemente, el diario Clarín registró el caso de una persona que tras un

4 En diversas ocasiones escuché a Ángel Acosta y a María Lamadrid (líderes de las agrupaciones *SOS Racismo* y *África Vive*) afirmar que, en sus actividades de difusión de la cultura y de la historia negra en Buenos Aires, encontraban individuos que se les acercaban y les decían que en su familia se habían ocultado fotos o datos acerca de abuelos negros. Creía, en ese momento, que estos serían comportamientos excepcionales. Luego de encontrar varios otros casos, sostengo que es una práctica habitual.

5 Quizás por este posible pariente es que Orgambide fue uno de los pocos escritores argentinos que con alguna frecuencia tomó a negros como protagonistas de sus cuentos -como, por ejemplo, en su libro “Historias Imaginarias de La Argentina”, (2000).

6 A diferencia de los otros ejemplos, aquí no es el individuo involucrado el que reconoce el ocultamiento, por lo tanto no puedo asegurar que se haya realizado de la manera descrita en el programa. Lo incluyo porque ciertamente se condice con los otros comportamientos aquí reseñados.

análisis de sangre supo que padecía de anemia de Hemoglobina S, habitualmente propia de la raza negra. Allí ella supo que era hija adoptada, y que su madre en realidad había sido una adolescente negra. El diario le dedicó *una página entera* al asunto bajo el título “Un análisis de sangre le reveló que era adoptada y su madre, negra”, con el subtítulo “Una tía anciana guarda el secreto familiar y se niega a contarlo”, (Clarín, 10-4-01).

Lo revelador en este último caso no es el ocultamiento de los orígenes de la mujer -uno más entre tantos, como vimos- sino la cobertura que le brindó uno de los diarios más importantes de la ciudad. Claramente, lo que le otorga carácter de noticia no es que la mujer descubriera que era adoptada, sino que su verdadera madre fuera negra -o, en otras palabras, que la mujer se creyera blanca, *y en realidad fuera negra*-. Si la ascendencia no se reflejara en su persona -si el hecho de que su madre fuera negra no la convirtiera a ella en otro tipo de persona- la situación no sería digna de ser convertida en noticia.

Estos ejemplos de ocultamiento muestran cómo el tener ascendencia negra era considerado, en el momento que estos hechos ocurrían -probablemente alrededor de mediados del siglo XX-, una mancha que reflejaría negativamente en el individuo que descendiera de ellos. ⁽⁷⁾ Esta situación era más probable en una familia con un solo miembro negro, y con descendientes que pudieran “pasar” -en el sentido de Goffman (1963)- enfatizando su “blanquedad” y omitiendo parientes que la pusieran en duda.

b) Negros son solo los “negros mota”

Además del ocultamiento de la propia ascendencia negra, la “blanquedad” porteña se construye también mediante la manera en que las clasificaciones raciales son atribuidas a otros individuos. Muy reveladoras en este aspecto fueron varias entrevistas que realizamos en los últimos años a conocidos bailarines y músicos de tango porteños junto con Robert Farris Thompson, historiador del arte africano y afroamericano. El propósito de las entrevistas era indagar acerca de la participación de afro-argentinos en el desarrollo del tango y en las características actuales del género que pudieran reflejar una estética con influencias

7 La nota de Clarín, sin embargo, es actual y revela una actitud similar.

afro-americanas. Cada vez que intentábamos discernir si algún “negro tal” que aparecía en el discurso de nuestros informantes o en la bibliografía sobre el tema era realmente *negro*, nos veíamos inmersos en discusiones con nuestros informantes blancos que no reconocían que la persona pudiera ser incluida dentro de esta categoría, salvo que fuera “negro mota”.

Fue bien diferente la situación cuando nuestros informantes fueron dos negros argentinos bailarines de tango, uno de los cuales, Carlos Anzuate, con más de 70 años de edad, había conocido a varios de estos famosos bailarines “negros”. Ellos no tenían problema en categorizar a individuos como negros si tenían ese color (más claro u oscuro) o si tenían familiares negros. Ellos reconocían en determinados rasgos fenotípicos de las personas, mucho más que los informantes blancos, su ascendencia negra, más allá de que en ciertos casos efectivamente la conocían. ⁽⁸⁾

Si la actitud de nuestros informantes (blancos) tangueros es representativa de la forma en que las razas eran percibidas a mediados del siglo XX -cuando comenzaron a ir a las milongas-, esto mostraría el desenvolvimiento de una actitud que ya se evidenciaba en el siglo XIX. El historiador norteamericano George Reid Andrews asegura que la categoría *trigueño*, utilizada durante el siglo XIX, resulta clave para entender las categorizaciones raciales de la época. Según su análisis, el término denotaba que una persona tenía tez oscura pero no necesariamente indicaba que tenía ancestros africanos, como sí sucedía con las palabras *mulato* o *pardo*. Esta categoría permitía que los afro-descendientes de piel más clara fueran *socialmente* clasificados bajo este rótulo y “*de esta manera escaparan a la automática presunción de ascendencia africana que denotaban las palabras pardo, moreno, mulato o negro*”, (1980: 84). La presencia de esta categorización permitía que luego, en los censos, los individuos considerados *trigueños* pudieran ser clasificados *oficialmente* como blancos -dado que los censos eran dicotómicos: blanco-pardo/moreno (censos municipales de 1836 y 1838) y blanco-de color (censo de 1887), (Reid Andrews 1980: 87). El hecho de que los individuos más claros de la población afro-argentina fueran clasificados como blancos explicaría, según dicho autor, el marcado descenso de la

⁸ Fue sugestivo, sin embargo, que cuando el nombre de Horacio Salgán fue mencionado en la charla -en la cual transitábamos entre el tema de los negros las formas antiguas y modernas de bailar el tango, la milonga- Carlos, nuestro informante más viejo, me miró y dijo, en voz más baja: “*Salgán es...*”, pasando el dorso de los dedos por su cara, participándome de un secreto que quizás el profesor norteamericano no debería saber. Esta actitud no demostraba en nuestro interlocutor vergüenza por el hecho de ser negro, que él reivindicaba con orgullo, sino que parecía querer dejar en Salgán la libertad de reivindicar o no públicamente su ascendencia negra.

población negra de la ciudad que cae de 15.000 individuos en 1838 a 8.000 en 1887, (Op. Cit., 1980: 66). Aunque el historiador norteamericano reconoce que su hipótesis no puede ser documentada fehacientemente (Op. Cit., 1980: 87), considero que anticipa, de manera coherente, desarrollos posteriores en el sistema de clasificaciones raciales.

Considero que algo parecido sucedió, a su vez, durante las primeras tres o cuatro décadas del siglo XX con el término “pardo”. Su asignación a individuos de tez morena dejó de denotar automáticamente ascendencia africana, como sí lo hacía en el siglo XIX y quizás la primera década del XX. Aventurándome aun más en esta hipótesis, noto que años más tarde el propio término *negro* dejó de denotar automáticamente ascendencia africana. Para afirmar esta estirpe se hizo necesario especificar, como vimos en el caso de nuestros informantes tangueros, que el individuo en cuestión es “negro mota”.

Podemos apreciar, entonces, cómo progresivamente un número cada vez menor de rasgos fenotípicos pasan a denotar ascendencia africana, hasta llegar a la utilización de casi solo dos: el color bastante oscuro de la piel y el cabello “mota” -que deben estar presentes de manera conjunta-. La disminución de la comunidad afro-argentina corre paralela a -y se ve intensificada por- la atribución de ascendencia africana a un número cada vez más reducido de rasgos. Esta tendencia, que proviene del siglo XIX, se acentúa en el siglo XX. Una consecuencia indudable de este tipo de clasificación -sin querer evaluar sus bondades- es que reduce enorme y forzosamente el número de los “negros verdaderos” en la ciudad.

Sin embargo, a medida que se reducía la cantidad de *negros* “verdaderos” en la ciudad, empezaba a crecer la visibilidad de otros “negros” que estaban emparentados semántica y hasta genéticamente con sus precursores. Durante la década de 1940 y 1950, se produjo un nuevo desarrollo en el sistema de categorizaciones raciales de la ciudad con la aparición de un término que lo complicaba incluso más. Con el fuerte incremento de la migración interna, se hizo notoria en la ciudad la presencia de individuos de tez oscura que pasaban a ser denominados “cabecitas negras”.

Con la aparición de esta nueva amenaza a la “blanquedad” porteña surge una nueva categoría que se inserta dentro de los esquemas cognitivos anteriores referentes a las *clasificaciones raciales*. Aunque el discurso folk y también el académico han hecho hincapié en las dimensiones culturales, de clase, políticas

y aun residenciales para explicar la actitud de rechazo hacia estos nuevos actores sociales (Ratier, 1971:33; Guber 2002:363), sostengo que es preciso recalcar las connotaciones *raciales* del término “cabecita negra” para entender su popularidad y su efectividad como arma estigmatizante.⁹ Estas resultan incluso más aparentes cuando las visualizamos desde nuestra posición privilegiada de análisis luego de varias décadas de persistencia del término. Especialmente, cuando “negros” parece ser el término más vigente, que engloba y a la vez trasciende a sus precedentes “cabecita negra” y “villero”.

c) Los “negros” (“cabecitas negras”) no son un Otro racial sino cultural y social

En su reseña de las contribuciones de Ratier a la antropología argentina, Guber señala que este autor “*advertía que los argentinos son racistas pero de un modo peculiar, pues su objeto no son las poblaciones distinguidas por su etnicidad indígena o por su fenotipo africano, sino que inventan un nuevo tipo de negro, el criollo mestizo de origen provinciano*”, (2002:369).

Según el propio Ratier:

“Por una cuestión cuantitativa, el racismo no se dirigió contra el ‘peligro negro’, sino contra el ‘peligro americano’ (1971; 22). [...] El pueblo los llama negros, pero negro no es un insulto en La Argentina. Es un apelativo cariñoso que no hiera. Un sobrenombre que todo morocho ha recibido, más o menos permanentemente, cuando se ignora su nombre, sin ofenderse”, (1971: 78).⁽¹⁰⁾

Como veremos más adelante, aun cuando la afirmación de Ratier fuera cierta para la década de 1970, en la que escribe, seguramente no refleja la manera en que los negros eran visualizados, al menos durante la primera mitad del siglo. Ciertamente que, cuando el mote fue acuñado, en la década de 1940, era un insulto

⁹ Guber (2002), comentando a Ratier (1971), afirma que, para el caso de los “cabecitas negras”, “*lo racial es solo un condimento para lo social*”, (Ratier 1971:33). “*El insulto arrecia no tanto por la migración interna o por el oscurecimiento de la población capitalina, ni siquiera por la ocupación masiva en la industria liviana... El mote surge y se expande cuando los provincianos, nuevos obreros y morenos empiezan a pisar fuerte en la política nacional, esto es, cuando sintetizan su calidad de obreros-morenos-provincianos en la identidad política del peronismo. Por consiguiente, el mote desaparece con su retroceso*”, (Guber 2002: 363).

¹⁰ La cita concluye: “*Claro que hay matices, y, según como se lo pronuncie, servirá también como comienzo de pelea*”, (1971:78).

precisamente por sus connotaciones raciales. La sociedad porteña de los años 1940 y 1950 estaba muy preocupada por construir y mantener su “blanquedad” y era más racista de lo que Ratier supone. El sucesivo desplazamiento que se produce en el énfasis de las características raciales a las sociales de los “negros” (cabecitas) es principalmente un intento por negar: a) el prejuicio racial, y b) la continuada presencia de *Otros raciales* en una ciudad blanca -que pasarían así a ser tan solo Otros culturales o sociales.

Escribiendo treinta años después del trabajo de Ratier, se puede apreciar la persistente vigencia del término “negros” para hacer referencia, peyorativamente, a los mismos estratos sociales que antes eran denominados “cabecitas negras” y “villeros”. Aunque el término no es nuevo ni los reemplaza totalmente, sí los engloba y ha ganado en vigencia. Por lo tanto, por debajo de las implicancias políticas que Ratier adjudica a “cabecita negra” y a las de marginación espacial que podrían inferirse a “villero”, la categorización principal que sigue operando es la racial.

Tal proposición se sostiene en la comprobación de que existen inequívocas relaciones entre los negros y los “negros” (cabecitas), ya que:

1) El criollo-mestizo-provinciano posee, en mayor medida de lo habitualmente afirmado, tanto por académicos como por legos, ancestros africanos. La tez -más o menos- oscura de la mayor parte de los “negros” (cabecitas) proviene del mestizaje ancestral, no solo con indígenas *sino también con la numerosa población negra que existió en varias provincias en el siglo XVIII*.

2) Las características culturales y psicológicas adjudicadas a los “negros” (cabecitas) a mediados de 1940 y 1950 eran muy similares a las que se les adjudicaban a los *negros* porteños treinta o cuarenta años antes (1900-1920).⁽¹¹⁾

Por estos motivos, la categoría de “negro” (cabecita) proviene de la re-aplicación a otro grupo, veinte o treinta años después, del esquema cognitivo que se utilizaba para categorizar a la población subalterna del Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX.⁽¹²⁾

11 Por más que, como bien afirma Guber, “*los rasgos atribuidos a los “negros” (cabecitas) y una década más tarde a los negros “villeros” (que serían los primeros pero espacialmente marginados y ya políticamente no movilizadas) remiten a “la figura argentina de la subalternidad” (1991:59), a “un modo de concebir a los sectores populares argentinos”, (1991: 59), considero que un modelo privilegiado de construcción de estos sectores populares fueron los negros argentinos La propia autora comienza la lista de figuras argentinas de la subalternidad con “los guarangos de Rosas” (1991:59), y sabida es la asociación que se establece, especialmente luego de la caída de Rosas, entre los grupos negros como sus más fieles y temidos seguidores.*

12 Aunque rasgos similares se adjudiquen a grupos subalternos en otros puntos del país -“matacos”, “coyas”, “chinas”- es sugestivo que sea en Buenos Aires donde se los llama “negros”. Reitero que esto es porque antes ya había un grupo en la ciudad al cual se le asignaba características parecidas, los *negros*.

Para comprender mejor esta transposición de un esquema cognitivo de un grupo a otro, debemos primero ver cuál era la imagen que de los negros tenía la sociedad porteña de las primeras décadas del siglo XX.

3. Imágenes de negros

a) *Imagen negativa del negro*

Hace unos años realicé una investigación sobre la imagen del negro a principios del siglo XX. Para ello revisé todos los números de la revista Caras y Caretas de la primera década del siglo y algunos de la segunda. Para mi desilusión no había muchos artículos que hablaran directamente sobre los negros de la época (salvo tres o cuatro notas) pero sí encontré muchos avisos con personajes negros, chistes gráficos sobre los negros y algunas historias con personajes negros. La imagen que se desprende del total de estos productos culturales es, como se podría esperar, de subalternidad, de asimetría y oposición no solo entre grupos sociales sino, casi, entre estados diferentes del ser.

Sin poder entrar mucho en detalles en esta oportunidad sobre los resultados de esta investigación, podemos detallar las siguientes características:

- Ser blanco y ser negro era considerado como condición excluyente, *sin términos medios*.

- Los negros eran visualizados principalmente como sirvientes de los blancos: los hombres como ordenanzas de instituciones públicas o como mucamos, las mujeres como cocineras, mucamas o lavanderas.

- Los negros eran presentados generalmente como brutales, poco confiables, taimados, con propensión a engañar a sus empleadores, principalmente en historias de ficción realistas o costumbristas. Alternativamente, en chistes o avisos -géneros que aspiraban a un nivel menor de realismo- también aparecían como tontos, cómicos y/o algo infantiles.

- Se los consideraba poco trabajadores y propensos a la diversión.

- Se los veía como sucios y podían oler mal. Un aviso de desodorante que muestra a una pareja de negros elegantemente vestidos enfrentados por una especie de payaso que les dice: “*No, amiguitos, no es para catinga (mal olor atribuido a los negros) que sirve el desodorante Edelweiss, sino para personas elegantes, aseadas, que cuidan de la higiene... Para ustedes todavía queda por*

inventar el específico”, (Caras y Caretas, 2/2/1907).

- En una nota sobre la comunidad negra de la época, el periodista de Caras y Caretas afirma: “[...] *a nadie hacen daño. ¿Por qué, pues, desear que se acaben? Vivan, prosperen. Y si con el husmo axilar capronizan el aire, ellos no son culpables de los caprichos fisiológicos*”, (“Gente de Color”, Caras y Caretas 2/2/1907. Destacado personal de mi parte).

El análisis de otras fuentes de la época muestra que la imagen del negro que encontramos en la revista Caras y Caretas era compartida por la sociedad porteña, o al menos por sus sectores más acomodados que producían la cultura erudita de la época.

En un párrafo de las memorias del ex-ordenanza del Congreso, Mamerto Quinteros, se resume de manera reveladora esa imagen. El autor rememora el temor que invadió a los ordenanzas negros cuando un recién electo presidente de la Cámara afirmó: “*Es necesario que despedamos a toda esta cáfila de negros haraganes que no sirven para nada. Vamos a reemplazarlos con gente blanca, limpia, activa, y que entienda lo que se le mande*”, (Quinteros, 1924:22).

El historiador norteamericano Donald Castro (1994), al analizar los personajes negros en los sainetes de las primeras dos décadas del siglo XX, resalta la imagen negativa que se transmitía de los negros. Según su reseña, “*los saineteros presentaron al negro como malo o como tonto*”, (Castro 1994:51). Los personajes negros de los sainetes, que eran escasos, habitualmente eran introducidos para brindar una nota cómica o, alternativamente, eran representados como temibles y amenazadores compadritos que atemorizaban a los honestos trabajadores del conventillo o regenteaban la vida del hampa porteño de la época. En este último caso, era más común que los personajes fueran *pardos*.

Otros ejemplos, que llegan hasta mediados de la década de 1930, muestran la persistencia de esta imagen negativa. En la crónica que una revista teatral realiza del espectáculo brindado en Buenos Aires por Josephine Baker en 1929, se muestra el desprecio que la sociedad de la época podía mostrar por un negro. Afirma el cronista:

“Todo el arte emotivo de esta negra epiléptica está hecho con ritmo de mono. Es este el animal más parecido al negro [...]. Y ella misma es una mona

a la que un cazador moderno le ha ubicado un manojo de plumas en el mismo sitio en que hasta ayer tenía un rabo prensil y peludo. [...] Josephine Baker es un sexo que se mueve y... nada más. Un hermoso cuerpo negro y lustroso, que se sacude grosera y desenfrenadamente al son candombero de unos cobres que otros negros soplan con aire simiesco”, (Revista Teatral Comoedia 54, 1/10/1929, extraído de Seibel 2001:202).

En una historia de ficción, aparecida en la revista El Hogar en 1934, se describe al protagonista negro de la siguiente manera:

*“Este es un negro criollo de magnífica estampa. No tiene el cráneo dolicocefalo ni las características faciales de su raza. Una dentadura radiante y la simpatía que transmite su persona atenúan su cromatismo violento. **Sufre su color como una herida que no es posible cerrar**”, (“Nuestro Hermano Negro”, El Hogar, 13/4/ 1934. Destacado de mi parte).*

b) Imagen negativa del “negro” (cabecita)

Los rasgos negativos atribuidos a los negros porteños durante las primeras tres décadas del siglo XX, se corresponden -con algunas resignificaciones- con los rasgos que, en las década de 1940 y 1950, se les atribuyó a los “negros” (cabecitas negras) venidos del interior.

Ambos grupos subalternos eran considerados el opuesto absoluto a la “gente de bien”: mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos, sobre todo, estaban compuestos por individuos más oscuros que la “gente decente” y representaban una amenaza -más todavía los “cabecitas”, como grupo organizado políticamente- a La Argentina moderna, europeizada, blanca, y a quienes se enorgullecían de pertenecer a ella.⁽¹³⁾

Si en un principio el mote “cabecita negra” quizá servía para marcar una especificidad del grupo nuevo respecto del antiguo -para distinguir, de alguna manera, entre ambos-, lo cierto es que “negros” pasó a ser el adjetivo más utilizado con el correr de los años. Continúa vigente y actualmente es utilizado

13 Las resignificaciones se dan en algunas características específicas que, según los distintos momentos, puede tomar esta amenaza. El “temible pardo compadrito” de los sainetes (Castro, 1994), por ejemplo, puede ser reemplazado por el actual delincuente que escucha “cumbia villera” o el “barra brava”. La movilización política, como sostiene Ratier (1971) para el caso de los cabecitas negras, sin duda los hace más amenazantes. El momento en que los *negros* fueron más temibles para los porteños fue cuando apoyaban a Rosas. En el siglo XX, sin embargo, solo podían ser una amenaza individual ligada a la delincuencia.

como categoría más inclusiva que abarca tanto a “cabecitas negras” como a “villeros”.⁽¹⁴⁾

En un trabajo reciente, la antropóloga norteamericana Sherry Ortner señala que en Estados Unidos la raza y la etnicidad han sido los discursos dominantes para hacer referencia a la desigualdad social en aquel país, mientras que el discurso sobre clase ha sido relativamente silenciado (1998:2). Por ello, señala la necesidad de desconstruir estas categorías para mostrar que incluyen fuertes referencias de clase. Según esta autora, la clase existe en Norteamérica pero no puede ser enunciada ya que resulta difícil hablar acerca de ella porque no hay un lenguaje para hacer referencia a la misma. Está ocluida, desplazada y enunciada a través de otros lenguajes de la diferencia social, como la raza, la etnicidad y el género.

Aunque reconoce que raza, etnicidad y clase están fuertemente interrelacionados, la predominancia asignada a los primeros dos factores oscurece la relevancia del tercero, de la clase social. Esta tiende a ser el último factor que se introduce para explicar los privilegios y el poder por un lado, y la pobreza y la impotencia social por el otro.

Trasladada a nuestra realidad social, esta reflexión resulta perfectamente adecuada si revertimos totalmente el orden de los factores. En La Argentina, el principal discurso para explicar las desigualdades sociales ha sido de *clase*. En nuestro país es *la raza* el factor que permanece ocluido y poco enunciable, ya que las categorías utilizadas en este discurso, los modelos explicativos y los valores que los rigen son mucho más implícitos que explícitos. Los porteños hablamos poco de raza, no nos ponemos de acuerdo en cómo clasificar a los distintos individuos -ni siquiera existen varios términos o criterios de clasificación de los individuos como en otros países, como Brasil-. Sin embargo, en nuestras interacciones con otros individuos y sus valoraciones, el color de la piel y otros rasgos fenotípicos -y las inferencias que realizamos sobre la base de estas- resultan importantes.

Por más que enfatizamos las dimensiones sociales y culturales que caracterizan a los “negros” es indudable que la gran mayoría de los individuos así clasificados, especialmente cuando lo hacemos de manera peyorativa, son

14 Ratier (1971, 1991) señala que el mote “villero” pasó a reemplazar, lentamente, a “cabecita negra”, en la medida en que los “cabecitas” se desmovilizaban políticamente -con la caída de Perón- y se veían confinados espacialmente en las villas miseria durante la segunda mitad de la década del 1950.

de tez más o menos oscura. Por más que enfatizamos el lado cultural-social de la discriminación y los estereotipos, existe una clara dimensión *racial* a las mismas. ⁽¹⁵⁾

La importancia oculta de la dimensión de la raza se vuelve más evidente en algunos fenómenos sociales muy recientes disparados por la terrible crisis económica que vivimos en La Argentina durante el 2002 que parece estar haciendo tambalear la certeza de nuestra “blanquedad”.

4. Cuestionando la “blanquedad”

a) *El color de los más pobres*

La irrupción nocturna en la ciudad de los *cartoneros* -quienes en todas las cuadras hurgan la basura en busca de papeles y cartones para vender-, nos muestra la distancia fenotípica y cromática que separa -antes menos evidente por la segregación espacial- a los estratos medios de los grupos subalternos suburbanos. La imposibilidad de encontrar un cartonero rubio muestra de qué manera la variable de raza continúa actuando en La Argentina por debajo de la de clase y etnicidad.

A la vez, el hecho poco analizado pero evidente de que *casi ningún* individuo fenotípicamente similar a los cartoneros pueda ser encontrado en la televisión -o solo en las series de ficción interpretando a malvivientes- muestra en qué medida el trabajo de construcción de la “blanquedad” porteña -y para el caso de los medios, argentina - es un proceso cotidiano. ⁽¹⁶⁾

Correspondientemente, casi ningún individuo con esas características fenotípicas es visible en las universidades, colegios privados o en empleos de

15 El problema es que “negro” no solo es un vocablo polisémico, sino que además condensa significados bastante disímiles: 1) se puede usar para aludir a gente de clase media alta y alta con cabello oscuro o con tez más o menos cetrina, sin necesariamente referirse a su posible ascendencia negra; 2) se emplea cariñosamente para dirigirse a personas queridas de cualquier tonalidad; 3) se puede usar también como insulto, principalmente si la persona es de tez oscura. Como insulto, es frecuente que se lo adjetive: “Negro de mierda” - “Negro villero” - “Negro sucio”. *Negro* puede significar todas estas cosas, pero el sentido que se le asigna en cada uso debe decodificarse tomando en cuenta el contexto, quiénes participan de ella, el tipo de relación que tienen, etc. Esta variedad de significados permite que, teóricamente, se pueda aducir que el “verdadero” significado del término no siempre es negativo. Se nota, sin embargo, la connotación peyorativa que el término posee en su acepción de categoría racial porque el uso coloquial más frecuente para referirse a una persona negra en su presencia es “morochó” o “moreno” -aunque este uso ha cambiando en los últimos años, en la medida en que muchos negros prefieren reivindicar su “negritud”.

16 Es revelador que el actor ganador del premio Martín Fierro Revelación 2001, hijo de padre negro y madre blanca, siempre se vea encasillado en roles de delincuente. Su debut fue como marginal en la miniserie “Okupas” (2000), luego tuvo su único papel en el cual no interpretaba a un ladrón en “Vulnerables” (2001) y durante 2002 interpretó a malvivientes -casi simultáneamente- en “O99 Central”, “Tumberos” y “Ciudad de Pobres Cozarones”. Que un mulato sea el más adecuado intérprete de “negros” (cabecitas) muestra la estrecha relación fenotípica entre uno y otro grupo.

clase media. Esto muestra que el color de la piel es sin duda un poderoso factor de impedimento de la movilidad social que nunca es tomado en cuenta en los análisis de desigualdad social. La única vía de ascenso social para individuos con estos fenotipos parece ser el box, el fútbol, la cumbia o la actividad sindical.

Una opinión similar expresó hace poco la conocida socióloga argentina Susana Torrado:

“Suggerentemente, a través del tiempo, ha persistido en nuestro imaginario colectivo la idea de que La Argentina es una sociedad en la que no existen diferencias étnicas o, al menos, las mismas no son importantes como causa de desigualdad social... Sin embargo, los rostros de los niños que la televisión exhibe como testimonio estremecedor del avance de la indigencia y la desnutrición tienen todos rasgos criollos. Solo que de eso no se habla”, (Susana Torrado, “La pobreza tiene rasgos criollos”, Clarín 9/9/02).

b) *“Pobres, nos sentimos etíopes...”*

La delgada línea que en el imaginario argentino separa a los “negros” (cabecitas) pobres de los individuos *negros* también puede apreciarse en un fenómeno reciente que ha pasado inadvertido: la generalización, en medios argentinos, de alusiones al África o a países africanos como referentes comparativos de La Argentina en crisis del 2002.

Tan recientemente como en noviembre de 2001, un escritor argentino reseñando la novela ambientada en Buenos Aires de una autora francesa, podía quejarse de que:

“[...] Su narración se apoya en un pastiche de pintoresquismo ‘tropical’ y postales porteñas estereotipadas [...]. Un palo borracho es descrito como un ‘conjunto de árboles’ [...]. Se habla del gusto de la papaya”, (Eduardo Berti, en el suplemento *Cultura y Nación* de Clarín, 10/11/01).

El título de la reseña, “Tangos en la capital de la papaya”, muestra qué molesto se sentía el escritor con la osadía de la autora francesa de ubicar a un personaje comiendo papaya *en Buenos Aires*.

Sin embargo, solo unos meses después, luego de la descomunal agudización de la crisis -y su simbolización de maneras diversas y contundentes a partir

de los hechos del 19 y 20 de diciembre del 2001-, fueron varios los periodistas y escritores dispuestos a comparar a La Argentina y la situación de sus ciudadanos más pobres, ya no con alguna república bananera caribeña -ni siquiera con las naciones más pobres latinoamericanas-, sino con países del África. Dicha comparación se expresa en formas más o menos jocosas (chistes gráficos, notas de humor) pero también en editoriales, notas de opinión y entrevistas a intelectuales de diverso tipo.

Algunos ejemplos:

- *“Pobres, nos sentimos etíopes, con perdón de esa gente seguramente más inocente que nosotros”*, (el periodista Orlando Barone, en “Puerto Libre”, su columna dominical en La Nación, 15-9-02).

- *“Si no luchamos por una utopía, terminaremos como un pobre país africano”*, (título a doble página de un reportaje a Marcos Aguinis, en la revista Gente, 23-4-02).

- *“Volviendo al escenario nacional que, y sin ánimo de ofender, camina aceleradamante hacia su africanización...”*, (la periodista Sylvina Walger, en “El FMI que nos merecemos”, nota de opinión publicada en La Nación, 24-5-02).

- *“Nosotros nunca pensamos que podíamos llegar a compararnos con algunos países pobres de África”*, (reportaje a Beatriz Sarlo, en la revista dominical del diario La Nación, 26-5-02).

- *“Africanización: Tal vez usted tenga agua, luz, calefacción... Yo no, y vivo como en África. Y eso es el país hoy, una Euráfrica, donde unos viven como en Europa y los demás como en el continente negro”*, (el periodista Manuel Fernández López, en “El Baúl de Manuel”, su columna dominical del suplemento económico *Cash* de Página 12, 30-6-02).

- El cómico Enrique Pinti tituló “Candombe Nacional” a su nuevo espectáculo estrenado el 5 de enero del 2002. Eligió ese nombre para su espectáculo porque: *“El candombe es una música de esclavos. Como en el candombe, estamos descalzos, en la calle, como esclavos. Somos esclavos, ¿entendés? Ahora*

ya se acabó la fiesta. Se acabó...” (“El candombe según Pinti”, La Nación, 21/12/01)

Sugiero que, a la luz de todo lo expuesto hasta ahora, se hace más comprensible el “pobres, nos sentimos etíopes” del renombrado cronista de La Nación, en la medida en que la pobreza está, efectivamente, asociada en el imaginario porteño con la “negritud”. *Que la extrema pobreza nos lleve a vernos negros comprueba, según lo expuesto hasta aquí, la efectiva vigencia -no importa qué tan silenciada- de las categorías raciales como reproductoras de las diferencias sociales que nos aquejan.* Resulta sugestivo que la mayor parte de las comparaciones no se realizan con países latinoamericanos -con “cabecitas negras”- sino directamente con países africanos o con esclavos, con *negros*.

Se ha sugerido que, para La Argentina, el negro es la imagen más fuerte de alteridad. Pienso que es así principalmente porque para el hombre de Buenos Aires, desde hace más de cien años, es el Otro más cercano, con el que efectivamente convivió, con mayor o menor intensidad, desde la época de la esclavitud hasta nuestros días. Por esta cercanía, y por la efectiva miscegenación que pese al prejuicio se producía y aún se produce, hemos estado exorcizándolo de nuestra sangre, de nuestra familia, de nuestra ciudad, de nuestra cultura y de nuestra historia.

Durante la última década del siglo XX, “extinguidos” los *negros* y domesticados los “negros” -por un presidente a quien el *establishment* porteño pasó a ver como “alto, rubio y de ojos celestes” aunque su fenotipo lo desmintiera- creímos que por fin habíamos entrado al Primer Mundo de los indudablemente blancos que nos correspondía. Resulta paradójico que justo cuando creíamos haber cumplido nuestro destino manifiesto, nos vimos de nuevo lanzados del paraíso hacia el infierno de la pobreza, un infierno de carritos y cartones, para enfrentarnos con el diablo que, como todos sabemos, es *negro*.

BIBLIOGRAFÍA

- **Castro, Donald:** “*The image of the Afro-Argentine in the Argentine popular theatre (sainete porteño), 1880-1930*”. En *Selected Proceedings, Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. J. Ricipito, ed. Pp. 41-60. Baton Rouge: Louisiana State University, 1994.
- **Frigerio, Alejandro:** “*A alegria é somente brasileira: A exotização dos migrantes brasileiros em Buenos Aires*”. En *Argentinos e Brasileiros: Encontros, imagens, estereótipos*. A. Frigerio y G. L. Ribeiro, eds. Pp. 15-40. Petrópolis : Vozes . 2002.
- **Goffman, Erving:** “*Stigma: Notes on the management of spoiled identity*”. New York: Simon and Schuster. 1963.
- **Guber, Rosana:** “*‘El Cabecita Negra’ o las categorías de la investigación etnográfica en La Argentina*”. En *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*. Sergio Visacovsky y Rosana Guber, eds. Pp. 347-374. Buenos Aires: Antropofagia. 2002.
- **Ariel Gravano y Rosana Guber:** “*Villeros o cuando querer no es poder*”. En *Barrio sí, villa también*. Buenos Aires: CEAL. 1991.
- **Hasenbalg, Carlos y Alejandro Frigerio:** “*Imigrantes brasileiros na Argentina: Um perfil sócio-demográfico*”. Río de Janeiro, Brasil: IUPERJ. 1999.
- **Ortner, Sherry:** “*Identities: The hidden life of class*”. En *Journal of Anthropological Research* 54(1): 1-17. 1998.
- **Quinteros, Mamerto:** “*Memorias de un negro del Congreso*”. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos. 1924.
- **Ratier, Hugo:** “*El cabecita negra*”. Buenos Aires: CEAL. 1971. Prólogo a “*Villeros o cuando querer no es poder*”, de Rosana Guber. En *Barrio sí, villa también*. Ariel Gravano-Rosana Guber. CEAL. 1991.
- **Reid Andrews, George:** “*The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900*”. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980. (Versión en español: “*Los Afro-Argentinos de Buenos Aires*”. Buenos Aires: De la Flor. 1989).
- **Sansone, Livio:** “*Cor, classe e modernidade em duas áreas da Bahia*”. *Estudos Afro-Asiáticos*, 23: 143-173. 1992.
- **Seibel, Beatriz:** “*La presencia afroargentina en el espectáculo*”. En *El*

negro en La Argentina: Presencia y negación. Dina Picotti, ed. Pp. 199-208. Buenos Aires: Editores de América Latina. 2001.

Organización política y articulación con espacios locales-globales de los afrodescendientes en La Argentina en la última década

*Laura Cecilia López
CONICET – Argentina.*

Introducción

A partir del análisis de un episodio reciente de negociaciones y disputas entre diferentes actores (activistas afroargentinos, agentes del Estado local y de agencias multilaterales de financiamiento) por la inclusión de una cuantificación de la población afrodescendiente en La Argentina en el censo nacional, me propongo reflexionar sobre los impactos locales de la transnacionalización de los movimientos negros en la última década a través de diversos agentes, fuerzas y flujos sociales que están produciendo y ampliando procesos de identificación étnica y de reivindicación de derechos de ciudadanía.

El tema de la cuantificación oficial de los afrodescendientes viene siendo una exigencia de actores globales⁽¹⁾ sobre los Estados nacionales en América

1 Los "actores globales" son organizaciones cuyo ámbito de acción supera las fronteras nacionales. Pueden ser divididos en: organizaciones supra-estatales, basadas en acuerdos que envuelven países signatarios, llamadas también "agencias multilaterales de cooperación" (UNESCO, OEA, OIT); fundaciones filantrópicas transnacionales con "misiones" sociales y científicas (Ford, Interamericana, Kellogg); organizaciones internacionales que financian proyectos de desarrollo económico en el mundo (Banco Mundial), o en una región (Banco Interamericano de Desarrollo), llamadas "agencias multilaterales de financiamiento. (Mato, 2003).

Latina en vistas de evaluar la situación socio-económica de ese segmento de la población y, en base a los resultados obtenidos, planificar el financiamiento de proyectos de desarrollo para esas comunidades. Dichas exigencias cobraron nueva fuerza a partir de la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y otras formas correlativas de Intolerancia, celebrada en Durban, Sudáfrica, en el año 2001. La Declaración Final, firmada por los Estados participantes, recomienda a los países de América Latina contar con datos oficiales sobre los afrodescendientes, para formular y evaluar políticas de reparo destinadas a esa población en relación con la deuda resultante del proceso esclavista.

Estas recomendaciones y exigencias internacionales provocaron diversidad de situaciones en los planos locales. En el caso de La Argentina, no existían preguntas en el censo sobre raza/color/etnicidad. Solamente, en el año 2001, fue realizada una pregunta de auto-identificación de pueblos indígenas. En el año 2003 comenzaron las negociaciones entre agencias internacionales, funcionarios del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) y activistas afro para la formulación de una pregunta a ser incluida en el censo 2010 que dé cuenta de los descendientes de africanos. La elaboración de la pregunta -que estuvo a cargo de un grupo de activistas, dos de ellos contratados por el INDEC y el Banco Mundial (BM) como consultores, y que forma parte del cuestionario que está siendo testeado en una Prueba Piloto financiada por el BM durante el año 2005- ocasionó debates acerca de qué categoría usar para dar cuenta de esa población.

Relaciono este fenómeno con la constitución de un espacio transnacional de los movimientos negros en América Latina. Con el término “transnacionalización” nos referimos a prácticas y procesos que vinculan a actores sociales a través de fronteras nacionales (Smith y Guarnizo, 1998). En el caso analizado, referimos a la conformación de agenciamientos políticos que atraviesan fronteras a través de redes internacionales de organizaciones negras, así como de la inclusión de temáticas relativas a la población negra latinoamericana en las agendas de “governabilidad global” de organizaciones internacionales y corporaciones multinacionales⁽²⁾.

2 Esos procesos son analizados en diferentes países y movimientos sociales de América Latina en Álvarez, Dagnino y Escobar (comp). 2000.

Por un lado, los movimientos negros (entre otros movimientos étnicos) demandan por reformas en el campo de los derechos, políticas afirmativas y autonomía cultural (Wade, 1997). En algunos casos, los gobiernos han adoptado políticas -incluidas reformas constitucionales- que reconocen la composición multiétnica de sus naciones y acordaron ciertos derechos especiales para los grupos desfavorecidos desde la dominación colonial, reformulando la concepción de ciudadanía homogénea del nacionalismo republicano clásico. Los nuevos derechos implican el reconocimiento de la deuda histórica del Estado para con esos grupos: sea como propietarios originales de tierras, como sujetos de la esclavitud o como víctimas del racismo, (Arruti, 2000).

Por otro lado, se vienen produciendo desde la década de 1970 cambios en las responsabilidades internacionales y en la proliferación de actores no-gubernamentales con un papel cada vez más importante en la escena mundial. Como resultado de la descolonización de los países del “Tercer Mundo”, se crearon nuevos sectores de interés y alianzas de Estados nacionales opuestos al colonialismo que desarrollan una retórica anti-colonial persistente en las Naciones Unidas. Las ONG, las organizaciones intergubernamentales (como el BM, el BID) y las corporaciones multinacionales están cada vez más insertas en las luchas étnicas. Cabe aclarar que la transformación en las normas internacionales dio a la categoría de “pueblos indígenas” estatuto consultivo de las Naciones Unidas en el año 1992, y a la de “afrodescendiente” a partir de la Conferencia de Durban en el año 2001. Así, la cuestión del reconocimiento de las naciones como multi-étnicas y las políticas de reparo para con minorías históricamente desfavorecidas pasan a constituir “valores globales” en el sentido de que los Estados son “evaluados” a nivel internacional por el cumplimiento de esas disposiciones (Wilmer, 1993).

Es importante considerar la complejidad de las reconfiguraciones de los movimientos étnicos a partir de los procesos de transnacionalización y el conflicto de representaciones e intereses que producen en el plano nacional ya que implican procesos, llamados por algunos autores “transnacionalización desde abajo”. Es decir, la conformación de un nuevo espacio político a través de fronteras nacionales, que está fundamentalmente basado en las prácticas y relaciones sociales de actores que ofrecen resistencia en el plano local (Smith, 2003; Smith y Guarnizo, 1998). Esos movimientos basan sus acciones en la posibilidad de que la naturaleza del Estado (coercitiva) pueda ser acomodada a la luz de demandas

por cambios de una fuerza normativa basada en la existencia de una comunidad política global (Wilmer, 1993).

Sin embargo, esa fuerza “global” que sustenta la acción de las organizaciones étnicas locales en la búsqueda de soportes nacionales e internacionales para sus pleitos no puede ser circunscripta tan solo a sus propias iniciativas. Esta transnacionalización “desde abajo para arriba” es también, por lo menos en parte, una respuesta a otros procesos que pueden ser considerados parte de una transnacionalización “a partir de arriba” que generalmente involucran las actividades de elites poderosas, que controlan corporaciones, medios o finanzas multinacionales (Smith y Guarnizo, 1998). En el mismo nivel local, gobiernos y actores multilaterales específicos (Fondo Monetario Internacional, BM, BID, etc.) construyen un espacio global neoliberal, un “nuevo orden mundial” para regular los flujos transnacionales de capital, comercio, personas y cultura (Pantaleón, 2002).

Relacionamos estos procesos para interpretar las reformulaciones de los censos ya que constituyen una problemática contemporánea que está inserta en espacios transnacionales, tanto de reivindicación de movimientos sociales como de responsabilidades de los Estados nacionales.

Censos y transnacionalización

Los censos se han transformado en los últimos años en interés de las Ciencias Sociales⁽³⁾, ya sea en su dimensión histórica, por su rol en la conformación de las identidades nacionales y la homogeneización de las naciones⁽⁴⁾, como en relación con reivindicaciones políticas actuales de minorías, por ser incluidas en la contabilidad por raza y etnicidad en las estadísticas oficiales, para luego esos

3 Kertzer y Arel (2002) es una compilación sobre los censos de Francia, Brasil, Estados Unidos, Ruanda, Burundi, Israel y Canadá. Petrucci (2002) compara EUA, Francia, Canadá y Gran Bretaña. Oliveira (1999) trabaja sobre Brasil. Otero (1997-1998) y Reid Andrews (1989) reflexionan sobre Argentina.

4 En el caso de La Argentina, la construcción dominante de una “blanquitud” de la nación hasta la actualidad (particularmente en Buenos Aires) a partir de macro-procesos de invisibilización de los negros en la historia y cultura nacional, fue materializada, entre otros mecanismos, a través de operaciones censales. Reid Andrews (1989) analiza cómo, durante el proceso de constitución del Estado entre 1880 y 1930, se produjo un traspaso de la población categorizada como negra y parda a otras categorías, por ejemplo la de “trigueño”, término que no denotaría directamente una ascendencia africana. Otero (1997-1998) analiza los censos nacionales del período entre 1869 y 1914, considerando las contradicciones de la modernización estadística, basada en el principio liberal de igualdad ante la ley que, por un lado, rechazaba las categorías que remitieran al pasado colonial pero que tenía implícita la jerarquía de razas que combatía. La homogeneización de la población privilegiaba como elemento conformador al segmento blanco, despreciando a negros e indígenas.

datos basar políticas públicas de reconocimiento e inclusión social.

La desconstrucción contemporánea de esos fenómenos implica tener en cuenta que la formulación de preguntas y categorías de los censos está traspasada por debates políticos. Los censos hacen mucho más que simplemente reflejar una realidad social, juegan un papel clave en la construcción de esa realidad. Constituyen uno de los mecanismos de encuadramiento de las poblaciones que el poder público utiliza. A través de los censos, los Estados clasifican las poblaciones nacionales en categorías separadas y jerárquicamente relacionadas a través de mecanismos arbitrarios, funcionando como árbitros. Esas clasificaciones son resultantes de las relaciones de fuerza entre los diferentes grupos que integran el Estado (Kertzer y Arel, 2002; Oliveira, 1999).

A pesar de estas desconstrucciones de las Ciencias Sociales, hasta el día de hoy se sigue apelando, sobre todo en el conocimiento producido por estadistas, a lo que Labbé (2000 *apud* Kertzer y Arel, 2002) llama “realismo estadístico”, es decir, a una lógica cuantitativa basada en la idea de que el objeto a ser enumerado “existe previamente y por fuera de las estadísticas”. Este punto es central para entender los conflictos ocasionados, tanto en los encuadramientos que de las poblaciones hacen los Estados, informados por ideologías nacionales, como en los que realizan los actores globales, guiados también por ideologías dominantes en un plano transnacional.

Examinemos más de cerca cómo se constituye un espacio político transnacional que articula a los actores globales y las organizaciones de la sociedad civil en las demandas frente a los Estados nacionales para la contabilidad de los afrodescendientes. En la última década fueron incluidas temáticas “afro” en las agendas de organizaciones transnacionales y agencias multilaterales, como la UNESCO, OEA, OIT, BID, BM, Fundación Kellogg, Fundación Interamericana, Fundación Ford, que construyeron de manera particular el problema de la afrodescendencia, lo cual informa los tipos de reclamos de los activistas a nivel nacional⁵.

En el caso del BM y el BID, a partir del año 1995, sus políticas y programas fueron orientados para el “alivio a la pobreza” presente en los países de América Latina. En los discursos aparece una relación entre pobreza, raza y origen étnico, omitiendo las particularidades históricas en cada país del área.

5 Para analizar tales discursos utilizo como *corpus* los documentos producidos por estos actores, documentos obtenidos en las páginas Web de los organismos o que fueron brindados por mis informantes.

Junto con los pueblos indígenas, las comunidades negras son consideradas como “grupos vulnerables”, partiendo de la idea de que los negros y los indígenas son los “más pobres de los pobres”, motivando nuevas lecturas sobre “pobreza” y sobre “problema social”.

El BID impulsó en el año 1996 la formación de la red internacional de organizaciones negras *Afro América XXI*, para “analizar y proponer soluciones viables frente a la situación de pobreza, desigualdad y discriminación de que aún, lamentablemente, son objeto los miembros de nuestras comunidades afro-latinoamericanas”. La Declaración que da inicio a la red fue firmada en el cuadro del Foro “Alivio a la pobreza a las minorías étnicas en América Latina”, celebrado en Washington DC en noviembre de 1996, de la cual participaron dos líderes afroargentinas⁶. En dicho documento, las comunidades negras son llamadas a apelar a los gobiernos, organismos multilaterales y agencias de cooperación para el desarrollo, para que ajustasen sus políticas sociales y económicas tomando como referencia las recomendaciones propuestas por la red. Fundamentalmente, exigiendo acciones “*que tomen en cuenta los niveles de vulnerabilidad y riesgo en que se encuentra la masa de los miembros de nuestra comunidad*”.

En el año 2000 se formó el *Programa sobre Raza del Diálogo Interamericano* y la *Consulta Interagencial sobre Raza en América Latina* (IAC), siendo un grupo consultivo de instituciones de desarrollo internacional, conformado por el BM, el BID y las Fundaciones Interamericana, Ford y Rockefeller. Buscan instalar la temática de “raza” en el escenario transnacional, así como en los planos nacionales abordando cuestiones de discriminación racial, exclusión social y otros problemas de las poblaciones afrodescendientes de América Latina. Es interesante resaltar que en la presentación del Programa y de la Consulta, *raza* está directamente asociado a la *población negra* -no hacen alusión a otros grupos, como por ejemplo, indígenas-. Así, aparentemente, la cuestión no refiere a otras minorías étnicas-raciales, ni tampoco incluye a la pobreza “en general”, redireccionando de ese modo las actuaciones de los Estados a un determinado aspecto como aislado de los demás.

En el mismo año se inicia también “Todos Contamos”, que son una serie de reuniones organizadas por el BM y el BID para los órganos estadísticos de los gobiernos de América Latina y el Caribe y las ONG de cada país, teniendo como

6 En los años 90 se forman también la Red Continental de Organizaciones Afro (creada en Uruguay en 1994), y la Alianza Global Latino-Caribeña (que surge en Nueva York en 1999 como confluencia de las otras dos redes).

objetivo dar herramientas analíticas para el trabajo sobre la pobreza y la relación entre raza, etnia y situación socio-económica. En base a un documento del BM del año 1995. Esta institución se juntó con el BID y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) para elaborar un programa regional de asistencia técnica para mejorar las encuestas domiciliarias y obtener datos más precisos sobre pobreza. Pero ese trabajo sobre las estrategias de reducción de la pobreza llevó a la “necesidad de mejorar las herramientas de recolección de datos para que reflejaran de forma más exacta los Estados afectados por la pobreza de grupos históricamente excluidos en América Latina y el Caribe” (o sea, negros e indios). Así, surgió la idea de realizar “Todos Contamos”, para sensibilizar sobre dicha necesidad e intercambiar ideas sobre la mejor forma de incorporar ese tipo de contabilidad en los censos nacionales de la región.

La primera reunión fue celebrada en Colombia en el año 2000, en la que participaron por La Argentina un funcionario del INDEC y un representante indígena. En aquel momento el tema en cuestión era la inclusión de una pregunta de auto-identificación para los indígenas en el censo de 2001, relacionada con el reconocimiento de derechos de los pueblos indígenas en la Constitución de 1994⁽⁷⁾ y la vigencia del Convenio 169 de la OIT⁽⁸⁾.

En la segunda reunión celebrada en Perú en noviembre del 2002 participaron el funcionario del INDEC, un representante indígena y una representante afro, ya que se comenzaba a hablar sobre la inclusión en el censo de la pregunta sobre afrodescendencia en el contexto posterior a la Conferencia de Durban de 2001.

En otras palabras, en el juego entre agencias internacionales y Estados nacionales, las agencias proponen financiar proyectos de igualdad social siempre y cuando los Estados nacionales se corresponsabilicen en realizar “diagnósticos” (censales) que indiquen los problemas sociales a los cuales dirigir financiamien-

7 El Artículo 75 Inciso 17 de la Constitución Nacional establece que “Corresponde al Congreso reconocer la pre-existencia de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades y la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Se debe asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones”.

8 La pregunta incluida en el censo 2001 fue: “¿Existe en este hogar alguna persona que se reconozca descendiente o perteneciente a un pueblo indígena?”. Si la persona respondía afirmativamente, la segunda parte era: “¿A qué pueblo?”. Figuraban 18 opciones de pueblos y otra que refería a “ignorado”. Dicha pregunta fue considerada como “de captación”, para después hacer una encuesta complementaria, que se realizó en el 2004 en algunos de los hogares para conocer cuántas personas integran el hogar y cómo es su calidad de vida. El cuestionario incluyó preguntas sobre los antepasados, lenguas indígenas y otros temas como educación, salud, trabajo, condiciones de vivienda y problemas específicos que afectan a los pueblos indígenas.

tos.

Según muestran los documentos, en las reuniones se debatieron temas tales como: qué conceptos y metodologías utilizar para dar cuenta del origen étnico; cuáles son las variables para acceder al nivel socio-económico de grupos étnicos y/o raciales; y cuál es la participación de los grupos comunitarios en el diseño y aplicación de esas metodologías. La idea es “contar con datos demográficos y socio-económicos más confiables para diseñar operaciones de inversión más eficaces y proporcionar servicios de desarrollo a grupos raciales y étnicos y otros grupos vulnerables”. El documento general está acompañado de otros que relatan las experiencias en algunos países como Brasil, Ecuador y Guatemala, colocando problemas específicos en la aplicación de algún tipo de contabilidad de los afrodescendientes e indígenas, sobre todo en relación con las categorías a aplicar.

Todas estas alianzas, directrices y recomendaciones fueron mejor articuladas en la Conferencia de Durban del 2001. Según la Declaración Final, los datos de los censos ofrecerían a las instancias normativas un instrumento indispensable para formular y evaluar políticas de Estado.

Llamo la atención al hecho de que en los documentos percibo una relación no problematizada entre pobreza y etnicidad/raza, cuestiones que engloban a indígenas y negros como “grupos vulnerables”, vistos como “los más pobres de los pobres”, sin entrar en juego los contextos sociales e históricos de esos actores en los planos nacionales.

¿Cuál es, entonces, la construcción de la “afrodescendencia” en estos discursos?

Retomamos las ideas de João Pacheco de Oliveira (2000) en su análisis de las directrices del BM a la luz de los problemas de la política indigenista brasilera y de las luchas y movilizaciones de los indígenas en Brasil. Dice que el procedimiento clasificatorio apuntado por dichas directrices intenta aplicar a los fenómenos socioculturales el mismo tipo de definición empleado para los fenómenos naturales, implicando graves consecuencias al conceptualizar los grupos como unidades discretas que pueden ser descritas a través de la presencia/ausencia de características genéricas. Tal equívoco alimenta los estereotipos y preconceptos que se encuentran en el sentido común y en los discursos cotidianos. Dentro de esa lógica clasificatoria entra la noción de “vulnerabilidad” (vinculada a la de “autenticidad”), criterio que no es susceptible de una aplicación directa. Aunque

existan grupos indígenas (y negros) que entren en esos parámetros, ¿qué es lo que sucede con los que no entran? Y, por otra parte, ¿quiénes son los sujetos autorizados para manejar esas clasificaciones? Los intentos de aplicación de ese criterio acabarían abriendo espacio y dando foros de legitimidad para un debate sobre la pretendida autenticidad de esas colectividades, y delegan al Estado-nación y sus agentes la prerrogativa de elección de los “merecedores” de atención.

Resaltamos, entonces, el poder de las clasificaciones y el hecho de que el Estado-nación detenta una herramienta que es ambigua: al mismo tiempo que identifica a los que debe “promover”, toma para sí la posibilidad de excluir a otros bajo el argumento censal que él mismo maneja y del cual extrae su legitimidad.

De este modo, la lucha por incluir categorizaciones en el censo no es solamente un episodio reciente, también es revelador de una lucha por las clasificaciones y por intervenir en el funcionamiento aparentemente burocrático pero que viene demostrándose una de las más duraderas formas de seleccionar, excluir e imaginar un “problema social”, los “nacionales” y una nación.

En el caso de La Argentina, el proceso de descaracterización étnica de esa población a lo largo del siglo XX ocasiona que no entren en el criterio de “autenticidad” como parte de los orígenes de la nación, siendo difícil, en algunos casos (obviamente dentro de esa lógica), mostrar que poseen una cultura propia que los identifique como grupo diferenciado. Además, la movilidad social ascendente y la “integración a la sociedad blanca” de sectores de esta población implicaría, en los términos técnicos y amplios, una demostración de que sería incorrecto presumir el criterio de “vulnerabilidad” para esos grupos.

Esto, sumado a la crisis actual de La Argentina, que coloca como “vulnerables” a grupos que no entran en las categorías ni de ‘indígena’ ni de ‘negro’, torna más complejo el problema en relación con quién “precisa más” los programas de desarrollo. O sea, desencadena y pone en circulación un reclamo sobre quiénes son los más pobres entre los pobres y el poder de designarlos como “merecedores”.

Los afrodescendientes en el censo de La Argentina

En mayo del 2003 y en mayo del 2004 se realizaron en Buenos Aires

reuniones con las organizaciones afroargentinas convocadas por representantes del BM y del INDEC. En la primera, que contó con un gran número de organizaciones afro, se delinearon los pedidos y las posibilidades de implementación de la contabilidad de los afrodescendientes. La segunda reunión fue convocada con una propuesta concreta del BM de encaminar un fondo para financiar una prueba piloto para testear el instrumento de medición.

Para reponer los “entredichos” de esas reuniones usamos las minutas del BM publicadas en su página Web y entrevistas con algunos de los líderes que participaron de esas reuniones. Resaltamos cómo los diferentes actores construyen la “afrodescendencia”.

Por parte de los actores globales, en este caso el BM, son creados vínculos no problematizados entre “raza” y “pobreza” a través de la elaboración de una lista pre-establecida de “problemas sociales” a buscar en las realidades locales.

Por parte de los agentes del INDEC, se construye el problema afrodescendiente refiriendo a una “minoría no visible” en términos de color. Este hecho, sumado a un frágil auto-reconocimiento del origen étnico, lleva a que metodologías cuantitativas, dentro de una lógica del “realismo estadístico” (que busca a través de las estadísticas una “realidad” exterior y objetiva sin problematizar su papel en la construcción de esa realidad), apunte a la inviabilidad de la inclusión de una pregunta en el censo.

En esos encuadramientos, si tomamos el parámetro predeterminado que vincula “raza”, “origen étnico” y “pobreza” para categorizar a los afroargentinos, se corre el peligro de reforzar la idea hegemónica de que “verdaderamente” no existen negros en La Argentina, reduciendo la complejidad del problema. Tal situación evade otro problema: el no reconocimiento oficial de la población negra, que no solamente se inscribiría relacionada a pobreza, sino que se confronta con situaciones de racismo.

Para los activistas, más allá de los datos objetivos que puedan extraerse de los censos, esto significaría un primer paso para que la sociedad civil reconozca su existencia. En ese sentido, las políticas censales tienen una fuerte dimensión emocional, ligada al reconocimiento oficial. El censo no cumple solamente una función de contabilidad, también es un eje de luchas por la invención y legitimación de categorías de identidades colectivas.

Los activistas participantes del proceso consensuaron dos preguntas para testear en la Prueba Piloto. La primera, que interroga sobre si hay alguna per-

sona que sea “afrodescendiente”, y, la segunda, que refiere a si alguna persona reconoce un antepasado como afrodescendiente o como africano. Según los activistas, el término “afrodescendiente” fue elegido para ser parte de la pregunta por “sintetizar”, en cierto modo, las problemáticas que afrontaban los líderes. Si bien no es un término usado ampliamente en La Argentina, es la categoría de auto-identificación consensuada en la Conferencia de Durban. Expresa una identidad política latinoamericana resignificando el término de identificación política “negro”, que todavía presentaría vínculos con la historia colonial. Privilegia la ascendencia por sobre el color, cuestión importante para los afroargentinos, que presentan una variedad de trazos físicos que dificultaría su identificación por categorías de raza. En ese sentido, puede incluir blancos que se reconozcan descendientes de africanos. Además, puede incluir no solo argentinos sino también inmigrantes negros. Si bien generó consenso, es necesario marcar que también es un término en disputa.

Vemos que las propias negociaciones por el censo reorganizan las fronteras de la colectividad, por lo menos en la visión de los líderes que emprenden este tipo de reclamos frente al Estado y en su tarea de definir quién conforma y cuáles son las características de la colectividad a la cual representan.

Cabe mencionar que durante los años 1980 y 1990, el activismo negro adquirió cierta relevancia en una arena pública local marcada por valores de “democratización cultural” y “participación ciudadana” impulsados en el contexto de apertura democrática de la década del 1980. Además, en esta época hubo importantes migraciones de países latinoamericanos (entre las que había personas negras) y de países africanos, cuestión que impulsó debates públicos sobre el lugar de la población negra en La Argentina tanto a través de un activismo relacionado con la reivindicación de una herencia cultural africana en el Río de la Plata, como también la militancia que retomó problemáticas de la descolonización africana para reflexionar sobre la realidad de los negros en Argentina⁹.

Esa arena pública se diversifica a fines de la década de 1990, con la

9 Entre el variado espectro de organizaciones, para la realización de mi tesis de maestría – que versó sobre el proceso de etnogénesis de grupos negros en Argentina a partir de los años 80 hasta la actualidad (López, 2005)- mis entrevistados fueron seleccionados entre los líderes de organizaciones que actualmente están envueltos en negociaciones con agentes del Estado y con agencias multilaterales y movimientos transnacionales. Dichas organizaciones tienen actuación política en la ciudad de Buenos Aires, pero sus sedes y área de actuación, en la mayoría de los casos, abarcan alguna localidad de la periferia de Buenos Aires (como *África Vive* en La Matanza y la *Sociedad de Socorros Mútuos Caboverdeana*, en Dock Sud) o otra ciudad del interior del país (como la *Casa de la Cultura Indo-Afroamericana*, con sede en Santa Fe). Correspondientes a los años 80, identifiqué 9 organizaciones, de las cuales 4 continúan existiendo. Entre la década del 90 y 2000 identifiqué 18 asociaciones surgidas en esos años.

ampliación de los espacios políticos de los movimientos negros en América Latina. La “afroargentinidad” y la “afrodescendencia”, como categorías de auto-identificación, expresan una pluralidad de demandas y la introducción de nuevos clivajes entre los protagonistas de un amplio espectro de organizaciones y actividades. En relación al tipo de demandas, se crean coaliciones que resaltan el clivaje entre “nacionales” (afroargentinos) y “extranjeros” (inmigrantes negros recientes), diferenciando el tipo de reivindicación que llevan a cabo y cómo se relacionan con el Estado. En el caso de los afroargentinos, las reivindicaciones vienen apuntando a la deuda histórica del Estado para con los descendientes de las personas que fueron esclavizadas en este territorio. En el caso de los inmigrantes, las reivindicaciones abarcan la diáspora africana en general, tanto histórica como actual, relacionada con el proceso de esclavitud. Sus pleitos estaban más relacionados con políticas anti-discriminatorias y defensa de Derechos Humanos en general.

Esas coaliciones son reformuladas en la Conferencia de Durban. El clivaje principal, que antes refería al tipo de relación con el Estado (si eran “nacionales” o “extranjeros”), pasa a diferenciar a las organizaciones que tienen fuertes conexiones transnacionales (es decir, apoyo internacional para los pleitos locales e inserción en los circuitos de financiamiento que le den cierta continuidad en las actividades de las organizaciones), de las que no las tienen.

Con las negociaciones en relación al censo, los clivajes entre “nacionales” y “extranjeros” vuelven a cobrar fuerza, ya que se está debatiendo sobre cómo el Estado clasifica a la población negra y sobre la identificación de sujetos de derecho, posibles beneficiarios de políticas públicas. En ese sentido decimos que el término “afrodescendiente” fue consensuado entre los activistas pero también ocasionó fuertes debates en relación a quién incluía.

Consideraciones finales

Opino que la constitución de un movimiento transnacional negro en los últimos años está contribuyendo a abrir -de manera particular conforme a la coyuntura histórica y política- debates sobre raza y etnicidad en La Argentina, pero esos “nuevos debates” refieren a “viejos problemas” sobre cómo lidiar con la alteridad negra en un país que reitera un ideario nacional anclado en la

“blanquitud”.

En La Argentina, en la Constitución de 1994, fueron incluidos derechos vinculados a los pueblos indígenas y ratificados pactos internacionales sobre la eliminación de la discriminación étnica y racial en general. No hubo dispositivos específicos para la población afroargentina. Sin embargo, en el marco del *proceso de etnogénesis* de grupos negros locales (López, 2005), potenciado tanto por las movilizaciones negras a nivel continental como por las etnogénesis indígenas de los últimos años, los activistas afro usaron el marco legal multicultural tanto para canalizar denuncias de racismo como para reclamar políticas específicas para la población afrodescendiente en Argentina, entre ellas, la contabilidad oficial de ese segmento poblacional en el censo nacional.

Aunque las presiones globales llevasen a reformas en el marco jurídico del Estado, abriendo la posibilidad a las minorías de usar esos nuevos dispositivos para sus demandas, no llegaron a cuestionar ideologías dominantes en el plano local, lo que muestra la difícil implementación de políticas oficiales de reparo específicas para los afrodescendientes, pensando en la “blanquitud” imaginada como predominante, que los coloca como un protagonista que interfiere en las certezas producidas sobre la homogeneidad racial en La Argentina.

Por último, considero que una de las contribuciones de la antropología en esta problemática es la de fornecer herramientas de análisis de la complejidad de estos procesos y campos de disputa, tanto a través de la desconstrucción de discursos dominantes que encuadran a las poblaciones minoritarias y recrean desigualdades de poder, como también resaltando la construcción de subjetividades en ese contexto: minorías repensándose en el medio de esos flujos, redefiniéndose como comunidad, intentando reposicionarse socialmente y en el imaginario nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- **Álvarez, Sonia; Dagnino, Evelin y Escobar, Arturo.** (comp.): *“Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos”*. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2000.
- **Arruti, José:** *“Direitos étnicos no Brasil e na Colômbia: notas comparativas sobre hibridação, segmentação e mobilização política de índios e negros”*. En: Horizontes Antropológicos / UFGRS. IFCH. PPGAS. Año 6 N° 14, Porto Alegre, 2002. Pp. 93-124.
- **Frigerio, Alejandro:** *‘Negros’ y ‘Blancos’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales*. Conferencia presentada en las Jornadas “Buenos Aires Negra: Memorias, representaciones y prácticas de las comunidades Afro”, organizadas por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 14 y 15 de noviembre de 2002.
- **García, Jesús:** *“Comunidades afro-americanas y transformaciones sociales”*. En: Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización. D. Mato (comp.). CLACSO. Buenos Aires. 2001.
- **Kertzer, David y Arel, Dominique** (comp.): *“Census and Identity: The politics of race, ethnicity and language in national censuses”*. Cambridge University Press. 2002.
- **López, Laura:** *“¿Hay alguna persona en este Hogar que sea Afrodescendiente?” Negociações e disputas políticas em torno das classificações étnicas na Argentina*. Disertación de Maestría. PPGAS/UFRGS. Porto Alegre. 2005.
- **Mato, Daniel:** *“Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de ‘cultura y desarrollo’”*. En: Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización. D. Mato (comp.). FACES – Universidad Central de Venezuela. Caracas. 2003.
- **Oliveira, J. Pacheco:** *“Entrando e saindo da “mistura”: os índios nos censos nacionais”*. En: Ensaio de Antropologia Histórica. Editora UFRJ. Río de Janeiro. 1999.
- **Oliveira, João Pacheco:** *“Cidadania e globalização: povos indígenas e agências multilaterais*. En: Horizontes Antropológicos / UFGRS. IFCH.

PPGAS. Año 6 N° 14, Porto Alegre, 2000. Pp. 125-142.

- **Otero, Hernán:** “*Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914*”. En: Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’. 1997-1998. N° 16 y 17.
- **Pantaleón, Jorge:** “*Antropologia, desenvolvimento e organizações não-governamentais na América Latina*”. En: Antropologia, Impérios e Estados Nacionais. B. L’estoile, F. Neiburg y L. Sygaut (comp.). Relume Dumará. Río de Janeiro. 2002.
- **Petrucelli, J.:** “*Raça, etnicidade e origem nos censos de EUA, França, Canadá e Grã-Bretanha*”. En: Estudos Afro-Asiáticos. Vol. 24 N° 3, Río de Janeiro, 2002. Pp. 533-562.
- **Reid Andrews, George:** “*Los Afroargentinos de Buenos Aires*”. Ediciones de La Flor. Buenos Aires. 1989.
- **Smith, Michael:** “*Transnationalism and Citizenship*”. En: Approaching Transnationalisms. B. Yeoh et al. Kluwer. Boston. 2003.
- **Smith, Michael y Guarnizo, L.:** “*Location of Transnacionalism*”. En: Transnacionalism from bellow. M. Smith y L. Guarnizo (comp.). Comparative Urban and Community Research V 6. Transaction Publishers. New Brunswick. 1998.
- **Wade, Peter:** “*Race and Ethnicity in Latin America*”. Pluto Pres. London – Chicago – Illinois. 1997.
- **Wilmer, Frank:** “*The Indigenous Voice in World Politics*. Sage Publications. Londres. 1993.

Páginas Web

- Banco Mundial www.bancomundial.org
- Conferencia Mundial contra el Racismo www.un.org/spanish/CMCR/
- Consulta Interagencial sobre Raza en América Latina www.iadialog.org/iac/esp/
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos www.indec.mecon.gov.ar

Siglas

BID – Banco Interamericano de Desarrollo

BM – Banco Mundial

CEPAL – Comisión Económica para América Latina y el Caribe

IAC – Consulta Interagencial sobre Raza en América Latina
INDEC – Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (Argentina)
OEA – Organización de Estados Americanos
OIT – Organización Internacional del Trabajo
ONG – Organización no-gubernamental

El Carnaval de los “Blancos-Negros”

*Sánchez, D
Andruchow, M.
Costa, M. E.
Cordero, S.*

“Lo importante no es conocer el hecho sino explicarlo.”

Ernesto Gore

Introducción

En palabras de Adrián Gorelik (2004): *“... Si la historia cultural urbana y la crítica cultural de la ciudad configuran campos de conocimiento siempre precarios y de bordes indefinidos, internarse en ellos supone necesariamente una exploración conjunta de aquello que se quiere conocer y de los instrumentos con los que podría llegar a hacerse. Porque más que un campo disciplinar, lo que supondría un conjunto de postulados teóricos e instrumentos metodológicos específicos y estables, los temas de la cultura urbana integran un campo de tensiones entre enfoque y perspectivas diferenciadas, que van tomando cuerpo en el propio comercio, siempre tentativo, con su objeto de conocimiento y que necesitan estar sujetos, por lo tanto, a permanente revisión y confrontación...”*.⁽¹⁾

1 Gorelik, A.: *“Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana”*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2004, p. 10.

El presente trabajo aborda, a partir del estudio de las festividades del carnaval de la Ciudad de Buenos Aires, fundamentalmente en 1869 y comienzos de la década del '70, la puesta en escena de una construcción imaginaria de la sociedad porteña, por lo tanto, argentina ⁽²⁾. Esta se presenta como burguesa, liberal, progresista y cosmopolita, pero asimismo materializa paralelamente, una sociedad corporativa y estamentaria, fundada en mecanismos gentilicios y dinásticos, más que en la dinámica de una sociedad burguesa.

Dicha puesta en escena socio-cultural emerge en lo específico desde una construcción "voluntarista" de la *elite* intelectual ilustrada, que se asemeja más, visto en perspectiva, a las fiestas patronales o de coronación barrocas y, en prospectiva, a las convocatorias masivas de las industrias culturales, que al modelo de carnaval medieval construido por Bajtin ⁽³⁾. Asimismo, las instancias de los juegos de agua y de reunión masiva de los "corsos" abren la posibilidad del estudio del carnaval en el marco de las denominadas fiestas populares.

Esta hipótesis de trabajo está sustentada fundamentalmente en el análisis del caso de las comparsas constituidas por jóvenes blancos integrantes de familias "decentes", que parodian a las comparsas de negros, disfrazándose a partir de un estereotipo "candombero", tiznándose el rostro y otras partes del cuerpo.

La "Gran Aldea", la "Atenas del Plata" o la paradoja de la *elite* ilustrada porteña, que de proyecto de burguesía se creyó aristocracia.

José Luis Romero, en su libro "*Latinoamérica y las ciudades y las ideas*", dice: "(...) *A la Independencia siguió en casi todas partes un prolongado período de conflictos que desembocaron generalmente en largas y cruentas guerras civiles. Había emergido la sociedad criolla y la aparición de nuevos grupos sociales antes inoperantes provocó el desborde de los marcos que hasta entonces ordenaban la sociedad. Solo un proyecto para el futuro estaba firme: el de*

2 Para ampliar la fundamentación respecto al eco nacional del papel de la Ciudad de Buenos Aires véase Gorelik, A., 1998. "*La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887-1936*". Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Quilmas; Gorelik, A.: "*Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*". Ed Siglo XXI, Buenos Aires, 2004; Pérez Amuchástegui, A.: *Mentalidades Argentinas. 1860-1930*. Eudeba, Buenos Aires, 1984. Allí puede encontrarse la siguiente cita que dimensiona el concepto enunciado: "... *Buenos Aires constituía un fenómeno curioso y único. Aparecía como un gigante pleno de potencia y pletórico de entusiasmo, que había alzado su trono en el desierto y desde allí imprimía a la pampa solitaria la irradiación de su grandeza. Niña mimada de la oligarquía paternalista, representaba algo así como el símbolo viviente de la vocación imperial que nos endilgó Ortega y Gasset...*" (Pérez Amuchástegui, 1984, p.103).

3 Bajtin, M.: "Historia Popular de la Edad Media". Alianza. Madrid, 1987.

las burguesías criollas promotoras de la independencia. Pero el supuesto de ese proyecto era una sociedad que había sido desbordada y se transformaba rápidamente, y por eso quedó invalidado, al menos temporariamente. Era necesario encontrar otras opciones, acaso menos definidas, pero más adecuadas a la nueva situación. En la búsqueda de esas opciones, en el juego de azar de imponer una, se constituyó el nuevo patriciado (...)” (4). Más adelante expresa cómo ese patriciado no conduce a transformarse en una burguesía, sino en una aristocracia: “(...) Se convirtió en una “antigua riqueza” y comenzó a considerarse y a ser considerado como una aristocracia que, como de costumbre, velaba o idealizaba sus orígenes. (...) De los nuevos linajes salían también en su mayoría los jurisconsultos que ocupaban los altos cargos judiciales, los que preparaban las constituciones, las leyes y los códigos, los que asesoraban al gobierno para los graves problemas y, con frecuencia, los que asesoraban a los gestores extranjeros que ofrecían empréstitos o gestionaban concesiones para obras públicas. Y casi siempre salieron de ellos escritores ilustres, con frecuencia polemistas comprometidos que alternaban las letras con la política y a veces con las armas (...). Fue el patriciado la espuma de la nueva sociedad y brilló en las grandes y pequeñas ciudades, que conservaban casi sin modificaciones el aire colonial (...)” (5). Buenos Aires, con sus particularidades responde al proceso citado, destacándose fundamentalmente en el aspecto de los escritores políticos, que construyen su progresismo más en la tertulia de salón que en los campos fácticos de la vida cotidiana. (6)

El crecimiento económico formidable y el plan progresista llevado a cabo por los liberales, fundamentalmente durante las presidencias de Mitre y Sarmiento, no transforma al patriciado en burguesía sino que va consolidando una elite aristocrática. Esta se enquistaba en los poderes del Estado fundamentalmente, mediante una red de relaciones y entrecruzamiento parental propio de los tiempos hidalgos y coloniales que retrotrae, entre otras cosas, la dinámica de la circulación de las elites políticas, con una crisis de representatividad que no ha terminado de resolverse hasta el presente. En opinión del historiador Eduardo Saguier (1991): “(...) La inestabilidad, desintegración y corrupción políticas serían más bien el

4 Romero, J. L.: "Latinoamérica: Las ciudades y las ideas". 4ª edición. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 1986. p. 174.

5 Romero, J. L. 1986. Op. Cit. Pp.204-205.

6 Véase Sumway, N.: "La invención de La Argentina". Emecé. Buenos Aires, 1991.

resultado de una desigual composición orgánica de la sociedad misma, es decir de un desequilibrio en la composición de la elite vis a vis la composición de las clases sociales, es decir, a una intensa sociedad liberal-burguesa, debería haber correspondido una mayor autonomía y velocidad en la circulación de las elites y viceversa. (...) Aparentemente, la lucha librada por la Revolución de la Independencia y la llamada Organización Nacional contra el Antiguo Régimen colonial (nepotismo, señorialismo, corporativismo patrimonialista, etc.) fue en parte en vano, por cuanto la segunda mitad del siglo XIX, se sucedieron entre los gobernadores del antiguo Virreinato del Río de la Plata, los parentescos más intensos que se tenga memoria (...).”⁽⁷⁾

Los hábitos y las festividades de la elite progresista y aristocrática

Esa endogamia de la elite se manifestó también en hábitos socio-culturales que mezclaban una aparente urbanidad progresista intelectual con costumbres propiamente cortesanas inspiradas en el modelo francés de Napoleón III. Todo con bastante forma y poco contenido. Antonio Pérez Amuchástegui analiza algunas de estas características, al citar por ejemplo la semántica nobiliaria que adquirieron los títulos o actividades profesionales⁽⁸⁾. También reflejaban continuidades de hábitos paternalistas y caudillescos propios de los tiempos hispanos o previos a los de la denominada “Organización nacional”, pero revestidos de urbanidad protocolar y cortesana. Esto puede observarse en la construcción de la figura del senador que relata Manuel Mujica Láinez (1956), el cual alojado en un despacho de muebles franceses de estilo, rodeado de bibliotecas y escudos, atendido por servidumbre de color, recibe a sus partidarios y reparte billetes, cartas de recomendación laboral y retórica encendida⁽⁹⁾.

En ese contexto socio-cultural situaremos la construcción del carnaval, presentado como una más de las instancias “civilizadoras”, en oposición a la prohibición practicada por Rosas. Pero en el marco de esa escenografía liberal y cosmopolita, asoman indicadores que evidencian la combinación de un mo-

7 Saguier, E.: “El campo familiar como espacio de lucha. El nepotismo y las incompatibilidades de sangre en La Argentina moderna”. Revista Todo es Historia. IX. Nro. 291. Buenos Aires, 1991. Pp. 4-5.

8 Pérez Amuchástegui, A.: “Mentalidades Argentinas. 1860-1930”. 6ª edición. Eudeba. Buenos Aires, 1984. Pp. 86-87.

9 Mujica Láinez, M.: “La Casa”. Segunda Edición. Sudamericana. Buenos Aires, 1956. p. 75.

delo estamentario premoderno y de un modelo capitalista, como por ejemplo, la forma de organización de las comisiones de los corsos, que repite el esquema de notables de las antiguas cofradías ⁽¹⁰⁾, mezclada con la “comercialización” del carnaval a partir de la venta de “*merchandising*” carnestolengo ⁽¹¹⁾.

Así como en la sociedad colonial de Buenos Aires las festividades religiosas materializaron un ideal social de armonía en un marco estamentario, hidalgo y perenne -cuando en los aspectos fácticos la sociedad era dinámica y mercantil-, las festividades construidas por la elite porteña de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas el carnaval, materializaron un ideal social de armonía cosmopolita y republicana -cuando en otros aspectos fácticos, la sociedad se enquistaba en un estamentarismo oligárquico y corporativo-.

La fiesta del carnaval porteño: de la elite ilustrada a los sectores populares

Como afirman algunos teóricos ⁽¹²⁾, las fiestas populares operan como válvula de escape que se abre para conservar el equilibrio del cuerpo social. Actúan como un período de “recreo” en el que el colectivo desestructura el orden establecido. En ellas se rompen ciertas reglas, se trastocan las jerarquías, se eliminan temporariamente los potenciales conflictos y se crean nuevas solidaridades. En el imaginario, los actores se figuran la recomposición del tejido social y la dilución de las diferencias, aunque en la realidad los conflictos sigan existiendo. En ese sentido, en toda fiesta lo plural se subsume en una entidad única donde no hay distinción individual sino un colectivo general, en un espacio

10" *Como lo anunciamos en nuestro último número tuvo lugar la reunión de los vecinos de la calle Florida, y Perú los que acordaron lo siguiente: Nombrar una comisión central compuesta de un miembro de cada cuadra, la que decidirá de cómo se ha de adornar las calles y a más de una comisión para cada cuadra para recolectar fondos. Para la comisión central fueron electos los siguientes señores: Sr. D. Dellín Huergo; Adolfo Manigot; Rebovillon; Federico Silva; Luis María Solé; Francisco Villanueva; Pastor Senillosa; Cándido Galvan; Torcuato Alvear.*" La Tribuna, 5 de febrero de 1870.

11 "Carnaval de Venecia. Reconquista 18, grande y antiguo depósito de trajes de máscaras. Se avisa al público en general que su propietaria ha hecho grandes y selectas adquisiciones de las más lujosas de los teatros de Italia, invitando al público y las comparsas a visitar este establecimiento que contiene todo cuanto es relativo a las fiestas carnavalescas, sea en trajes como en caretas, barbas, narices, caricaturas, adornos de cabeza, bomboneras, juegos fantásticos y otros variados artículos de París y de Alemania, precios equitativos." La Tribuna, 11 de febrero de 1870. "Creemos responder a la curiosidad del público con una información gráfica acerca de las industrias que sostiene(n) el carnaval, representadas principalmente por la fabricación de pomos, caretas y antifaces. Gana a todas en importancia la fabricación de pomos, por el gran consumo que en estos días se hace de dicho artículo. La más antigua fábrica que existe en Buenos Aires -la primera que se estableció aquí y que, firme en sus cimientos, se mantiene hoy todavía, después de 30 años de trabajo nunca interrumpido a pesar de la decadencia general de esa industria-, es la del señor Guillermo A. Cranwell". Caras y Caretas, 11 de febrero de 1899.

12 Bajtin, M.: Op.Cit.; Maffesoli, M.: "Genealogía de la cultura". México, 1995, Chihu.

utópico y un tiempo suspendido.

Los diversos roles sociales, comúnmente irreconciliables, se presentan juntos en “el desorden” durante el lapso en que transcurre la fiesta, despreocupados de los designios del “deber ser”. Es este, entonces, un período de “autoindulgencia” y diversión, en el que los actores sociales se dan permiso para operar con lo habitualmente prohibido. En este tiempo se puede “pecar sin pecar”, porque no hay castigo. Mediante este mecanismo, el colectivo reafirma el orden que vendrá ⁽¹³⁾. Así, este es reforzado una vez más hasta que un nuevo ciclo lo debilita y requiera ser ritualizado en otra fiesta. Como todos los ritos, a pesar de sus distintas versiones, la fiesta resulta siempre idéntica e igual a sí misma. Luego de este “pasaje colectivo” se instaurará un nuevo pacto de convivencia.

En las fiestas populares entran en juego valores subyacentes en el imaginario social. Los símbolos visuales presentes en las festividades no resultan azarosos, ya que se exponen de manera sistemática, de acuerdo con una sintaxis ordenadora y en relación directa con la acción representada. El sentido identitario del colectivo urbano se acciona durante el hecho festivo y se manifiesta a partir de los símbolos utilizados para la “puesta en escena”.

El carnaval porteño de la segunda mitad del siglo XIX presenta las características propias de la fiesta popular descritas anteriormente. En Buenos Aires, la escenificación de la subversión temporal del orden social adquiere rasgos peculiares durante los tres días que dura el carnaval, previos al comienzo de la Cuaresma.

En la jornada diaria, la fiesta se despliega en tres momentos diferenciales: los juegos de agua (desde el mediodía hasta el atardecer); los corsos con desfile de comparsas (desde el atardecer hasta las diez de la noche) y los bailes de disfraces (desde la medianoche hasta el amanecer del día siguiente). Completa el ciclo festivo el “entierro del carnaval” el miércoles de ceniza.

Entre los elementos carnavalescos, de herencia colonial, se destaca la llamada “fiesta de aguas”. Esta actividad lúdica consiste en rellenar baldes, jarrros, jeringas, pomos, cáscaras de huevo (de gallina, de pato y hasta de avestruz) con agua limpia, perfumada o en el peor de los casos pútrida, que se arrojan sin piedad a los participantes voluntarios y a los transeúntes ocasionales. Estos

13 Michel Maffesoli habla de un “querer vivir” irreprimible que se mantiene a pesar de las imposiciones, un *laissez-faire* llevado por una pulsión vital que actúa como liberadora de la experiencia impuesta por la civilización (represión por la cultura). En ese sentido, la vivencia de la falta de tensión y diferencias produce la esperada descarga emocional. (Maffesoli, M. 1995. Op. Cit. Pp. 15-25).

juegos de agua son reiteradamente prohibidos por las autoridades (primero por los gobiernos virreinales y luego de la independencia por las fuerzas policiales). La reiteración de los decretos de prohibición a lo largo del tiempo denota la falta de cumplimiento de estas disposiciones y la pervivencia de estos juegos de fuerte raigambre popular. Por ejemplo, en la década del '40, Domingo Faustino Sarmiento recuerda con cierta nostalgia el carnaval de su juventud:

“¿Quién ha olvidado aquella alegría infantil en que, haciendo a un lado la máscara que las conveniencias sociales nos fuerzan a llevar en el largo transcurso de un año mortal, se abandonan a las inocentes libertades del Carnaval? (...)

(...) Tres días al año en que todo el mustio aparato de la terca etiqueta y gravedad española cedía a impulsos de torrentes de agua que en todas direcciones se cruzaban (...). Días de verdadera igualdad y fraternidad, en que no había puerta cerrada, ni necesidad de más títulos ni pasaportes para presentarse en una casa que la provisión de agua ligeramente saturada de colonia o lavanda, y en las que se daba la bienvenida con un duraznazo o un jarro de agua”.⁽¹⁴⁾

La tradición festiva del carnaval porteño se mantiene a lo largo del siglo XIX salvo por algunas interrupciones, como durante la proscripción impuesta por Juan Manuel de Rosas a lo largo de diez años. Este prohíbe el carnaval argumentando que *“semejante costumbre es inconveniente a las hábitos de un pueblo laborioso e ilustrado”*⁽¹⁵⁾. La celebración del carnaval porteño como fiesta popular se reanuda en la Ciudad de Buenos Aires tras la caída de Rosas en el año 1854. Aunque los sucesivos decretos de la policía autorizan el desfile de las comparsas, se controla el uso de máscaras y se restringen los juegos de agua por considerárselos *“bárbaros”*⁽¹⁶⁾. Las ulteriores valoraciones de los miembros de la elite ilustrada no siempre coinciden con estas apreciaciones. Por ejemplo, desde un editorial de *La Tribuna*, se juzga que:

“El juego del agua y de los huevos era un juego atroz; más propio de

14 El Mercurio, Santiago de Chile, 10 de febrero de 1842. Cit. en Puccia, E. H.: “Historia del carnaval porteño”. Buenos Aires 2000, Ed. Academia Porteña del Lunfardo, Pp. 36.

15 Decreto del Departamento de Gobierno del 22 de febrero de 1844. Cit. en Puccia, E. H. Op Cit. Pp. 93-94.

16 Véanse las transcripciones de las disposiciones de los Jefes de Policía en Romay, F. L. 1965. Historia de la Policía Federal Argentina. Biblioteca Policial, Buenos Aires.

salvajes o de pueblos en que la civilización está en ciernes que de una sociedad culta y altamente progresista como es Buenos Aires. (...) Desaparezca de una vez y para siempre el torpe, el inculto juego del agua, de los huevos y de toda cosa y materia que incomoda al prójimo y le impide ejercer sus facultades libremente.” ⁽¹⁷⁾

En tanto, desde el periódico *La Africana* (publicación de la Asociación que desfila con su comparsa), se reflexiona del siguiente modo:

“Sin embargo los carnavales modernos tienen muy poco de esa animación semi-febril que poseen los otros (los de antaño). (...) Un carnaval sin agua es una especie de estatua mal esculpida.

Los antiguos consideraban una obligación el tomar un baño vestidos, durante esos tres días de locura y solaz.

Los modernos han hecho desaparecer esa costumbre, que aunque retrógrada debía haber sido respetada (...)

Hoy se emplea el confite como elemento carnavalesco (...), me dirán que el carnaval sin agua es más decente, más propio.

(...) Veo una cosa y es que los modernos nos despojan de nuestras costumbres.” ⁽¹⁸⁾

Las diversas fuentes periodísticas de la época, destacan el mencionado carácter lúdico, popular y "subversivo" del carnaval en cuanto a las pautas morales, a las costumbres y al respeto por las jerarquías sociales instituidas. Por ejemplo en una crónica de *El Nacional* de mediados del siglo XIX se sostiene:

“El carnaval, desde entonces, se hizo, como todo lo que Rosas detestaba, objeto de predilección para el pueblo; los que sucedieron a su caída tomaron ese carácter de frenesí que tiene siempre esta tradicional época en que la sociedad abandona las fórmulas que mantienen sus relaciones para solazarse a sus anchas (...).

Pero el carnaval no puede ser extinguido. Es una tradición de la hu-

17 La Tribuna, 4 de febrero de 1869, año XVI N° 4498.

18 La Africana, domingo 1º de enero de 1871, año 1 N° 7.

manidad, que se perpetúa a través de los siglos. Es acaso una necesidad del espíritu humano, que ha de ser satisfecha de un modo o de otro. El carnaval es una compensación de las sujeciones diarias que la sociedad impone (...) es a fin de cada año un desembarazo de las sujeciones que retienen a todas las edades en su decoro.

Así el pueblo se muestra tal cual es en estos días de desorden autorizado (...).” (19)

Por su parte, en un artículo de tono exultante, *La Tribuna* alecciona a vivir intensamente la experiencia del carnaval:

“Hurras y mil hurras al carnaval!!!

Al Carnaval que llega con su cortejo de máscaras y locuras, con sus noches de amor y sus vírgenes locas, envuelto en una atmósfera de fiebres y agitando en el corazón del mundo las alegrías turbulentas y los placeres hijos de la casualidad y del misterio.

La humanidad se prepara a entrar en una orgía desenfrenada (...).

Medio mundo cantará sus himnos al placer y otro medio rodará bajo un turbión de botellas (...).” (20)

Y *El eco de las niñas*, en tono más respetable, pero aludiendo al mismo tópico, comenta:

“Nada más justo: se ha dicho que en la variedad está el gusto, pues cambiemos de cara, de traje y aun de modo de ser, para apartarnos aunque sea perentoriamente de esta monotonía que se llama vida normal.

Hagamos que por medio del artificio se vea el mendigo convertido en banquero, el joven en viejo, el limpiabotas en astrónomo, el carretero en conde o marqués, (estos son los que más abundan), el hombre barbudo en pastora,, la tímida doncella en sargento de caballería, haciendo aparecer lo negro blanco (...).” (21)

19 *El Nacional*, 25 de febrero de 1857.

20 *La Tribuna*, 7 de febrero de 1869. Año XVI N° 4501.

21 *El eco de las niñas*, domingo 11 de febrero de 1872, año 1 N° 31.

También en la revista *Caras y Caretas*, a principios de siglo XX, aparecen numerosos artículos que aluden a la desestructuración del *statu quo* durante los festejos de carnaval:

“Después de los viejos, que viven de los recuerdos del pasado, hasta los adolescentes, que sienten hervir la sangre en sus venas, y los chiquillos, que apenas han aprendido a juntar una sílaba con otra, todos tienen la obsesión de los tres días, que sirven de válvula de escape a las ansias locas de diversiones que durante todo el año hemos venido juntando (...).” ⁽²²⁾

A mediados del siglo XIX, los bailes de disfraces se realizaban en ámbitos cerrados (teatros o clubes)⁽²³⁾, los cuales debían contar con el consentimiento previo de la policía, que velaba por el mantenimiento del orden. En 1863 el jefe policial estableció un reglamento para las comparsas, donde se pautaba que las mismas debían tener un presidente responsable del grupo y registrar e identificar con una tarjeta a aquellos individuos que desearan utilizar máscaras o disfraces durante los días de carnaval. El objetivo era *“evitar los abusos que suelen cometerse con la careta”* y, por lo tanto, se permitía usarla de día solamente en las horas de juego y de noche dentro de los salones de baile y en las casas particulares ⁽²⁴⁾. En 1870 se dio a conocer otro edicto policial que determinaba que en los días de carnaval, solo estarían permitidos los disfraces y las comparsas *“quedando prohibido arrojar agua, proyectiles que la contengan.”* ⁽²⁵⁾

Aunque se extremaba la vigilancia de las comparsas y se intentaba coartar la *“incivilizada”* costumbre de los juegos de agua, la población urbana mayormente no se ajustó a las normas de *“disciplinamiento socio-cultural.”* ⁽²⁶⁾

El primer corso público se realizó en 1869 bajo la presidencia de Sarmiento. El periódico *La Tribuna* describe la amplia participación de *“comparsas,*

22 Revista *Caras y Caretas*, febrero de 1899.

23 En la década del '50 se hacían en los teatros, primeramente en el Argentino y luego también en el Colón, el Opera, el Victoria, el Alcázar, el Coliseum, entre otros. En los años 60 y 70 se destacaron los bailes de máscaras en los clubes: el del Parque, del Progreso y del Plata, por ejemplo. Estos bailes en los salones de los clubes eran organizados por asociaciones de elite. Para un interpretación de los elementos de segregación social implicados, véase Chamosa, O.: *Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX*. En: Sábato, H. y Lettieri, A. (comps.): *“La vida política en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, 2003, Fondo de Cultura Económica.

24 Artículo 9 del Reglamento para las comparsas que se permiten en días de carnaval. En: Romay, Francisco L. Op. Cit.

25 *La Tribuna*, 6 de febrero de 1870.

26 Cfr. Falcón, R.: *“La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral en el Rosario del siglo XIX”*. Universidad Nacional de Rosario, 1991, Anuario 14.

estudiantinas y mogigangas” -a las que podemos agregar los orfeones- que alegran al pueblo con sus “disparates y picarescos epigramas.” (27)

En ese año de 1869 se produce, a su vez, la adopción de la comparsa como modelo asociativo por parte de los negros, pardos y mulatos porteños, cuyas viejas asociaciones en naciones estaban desapareciendo. En ese año crean la comparsa Símbolo Republicano para participar en el corso y, a partir de ese momento, las sociedades carnavalescas negras se multiplican rápidamente, llegando a contar, años más tarde, con veintinueve comparsas negras masculinas y quince femeninas. (28)

Estas comparsas desfilan al son de sus candombes, luciendo ropas de vivos colores y formando marco a la reina y su corte, haciendo oscilar las caderas y entonando canciones con un lenguaje lleno de reminiscencias africanas, acompañándose de los toques de “*cocos, tamboriles, cascabeles y cencerros.*” (29)

En su resumen de las “*carnestolendas*” de aquel año dicho periódico señala:

“No exageramos, el resultado de la brillante improvisación de lo que han llamado el corso, verdadera fiesta popular, abre para la sociedad de Buenos Aires un ancho horizonte moral y económico desconocido antes.

El gusto por lo bello y el espíritu de sociabilidad presentado por las comparsas y sus orquestas, abre ancha puerta entre nosotros al camino de las artes y al de la civilización (...).” (30)

El desfile parte de la Plaza Lorea hasta la calle Perú y luego se desplaza a lo largo de la calle Florida hasta la Plaza Retiro, pasando por la calle Parque⁽³¹⁾.

27 Las “estudiantinas” eran comparsas que imitaban las “tunas” o asociaciones musicales de estudiantes de las universidades españolas. Los orfeones fueron asociaciones cuyos miembros se dedicaron al estudio y a la práctica de la música vocal organizando coros que además contaban con una orquesta de flautas, bandurrias, etc. En 1854, se fundó la primera Asociación Orfeónica en Buenos Aires: “Estudiantina Salamanca”. Esta asociación contaba con más de trescientas personas que lucían elegantes trajes de estudiantes salmantinos. En: Puccia, E. H. 2000. Op. Cit. p. 76. El término “mogiganga” alude a la fiesta pública de carácter bullicioso, donde se utilizaban disfraces ridículos y cómicos. Los “epigramas” refieren a los poemas breves de corte burlesco o satírico creados por las comparsas de carnaval. Véase La Tribuna, 4 y 5 de febrero de 1869. Año XVI, Nº 4498.

28 Chamosa, O. (1996) “La sociabilidad festiva a través de las asociaciones negras de Buenos Aires, 1850-1880”, *Apud*: Sábado, H.: “La Política en las Calles”. Ed. Universidad Nacional del Quilmes, 2004, Quilmes.

29 Puccia, E. H. 2000. Op. Cit. p. 43.

30 La Tribuna. 8, 9, 10 y 11 de febrero. Año XVI, Nº 4502.

31 En los años subsiguientes el corso desfilará también por otras calles (Bolívar, Victoria, Rivadavia, Buen Orden), y se expandirá.

Las mencionadas calles del centro son “engalanadas” para la ocasión. Las fuentes describen las modificaciones urbanas de carácter efímero (arcos carnavalescos, adornos de flores, iluminaciones, etc.) organizadas por “comisiones de ornato”. Los vecinos más acomodados del barrio financian las principales tareas de “embellecimiento” y con ello consolidan su estatus social. Igualmente amplios sectores de la población participan en las suscripciones para solventar los gastos de la decoración de calles y plazas de la ciudad ⁽³²⁾ y desfilan en los carruajes ornamentados, con sus disfraces y máscaras ⁽³³⁾. Las “comisiones de corso” ofrecen premios a las diversas sociedades que participan del carnaval, de acuerdo a ciertas categorías.

“La espontaneidad del pueblo a suscribirse para los arcos triunfales, para embanderar las calles, para hacer corsos, etc., denota que se va desprendiendo de ese espíritu de inacción que lo dominaba.

Las calles Florida y Parque estarán adornadas elegantemente, miles de carruajes las recorrerán; las comparsas alegrarán al pueblo con sus alegres cantares, con sus picantes marchas y pintorescos trajes (...).” ⁽³⁴⁾

“Hermoso espectáculo ofrecía la calle de la Florida. Las mil banderas de todas las nacionalidades puestas en juego con los faroles chinescos de variados colores; la interminable fila de arcos cubiertos de verde follaje, de gasas, de flores y de figuras alegóricas, y el pavimento cubierto y alfombrado con hinojo y menudas ramas de sauce (...).” ⁽³⁵⁾

Esta “puesta en escena” urbana dura tanto como la fiesta de carnaval y convierte al ámbito en un lugar propicio para el despliegue de cierta ostentación

32 En los días previos al carnaval se anuncia en los periódicos la actividad vecinal relacionada con esas actividades: “*Se trata de adornar la Plaza Concepción para el próximo carnaval, cuyo gasto se hará por medio de una suscripción entre el vecindario. Igual es lo que se piensa hacer entre los vecinos que moran próximo a la Plaza del Retiro.*

Se invita a los vecinos de las calles del Perú y Florida, desde la esquina de la Victoria hasta la de la calle de Córdoba a una reunión con el objeto de nombrar las comisiones que deben encargarse de recolectar fondos para cada cuadra para preparar esa calle para las próximas fiestas de Carnaval.

La reunión tendrá lugar hoy miércoles 2 de febrero en la casa nueva de D. Vicente Costa, calle Florida N° 112 a las dos de la tarde”.

‘La Comisión Provisoria’, En La Tribuna, 2 de febrero de 1870.

33 En La Tribuna, del 2, 4 y 6 de febrero de 1870 se anuncian diversas reuniones “para arbitrar los medios de adornar la ciudad” y se describe el programa de las fiestas públicas.

34 La Tribuna, 7 de febrero. Año XVI, N° 4501.

35 La Tribuna. 8, 9, 10 y 11 de febrero. Año XVI, N° 4502.

fastuosa, que busca emular los carnavales europeos (sobre todo los de Roma, Madrid y Barcelona).⁽³⁶⁾

Una vez que finaliza el corso en las calles, las comparsas se dispersan y, atendiendo a las invitaciones previas, concurren a las casas de los porteños que desean agasajarlos. El cronista de *La Africana*, que ha seguido al corso en su trayecto por las calles se despide con estas palabras:

“Lo acompañamos (al corso) hasta donde cada comparsa tomó para donde le pareció mejor. Seguimos a La Africana. Esta, su primera visita la hizo en casa del Señor Cohelo. En ella se encontró con La Marina, siendo sus canciones muy aplaudidas. De allí pasó a casa del señor O’ Gorman.

En casa de este señor parece que las bellas se hubieran dado cita”.⁽³⁷⁾

Por su parte, la comparsa La Marina, agradece, desde *El Eco de Las Niñas* las gentilezas de las familias que los convocaron después del corso, de la siguiente manera:

“De la Plaza Lorea salimos a recorrer el corso y de allí nos dirigimos a cumplir con las familias que nos habían invitado a sus casas (...).

El galante señor Oliver nos ha hecho pasar en su casa momentos deliciosos. La bondad de su distinguida familia y de las hermosas señoritas que la acompañaban, serán recuerdos que jamás olvidaremos (...).

En casa del señor Martínez hemos sido galantemente obsequiados. Allí había dos encantadoras niñas, dos seres de poética ventura, dos ángeles de placer, Angelita y Elena Natta. Doy las gracias al señor Martínez por sus atenciones para con nosotros (...).

Los marinos estamos condenados a dejar en todas partes un pedazo de corazón, una afección querida; vamos errantes”.⁽³⁸⁾

36 Ejemplo de esto es, entre otros, este anuncio aparecido en La Tribuna del domingo 6 de febrero de 1870: *“Recomendamos a las comisiones encargadas de adornar las calles para los días de carnaval, los objetos de adorno que han llegado recientemente de Europa a un señor que vive en el Hotel de la Paz.*

La variedad, elegancia, novedad y buen gusto de todos ellos, la baratura de su precio y la amabilidad de su dueño, haría que todos salgan sumamente complacidos y agradeciéndonos el aviso que les damos.

No deben pues faltar los comisionados de hacer adornar nuestras calles si quieren ellos que estas tengan algo de parecido a las de Roma, Venecia y Nápoles, en esos días de alegría y locura.”

37 La Africana, domingo 1º de enero de 1871, año 1 Nº 7.

38 El Eco de las Niñas, domingo 25 de febrero de 1872, año 1 Nº 33.

Como complemento de las celebraciones diurnas del carnaval (mojaduras y corsos) se realizan bailes nocturnos en los teatros, instituciones sociales, hoteles veraniegos ⁽³⁹⁾ y residencias particulares. Estas reuniones danzantes de disfraz o máscaras se convocan ⁽⁴⁰⁾ y comienzan dos meses antes. ⁽⁴¹⁾ Y, según aparece en el programa del Teatro la Victoria anunciado en *La Tribuna* la concurrencia baila incesantemente los siguientes pasos:

“He aquí el programa:

1ª Parte

Sinfonía – El Maestro Campanove

Wals coreado – El suspiro, de Pons.

Polka – La Condesa

Schotisch coreado – La Mascarita de Pons

Cuadrillas – La danza de la Treille

Mazurca coreada – Bella Porteña de Allú

Cuadrillas – Del Fausto

Danza coreada – Mi niño de Pons

2ª Parte

Wals – Vasco da Gama

Polka coreada – Niña gentil de Allú

Cuadrillas – Le Mardi

Schotisch – El cuco

Danza coreada – Los aldeanos de Clavé

Mazurca – Africana

Concluirá el baile con un gran Galops.” ⁽⁴²⁾

A medida que cae la noche y el corso se va diluyendo cada grupo social se dirige a distintos salones según su pertenencia de clase. La elite se recluye en los

39 “La nota aristocrática de este carnaval la han dado los pueblecitos veraniegos próximos a Buenos Aires, entre los que han descollado Adrogué, con el baile de disfraz que se efectuó la noche del domingo de Piñata, en el parque y los salones del hotel de “Las Delicias”. Revista Caras y Caretas, 10 de marzo de 1900, año 3 N° 75.

40 “Gran baile – Colón inaugura su período carnavalesco con un gran baile, que hará época en los anales de las fiestas de la alegría desde las célebres saturnales hasta nuestros días.” *La Tribuna*, 8 de febrero de 1870. “El Coliseum prepara los salones para grandes bailes de máscaras para las noches de carnaval.” *La Tribuna*, 4 de febrero de 1870.

41 Puccia, E. H. 2000. Op. Cit, p. 84.

42 *La Tribuna*, miércoles 9 de febrero de 1870.

clubes como Del Progreso y Del Plata, donde solo se ingresa con invitación; otro segmento de la población asiste a los bailes convocados por los Teatros Opera, Colón y Variedades, donde a pesar del pago de entrada no se alcanza el status de los clubes más elegantes; los inmigrantes y los afro-porteños participan de los bailes que ofrecen sus asociaciones y, finalmente, los descastados de la sociedad se conforman con la concurrencia a especies de pulperías donde se baila y se bebe por un módico precio. ⁽⁴³⁾

Algo del esplendor de estos encuentros danzantes puede ser atisbado en el relato de *Caras y Caretas*:

En el Club del Progreso:

“(...) El recibo que tuvo lugar en el Club del Progreso la última noche del carnaval, fue una fiesta digna de Buenos Aires. A pesar de las dificultades opuestas para acordar invitaciones a señoras y señoritas (...), había en el salón alrededor de novecientas parejas. Atavíos deslumbradores por su riqueza y elegancia, trajes representativos de todas las épocas y propios para realzar todo género de belleza femenina contemplábanse por doquier en los amplios y lujosos salones. (...). Los salones, el espléndido hall y los balcones que dan a la Avenida de Mayo, se hallaban cuajados de parejas (...). El baile duró hasta la salida del sol y ni un momento decayeron el entusiasmo y la alegría.” ⁽⁴⁴⁾

O en el Club Español:

“(...) para hacernos olvidar de la conducta de las desafortunadas máscaras (...), el Club Español despidió dignamente a Momo con una concurridísima fiesta, última de las organizadas por nuestros grandes centros sociales.

Un numeroso público (...) llenaba los salones del club, que presentaban el aspecto de hermosos jardines profusamente iluminados. Esa fue, efectivamente, la característica del baile: muchas luces y muchas flores, aumentando el atractivo del conjunto, el que ofrecía una selecta concurrencia femenina.

El elemento joven (...) que se verificaba en el club, (...) entregábase al discreto y al baile.” ⁽⁴⁵⁾

43 Chamosa, O. 2003 Op Cit, p.131.

44 Revista Caras y Caretas, 15 de febrero de 1902, año 5, Nº 176.

45 Revista Caras y Caretas, 22 de febrero de 1902, año 5 Nº 177.

El carnaval se cierra el miércoles de ceniza con la “ceremonia del entierro” que, aunque con variaciones durante el transcurso de los años, concita el interés general de la gente. Se cuenta con un muñeco que representa al Momo, el cual es colocado en un coche, acondicionado con grandes almohadones para representar mejor la enfermedad. Lo acompaña un médico con la tarea de verificar su estado, y tras ellos marcha una abundante cantidad de máscaras, que los sigue desde Plaza Lorea por calle Victoria, y luego por Bolívar y por San Martín, hasta la Plaza San Martín, retornando al punto de salida por Florida y luego por Rivadavia.

Cuando llega el instante del deceso, el médico se encarga de encender una mecha que hace estallar los cohetes que rellenan el cuerpo del muñeco. Momento en el que se desata la algarabía del público y se producen desórdenes ante el fulgor de los fuegos artificiales y el ruido ensordecedor de las detonaciones.⁽⁴⁶⁾

Para 1901, *Caras y Caretas* relata de este modo la despedida del carnaval:

“Como ya hace una temporadita que se repite lo de ‘los dioses se van’, el dios Momo se ha ido, para no dejar mal a los que tal dicen; pero volverá el año que viene, al igual de las oscuras golondrinas, de los nabos en adviento y de los recaudadores de impuestos (...).

Se fue con acompañamiento de toda suerte de música y estrépito, satisfecho de sí mismo y de los que le rinden culto (...).

El llamado ‘entierro del carnaval’ más parecía un bautizo. Los corsos estuvieron muy concurridos. Las máscaras demostraron que la palabra cansancio no significa nada en su diccionario, y las serpentinas surcaron el aire como ‘abundantes sonrisas de colores’ (...).”⁽⁴⁷⁾

Al finalizar el carnaval, en los distintos diarios de la época, los cuales se ocupan abundantemente del tema, aparecen críticas, comentarios negativos y gratificadores acerca de cómo se ha desarrollado el pasado carnaval. Tal el caso del periódico *La Africana*, que comenta en 1871:

46 Puccia, E. H. 2000. Op Cit, p. 58.

47 Caras y Caretas, 2 de marzo de 1901, año IV N° 126.

“El primer día de carnaval, a la hora fijada se hallaban reunidas en la Plaza Lorea las comparsas que iban a recorrer el corso (...).

Al frente de todas ellas iban Los Gauchos del Sur, los que montando briosos caballos, dirigían sus chistes y bromas al numeroso público que seguía el corso, el cual contestaba con aplausos.

Seguía a Los Gauchos del Sur la comparsa Africana. Esta sociedad llamó mucho la atención. La hermosa banda de tambores (sin igual), su bien organizada orquesta, sus elegantes trajes, todo en ella se hacía acreedora de los laureles que ufanos se ostentaron en sus estandartes.

Tras de esta venía El progreso del Plata (...) tenía una bien organizada banda de música (de) treinta y tantos instrumentos de cobre.

La Estrella del Sur venía en pos de la anterior.

Sus bonitas marchas llamaron la atención.

La cuarta tenía que ser la siempre ponderada Marina.

Su banda es inmejorable. Su traje, el mismo del año pasado.

Venía en su seguimiento Los Negros Porteños, comparsa que bajo el nombre de Los negros del Plata recorrió nuestras calles el año '70.

La Salamanca Primitiva seguía (...).

Venían Los Negros Americanos, los cuales aunque con pequeña orquesta vestían un bonito traje.

Tras esta venía Lago di Como, (luego) 25 de Mayo. El traje de esta sociedad es ya muy visto y creemos que para esta fecha no pegan las bombachas.

Cerraba el corso la comparsa Las Troneras, la cual es compuesta de los jóvenes más inteligentes y distinguidos de nuestra sociedad.” ⁽⁴⁸⁾

Cabe destacar que el mencionado corso porteño, aunque incluye a los sectores medios y populares urbanos (tanto criollos como inmigrantes, blancos y negros), está compuesto fundamentalmente por comparsas *“formadas de distinguidos caballeros y jóvenes de nuestra sociedad.”* ⁽⁴⁹⁾

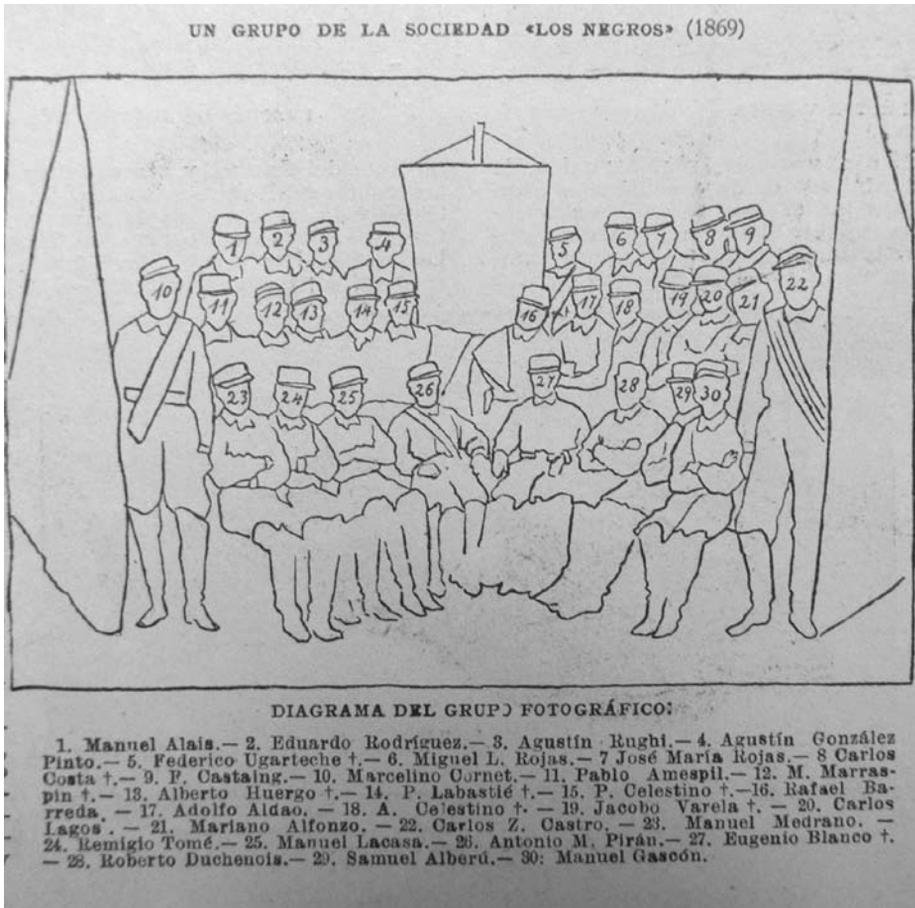
A principios de siglo XX, en la revista *Caras y caretas* se sigue ponderando aquel carnaval pionero de 1869. Un extenso texto, de tinte apologetico y elitista, escrito por Rafael Barreda plantea:

48 La Africana, domingo 1º de enero de 1871, año 1 Nº 7.

49 La Tribuna. 4 de febrero de 1869, año XVI Nº 4498.

“Era el primer corso que presenciaba la llamada Atenas del Plata por el año 1869 y lo que no habían podido conseguir hasta entonces todos los bandos y medidas lo conseguía aquel corso que hizo culta a nuestra plebe (...). Con el corso desaparecieron las cáscaras rellenas de agua, las bombas, los aguacendos; las costumbres salvajes de antaño (...). Tuvimos carnavales de buen tono.

Las familias más pudientes tomaban participación activa en ellos, usando de sus coches más lujosos. El adorno de las calles y el de las casas sorprendía por su ingeniosidad. Grandes iluminaciones en las vías principales; a gas, a la veneciana, a giorno, a luz eléctrica, a bengalas, etc. Ya no eran los antiguos



“Los Negros” en 1869, imagen tomada de la Revista *Caras y Caretas*, 21 de febrero de 1903.

candombes de negros (...) ni tampoco aquellas comparsuelas con charangas o bandurrias, panderetas, hueseras y triángulos. Cada una de las que se presentaban -“Los negros”, “Progreso del Plata”, “La Africana”, “Lago di Como”, “Stella di Roma”, “Marina”, “Les Enfants de Beranger”, etc.- rivalizaba con la otra en bandas de orquesta, en coros, en voces solas (...).”⁽⁵⁰⁾

En este desfile de sociedades carnavalescas (estudiantinas, orfeones, etc.) pondremos nuestro foco en la elegante comparsa “Los Negros”, presidida en 1869 por Antonio M. Pirán y en la ya mencionada comparsa “La Africana”. La primera congrega a los miembros más encumbrados de la elite ilustrada porteña y se mantiene como una asociación permanente a lo largo del año, con una sede social que compite con los clubes El Progreso y Del Plata. Pero lo que destacamos de esta asociación es que introduce la “moda” de tiznarse la cara de negro e imitar la música y danza de los candombes, acción en la que la sigue la segunda comparsa elegida para el análisis.⁽⁵¹⁾

La estrategia retórica de las comparsas de blancos-negros: entre la parodia y la sátira

Para concentrarnos en las actitudes de las comparsas de los “blancos-negros” hacia los afro-porteños, tanto en su variante icónica (disfraces, tizado de rostros, etc.) como en su variante textual discursiva (letras de canciones), utilizaremos la categoría literaria de análisis paródica-satírica.

El sentido etimológico de la palabra parodia (dado por Aristóteles) rescata la idea de “contracanto” o canto en otro tono que deforma o traspone una melodía. Aunque etimológicamente el término no sugiere lo cómico o lo ridículo, implica una distancia crítica con respecto al pre-texto o relato que origina al texto parodiado. Esta instancia crítica puede o no estar señalada por la estrategia de la ironía o la burla. Aquí consideraremos a la parodia no como un género, sino como un mecanismo o modo literario inscripto sobre ciertos parámetros culturales, que se presenta en registro lúdico-satírico. En ella los elementos de la operatoria resultan convencionalizados y se ubican en otros contextos respon-

50 Barreda, R. “El carnaval de antaño” En: Caras y Caretas, 21 de febrero de 1903.

51 Chamosa, O. 2003. Op. Cit. Pp. 124-126.

diendo a nuevas expectativas estéticas.

En lo que respecta a la sátira en sí misma, esta recurre deliberadamente a un gesto moral: censura, ataca, desacraliza o enfrenta al canon estético que se intenta desvirtuar o desvalorizar. La sátira opera negativamente desde la instancia enunciativa sobre el objeto de la burla y no necesariamente sobre un texto literario previo.

En suma, la sátira refiere al plano ético-social, y la parodia al plano estético-formal. Por ello en nuestro caso de análisis hablamos de componentes paródico-satíricos, dado que las dos figuras utilizan la estrategia de un distanciamiento irónico y crítico respecto del texto o del objeto original, resultando en fuertes contrastes. Dicha estrategia discursiva supone a su vez, un acto de empatía con los espectadores-lectores, incorporando la intencionalidad del autor y la supuesta complicidad de los receptores. En algunos casos se apela a lo cómico “(...) *la comicidad recae siempre sobre un tercero, objeto de la broma. El placer cómico deriva de la diferencia compartida entre uno y su cómplice. Sirve a la ganancia del placer o al servicio de la agresión.*”⁽⁵²⁾



“Los Negros” en 1869 (imagen tomada de la Revista **Caras y Caretas**, 21 de febrero de 1903).

52 De Rueda, M. A.: “*Grotesco y parodia en la producción icónica en Argentina: tensiones en el imaginario de lo público y lo privado*”. Informe de Beca de Formación Superior. UNLP (mimeo). 1998.

Tal como se observa en la imagen y según describe Barreda (1903), los integrantes de “Los Negros” desfilan *“todos uniformados con la tradicional camiseta garibaldina de raso punzó igual que la gorra de visera negra; pantalón blanco “collant” y bota de charol.”* (53)

El vestuario utilizado por esta comparsa también es descrito por “Figarillo” (seudónimo de Jorge Mitre) en 1899:

“Y en un buen día de carnaval se vio por primera vez una comparsa de negros convencionales, paseando nuestras calles con su casaquilla y gorrita roja, su pantalón blanco con bota de charol y sus cantos alegres acompañados por el monótono tan-tan y los obligados jarros de lata, rellenos de maíz, que seguían con su ruido áspero el ritmo de aquellos.

Hizo furor la comparsa, y sus miembros que eran los jóvenes más distinguidos de Buenos Aires, encabezados por Santiago Luro, Julio Costa, Benítez, Luis García Benavente, Frers, Lezica, Peña, Manuel Láinez, Gutiérrez, Martínez de Hoz, Campos, Roberts, Gache, Cambaceres, Pinedo, Rosetti, Castex, Ocampo, Fuentes y toda la muchachada alegre del tiempo recorrió triunfante los salones más aristocráticos, siendo la nota saliente de las fiestas.” (54)

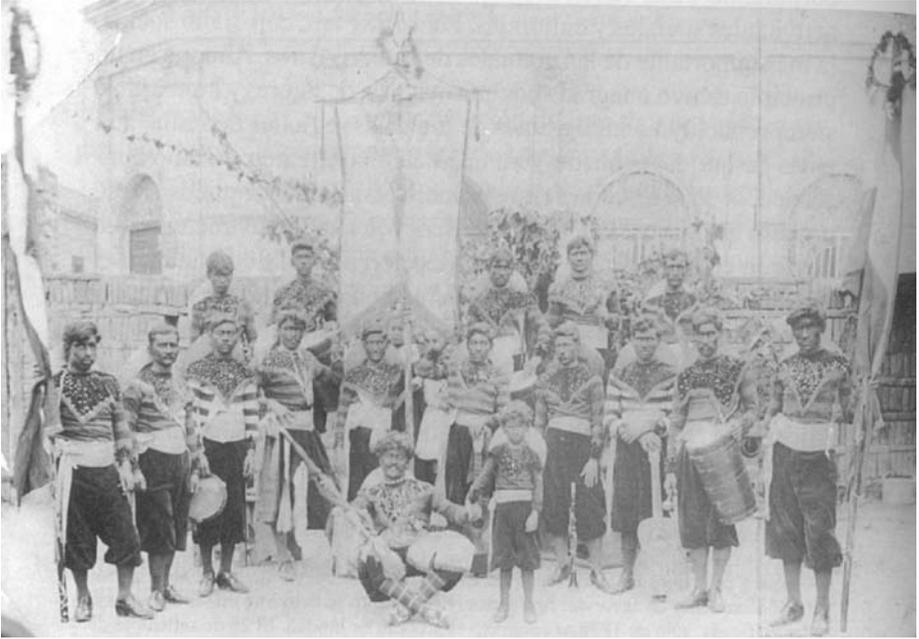
Esta imagen de archivo de “Los Negros” no muestra los rostros tiznados de los que hablan las fuentes. Puccia (1974) incluye las siguientes fotografías de “Negros Candomberos”, sin especificar la comparsa a la que se refiere, pero dando cuenta de la extensión de esta práctica.

Las comparsas de “blancos-negros” adoptan un traje de su invención, que atribuyen a los negros candomberos, agregando una tiznada de negro humo sobre sus rostros.

Desde el lenguaje corporal seleccionan ciertos movimientos y posturas que, ya desde la época, se caracterizan como “ridículos”:

53 Barreda, R. Op. Cit.

54 Mitre, J.: “El candombe callejero”. Revista Caras y Caretas, 11 de febrero de 1899.



Comparsa de negros candomberos

“Y era espectáculo que hoy movería a risa como una cosquilla, ver a Luro, a Láinez, a Gache, caminando sobre los talones -cosa que no sabemos de dónde sacaron para atribuirle a los pobres negros- moviendo las caderas al compás del tamborileo y tratando de “amito” con lengua estropajosa a todos los que hallaban en su camino.” ⁽⁵⁵⁾

Los de “La Africana”, como destaca el periódico de la asociación, se caracterizan por el uso de tambores junto a una organizada orquesta y lo rico y vistoso de sus trajes:

“Esta sociedad llamó mucho la atención. La hermosa banda de tambores (sin igual), su bien organizada orquesta, sus elegantes trajes, todo en ella la hacía acreedora de los laureles que ufanos se ostentaron en su estandarte.” ⁽⁵⁶⁾

55 Ídem.

56 La Africana, domingo 1º de enero de 1871, año 1 N° 7.

Tanto “Los Negros” como “La Africana” recurren en las letras de sus canciones a la sátira y a la parodia. A través de la presentación de fragmentos de cuatro canciones -que podemos clasificar temáticamente en dos grupos: las referidas al “lamento de su condición humana” y las de “fracaso amoroso”-, las que analizaremos y ejemplificaremos la utilización de tales recursos.

La Africana canta, en su *Suspiro del negro* ⁽⁵⁷⁾:

*Cuando al espejo me miro, amita,
y me contemplo, tan negro y tan...
Cierro los ojos, a mi pobre alma,
crudo y amargo se escapa un ay!*

Y el Coro explica:

*Es porque sabes
que el ser moreno
es de la tierra
tremendo mal.
Pues son los blancos
muy vanidosos
sin ver que blancos
y negros somos
hijos de Adán.*

La comparsa “Los Negros” ⁽⁵⁸⁾, en el carnaval de 1869, asumiendo la voz de **El negro viejo**, rememora su vida de servidumbre y llora su triste vejez:

*De niño blanco yo he sido esclavo
y he sido un negro trabajador.
Hoy quien me quiera se lleva un clavo
porque mi fuerza ya se acabó.
Yo limpiaba a los niños las botas,*

57 Ídem. Según el mismo periódico: El suspiro del viejo, El gato- Cosas de negro y El negro José fueron canciones aplaudidas muy particularmente”.

58 El linco, 20 y 21 de febrero de 1869.

*que lucían con mucho primor,
yo guisaba, servía a la mesa
y a la estufa ponía el caló.
Negrito limpia,
Negrito guisa,
y la sonrisa
Ve del Señor.
Hoy ya está viejo;
no sirve ahora...
Negrito llora!
Ay! Qué dolor!*

Y el Coro concluye:

Pobre negrito que va a llorá!

El contenido de estas citas evidencia una franca satirización de la situación histórico-social del negro, al ser un blanco (disfrazado de negro) el que se lamenta por su triste vida. La sátira emerge y se profundiza por ser el sujeto de la enunciación aquel que históricamente generó el sometimiento -no se debe olvidar quiénes constituían las comparsas de blancos/negros-. Existe una expropiación distorsionada y fragmentaria de la cultura del negro, incluida su posibilidad de lamentarse. En esta situación de enunciación, el lugar que toma la queja deviene en comicidad. Al vaciarlo de legítima significación, el lamento se banaliza, pierde su fuerza de reclamo social. La aplicación de este recurso genera una sobreimpresión y desplazamiento de sentidos, minimizándose los efectos de la violencia y discriminación ejercida sobre ese grupo. ⁽⁵⁹⁾

Desde el punto de vista estético-formal, los fragmentos presentados muestran también la imitación de la fonética del negro (“*caló*”, “*llorá*”), la supresión de

59 En La Aurora, del 28 de febrero de 1903, se cita la letra de una canción de la comparsa de negros verdaderos “Esclavos de África” del carnaval de Montevideo, que permite mostrar la semejanza temática y expresiva con los fragmentos presentados:

*“Inmundos negros nos dice el blanco
y que es el nuestro bajo color.
¡Ay, si supieran cuánto sufrimos,
Cuánto sentimos tal expresión!
El alma llora y se despedaza
porque le causa mucho dolor.”*

Citada en: Alfaro, M.: “Los negros y el carnaval. Itinerarios para la reconstrucción de un imaginario aforuruguayo en el Montevideo del siglo XIX”. Revista de Historia Bonaerense. Negros. Marzo de 1998, Año IV, Nº 16. Instituto Histórico del Partido de Morón, p. 20.

conectores y artículos (“*Negrito limpia, Negrito guisa*”) y el hablar entrecortado propio de un patrón lingüístico no culto. ⁽⁶⁰⁾

La sátira también aparece en las letras de canciones enmarcadas más directamente en el género amoroso y que exhiben la pena de amor del negro enamorado y/o rechazado por mujeres blancas. En su canción *No sé qué tengo*, llamando a su amada “*Negra mía*”, pero luego describiéndola como una blanca con brazos de nieve y cuello de marfil, los blancos-negros de La Africana se cuestionan:

*No sé, negra mía,
qué siento por ti.
Allá en mis adentros
me siento morir.
Que no sé qué tengo
Desde que te vi;
(...)*

2º
*Tus tiernas mejillas
de nieve y carmín,
tus labios hermosos
cual rosa de abril,
me han enloquecido
desde que te vi.
Tu esbelta figura
airosa y gentil
inspiran al hombre
loco frenesí.
Y... no sé qué tengo
desde que te vi.*

60 La comparsa uruguayaya de negros “Los Negros Congos” usa la siguiente fonética en un tango por esa época: “*Yo soy neglo congo delecho y palejo, no hay neglo más diablo ni cumpa que yo, soltelas, casadas y viudas lo mesmo al mirarme sienten como una caló.*” Citada en: Alfaro, M. 1998. Op. Cit. p. 20.

3º

*Tus brazos de nieve,
tu cuello es marfil,
tu seno un tesoro
de riquezas mil.
Por eso estoy loco
desde que te vi.*

En su **Canción 2**, Los Negros exhiben las ventajas de su color de piel para las “niñas” blancas que los acepten:

*Negra es la noche y en ella
dan los astros más fulgor,
cual la pupila es más bella
en tez de negro color.
¿Pues sí, Señor?
Del fondo oscuro lanzan
rayos de amor.
Niñas, mirad,
quien ama ve de noche
más claridad.
(...)
Soy de una niña rendido
si usa el traje del dolor,
y es porque el negro vestido
realza más su color.
¿Pues sí, Señor?
Con amar a un negrito
haréis furor.
Niñas, mirad,
no perdáis esta bella
facilidad.
(...)
De fondo negro en esmalte
un brillante es seductor.*

*¡Que vuestro rostro resalta
esmaltado en mi color!
¿Pues sí, Señor?
Como radiosa estrella
dará esplendor.
¡Niñas, mirad,
que sois brillantes puros
sin engarzar!*

Existe en los fragmentos citados una superposición de voces generadoras de claros efectos satíricos. Más allá del mismo resultado sustractivo que observamos en las canciones anteriores, al asumir la voz del negro que se ofrece y ensalza su color, el blanco-negro prácticamente juega a revivir la figura del mercader de esclavos que refiere, a fin de concretar su venta, las bondades de la “pieza”: “Niñas, mirad; no perdáis esta bella facilidad. (...) ¿Pues sí, Señor?”. Sátira cruel, si las hay, que pone en boca del negro las palabras de su primer sometedor. Por otro lado, a diferencia de las canciones entonadas por negros “verdaderos”, en las comparsas uruguayas, que destacan las capacidades amoratorias del hombre negro ⁽⁶¹⁾, esta comparsa de blancos-negros reduce su virtud a la parte que intentan imitar en su disfraz, vale decir su color. ⁽⁶²⁾

Conclusiones

Tanto el texto de las canciones como la teatralización de las comparsas apelan a la ridiculización a través de un proceso de exageración e inflación de los rasgos estilísticos de los negros. En el caso de su lengua se produce una

61 “Ya más de una blanca cayó en el garlito
porque flancamente ansina soy yo.
No miando con güeltas ni clúpulo tengo
cuando llega el caso de hacer el amó”.
Citada en: Alfaro, Milita. 1998. Op. Cit. p. 20.

62 Fray Mocho refiere en sus “Cosas de Negros” la seguridad del fracaso amoroso asumida por el negro frente a las niñas blancas, justamente en un diálogo imaginario entre un blanco disfrazado de negro y un negro “verdadero”:
“(...) -Vea! Yo m'he difrazao de negro...¿sabe por qué...? Bueno! Le ve'y 'a contar!...Porque ando enamorado, amigo, y he querido ver si de negro tengo más suerte...! ¿Qué le parece?
- Pero, qué me v'a parecer, che?... Que usté ha'e ser algún chillao de otros barrios...! Mire que se necesita pecho pa cré que un negro puede ser suertudo en algo y cuantimás en amores...! Si no hay bicho más desgraciao qu'el negro, compañero, y másime si como yo es medio hoyoso é vigüelas!.
Revista *Caras y Caretas*, 23 de febrero de 1901, año 4 Nº 125.

parodización tanto en su semántica como en su fonética. Esta imitación satírica del habla produce a nuestro entender un efecto degradante sobre el grupo étnico. La escenificación dada por la emulación grotesca de las danzas, la música -candombe -, la vestimenta y la mascarada ⁽⁶³⁾ sugiere una inversión de una de las características destacadas de la parodia. Esta, según Freud, sirve para el desmascaramiento de alguien que se ha puesto el disfraz de lo noble o eminente y representa lo bajo o vulgar. Paradójicamente, en el caso del carnaval porteño, son los miembros de la elite ilustrada los que se enmascaran y disfrazan de negros, invirtiendo temporalmente la jerarquía social instituida.

Tal inversión opera socialmente como uno de los mecanismos de construcción del estereotipo del negro, que contribuye a la folklorización de su figura, aun estando presentes y vivos en la constitución del cuerpo social que participa de la fiesta. A través de la selección, el congelamiento y la ridiculización de algunos de sus rasgos, se vacía de sentido la participación del negro como referente tradicional del carnaval y se lo llena de un estereotipo social. Ya lo reconocía Jorge Mitre en 1899:

(La invención del traje, el tizado del rostro y la imitación de lo que se llamaba *bozales*) *echaron los fundamentos del ridículo negro de carnaval que se aleja tanto de la verdad como de los respectivos originales, los condes y los marqueses que pasean nuestras calles de calzón corto, capilla y cigarro de la paja.*" ⁽⁶⁴⁾

Solo ese negro "construido" puede continuar participando de la fiesta en esta "*Atenas del Plata*" a la que aspira la elite ilustrada porteña. A diferencia de lo planteado por Oscar Chamosa (2003), que propone la participación de la elite en el carnaval, "*junto a inmigrantes y criollos pobres como un momento destacado en el que se imponía un cierto sentido de solidaridad entre los distintos grupos políticos, sociales y étnicos*" y en el que la elite "*afrenta sus temores de clase de forma constructiva*"⁽⁶⁵⁾, nuestro análisis nos permite especular acerca de su uso de este espacio como otro de los ámbitos de generación de una identidad

63 Simbólicamente la máscara expresa, a través de la dicotomía del ser y el parecer, una negación de la identidad .

64 Mitre, J. Op. Cit.

65 Chamosa, O. 2003.Op. Cit. p.134.

porteño-nacional autorreferenciada. En ella el negro solo ingresará a partir de un ejercicio de invisibilización que finalmente lo hará desaparecer.

Aportes o herencia de la cultura africana en La Argentina: una reflexión sobre el discurso histórico

Lic. Boubacar Traore

A la pregunta ¿dónde están los negros?, las respuestas, sin muchas variaciones entre unas y otras, apuntan a demostrar que la ausencia de la “gente de color” está relacionada con algunas causas como son las guerras y la peste. Los casos con los cuales podemos ilustrar esta situación son identificables en el imaginario colectivo, como por ejemplo el que cuenta que los negros murieron en la guerra de independencia, para no citar que este nos habla de su proceso de invisibilización. Desde esta lógica, la construcción de la identidad parece marcar una línea divisoria entre pasado y presente. Asimismo se advierte una distancia entre la cultura africana y el presente de La Argentina.

Más que dedicarnos a enumerar los distintos aportes desde una perspectiva cuantitativa, nuestro propósito consistirá en indagar la naturaleza del discurso sobre la Identidad.

¿Qué caracterización tiene? ¿Cuál es su lógica? ¿Cuáles son sus supuestos? Estas son algunas de las cuestiones que llamaron nuestra atención; cuestiones que intentaremos analizar aquí.

Cuando María Elena Vela, en un trabajo publicado ⁽¹⁾, plantea un problema

(1) **Dina Picotti** (Comp.): “*Historia y actualidad de los estudios afroargentinos y africanos en La Argentina*”, en “El Negro en la Argentina. Presencia y Negación”, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2000.

de denominación y de clasificación de los estudios afro-argentinos y africanos, es como si estuviera confesando una especie de malestar al advertir la existencia de una ambigüedad en relación a estos estudios. La autora reconoce que *“existe un problema de denominación y que no es fácil encontrar una palabra que exprese simultáneamente la intención de reunir, incluir y periodizar conocimientos que provienen de diversas fuentes; se presentan en formas diferentes y abordan cuestiones muy distantes, pero siempre relacionadas con un mismo sujeto (el subrayado es nuestro). Por eso se opta por estudios, una palabra suficientemente general y abarcadora como para no respetar y crear compartimentos estancos”*⁽²⁾. La denominación “estudios africanos o afro-americanos” tiene una filiación que la vincula con la ciencia antropológica. De allí que no nos sorprende que la cuestión afro se convierta en un tema secundario para la historia de la subjetividad argentina.

Nos parece, pues, importante para su abordaje plantear una reflexión crítica desde la propia constitución del objeto histórico. Para ello es necesario proceder a una crítica ontológica y epistemológica: debemos reflexionar acerca del objeto de la historia. Su metodología y su objeto, reformulados desde una visión crítica, pueden contribuir a dar cuenta del proceso que representa la constitución de la Nación Argentina. Nuestra preocupación de pronto está compartida por la misma autora que reconoce que los estudios referidos a los afro-argentinos no tuvieron una identidad científica claramente definida y que fueron abordados alternativamente por la antropología, la etnología, la etnografía, la geografía, la demografía y la historia.

Si la identidad es una construcción que se define como el resultado de un proceso socio-histórico muy complejo, en el caso argentino, desde el discurso que edificamos sobre él, al parecer existiría como una suerte de deslizamiento hacia lo que podríamos considerar como su sustancialización.

Nuestra pregunta principal se vincula con el significado de aportes o herencia. Si estos términos tienen, como lo estamos sugiriendo en esta reflexión, un doble sentido ⁽³⁾, es necesario entonces plantear la cuestión identitaria desde una perspectiva nueva.

Un aporte es algo que se trae, pero lo que se trae tiene sentido en relación

(2) Op. Cit., p.49.

(3) Los términos aportes/herencia desde nuestra óptica tienen un doble sentido: un primer sentido que los convierte en nociones con un carácter cuantitativo. Es dentro de este contexto que podemos enumerar los aportes en la música, la danza, la comida etc.; pero esta visión puede estar ocultando el rol configurador de la cultura afro.

a algo que ya existe. Cuando aportamos, lo hacemos desde un lugar externo, del mismo modo que se recibe desde un lugar definido. Si bien esto está reconociendo en una cultura su participación en la formación de una identidad, a su vez introduce una ambigüedad donde el discurso reviste un fuerte acento romántico. Se da, por así decir, una suerte de ocultamiento (Alejandro Solomianski⁽⁴⁾). Vale aclarar que este trabajo presentó una visión interesante del tema que nos preocupa. Es muy sugestiva la referencia al lapsus que menciona el autor en relación al tema de la identidad. Este trabajo procede a una exploración del inconsciente para darle un giro al estudio de la temática identitaria. La alusión al aeropuerto de Ezeiza, refiriéndose a su nombre y la interpretación que esto sugiere⁽⁵⁾, es interesante desde varios puntos de vista. En efecto, según el autor de “Identidades secretas”, al no poder identificar materialmente al padrino del aeropuerto de Ezeiza, y dado que el famoso artista nació aquí, se da una situación incongruente que deja entrever cualquier tipo de conjeturas. Solo mencionaremos aquí la puesta en escena de una teoría del discurso para confrontarlo con el método tradicional de la historia. “Identidades secretas” es sin duda un trabajo que está inserto en esta nueva visión de la historia en su cruce con un espectro disciplinario más amplio.

En cuanto a herencia, la definición que nos da la Real Academia es: “Conjunto de bienes, derechos y obligaciones que, al morir una persona, son transmisibles a sus herederos o a sus legatarios. Rasgo o rasgos morales, científicos, ideológicos etc., que, habiendo caracterizado a alguien, continúan advirtiéndose en sus descendientes o continuadores. Rasgos o circunstancias de índole cultural, social, económica, etc., que influyen en un momento histórico procedente de otro momento anterior”⁽⁶⁾.

La herencia en el ámbito artístico significa que un artista fue alumno o que su obra está influenciada por otro. Esta influencia, por más que sea importante, no puede opacar la personalidad del que recibe; siempre habrá un espacio para reformular la herencia, posibilitando de este modo la construcción de un yo diferente⁽⁷⁾. Este es el sentido que hemos recuperado aquí indagando la manera

(4) Solomiansky, Alejandro: “*Identidades secretas: la negritud argentina*”. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

(5) Nos referimos acá al famoso payador afro-argentino Gabineau Ezeiza.

(6) Real Academia.

(7) Nuestra visión de la historia es la de una historia prospectiva y desde este planteo, la construcción de la identidad es un lugar abierto.

en que estos términos suelen usarse habitualmente. Puesto que son cargados de significados contraproducentes, inferimos que no están en condiciones de contribuir a un planteo riguroso de la cuestión identitaria, al menos antes de someterse a una crítica. Cuanto más se someten a juicio menos habrá lugar para un discurso distorsionado.

Si convenimos en que la sociedad resulta de un proceso estructurante, se advierte, entonces, que la historia es una ficción que nos estructura. Frente a esta situación nuestro planteo busca alcanzar una visión dinámica y compleja de la identidad diferente de una mirada que la define como sustancial, donde todo indica su ubicación fuera del marco histórico. En este contexto el elemento afro pasa a ocupar un lugar de olvido, del mismo modo que va apareciendo un corte entre la realidad y el discurso.

Es necesario, por consiguiente, pensar la identidad no solo en relación a la recomposición de las culturas sino como producto de un proceso, pues “[...] uno no puede entender un proyecto intelectual o artístico sin entender también su formación, que la relación entre un proyecto y una formación siempre es decisiva y que los destacados de estudios culturales son precisamente para que se consagre a ambos en vez de especializarse en uno u otro. En rigor de la verdad, no le incumbe una formación de lo cual algún proyecto sea ilustrativo ni un proyecto que podría relacionarse con una formación entendida como su contexto marco”⁽⁸⁾. Para R. Williams es fundamental que se tome en cuenta el contexto marco a la hora de analizar un tema. Los dos conceptos mencionados -formación y proyecto- son para mostrar la complejidad de la cuestión que estamos abordando aquí; este planteo propone una visión abarcadora y no selectiva, donde el campo social es un teatro de confrontación, negociación y lucha.

Al referirnos una vez más a R. Williams, destacando la importancia de los estudios culturales, “tenemos que observar a partir de qué tipo de formación se desarrolló el proyecto de estudios culturales y luego los cambios de formación que produjeron definiciones diferentes de él. [...] Tal vez estemos, entonces, en condiciones de entender las formaciones existentes y posibles que serían, en sí mismas, un modo de definir ciertos proyectos hacia el futuro”⁽⁹⁾. Un proyecto, cualquiera sea su naturaleza, tomado de manera aislada es incapaz de dar cuenta

(8) Williams, Raymond: “La política del modernismo: contra los nuevos, conformismos”. Comp. introd. Tony Pinkney, Barcelona, Manantial, p. 187.

(9) Op. Cit., p. 188.

de la dinámica de un proceso. Esto quiere decir que los términos “aportes” y “herencia” deben articularse con el proceso; considerarlos de otro modo que no fuera desde su relación con el proceso de construcción de La Argentina moderna sería contraproducente para nuestro análisis.

Al definir la identidad como un proceso, nuestra preocupación consiste en poner el acento sobre una teoría del relato que unifica diversos elementos para darles una inteligibilidad. ⁽¹¹⁾

Paul Zumthor ⁽¹²⁾, piensa que todas las tradiciones se construyeron sobre dos componentes: el primero, que se caracteriza por su estabilidad y rigidez; y un segundo, que es inestable y susceptible de favorecer la apertura a la actualidad. La identidad es estructura y proceso y se construye entre “sedimentación e innovación”, cosa que habla de su carácter híbrido. Se advierte aquí que la identidad no es un tesoro ya constituido. Una crítica de la identidad en su estado actual es un paso necesario en la reformulación de una narrativa nacional.

La teoría del relato, en esta óptica, abre perspectivas interesantes para analizar las configuraciones sociales, una historia social donde las prácticas, representaciones y apropiaciones pasan a ser “revisitadas” de un modo distinto. Los grupos sociales -dice R. Chartier- perciben y representan el mundo a partir de clasificaciones, cortes y visiones. Las representaciones construidas de este modo, aun cuando pretenden la universalidad de un diagnóstico fundado en la razón, se sustentan siempre en los intereses del grupo que las forja. De allí la necesaria puesta en relación de los discursos con la posición de quien los emite. De allí la comprensión de las luchas entre las clases (pero también entre los sexos, las razas, las confesiones, etc.), como luchas de representaciones que ponen en conflicto las imágenes que los grupos o los poderes creen dar de sí mismos, y las que, contra su voluntad, les son impuestas por sus competidores. ⁽¹³⁾

Al indagar los términos “aportes” y “herencia”, lo que queremos demostrar es la presencia de ciertas ideas que van condicionando los estudios socio-históricos que analizan la identidad argentina.

Los investigadores, muchas veces, sin advertirlo, han sido víctimas de ingenuidad, es por ello que es necesaria una vigilancia. Vigilarse para no estar

(10) Paul Ricoeur: “Identidad narrativa”. En “Temps et Recit”, T. 2, La configuration dans le récit, Paris, Seuil, 1984.

(11) Zumthor, Paul: “Essai de poetique medievale”. Paris, Ed. Seuil, 2000.

(12) Rushdie, Salman: “Imaginary Homelands: essays and criticism”, New York, Viking and Granta, 1981-1991.

(13) Chartier, Roger: “Escribir las prácticas: Foucault”. De Certeau, Marin. Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 44.

atrapados por las redes que fueron construidas desde los mitos fundacionales.

Cuando se aborda la cuestión de la identidad desde los términos “aportes” o “herencia”, corremos el riesgo de dar con una simplificación, es por ello que hemos optado plantear la cuestión desde una nueva visión, convirtiendo al componente africano en una de las partes constitutivas, no solo como un aporte cuya lógica parece indicar, según nuestra hipótesis, un corte en la genealogía de la identidad en la que lo africano está ubicado en un tiempo lejano y por eso mismo no es un configurador de la identidad actual, al menos desde el punto de vista teórico. Otro de los problemas que puede derivar de esta situación es el de convertir la tradición africana en un vestigio del pasado, que vaya tomando un sentido arqueológico.

Desde nuestra óptica, el aporte de la cultura africana a la constitución de la identidad argentina -si es que debemos conservar esta terminología-, será de reorientar el debate sobre esta cuestión. Este, a nuestro juicio, debe reflexionar sobre una nueva modalidad y supuestos que estén relacionados con los nuevos paradigmas. En este contexto, enfoques multidisciplinarios pueden ayudar a plantear el estudio de los procesos históricos con nuevas herramientas.

Abordar la cuestión de la identidad argentina desde los aportes o herencia de la cultura africana es presentar una visión en la que estaríamos desestimando la importancia de los procesos históricos.

Si partimos del postulado de que las identidades son mutables e históricas, se advierte, entonces, el riesgo que hay al no considerarlas dinámicas, el riesgo de no tomar conciencia de la complejidad que representa el proceso de construcción de la Nación Argentina.

Esta situación es la que nos conduce a plantear un problema central en La Argentina de hoy. El discurso sobre la subjetividad argentina se enfrenta a un desafío: el de renovar sus fuentes. Solo una renovación de estas permitiría a las culturas africanas e indígenas convertirse en elemento configurador. No es una cuestión menor ni secundaria, pues la construcción de un relato sobre la identidad tiene un impacto muy grande sobre lo que se cree en general.

El investigador Jerome Bruner, en su trabajo titulado “Revolución cognitiva”, acertadamente nos dice que “los seres humanos dan sentido al mundo contando historias sobre él” ⁽¹⁴⁾. El trabajo de este investigador enfatiza la im-

(14) Bruner, Jerome: *“Acts of Meaning”*. Cambridge, Harvard University Press, 1990(trad. cast.: *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza, 1998).

portancia de la narrativa como una modalidad de construcción que expresa una visión del mundo. Un análisis de la escuela como institución no puede realizarse sin mencionar su rol en el proceso de conformación de un sujeto nacional, en el que para el caso argentino esta institución construye un relato que introduce un corte entre “un antes” y “un después”. Todo indica, al menos desde su lógica, que hay una sola estrategia discursiva y que no existe la mínima manifestación de enfrentamiento entre varias. Creemos que esto no hace esquivar el problema central, pues existe una obstinación a negar que la identidad es el resultado de un proceso histórico en el que el enfrentamiento de las distintas estrategias discursivas tiene como objetivo construir un marco definitorio.

La segunda parte de la reflexión, intentará definir algunas direcciones que contribuyen a la renovación del discurso.

Una reflexión sobre la cuestión identitaria no puede desarrollarse al margen de los cambios que afectaron los estudios culturales, por esta razón, para medir la magnitud de estos cambios, vale la pena recordar la obra de Thomas Kuhn, “La estructura de las revoluciones científicas”⁽¹⁵⁾, donde el autor cuestiona la separación de la ciencia como forma de actividad intelectual de una manera de conocer, de la ciencia como un fenómeno social. Dicho en otros términos, la ciencia como disciplina es una actividad humana que está vinculada con el proceso histórico.

De allí que nosotros, desde el enfoque que queremos plantear, reflexionemos sobre nuevas preguntas que sintonizan con la complejidad del tema. Asimismo, debemos explorar nuevas fuentes a fin de incorporar cuestiones que aún no han sido tomadas en cuenta. No se trata de menospreciar las fuentes tradicionales sino que debemos buscar confrontar estas con otras. “*La elección -dice Clifford Geertz- es entre, por una parte, mantener una tradición de investigación sobre la que se ha construido una disciplina [blanda] y a medio formar quizás, pero moralmente relevante, y por otra [desplazar], [reelaborar], [volver a negociar], a [imaginar] o a [inventar] esa tradición para favorecer un [enfoque múltiplemente centrado], [pluralista] y [dialógico] que considere como una reliquia colonial adentrarse en las vidas de gente que no están en pareja situación para adentrarse en las nuestras*”⁽¹⁶⁾. Lo que está cuestionando Clifford Geertz es el estatuto

(15) **Kuhn, Tomas:** “*The Structure of Scientific Revolutions*”. Chicago, University of Chicago Press, 1962(trad. cast.: la estructura de las revoluciones científicas, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000).

(16) **Geertz, Clifford:** “*Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*”. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2002, p. 80.

atribuido a las ciencias. “*Las ciencias -dice a continuación- están construidas en el tiempo [...] y por ello cualquier imagen de ellas que permanezca estable a lo largo de toda su historia y de toda su variedad de actividades e intereses está próxima a convertirse en un mito oscurecedor*” (17).

El tema de la identidad (cómo es que se construye), la historia como disciplina científica y su relación con otras disciplinas son de sumo interés para los estudios culturales. Para tener conciencia de esto nos permitiremos exponer aquí, a modo de ejemplificación, las posturas de dos autores que han reflexionado sobre la cuestión.

Obeyskere (18), desde la historia de Cook defiende la postura de que las acciones y las creencias de las personas tienen funciones prácticas y particulares en sus vidas, y que estas funciones y creencias deben ser comprendidas en términos psicológicos. Para Sahlins (19), en cambio, Cook apareció por accidente en la playa de Hawai en el tiempo de la gran ceremonia Makahiki. Debido a este hecho, Cook es considerado como el dios Lono, pues su llegada coincide con el renacer del pueblo; pero cuando vuelve a la isla después de que se había ido, su acto fue interpretado como una mala predicción, ya que había pasado el momento del renacer. Frente a esta situación, los isleños no encontraron otro remedio para conjurar el maleficio que el sacrificio ritual de Cook. “*Lo que divide a los dos autores según Clifford Geertz y a una buena parte de la profesión con ellos, es su comprensión de la diferencia cultural: lo que es, lo que la produce, lo que la mantiene y lo profunda que puede llegar a ser; para Sahlins es sustancia, para Obeysekere, superficie*” (20).

Para Obeysekere, los hawaianos son “racionalistas”, “pragmáticos”, “calculadores” y “estratégicos”. Para Sahlins son otros distintos, existen dentro de “esquemas distintos”, “un sistema cultural total de acción humana”, “otra cosmología” completamente discontinua con la racionalidad moderna burguesa, gobernada por una lógica distinta. La situación que quedó planteada es, según concluye Clifford Geertz, que la teoría de la historia que para Sahlins es estructura y para Obeysekere superorgánica y rígida muestra aun que lo que nos invade

(17) Op. Cit., p. 60.

(18) **Obeyskere, Gananath:** “*The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking*”. Princeton, Princeton University Press, 1992.

(19) **Sahlins, Marshall:** “*How ‘Natives’ Think, About Cook, for Example*”. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

(20) **Geertz, Clifford:** “*Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*” Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2002, p. 131.

es el modelo irracionalista de mentalidad primitiva ⁽²¹⁾. Esta situación plantea la urgencia de un debate sobre los universos simbólicos, los imaginarios y las ideologías con el fin de cruzarlos con la problemática del funcionamiento de los enunciados construidos en torno a la identidad argentina.

Para describir el proceso histórico, que es el lugar de construcción de la identidad, el historiador debe tener en cuenta ciertas cuestiones, como por ejemplo:

- La relación entre historia y ficción.
- La cuestión de la genealogía intelectual en historia, así como cuestiones ligadas a la mutación del trabajo de historiador.
- La urgencia de reconsiderar los hechos culturales.
- La construcción de nuevas herramientas que puedan incorporar todas las fuentes que están en condiciones de posibilitar un debate rico.

En los últimos años, los estudios africanos y afro-americanos atraviesan una mutación. En este contexto podemos mencionar el trabajo sobre esclavitud de Eduardo Saguier ⁽²²⁾, interesante por su planteo audaz. El autor, al referirse a la naturaleza inconclusa de la revolución de independencia en el Río de la Plata, entre otras la no resolución de contradicciones étnicas, establece una relación entre las crisis sociales de hoy y de ayer. Su planteo denuncia el tratamiento tendencioso de ciertos temas en la historiografía argentina. Al plantear las revoluciones libertadoras dentro de un marco más amplio y complejo, está sin duda el intento de reformular la historia argentina.

Si la historia es una ciencia que se preocupa por el pasado para entender nuestro presente inmediato, es necesario plantear enfoques más audaces. En este contexto, una de las posibilidades está representada por el método fenomenológico, no el que se define como una teología del sujeto, que ve la conciencia como una estructura, sino el que propone abordar una arqueología del sujeto donde el investigador tiene la obligación de transitar por todas las interpretaciones. La identidad, tal como se define, es un lugar abierto de construcción.

Los trabajos de los investigadores de la escuela neo-marxista inglesa ⁽²³⁾

(21) **Levi- Strauss, Claude:** *"Tristes trópicos"*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

(22) **Saguier, Eduardo:** *"La fuga esclava como resistencia rutinaria y cotidiana en el Buenos Aires del siglo XVIII"*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, Vol. No. 2, Bs., As., 1995, P. 115.

(23) La escuela neo marxista compuesta por Hobsbawn, Thompson, Williams, etc.

estarían en consonancia con esta preocupación al haber puesto la mirada sobre los procesos como un modo de lectura posible de los grupos sociales.

En la actualidad, la historiografía argentina intenta desprenderse de los modelos tradicionales. Dirección en la que encontramos trabajos que proponen esta nueva visión por considerar el afro como un sujeto de historia. Desde este planteo, temas como la esclavitud benigna, la resistencia, la demografía, entre otros, van a ser sometidos a una revisión crítica. He de mencionar aquí la labor muy original de la investigadora F. Guzmán. Tomando distintas fuentes y buscando confrontarlas, la investigadora presenta un nuevo abordaje del tema del mestizaje.

La teoría que ella defiende va en sentido contrario de lo que representa el mito fundacional de la Nación Argentina y trae, al mismo tiempo, una respuesta a la cuestión de la invisibilidad de “la gente de color oscuro”. En una nota publicada en “El Negro en la Argentina: Presencia y Negación”⁽²⁴⁾, F. Guzmán analiza el caso de La Rioja haciendo hincapié en las estructuras sociales, económicas y mostrando cuáles fueron los mecanismos de ascenso. *“La estrecha convivencia -dice- que se da entre los diferentes grupos en los ámbitos de trabajo y residencia produjo uniones no siempre legítimas, que fueron transformando, en lo que hace al color y la condición, a buena parte de esa población. De esta manera, la endogamia esclava tan reconocida en la época de los padres, empieza a perder representación; y lo mismo ocurre con los nacimientos legítimos que cada vez son menos en relación a un número considerable de mujeres solas con hijos”*⁽²⁵⁾.

De las fuentes consultadas, se desprende según la autora, que el mayor número de nacimientos ilegítimos ocurrió en la década de 1780 y fue disminuyendo paulatinamente en las posteriores. En cuanto a los matrimonios, la mayoría de estos se realizaban con “individuos libres”, que se supone son mestizos⁽²⁶⁾, difícil de definir étnicamente porque en ellos se cruzan las categorías étnicas y socio-estamentales. Como puede observarse, F. Guzmán plantea su trabajo en esta nueva dirección, que va tomando los estudios africanos en la historiografía argentina. No hay duda que los procesos fueron los que acapararon su atención.

Luego de su observación, Guzmán analiza las consecuencias que esta

(24) Guzmán, Florencia: “El destino de los esclavos de las compañías: el caso riojano”. En “El Negro en La Argentina. Presencia y Negación”, comp. Dina Picotti, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2000.

(25) Op. Cit., p. 100.

(26) Op. Cit., p. 101.

situación generó: *“En primer lugar es un generalizado mestizaje. Además, en el pasaje de condición de buena parte de estas poblaciones, porque de las uniones entre esclavos y “libres”, los hijos de las mujeres (sambas, indias o pardas) nacían libres de condición, aunque no necesariamente legítimos. [...] Todo indicaría, hasta acá, que la familia esclava concebida por los padres se fue desintegrando con el correr de los años. En las décadas siguientes aparece otro tipo de organización familiar, caracterizada por una marcada exogamia, con un fuerte componente de población libre, tanto en los cónyuges como en la descendencia; asimismo con un pasaje importante de la línea de color.”* (27)

Pero volviendo a nuestro planteo central, una de las cosas que la historiografía afro-argentina puede beneficiarse es una mirada sobre la historia de las mentalidades que Vovelle define como *“el estudio de las mediaciones y de la relación dialéctica entre las condiciones objetivas de la vida de los hombres y la manera en que la cuentan y aun en que la viven”* (28). Cuando Vovelle habla de una historia de las mentalidades, su preocupación apunta a una apertura del campo de la historia buscando incorporar temas como familias, la sexualidad, el amor, la muerte, etc., que fueron siempre marginados. Un interés creciente por las actitudes, los comportamientos y las representaciones conscientes habla de una nueva manera de hacer historia que incorpora “residuos” del análisis histórico. Esta situación permite al historiador acercarse a otras disciplinas que pueden propiciarle instrumentos de otro corte para una reflexión rigurosa de los hechos sociales.

Pero no solo se trata de asociarse a otras disciplinas, sino que, además, la dinámica propia de la investigación es, según Le Goff (29), el lugar de exigencias opuestas que está en el punto de conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general. Una historia de las mentalidades, tal como indicada por Le Goff, puede contribuir a analizar de manera rigurosa los procesos sociales, pues no solo favorece la recuperación de los temas que fueron olvidados sino que también propone un planteo interesante en cuanto a la visión del tiempo en la historia. Si bien la cuestión de la periodización es un elemento de medición importante, no debemos perder de vista que los períodos

(27) Op. Cit., p. 105.

(28) Vovelle, Michel: *“Ideologías y mentalidades”*, Barcelona, Ed. Ariel, 1985.

(29) Le Goff, Jacques: *“Las mentalidades. Una historia ambigua”* en Hacer la Historia, Barcelona, 1980.

no son estáticos sino que se cruzan, se complementan y que la cuestión de la continuidad y discontinuidad es de sumo interés para el historiador.

En cuanto a las fuentes, si hemos de considerar las tradicionales, que son todas, “[...] *las expresiones verbales que un medio social da de las virtudes que reverencian y de los vicios que reprueba, y que le sirven para defender y propagar la ética en que se apoya su buena conciencia, además de fuentes censales, parroquiales, no obstante la cosecha -dice G. Duby- podría ser aun más abundante entre los documentos no escritos, pues la ideología encuentra una expresión a veces más directa y más grávida en las articulaciones de signos visibles. Los emblemas, las costumbres, los atavíos, las insignias, los gestos, el cuadro y la ordenación de fiestas y ceremonias, la forma como se dispone el espacio social, atestiguan efectivamente cierto orden soñado del universo*”⁽³⁰⁾.

Convergamos con Jean Amselle⁽³¹⁾ en que hay razón de proceder a una desconstrucción del objeto étnico entendiendo que los grupos étnicos son parte de conjuntos más amplios, espacios estructurados según factores económicos, políticos y culturales, que a su vez les determinan y les dan un contenido específico. La desconstrucción del objeto étnico abre perspectivas interesantes para una reflexión de la cuestión identitaria.

Coincidimos con L. Febvre en que “*es un motivo de alegría constatar que cada vez más los estudios interdisciplinarios van ganando terreno*”⁽³²⁾. Pero nos alegramos aun más cuando los historiadores plantean como primer postulado, una reflexión crítica sobre la historia, reflexión que podríamos presentar como una historia crítica de los archivos y documentos elegidos por los historiadores y el modo en que fueron tratados.

(30) **Duby, Georges**: “*Historia social e ideología de las sociedades*” En Hacer la Historia, v.3, Barcelona, 1980.

(31) **Amselle, Jean Louis y Elikiah M'Bokolo**: “*Au coeur de l'éthnie*”, Paris, La Découverte, 2005.

(32) **Febvre, Lucien**: “*Combates por la historia*”, Barcelona, Ed., Ariel, 1971.

La negritud negada y silenciada: una mirada desde el teatro

Perla Zayas de Lima

“Todos extraños, todos blancos”
(Jeff K. Refugiado de Sierra Leona)

Introducción

Desde sus orígenes, los textos dramáticos y sus concretizaciones espectaculares han registrado voluntaria o involuntariamente los principales conflictos interpersonales, institucionales y sociopolíticos que contribuyeron al diseño de la actual realidad nacional. Conforman, así, un material que contribuye a releer con una nueva mirada la historia, a reconocer y construir identidades (la propia y la del otro frente a la cual me defino), a desenmascarar estereotipos, descubrir claves, a señalar errores, y a generar el diálogo (multi)cultural. En este trabajo pretendemos mostrar, a partir del análisis de una serie de obras, cómo en correspondencia con otros discursos culturales, la representación del negro como personaje, o de situaciones conflictivas entre este y otros agentes sociales, no llegó nunca a “invadir” el discurso teatral. No encontramos ningún representante de las diferentes naciones negras que pueda ‘textualizar’ su experiencia, y que la única escritura escénica de la etnicidad de esos grupos ha sido generada muy

esporádicamente desde afuera, fabricando o reforzando una serie de estereotipos que reflejan la lectura que el blanco y los grupos considerados hegemónicos han realizado hasta el presente.

Nuestros dramas, comedias y sainetes y re-plantean cuestiones hoy insoslayables y estos son algunos de los interrogantes que estas producciones instalan: la memoria ¿armoniza o deforma?, la integración ¿implica aculturación o enriquecimiento?, la identidad étnica y la religiosa ¿deben ser consideradas como algo absoluto o como algo mutable?, ¿cuál es la función y pertinencia del discurso ficcional?, ¿cuál es la relación entre discurso histórico y discurso ficcional? Estas preguntas -entre otras- constituyen un verdadero desafío para el receptor contemporáneo, abocado a la tarea de hallar (o al menos buscar) respuestas.

Siguiendo los lineamientos de la sociocrítica Robin (1997), reconocemos la sociabilidad de los textos. No solo “lo social que se despliega en el texto” sino las “formas diversas, contradictorias, ambivalentes” que puede tomar dicha inscripción de lo social, lo que genera un significado nuevo, modificando el sentido que cree inscribir” (263)⁽¹⁾. Y en coincidencia con Teun van Dijk no intentamos “reducir el racismo a sus prácticas discursivas” (2003,113) sino subrayar hasta qué punto el discurso oficial sobre temas étnicos, con sus estrategias de negación y actitudes xenofóbicas, ha enquistado en el discurso teatral, estereotipos y prejuicios.

El “problema argentino”

“[...] para una cultura blanca es mejor pensar en Italia que en Costa de Marfil” (Daniel Schávelzon).

En el imaginario social de las primeras décadas del siglo XIX, la presencia de la mayoría de los grupos inmigratorios fue percibida como un factor de cambio negativo por lo desconocido y lo diferente. Percibida dicha presencia como factor de conflicto, el teatro de la época, como antes lo había hecho la

1 Desde finales de los años 60 la sociocrítica estudió la novela como forma clave de la constitución del imaginario social porque ocupaba un lugar destacado en la circulación cultural de las ideas, imágenes, estereotipos y de las configuraciones discursivas. Nosotros pensamos que hoy el teatro también ocupa ese lugar.

literatura gauchesca, incorporó decididamente al inmigrante como personaje teatral, en muchos casos asociándolo a un *cliché* difundido y consolidado por el pensamiento liberal: el del “crisol de razas”. Si se leen con atención sainetes, comedias, estampas y dramas -en especial aquellos estrenados entre 1890 y 1940- queda al descubierto lo que denominamos “el problema argentino” (Zayas de Lima, 2001): el del habitante que canaliza el resentimiento y la frustración por el fracaso personal ante el triunfo del extranjero que lo desplaza -no importa su procedencia-, o de quien expresa la desconfianza a través de agresiones, en su mayoría verbales. Otra de las manifestaciones de la enfermedad de la sociedad argentina, también revelada por nuestros textos escénicos, es la negación de aquello que no corresponde a su imagen modélica: tal el caso del negro, que no tiene ni siquiera espacio dentro del panorama escénico nacional, a pesar de su presencia desde el mismo momento de la conquista y colonización. A comienzos del siglo XX -y hasta la fecha-, un gran número de piezas teatrales estuvieron en muchas oportunidades focalizadas en la inmigración, pero no todos los grupos que la conformaron interesaron por igual: los sainetes y grotoscos abordan en especial el itinerario de españoles e italianos; luego, otros sainetes y comedias dramáticas se centraron en los judíos. Los investigadores e historiadores, cuando ejemplifican la composición cosmopolita de Buenos Aires mencionan a italianos, españoles, israelitas, ingleses, franceses, turcos, norteamericanos, alemanes, polacos, rusos y japoneses. Todavía, al promediar el siglo XX, a pesar de la presencia -a veces protagónica- de la mujer negra en la historia de La Argentina y de la existencia de un gran número de investigadoras que trabajan sobre problemas de género, en el número especial de *Fempres* dedicado a las mujeres negras latinoamericanas, no hay un solo artículo dedicado a su situación en nuestro país.

El silencio frente a la presencia del negro en este “crisol” negro opera como negación⁽²⁾, postura que encuentra su correlato en los autores teatrales. Ello no puede menos que generar estupor, habida cuenta de los datos que desde unas cuantas décadas manejan historiadores y arqueólogos sobre el porcentaje de la población negra en el siglo XVIII: Buenos Aires, 35%; Tucumán, 64%, Santiago del Estero, 54%, Catamarca, 52%, Salta, 46%; y Córdoba, 44%; o

2 D. Shávelson (2003) incluye importantes citas sobre la mitificación consolidada por Mitre y Vicente Quesada sobre el bienestar y la felicidad de los esclavos negros; la negación de su existencia en nuestras tierras por parte de Miguel Cané; la afirmación de superioridad de la raza blanca (acompañada por el deseo de que los negros “se extingan agradablemente”) sostenida por José Ingenieros; reducción de la raza negra a una animalidad en Sarmiento, Mármol, Echeverría, y más cerca en el tiempo Vicente Rossi (los adjetivos “repulsivos”, “bárbaros”, “lascivos”, funcionan como epítetos).

la difusión de hechos documentados como los castigos con azotes a negros, mulatos e indios por parte de la Real Audiencia; que el 80% de las esclavas negras estuvo adscrito al servicio doméstico y de ellas, más del 60% fue víctima de malos tratos por parte de sus amos; su protagonismo en las Invasiones Inglesas, en las luchas por la Independencia y en la Guerra de la Triple Alianza; su posterior exterminio en dichas acciones bélicas (de los 2.500 que lleva San Martín, solo regresan vivos 143), y víctimas de las epidemias de cólera y fiebre amarilla. Asimismo, los inmigrantes que comienzan a llegar en 1879 en barcos mercantes, luego bajo el primer gobierno peronista y en significativo número en las últimas décadas, todos ello de activa participación en nuestra sociedad en distintos campos profesionales, pero con nuevos tipos de conflictos y otra clase de discriminación por parte de “los blancos” (y los no tanto), parecen no existir para nuestros dramaturgos.

A diferencia de lo sucedido con otros grupos marginados (gauchos, inmigrantes, indígenas), lo primero que se desprende de nuestra búsqueda bibliográfica es que:

1) la representación del negro como personaje, o de situaciones conflictivas entre este y otros agentes sociales, no llegó nunca a “invadir” el discurso teatral;

2) no encontramos ningún representante de las diferentes naciones negras que pueda “textualizar” su experiencia;

3) la única escritura escénica de la etnicidad de esos grupos ha sido generada muy esporádicamente desde afuera y ha fabricado o reforzado una serie de estereotipos que reflejan la lectura que el blanco y los grupos hegemónicos han realizado hasta el presente.

La presencia del negro, ignorada y negada por la mayoría de nuestros escritores, tanto de textos históricos como de textos ficcionales, continúa siéndolo aún en ámbitos culturales considerados liberales y libertarios como lo es el teatro. Basta un ejemplo: en el Festival Internacional de Córdoba de 1984, la norteamericana Ellen Stewart, montó un espectáculo cordobés en plena sierra con actores locales, y diseñó el personaje de Bamba como indio, siendo que era negro (esto nunca fue cuestionado o explicado).

Lo que sostiene Fernández Bravo al referirse a la literatura de viajes puede aplicarse al teatro de la inmigración: *“En su confrontación con la otredad, los intérpretes no cesan de escribir acerca de su propia identidad”* (citamos de

memoria). Tal vez esto explique la ausencia de personajes negros en los sainetes, comedias y dramas, mientras que allí aparecen los otros inmigrantes “que trabajaban como negros”⁽³⁾. Tal vez esto nos permita entender la preferencia por modelos culturales europeos y el rechazo -consciente o inconsciente- del mundo latinoamericano, conformado mayoritariamente por elementos negros, indígenas, mulatos y mestizos.

Nuestro trabajo desea no solo abrir un camino para futuros estudios sobre la presencia del negro en nuestro país, tal como aparece en nuestras producciones dramáticas y espectaculares, sino, siguiendo algunos lineamientos de la socio-crítica, trabajar sobre tres elementos del hecho teatral: como forma clave de la constitución del imaginario social; como lugar en el que se despliega lo social; y como productor de nuevos significados. Esperamos así completar desde otra mirada un tema poco estudiado y que solo ahora está cobrando nuevo interés en un sector significativo de la investigación histórica.⁽⁴⁾

El discurso teatral como forma de discriminación

“La inmigración se define como un problema y no como una promesa, como una amenaza y no como una oportunidad; no se da la bienvenida a las diferencias culturales y, a menudo, la integración significa adaptación, cuando no asimilación”, (Teun van Dijk).

Para mostrar el grado en que la exclusión y la discriminación de la población negra, desde el momento mismo de su llegada al Río de la Plata hasta nuestros días, tal como aparecen registradas como ideas-imágenes en el teatro argentino, hemos optado -dado los límites de este trabajo- por seleccionar algunas obras de diversos matices genéricos, publicadas y estrenadas a lo largo del siglo

3 D. Casadevall, 1965: 24.

4 A fines de junio de 2003 el Archivo General de la Nación finalizó la digitalización de 500 documentos escritos sobre la esclavitud en el Río de la Plata de fines del 1500 hasta 1820, cuando desaparecieron las últimas instituciones propias de la burocracia india. Si bien son escasos los que corresponden a los s. XVI y XVII, son muy ricos los de las últimas décadas del s. XVIII, que se corresponden con la reestructuración a nivel territorial y administrativo realizada con el advenimiento de los Borbones. Son insoslayables los trabajos de M. Goldberg (1995), H. Clementi (1998), D. V. Picotti (1998) y D. Schávelzon (2003).

XX: sainetes, astracanadas, farsas, comedias de costumbres, dramas históricos⁵. No tildamos de racistas a los dramaturgos, lo que nos interesa sí señalar es cómo esas obras recogen las maneras colectivas de pensar, creer e imaginar. Como Bronislaw Baczko señala (1991, 26 y 27) en la actividad “imaginante” el sujeto organiza un mundo ajustado a sus pulsiones, necesidades y conflictos, y esa actividad individual se inserta en un fenómeno colectivo. Algunas de las obras elegidas, como el acto cómico o la astracanada, pueden ser consideradas intrascentes dentro de la dramaturgia nacional, pero son importantes para nuestra investigación, por “el léxico y la cultura que acarrear” (Durand, 2003:154), por las huellas sociales que en ellas se hallan inscriptas. Por ello las incluimos.

Los personajes del esclavo negro y/o sus descendientes inmersos en su colectividad o vinculados con otros grupos inmigratorios y nativos aparecen solo esporádicamente en nuestros sainetes, astracanadas, farsas, comedias y dramas, casi siempre como figuras secundarias y, en los pocos casos en que cumplen roles protagónicos, la palabra “negro” es soslayada en los títulos. *Negro bufón*, de Enzo Aloisi, constituye una excepción. La tapa ilustrada de la edición de *El teatro soy yo*, de César Tiempo, con la figura de un negro sentado en actitud vencida, es otra. Ninguna de las obras actuales que tratan el tema inmigratorio, o incluye a los africanos, sean los descendientes de los antiguos esclavos o pertenezcan a las nuevas corrientes inmigratorias.

En las obras que tratan el conflicto del extranjero con los nativos, la imagen del inmigrante generada depende -por supuesto- de la concepción del mundo de cada autor, de la ética a la cual se adscribe, de la circunstancia enunciativa, de allí sus variantes. Pero lo notable es que en el caso de los personajes negros, sean principales o secundarios, reproducen y consolidan todo el repertorio de estereotipos y prejuicios xenófobos enquistados en la sociedad argentina desde la época colonial. A diferencia de la mayoría de los estudios culturales, en los textos dramáticos no hay ningún deseo de minimizar las diferencias étnicas o raciales: Ellos son los Otros, sede de valores negativos y natural objeto de burla. En el mejor de los casos, se legitiman las mismas actitudes “paternalistas”.

Como personajes secundarios suelen desempeñar el rol de sirvientes.

5 Un trabajo pendiente e insoslayable tanto para los historiadores teatrales como para quienes trabajan los imaginarios sociales, o la relación entre mito-historia-sociedad, es el relevamiento y análisis crítico de todos los textos en los que aparece el personaje del negro cumpliendo o no un papel protagónico. No incluimos aquí ningún tipo de reflexión sobre la presencia y tratamiento del negro en la producción dramática y narrativa de Roberto Arlt, trabajo que se encuentra en etapa de preparación y, por otra parte, excedería los límites de este artículo.

¡Al campo! (1902), obra que es considerada por todos los historiadores como “paradigma de la afirmación de la escena nativa”, ofrece elementos interesantes para señalar las relaciones entre el racismo y el discurso dramático. Mamerta, “la negra esa” (177), un “cuervo” (123) es convocada o echada de la escena a los gritos por Doña Fortunata; se convierte en objeto de burla por usar sombrero: según Don Indalecio “anda como la mona del Nápoles” (140) y asustó al rosillón viejo generando una disparada (183). Además de analizar las acciones y situaciones planteadas por diálogos y acotaciones, es importante detenerse en otro paratexto: la lista de personajes. Comparemos: Modista francesa; Santiago, criado gallego; Mamerta, negra sirvienta. Las precisiones concernientes a la “procedencia” resultan significativas: en los dos primeros casos, a la profesión se le añade el gentilicio; en el caso de Mamerta (nombre propio que de por sí es connotante por su empleo calificativo por parte del vulgo: mamerto=tonto), es presentada sustantivamente como negra. Como sostiene Thomasseau (1997, 84): “*Una lista de personajes, nunca es completamente inocente*”.

El criado negro (“marmota”) es el único personaje temporario -es decir, de intervención fugaz- que en la astracanada *Cristóforo Colón o lo que no dijo la historia* (1929) aparece tembloroso (convocado por el sonido de un silbato) y desaparece (el autor “se olvida” de indicar su mutis) sin pronunciar palabra. En *Fray Milonga* (1931), Ciriaca es presentada como “sirvientita morena, habladora, coqueta”. Estos calificativos que suponen una presentación de rasgos “positivos”⁶, son neutralizados por el discurso de dos personajes representantes de las clases medias tradicionalistas y es llamada “negra trompeta” (Doña Jacinta, esc. III) y “negra entrometida” (Doña Lucrecia, esc. VI). Pero sobre todo por la función que cumple en la pieza. Es cocinera -aparece con los brazos desnudos enharinados- pero sobre todo es la mujer tentadora que con sus juegos eróticos (miradas y gestos) intenta seducir al sacristán (sus abrazos, que quedan marcados en la sotana del antes mencionado generan, al mismo tiempo, comicidad). Como sucederá con personajes de su misma raza de otras obras (Nicanora, en *Negro bufón*), se elimina todo tipo de referencia a su actividad creativa y se circunscribe su aporte a una degradada y estereotipada actividad erótica⁷. Es,

6 A partir de la Independencia la denominación de “pardos” y “morenos” reemplaza a la anterior de “negros” y “mulatos”, intentando borrar (o, al menos, minimizar) desde el lenguaje los rasgos diferenciales de este grupo social; también se utiliza la metáfora “trigueño”.

7 Una mirada no estereotipada sobre lo erótico implicaría reconocer su origen y poderosa energía creativa: Eros, descendiente directo del dios Caos, es quien representa el poder creativo y la armonía.

asimismo, revelador que el autor de esta pieza cómica, frustré esta “relación” clandestina, no por un arrepentimiento del sacristán, sino porque la abandona por Lola, una joven blanca.

La mazorquera de Monserrat (1930) presenta varios personajes, pardos y negros, pero como una estampa de la época rosista y en función de enfatizar el conflicto entre unitarios y federales; solo se da cuenta de su existencia y presencia en la sociedad de la época. *El Pacto* (1965) -obra que por su tema militar puede ser incluida dentro del teatro histórico- incluye en una lista de personajes al Negro Ávila, cantor de sambas, dando existencia ficcional al gaucho negro, cuya existencia histórica es sistemáticamente ocultada⁽⁸⁾. Como el Negro que sirve a Quiroga en *Las siete muertes del general* (1972), es ayuda de cámara, confidente pasivo y presto para todo servicio. Este Negro Ávila, nacido en servidumbre, destinado por el padre del General Lima a servirlo, acompañándolo en todo, se autodefine como “ciego, sordo y mudo” (13), y sin voluntad propia ni ideas manifiesta la fidelidad propia del perro. Lo más notable es cómo el discurso del negro sirviente (sumisión) coincide con el del patrón blanco (paternalismo). Y todo sucede por voluntad divina: el negro está destinado, poeta, cantor... y sirviente.⁽⁹⁾

Cumpliendo un rol protagónico, aparecen en *Cuando aquí había reyes* (1947). Ambientada en la época de Rosas, la presencia exclusiva de los negros permite abarcar diferentes campos de lectura: una completa reconstrucción de época, la presentación de aquellos aspectos que permiten acercarse a la cultura africana -de allí la importancia que González Pacheco da a las danzas, los rituales, los cantos, los juegos, los sonidos instrumentales, la dicción que corresponde a cada personaje (edad, sexo, procedencia, contacto con los blancos)-; la denuncia del maltrato, discriminaciones y exterminio por parte del Estado y por parte de las clases populares, a partir de los parlamentos de Mamá Narcisca⁽¹⁰⁾. Cómo se

8 Schávelzon (Op. Cit.) confirma “la presencia del africano entre los gauchos, con caballo, lazo y haciendo los trabajos típicos” (31) -cuestión que a muchos produce urticaria (30)-, y nos acerca un dato tomado de *La historia agraria del Río de la Plata colonial: los establecimientos productivos*, de Raúl Fradkin (Bs. As., CEAL, 1992/3): “En el siglo XVIII hasta un 37% de los peones -libres y esclavos- era afro” (31).

9 Avila: *Yo no tengo ideas, mi General. Yo sirvo. También nací aquí, como usted. Los negros somos ahora libres. Sirviéndole a usted, sirvo también a mi Patria.*

Lima: *Sin preguntar, sin pensar, sin saber si tengo o no razón... Estás a mi lado por la costumbre de ser sirviente, como si te estuviera vedada cualquier otra actividad. A mi lado por una fidelidad casi de perro con su amo.*

Avila: *El perro es fiel con su amo porque lo quiere. (...) Estamos contentos de que sea usted quien nos comprenda y que haga las cosas que nosotros queremos hacer pero que no sabemos cómo hacerlas* (17).

10 Narcisca: *Como a perra cimarrona me dieron caza los blancos. Y eso vine a ser después: perra sirvienta. Y cuando ya no serví, me echaron como a una perra: a ser sirvienta de ustedes... ¡Perros negros!* (238)

cumple la regla general de las relaciones étnicas, dominio y racismo (van Dijk, 156) se pone de manifiesto en el proceso de “blanqueamiento” que revela el conflicto sentimental de Arminda (Princesa Negra de su nación en el Barrio del Mondongo, que elige a un blanco y lleva a la muerte a su enamorado negro), el discurso de dos de sus amigas⁽¹¹⁾, la leyenda que narra Celeste sobre el origen de su negritud⁽¹²⁾, y la traición a la propia raza que lleva a una patrulla de “morenos” a perseguir al hijo de Ichabelona, desertor -según los blancos-, un “negro libre” (230) -según Pedro José-. Asimismo, el personaje de el Tío Pagola instala un conflicto que trasciende lo individual y la época, la identidad racial, que significa ser un negro, pesar como negro, ser al mismo tiempo perro y rey (p. 257), cuyo discurso está precedido de un poema que pertenece a la Antología negra de Blaise Cendrass y que el dramaturgo pone en boca de Mama Narcisa, lo que refuerza la universalidad del conflicto que presenta la obra, bajo una primera apariencia de pieza de costumbres que hasta se permite el humor. ⁽¹³⁾

César Tiempo en *El teatro soy yo* (1933) elige presentar los conflictos raciales de su momento en una farsa dramática, autodenominada “comedia provisional de negros y judíos y “drama del espíritu de nuestro tiempo”. Tuvo una importante recepción por parte de la crítica, porque el autor -conocido en otros campos literarios- se revelaba como dramaturgo, y por la actuación protagónica de Mario Soficci como el Negro Gaspar.

El autor coloca al sufrido personaje en una permanente confrontación con una sociedad que lo desprecia (reacciones espontáneas de Myriam -escritora judía-); le teme (la joven rubia se altera por la cercanía del “negro asqueroso” (118)); lo degrada (Gaspar recuerda las humillaciones ejercidas por la maestra que amenazaba a las alumnas de mala conducta con sentarlas a su lado); lo convierte en un objeto exótico (sus compañeras se portaban mal para ser castigadas y poder estar junto a quien “veían como un monstruo o un fetiche” (58)⁽¹⁴⁾), o se burla

11 Teodora: *Cuando me miro al espejo, siento como si estuviera en un cuarto oscuro. Castigada...* (244)

Martina: (En plena novelería.) *¡Es terriblemente hermoso! ¡Escaparse con un rubio!* (244) *Y más adelante: ¡Tenía que ser un rubio!... Gentil y guapo. Ni lloró al nacer ni te hizo daño.* (249)

12 En un principio fue la luz y todos eran blancos pero por culpa de una tribu que espiaba a una pareja de enamorados “nos desnudó de su gracia y cerró sobre nuestra piel la sombra” (243)

13 En una acotación que precede al primer acto, el autor señala: “Negros, y negros con gana, sólo es preciso que sean El Rey, La Reina, Mama Narcisa y La Ichabelona. Los demás son “cortaditos, a la medida y gusto del director. Claro que todos con diferentes matices, porque si no el escenario resultará una humareda” (223)

14 El mito de la potencia sexual del hombre negro reducido a objeto de placer: Actriz II (canta).- “Mama yo quiero un negro/ yo quiero un negro/ para jugar...” (51).

(para el periodista que al comienzo lo estigmatiza como “el hombre de la piel enlutada” (48), y lo define como “la foto de un blanco sacada en negativo” (58), los ataques del público tendrán un efecto benéfico “si lo ponen verde”(178)); o lo rechaza (el público que aplaudía de pie su obra lo repudia a los gritos cuando sale a saludar y ven el color de su piel).

Por ello Gaspar Liberión sufre su color como “una herida que no es posible cerrar” y que lo conduce al suicidio, no sin antes considerar una fatalidad de su raza el buscar “*empresas que nos pongan en contacto con la muchedumbre blanca, de la que siendo sus víctimas aspiramos a convertirnos en sus dominadores* (178); *boxeadores, músicos o bailarines no sabemos buscar otra cosa que el aplauso de la multitud, como si con su ruido fuera posible atenuar, apagar el clamor de nuestros hermanos vejados, perseguidos, esclavizados sobre la superficie del globo*” (178). Esta larga cita es reveladora de las contradicciones que afloran cuando un blanco diseña el discurso del otro e intenta adivinar cómo ese otro se autopercibe. Los negros son siempre víctimas que sufren, pero al mismo tiempo no todo es responsabilidad del blanco (fatalismo racial; elecciones desacertadas). Dada la época en que se estrenó, es igualmente reveladora la opinión de la crítica que aparece compilada en la edición que manejamos. Afirma Tribuna Libre: “*Comparar el destino de los judíos con el de los negros nos parece exagerado y más en este país, donde unos y otros gozan de una igualdad absoluta*” (205). El cronista de Tribuna Hebrea no reconoce en la obra de C. Tiempo el planteo de un problema racial “que por otra parte no existe entre nosotros en lo que respecta a los negros, ni, por supuesto, con relación a los judíos...” (214); Noticias Gráficas sostiene que la obra interesa “en su aspecto social y es puntual” aunque “entre nosotros el problema racial no se haya presentado con los caracteres repugnantes que en Norte América” (197); Gregorio Stilman, crítico de Mundo Israelita, sostiene que “las dos tragedias que pasan por la escena son verídicas y actuales, como son verídicos y actuales los personajes que las expresan. Al negro Gaspar Liberión lo trajo el tiempo de alguna tentacular urbe yanki donde lo perseguía despiadado el prejuicio colérico de los hombres blancos” (210). Mientras los dos primeros niegan la existencia de la discriminación ideológica y las actitudes xenóforas; los dos segundos reconocen que la obra registra con veracidad hechos indiscutibles, pero que no ocurren aquí, sino en Estados Unidos. Es cierto que en el siglo XX no hubo, en nuestro país, linchamientos, pero que los negros hayan sido marcados como el

ganado, los jóvenes usados como carne de cañón, los libertos continuaran siendo explotados por los amos, las adolescentes sirvieran de desahogo sexual para los patrones, y en pleno siglo XX vivieran marginados en escuelas y trabajos, no conformaran “caracteres repugnantes” o fueran manifestación de un “prejuicio colérico de los hombres blancos”.

¿Desconocimiento o negación? ¿Ejemplo del condicionamiento que ha ejercido el discurso “oficial” sobre el discurso de los medios?

Una obra especialmente interesante para nuestro propósito, mostrar la existencia del racismo en La Argentina a partir de un discurso ficcional como el teatro, es *Negro Bufón*, avatar tragicómico en diez episodios, de Enzo Aloisi. Y lo es por varias razones: por la fecha en que fue compuesta (1958), porque fue seleccionada y publicada por Argentores, porque el negro es aquí protagonista, pero, sobre todo, porque se convierte en una expresión directa y obvia de un racismo enquistado tanto en las clases aristocráticas como en la clase media “cultivada” y en las populares de nuestro país.

Como antes señalamos, la pieza constituye una excepción dentro del repertorio nacional por incluir la palabra “negro” -en alusión a la raza- en el título. Sin embargo, el protagonismo del personaje, se ve restringido por la advertencia del autor: Ramón es una “figura pintoresca y popular del ambiente porteño de hace años” (la obra se sitúa en 1917), pintada según “los inalienables derechos de la fantasía”. Sin intención biográfica, dicho personaje es solo un “pretexto para re-crear un tiempo que se fue”, y al que sí trata de reproducir con fidelidad, basado en sus propios recuerdos. En esa reproducción de época aparece el aristócrata inescrupuloso, la joven buena que se pierde, los niños bien parásitos, la idealización de la figura de la madre (de raza blanca), las fiestas descontroladas (drogas, alcohol, prostitución), la francesa de vida alegre, el estereotipo del noble que exhibe señorío “pero a la vez simpatía y llaneza” (14), las patotas (definida como una “especie de hermanad laica y bullanguera (17). Se confrontan dos ambientes: la mansión de Manucho, a la que concurren sus amigos elegantes y el “negro bufón”, objeto de sus burlas, y la casucha del barrio de San Telmo, habitada por Ramón y su familia, todos ellos harapientos, mal vestidos, insignificantes. Este negro “tortafritero”, “negro mota” (según su propia madre), “negro idiota” (según Manucho), “negro basura... el payaso de todo Buenos Aires” (según la madre de Manucho), “víctima consciente de las ‘cachadas’”; acepta todas las humillaciones con tal de conseguir vestirse bien, como los blancos. Esto revela

el problema de cómo asumir la negritud cuando aún no se ha resuelto el conflicto entre ser uno mismo o “disfrazarse”⁽¹⁵⁾ cotidianamente (blanquearse) para tener aceptación social. La percepción negativa de su propia identidad racial -condicionada por el discurso informal y cotidiano de los blancos-, conduce al protagonista a la negación de la negritud. En su autopercepción (recordemos que se trata del discurso de un personaje ficcional diseñado por un autor blanco), ser negro lo aleja de lo “humano”⁽¹⁶⁾, la bondad y todas las virtudes se asocian a la blancura⁽¹⁷⁾; su procedencia del África salvaje los marca como bárbaros y feos⁽¹⁸⁾; desde una mirada condescendiente y paternalista, si alguna cualidad posee, es la ingenuidad⁽¹⁹⁾.

La obra es un compendio del discurso de un racismo popular, sin duda derivado de “discursos de elite racistas precedentes, por ejemplo, de los discursos políticos, mediáticos o científicos (van Dijk, 2003: 110): los negros protagonizan situaciones negativas, son impertinentes, violentos o peligrosos, llevan el estigma de la inferioridad; su espíritu es rudimentario y siempre infantil; son elementos bárbaros que contaminan la sociedad; el modelo de belleza física es el impuesto por la raza blanca (es mejor ser blanco que ser negro); y deben ser guiados.

Un discurso, no del protagonista negro, sino de Manucho -el aristócrata blanco, depravado, deshonesto y ocioso- cierra la obra “explicando” lo sucedido:

Manucho: *¡En mí hay un negro! Todo lo que es un negro de repugnante, de cobarde, de perverso... está aquí, ¡Aquí! (63) [...] Ese negro badulaque [...] fue mi amigo. Y es natural... También él tenía su otra mitad... su mitad blanca... su mitad buena” (64).*

15 En el primer episodio, su madre y sus hermanos se burlan de su vestimenta: es el traje de los blancos (zapatos de charol, galerita, pechera almidonada, chaleco fantasía de color vistoso, una gardenia en el ojal, grueso bastón). Según la madre, este “disfraz” no impedirá que los blancos se burlen y lo insulten (“negro sarnoso”).

16 En el episodio III, Ramón lleva un traje (prestado) de brin blanco, chaleco y corbata roja, rancho, guantes de hilo, bastón y un clavel en el ojal.

Candelaria: *Se derramó la leche y la mosca cuasi se ahuga. ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua!*

Ramón (Ofendido) (a Candelaria): *¿No ve? Porque uno sea negro, no puede tratar de hacerse gente (23)*

17 Ramón: *La mujer de Manucho dice que yo no soy negro más que por fuera... (25)*

18 Ramón confiesa sus actos de brujería (la negra Malimba, antes de morir le había dejado el anillo del poder y la piedra talismán traída del África, que le servía para ganarse la voluntad de otra persona: “*Cosas de los negros, que viene de años y años desde el África salvaje... Ni usted lo podría entender ni yo lo sabría explicar...*” (45) Y ante el beso de Laura afirma: “*Si ese beso que me has da yo no pudiera limpiármelo de esta trompa de negro bárbaro...*” (52)

19 Vizconde (Ramón pertenece a una), raza mística y supersticiosa, (y la ingenuidad) es lo mejor que hay en él. (30)

Finalmente, Manucho reconoce que tiene en sí un poco de ángel, “*aquel poco de niño rubio que me dejaste vos, mamá*” (64).

No haremos comentario.

Donde los vientos miserables del exilio se mezclan con las mezquindades del nacionalismo ⁽²⁰⁾

“Nos han hecho creer que lo nuestro es inferior y que carece de valor. Por otra parte, nos han infundido la apatía y desconfianza que nos impiden comprender el poder y la fuerza de nuestra unidad en la lucha por derechos e identidad.” (Del Informe General del I Encuentro de Mujeres Negras de Latioamérica y del Caribe, Santo Domingo, agosto 1992).

Todo lo antes expuesto revela cómo al genocidio físico, ejercido sobre la población negra en el pasado, le acompañó un “genocidio discursivo” aún vigente -en el decir de Miryam Gomes⁽²¹⁾-, que ha generado junto con el anterior, el decrecimiento de población negra, pero no su “desaparición”⁽²²⁾.

Esta vuelta al pasado a través del discurso teatral, revela cómo aquellas raíces históricas de la Conquista y de la Colonia, se consolidan y expanden por la política liberal, que amparada en un ideal de “progreso” y en su creencia en la superioridad de la raza blanca, sustentó y fomentó la xenofobia con tal intensidad y continuidad que terminó enquistándose en todos los campos: públicos (el político, el de los medios de comunicación, el artístico) y privados (las conversaciones sociales y familiares cotidianas). Asimismo, confirma cómo

20 Esta frase, citada de memoria, fue oída en el I Encuentro África-América Latina (Bs. As. en julio de 1998).

21 Ponencia presentada el 25 de julio de 2003 en la mesa redonda “El racismo al diván en el país del Olvido XI (1993-2003)” organizada por la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino.

22 Un documental realizado en el 2002 por dos jóvenes realizadores de la Escuela de Cine de Avellaneda, uno de ellos, descendiente de inmigrantes caboverdiano, revela que hay 500.000 afro argentinos, la mayoría descendiente de los libertos -entre 8.000 y 10.000 provienen de Caboverde y otros pocos de distintas regiones del oeste africano- y más de 500 palabras de origen bantú congolés se encuentran incorporadas a nuestra lengua, lo que demuestra cómo los negros forman parte de nuestro tronco étnico. Pero también su situación de indefensión: la mayoría de los africanos que ingresan a los puertos de Buenos Aires y Rosario y que viajaron como polizones carecen de todo tipo de contención y en su mayoría llegan solos, con hambre y frío, sin zapatos, ni dinero, ni documentos, ni conocimiento del idioma. Liberianos, senegaleses, guineanos, malteses, congoleños, ghaneses, nigerianos, burundianos llegan huyendo de la guerra y, en su mayoría, sobreviven por la ayuda de asociaciones humanitarias, en especial la Fundación de la Comisión Católica de Migraciones.

las prácticas racistas contemporáneas frente al africano (enemigo de la Nación, enemigo de clase) continúan presentando matices diferenciales respecto de otros grupos inmigratorios. Estas no se relacionan con una intolerancia religiosa sino en “una cuestión de piel”, materia visible que lo aleja del modelo europeo blanco y culto que aún sigue vigente. Una línea conecta aquel famoso juicio de Sarmiento (1883) por el que los excluye de la Nación (junto con los indígenas) y califica a los negros de “polichinelas transplantados”⁽²³⁾, con el discurso de Onganía, en plena década del 60, quien responsabiliza de la decadencia a las “anomalías” debido a la existencia de “una inmigración clandestina con aptitudes morales, intelectuales y físicas inferiores a las aceptables, que termina por concentrarse alrededor de las ciudades”⁽²⁴⁾, las opiniones de Borges, sobre el error que los Estados Unidos cometieron al liberar a los esclavos, y la sistemática negación de nuestros antepasados negros o de la riqueza que supone la inmigración africana del siglo XX, por parte de una gran mayoría de escritores.

Creemos que es tiempo de generar más que una “conramitología”, una historia y un teatro que busquen revelar, y se opongan a la tendencia oficial (hegemónica), que deslumbrada aún por los modelos culturales europeos, oculta o enmascara la realidad, condicionando así las percepciones de la sociedad en general. Y que también es hora de que los dramaturgos argentinos comiencen a interrogarse el porqué de su silencio, de su desinterés, o de su negación frente a una presencia real, activa, y creativa de los ciudadanos negros, tanto descendientes de los antiguos esclavos como de los integrantes de los contingentes inmigratorios de los siglos XX y XXI. Este dar voz y protagonismo a los marginados y silenciados, implica el desafío de instalar un nuevo paradigma estético que no soslaya lo axiológico.

23 D. Scarino considera que para la semántica sarmientina, “civilizarse” implica someterse a una disciplina mitigarse o domesticarse -a diferencia de los tigres-, moralizarse, en el sentido etimológico, lo que implicaría “adquirir ciertos hábitos posturales por la representación continua y esforzada de un movimiento” (1993:73). Los socialistas españoles actuales no están demasiado alejados de esta idea, pues para ellos “integración significa la adaptación de los inmigrantes a las normas y valores de la cultura occidental y el abandono de la suya propia (‘atrasada’)", (van Dijk, 2003:43).

24 Hemos recogido esta cita de Proaño-Gómez (2002) (65). Los discursos de Juan Carlos Onganía (1966-1970) aparecen reunidos en *Speeches*, 8 vols. Berkeley, University of California Doc. Puede pensarse que esta postura es propia de un militar-dictador, pero encontramos que está vigente una postura ideológica cercana en España democrática, tal como puede verse en van Dijk (Op. Cit.), aun en partidos de izquierda.

BIBLIOGRAFÍA

- **Baczko, Bronislaw:** “*Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*”. Bs. As., Nueva Visión. 1991.
- **Casadevall, Domingo F.:** “*La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*”. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, Serie Cuadernos Culturales. 1965.
- **Clementi, Hebe:** “*Retiro: testigo de la diversidad*”. Buenos Aires, Instituto Histórico. 1998.
- **Van Dijk, Teun A.:** “*Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*”. Barcelona, Gedisa. 2003.
- **Durand, Gilbert:** “*Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*”. Bs. As., Edit. Biblos, Col. Daimon. 2003.
- **Goldberg, Marta:** “*La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires 1819-1840*”, Bs. As., 1994. *Desarrollo Económico*/61, 75-99.
- **Picotti C., Dina V.:** “*La presencia africana en nuestra identidad*”. Bs. As., Ed. del Sol, Serie Antropológica. 1998.
- **Robin, Régine:** “*Para una sociopoética del imaginario social*”. En F. Perú, *Historia y Literatura*, México, 1997. Instituto Mora, 262-300.
- **Rossi, Vicente:** “*Cosas de negros*”, Bs. As., 1958, Hachette.
- **Sarmiento, Domingo F.:** “*Conflicto y armonías de las razas en América*”. Bs. As., (1915 [1883]), La Cultura Argentina.
- **Scarino, Dardo:** “*Barcos sobre la pampa: las formas de la guerra en Sarmiento*”. Bs. As., 1993, El cielo por asalto.
- **Schávelzon, Daniel:** “*Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*”. Bs. As., 2003, Emecé.
- **Thomasseau, Jean-Maire:** “*Para un análisis del para-texto teatral*”, En M. del C. Boves Naves comp., *Teoría del teatro*, Madrid, 1997, Arco/Libros, 83-118.
- **Zayas de Lima, Perla:** “*Cultura Judía Teatro Nacional*”, Bs. As., 2001, Nueva Generación.

OBRAS TEATRALES CITADAS

- *¡Al campo!*, de Nicolás Granada. Estrenada en el T. Apolo, el 26 de

septiembre de 1902. En *El teatro argentino/3, Afirmación de la escena nativa*, Bs. As., CEAL, 1980.

- *Cristóforo Colón o lo que no dijo la historia*, de Manuel M. Alba y Juan C. Muello. Estrenada en el T. Apolo por la Cía. César y Pepe Ratti el 7 de marzo de 1929. *La Escena, Revista Teatral*, año XIV, n° 658, febr. 1931.
- *Cuando aquí había reyes*, de Rodolfo González Pacheco. Estrenada en idisch, el 10-5-1947, por la Asociación Israelita Pro Arte, en el Salón Unione e Benevolenza. Teatro Completo, Bs. As., Americalee, II.
- *Fray Milonga*, de Mario Flores. Estrenada en el T. Buenos Aires por la Cía. Cicarelli-Arias-Dardés-Muñoz, el 27 de febrero de 1931. *La Escena, Revista Teatral*, año XIV, n° 666, abr. 1931.
- *El pacto*, de Bernardo Roitman. Bs. As. Ed. del Carro de Tespis /17.
- *El teatro soy yo*, de César Tiempo. Estrenada por la Cía. del T. Moderno, dirigido por E. Gustavino en el T. Smart, el 3-11- 1933. Bs. As., Liberia Anaconda, 1933.
- *La Mazorquera de Monserrat*, de Carlos Schaefer Gallo. Estrenada en el Teatro Cómico por la Cía. Alippi-Ruggero-Ocal, el 25-11- 1930. *La Escena, Revista Teatral*, año XV, n° 659, febr, 1931.
- *Las siete muertes del general*, de Agustín Pérez Pardella, Bs. As., Plus Ultra, 1972.
- *Negro bufón*, de Enzo Aloisi, Argentores, Edic. del Carro de Tespis/ 35, 1960. Seleccionada por el seminario de autores. Argentores (1958).

Capítulo 2:

La construcción de la identidad

Candombe y procesos de identidad de descendientes de africanos en Buenos Aires

Laura López

Introducción

El objetivo de este trabajo es exponer ciertos lineamientos para la comprensión de qué papel está ocupando el candombe en el proceso de emergencia de etnicidad de los negros en La Argentina en las últimas dos décadas. Particularmente focalizaré en cómo los afroargentinos que viven en Buenos Aires crean sentidos del candombe como emblema de identidad negra. A partir de construir y legitimar una “herencia cultural africana” en dicha ciudad, estos agentes establecen criterios de pertenencia grupal y de diferenciación con respecto a grupos no-negros que también practican candombe en Buenos Aires. Si situamos este fenómeno en un contexto histórico de invisibilización de los descendientes de africanos, la reivindicación de dicha “herencia cultural” estaría impulsando reflexiones y disputas con respecto a versiones oficiales de lo que constituye el patrimonio cultural local, que tienen como base los discursos que ha construido simbólicamente a la Nación Argentina -fundamentalmente a Buenos Aires- como “blanca y europea”.

La visibilidad ganada por las comunidades negras en la última década es un fenómeno de América Latina en general. Estos movimientos están ligados no solo a reflexiones de los propios actores, sino también a la legitimidad de

las reivindicaciones étnicas como lenguaje político en el mundo actual. Las transformaciones en los campos políticos nacionales, nuevas articulaciones entre nación y etnicidad, la intervención de organismos internacionales en el plano local, están produciendo el reconocimiento de minorías por los Estados-Naciones. Estos movimientos sociales han generado articulaciones originales entre cultura, identidad y comunidad negra en diferentes contextos nacionales (Wade, 1997; Sansone, 1998; García, 2001).

Los afrouuguayos en Buenos Aires

El candombe, manifestación artística históricamente ligada a los africanos que vinieron como esclavos al Río de la Plata y sus descendientes, ha cobrado desde fines de la década de 1980 y fundamentalmente desde mediados de 1990, el carácter de cultura emergente: se han actualizado y creado significados, valores, prácticas, experiencias (Williams, 1977). Pensemos que en Buenos Aires, luego de la década de 1930, el candombe pasó a ser una práctica residual, perdiendo visibilidad pública, conjuntamente con la comunidad negra porteña, indicios ellos del proceso ideológico de “blanqueamiento”, que fue marco de la conformación de La Argentina como Estado-Nación (Reid Andrews, 1989). Este fenómeno tomó características diferenciales de lo ocurrido en Uruguay, en donde se establecieron disputas por los sentidos del candombe: los grupos que lo reivindican como emblema de identidad étnica y los que le adjudican el carácter de símbolo nacional (generalmente respondiendo a versiones oficiales de patrimonio).

En Buenos Aires, la dinámica que cobró el fenómeno de emergencia del candombe a partir de fines de la década de 1980, impulsada por afrouuguayos inmigrantes, originó nuevos circuitos de producción, circulación y consumo, en donde cada vez más jóvenes argentinos de clase media se fueron integrando. Se han generado en estos ámbitos múltiples sentidos del candombe. En los últimos cinco años, la gran mayoría de personas que tocan son blancos argentinos, con lo cual las disputas con estos grupos tienen como eje tanto la legitimación de criterios de autenticidad en cuanto a las formas artísticas y los significados de dicha manifestación, como de criterios de identificación vinculados a categorías nacionales, étnicas-raciales etarias. Se plantean interrogantes como: ¿el candombe es argentino y/o uruguayo?, ¿afrouuguayo y/o afro-rioplatense?, ¿es parte de la

cultura juvenil porteña?, etc.

Si circunscribimos el fenómeno a los descendientes de africanos, por un lado, los afroargentinos han recontextualizado prácticas que en su país natal estaban connotadas de manera particular. Recordemos que en Uruguay, como señala Luis Ferreira, los toques de tambores se desarrollan en un núcleo humano constituido por lazos familiares y de crianza, en donde se crean sentidos de pertenencia y de identidad cultural (Ferreira, 1997).

Por otro lado, no es en cualquier lugar en donde se recontextualizan esas prácticas, es precisamente en Buenos Aires, una ciudad con significación histórica. Muchos de los grupos que tocan candombe en dicha ciudad plantean una reapropiación de espacios públicos remitiendo al pasado local en el cual los africanos tocaban tambores. San Telmo, uno de los espacios más importantes donde en la actualidad se desarrollan esas prácticas, es reivindicado como “el barrio del tambor”, precisamente por esta continuidad establecida con prácticas anteriores de los negros en Buenos Aires.

Si relacionamos este fenómeno con un contexto mayor de emergencia de etnicidad de grupos negros en Buenos Aires, debemos recordar que desde fines de la década de 1980, sea en un plano cultural o en un plano político, estos agentes comenzaron a entablar debates públicos sobre el lugar de la población negra en Argentina, tanto a través de un activismo relacionado con la reivindicación de una herencia cultural africana en el Río de la Plata, como también la militancia que retomó problemáticas de la descolonización africana para reflexionar sobre la realidad de los negros en Argentina.

Con la consolidación del sistema democrático a partir de 1983, la paulatina ampliación de los derechos humanos para incluir los llamados “derechos sociales y culturales”, las revisiones de una narrativa dominante que homogeneizaba la nación, la creciente popularidad de las políticas multiculturales -especialmente en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires (Lacarrieu, 2001)-, se ha creado una estructura de oportunidades que brinda cierto lugar a estas nuevas reivindicaciones de identidades negras -de la misma manera que lo había hecho para las identidades indígenas, entre otras (Slavsky, 1992)-. Desde fines de la década de 1990, hay un interés creciente en el tema por parte de diversos actores sociales (del Estado, de ONG, etc.).

Volvamos al espacio social creado en Buenos Aires a partir de la inmigración de afroargentinos de los '70 y los '80. Si focalizamos en la primera

generación que migró desde mediados de la década de 1970 (personas que hoy tienen entre 50 y 60 años de edad), podemos resaltar su rol fundamental de “ganar la calle” en un clima adverso para cualquier manifestación popular realizada en aquella, ya que era reprimida por parte del gobierno militar del momento. Uno de los eventos públicos más importantes realizados por afrodescendientes son las *Llamadas* de tambores de San Telmo.

Diferentes agentes sitúan el inicio de estos encuentros en la década de 1970 (alrededor del año 1974), refiriendo que eran eventos aislados, de muy poca concurrencia ya que eran vigilados y reprimidos. Otros relatos ubican esta fecha en el año 1983. Aun en épocas democráticas siguen las referencias a enfrentamientos con la policía.

Desde fines de la década de 1980, surgen otro tipo de propuestas, encabezadas por otra generación de afrouruguayos (personas que hoy tienen alrededor de 40 años de edad) que cumplieron un rol diferente: el de reivindicación del candombe como manifestación negra y el de difusión del candombe hacia personas argentinas blancas, pensando dicha divulgación como un modo de reafirmarlo como parte de la cultura negra en el Río de la Plata, a través de transmitir una versión del candombe legitimada por los afrodescendientes. Son ejemplos el *Grupo Cultural Afro*, que a fines de los ochenta, abrió un espacio de enseñanza en el Centro Cultural Ricardo Rojas, la formación y el desfile por las calles de San Telmo de la comparsa *Kalakán Güé* (1997-1999), y desde fines de los '90 la *Hermandad Bonga* y el *Movimiento Afro Cultural*.

Estas diferencias generacionales marcadas discursivamente y por la asunción de roles diferenciales, responden a diferentes tipos de luchas por el reconocimiento del grupo. Si el candombe para la primera generación era una práctica estigmatizante en su juventud en Uruguay, para la otra generación pasó a ser una práctica reivindicada como emblema de identidad negra, resaltando los sentidos positivos de esa identificación. Esto denota un cambio en contextos más amplios: desde políticas que planteaban la asimilación de los grupos negros a las pautas culturales blancas (para lo cual había que borrar toda “herencia africana”), a la conformación de movimientos cuyo tipo de acción y discurso estaban ligados a la “negritud”. Sus ideas de base eran el rescate cultural y la reivindicación de esa herencia como valores y sentidos asumidos como propios del grupo.

En ese sentido es que las marcas del asimilacionismo vividas por la generación anterior fueron cambiadas por los nuevos signos que revalorizaban

la cultura negra como modo de ser diferente en el cuadro de sociedades que desvalorizaron la herencia cultural negra (Lewis, 1983). La frase “*lo que los abuelos vivieron como ‘auténticos’ sin darle importancia particular; los padres lo ocultaron intentando escapar del estigma de ser minoría para tornarse asimilados y modernos; la generación de hoy hace todo lo que está a su alcance para reactivar las costumbres y tradiciones que sus abuelos siguieron sin saber; y que sus padres tanto intentaron olvidar*”, (citada por Eriksen, 1993), nos puede servir para pensar esta situación.

El candombe como manifestación cultural negra

En el marco de los proyectos impulsados por la última generación de afroargentinos que mencioné, se elaboraron sistematizaciones de la enseñanza de toques y de danza, y resultante de este proceso fue la difusión del candombe entre sectores medios blancos argentinos. Junto al creciente número de personas que se interesan por tocar y bailar candombe, se ha generado un circuito de consumo particular, en el cual se intensifican los debates acerca de cómo y qué enseñar, y acerca de criterios de “autenticidad”.

Avanzados los años '90 se produjo un cambio significativo en relación a esas primeras propuestas de afroargentinos que mencioné (el grupo Cultural Afro, la comparsa Kalakán Güé). Surgen otro tipo de proyectos: a fines de los '90 la comparsa *Lonjas de San Telmo*; y en el año 2000, la comparsa *Dos Orillas*. Ambas agrupaciones desfilaron en los corsos de carnaval de la Ciudad de Buenos Aires. Sus participantes son en su gran mayoría blancos argentinos. Una de las diferencias fundamentales con los grupos anteriores es que no apelan a una herencia africana para legitimar sus prácticas.

En ese contexto, indagaremos cómo son redimensionados por los afroargentinos criterios de pertenencia y de diferenciación con respecto a los grupos de blancos argentinos que en la actualidad comparten espacios y prácticas de candombe.

Por un lado, un mecanismo de inclusión entre los afroargentinos es generado a partir de compartir ciertos principios, valores o reglas tácitas, adquiridas en formas de socialización particulares que estructuran la producción artística y la actuación de los participantes en las mismas, apelándose a partir de ello a

un origen africano (Frigerio, 2000). Así, la manera en que los actores adquieren competencia artística que se refleja y está basada en un conjunto de valores culturales y creencias. En sus relatos, los afrouruaguayos ubican las experiencias fundamentales para la formación de un artista de candombe en el ámbito del barrio, del conventillo (en estos casos en Montevideo). Refieren a ritos de iniciación, fundamentales para ser ratificados como miembros de la comunidad, que no solo incluye a los productores de formas artísticas sino también a receptores que han adquirido la necesaria competencia.

Por ejemplo, uno de los acontecimientos cargados de mayor valor es el templado de tambores -momento en que se afinan los instrumentos cerca de fogatas-, en donde la expresión artística se dota de sentido, ya que templar no es solo un momento de “compartir”, sino que evoca a la tradición, ya que refiere a prácticas del pasado autorizadas por los negros. Se crean así sentidos de pertenencia y también líneas de diferenciación. Los tambores con parches de cuero son los que necesitan templarse, en contraposición a un nuevo tipo de tambores que poseen parches de plástico (vinculados estos a los grupos no-negros) que son afinados de otro modo.

En las narrativas aparece también como valor constitutivo del candombe el respeto por las jerarquías de edad, sobre todo las relacionadas con las diferentes etapas de aprendizaje y con las personas que son autorizadas para enseñar. Las concepciones sobre el modo en que se adquiere competencia artística y quiénes son legitimados como “competentes” suele generar disputas. Por ejemplo, la conformación de la comparsa Kalakán Güé puso en foco estas problemáticas. Nuevos grupos blancos adquirirían competencia, pero ¿serían ratificados como “competentes” por parte de la audiencia evaluadora conformada por los negros que se han socializado en un ámbito más restringido de candombe? Uno de los cuestionamientos por parte de muchos afrouruaguayos fue el hecho de que se enseñara candombe a personas blancas argentinas en otro ámbito -el taller-, que se alejaba del espacio considerado “tradicional” para el aprendizaje de candombe.

Otro aspecto que demarca sentidos de pertenencia y diferenciación entre grupos es la puesta en acto de las formas artísticas. En el caso de las *Llamadas* de San Telmo, los afrouruaguayos elaboran fronteras a través de delimitar quiénes manejan determinados recursos expresivos y las reglas sociales que rigen su producción artística. Esto es marcado, por ejemplo, en el manejo de la multidi-

mensionalidad del evento. En general, las manifestaciones artísticas negras, y el candombe entre ellas, ocurren en varios niveles a la vez, mezclando géneros que para la cultura occidental serían diferentes o separados. Los aspectos lúdicos, musicales, de danza, de canto, teatrales y de mímica, quedarían fusionados en una forma artística única. Así, los intérpretes deben saber desempeñarse en dichos niveles a la vez. Este carácter multidimensional remite a formas de organizar genéricamente las expresiones artísticas de las comunidades negras, y la comprensión del mismo remite a formas de socialización diferenciales. Un ejemplo es el carácter lúdico del diálogo entre tambores, que es exaltado entre los participantes negros para marcar diferencias con otros grupos no-negros.

Con respecto a las relaciones entre intérpretes y audiencia, en estos eventos participan personas que no tocan ni bailan pero sí comparten las reglas sociales que rigen el evento, y además son ratificados por los propios intérpretes en tanto audiencia evaluadora. Con esta clase de participantes se marcarían diferencias con respecto a otros espectadores que no comparten dicha competencia (manejan quizás ciertas cuestiones técnicas, como tocar y bailar, pero no conocen ciertas reglas) ni son ratificados como audiencia por los descendientes de africanos.

Una característica que comparten las expresiones artísticas negras en general es el modo dialógico de comunicarse. En el caso del candombe, debido a su ejecución polirrítmica, los tambores más que “tocar juntos” deben responderse uno al otro, deben conversar. Un ejemplo de audiencia evaluadora se da en este punto: si los tambores comienzan a *cruzarse*, es decir, no se efectúa correctamente el diálogo de tambores, la audiencia expresa gestos de disgusto, incluso hay quejas verbales.

A través de la puesta en práctica de estas formas expresivas, los afro-uruguayos le dan a las actuaciones su sentido de manifestación artística negra, remitiendo a un mundo de significaciones que delimitan una comunidad de pertenencia, y a su vez reafirman lazos sociales, que fundamentan su filiación étnica.

La legitimación de una herencia cultural africana

La emergencia de etnicidad o etnógenes, es definida por Lester Singer (1962; citado en Banton, 1978) como un proceso de creación de un pueblo, en donde las expectativas, los grupos de referencia, son vitales para elaborar un

nuevo tipo de pertenencia en el marco de una nación. Estos procesos engloban dimensiones tales como conflictos y negociaciones entre minorías y mayorías en un contexto que favorece la identificación étnica como acción política. Además, implican una reflexividad cultural o la emergencia de auto-conciencia del grupo minoritario (Eriksen, 1993).

Así, las disputas por legitimar una herencia cultural africana como marco de criterios de pertenencia y de diferenciación con respecto a grupos no-negros, implican cambios en los modos de posicionarse los afrodescendientes en las políticas de identidad. Las prácticas de *candombe* y los sentidos que otorgan a las mismas los propios actores son elementos importantes en esta nueva visibilidad que están adquiriendo los grupos negros en Buenos Aires. Asimismo, este fenómeno estaría también replanteando las definiciones de lo que constituye el patrimonio cultural oficial de la ciudad.

Al conceptualizar al patrimonio como arena de disputas entre diferentes actores que tratan de definir una “herencia cultural” legítima, la definición de una “herencia cultural africana” es relevante en el proceso identitario de los grupos negros en Buenos Aires, teniendo en cuenta que los descendientes de africanos han sido invisibilizados por las narrativas que han constituido simbólicamente a la Nación Argentina como “blanca y europea”.

La constitución y defensa oficial del patrimonio cultural son medios por los cuales se da forma y contenido a esas grandes abstracciones que son la “nacionalidad” y la “identidad”, el problema de quién decide qué entra y qué no entra en una noción oficial o pública de patrimonio o de identidad (Jelin, 2001). Así, los individuos o grupos pueden ser interpelados u ocultados por representaciones públicas del pasado que parecen garantizar su identidad o negar su significatividad (Tonkin, 1992).

En un contexto donde ciertas aperturas institucionales aceptan la validez de las reivindicaciones culturales de grupos minoritarios frente al Estado y la sociedad civil, los sentidos dados por los propios agentes a sus prácticas culturales (en este caso, los grupos negros) en tanto emblemas de identidad colectiva plantean desafíos sobre cómo definir una noción pública de patrimonio.

Estas aperturas institucionales crean un marco en el cual, la construcción de comunidad a partir de primordializar un origen cultural común, adquieren mayor legitimidad y en un futuro quizás implicarán mayor capacidad de negociación por parte de estos grupos minoritarios.

BIBLIOGRAFÍA

- **Banton, Michael:** “*A idéia de raça*”. São Paulo, Edições 70. Martins Fontes. 1977.
- **Eriksen, Thomas M.:** “*Ethnicity and Nacionalism. Antropological Perspectives*”. London, Pluto Press. 1993.
- **Ferreira, Luis:** “*Los Tambores del Candombe*”. Montevideo. Ediciones Colihue-Sepé. 1997.
- **Frigerio, Alejandro:** “*Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*”. Buenos Aires. Universidad Católica Argentina. 2000.
- **García, Jesús:** “*Comunidades afro-americanas y transformaciones sociales*”. En: Mato Daniel (ed.). 2001. *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires. CLACSO.
- **Gomes, Miriam:** “*Apuntes para una historia de las instituciones negras en La Argentina*”. En: Dina Picotti (comp.). *El negro en La Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires. Editores de América Latina. 2001.
- **Jelin, Elizabeth:** “*Las memorias en las calles y en la acción. Espacio de lucha por los derechos humanos*”. En *Temas de Patrimonio* 5: 173-180. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. 2001.
- **Lacarrieu, Mónica:** “*Zonas grises en barrios multicolores; ‘ser multicultural’ no es lo mismo que ‘ser migrante’*”. Paper presentado en el Simposio “*Buenos Aires – Nueva York: Diálogos Metropolitanos entre Sur y Norte*”. Buenos Aires, 29 y 30 de mayo de 2001.
- **Lewis, Marvin:** “*Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980. From Slavery to ‘Negritud’ in South American Verse*”. University of Missouri. 1983.
- **Picotti, Dina comp.:** “*El negro en La Argentina. Presencia y negación*”. Buenos Aires. Editores de América Latina. 2001.
- **Reid Andrews, George:** “*Los afroargentinos de Buenos Aires*”. Buenos Aires. Ediciones de La Flor. 1989.
- **Sansone, Livio:** “*Negritudes e Racismos Globais? Uma tentativa de relativizar alguns dos novos paradigmas ‘universais’ nos estudos da etnicidade a partir da realidade brasileira.*” *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre. Año 4. N° 8:227-237. 1998.

- **Slavsky, Leonor:** “*Los Indígenas y la Sociedad Nacional. Apuntes sobre política indigenista en Argentina.*” En Radovich, J. Y A. Balazote (comps.). *La problemática indígena. Estudios antropológicos sobre pueblos indígenas de La Argentina.* Buenos Aires. 1992. CEDAL, Pp. 168-172.
- **Tonkin, Elizabeth:** “*Narrating our Pasts. The Social construction of oral history.* Cambridge”. Cambridge University Press. 1992.
- **Wade, Peter:** “*Race and Ethnicity in Latin America*”. London, Chicago, Illinois. Pluto Press. 1997.
- **Williams, Raymond:** “*Marxismo y Literatura*”. Barcelona. Editorial Península. 1977.

Fotos narradas; las historias personales como reconstrucción de identidad

*Diana Maffía
Ángel Acosta Martínez
Jornadas Afro*

Introducción

El trabajo que presento es parte de una investigación inconclusa que iniciamos con Ángel Acosta Martínez, afrodescendiente, durante el último año de mi gestión en la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. Ángel está ahora en España, pero me ha enviado un afectuoso saludo y está espiritualmente presente con nosotros/as. Dice: *“Agradezco a todos aquellos que han cedido su historia privada para poder dar visibilidad de la existencia de una parte de la población que ha sido negada y discriminada por tantos siglos en Argentina”*.

La propuesta consistió en entrevistar afrodescendientes (afroargentinos o inmigrantes) y pedirles que seleccionaran fotos y hablaran sobre ellas. Las entrevistas fueron revisadas por cada uno de los entrevistados, y todos firmaron un consentimiento para hacerlas públicas junto con las fotos. Se respetó así su privacidad y su autonomía cuando quisieron omitir algún dato.

Fue un modo de ir construyendo un colectivo, ya que las propias personas entrevistadas lo eran por su pertenencia a la comunidad afro, y a la vez valorizando una identidad que todavía hoy nos es negada. Las fotos, como pequeños

nudos, van tramando una historia. Aunque aquí solo transcribiremos parcialmente algunos relatos, creemos que fue un modo original de ir enhebrando historias. Especialmente nos interesa transcribir los nombres, para que se vayan encontrando los lazos familiares y los apellidos que ya llevan más de cinco generaciones en nuestro país, con una argentinidad que, sin embargo, el prejuicio pretende desmentirles por el color de piel.

Es un trabajo modesto pero muy inspirador, y hoy quiero compartir brevemente con ustedes tres fragmentos de estos álbumes que tienen la lógica de los sentimientos, la relevancia de la subjetividad biográfica, pero que generosamente cedidos para que todos nos apropiemos de ellos, son testimonios que contribuyen a restaurar la trama de una historia no contada. Las narraciones están muy resumidas, porque en el diálogo fueron muchos los recuerdos y la sabiduría que afloraron de ellas. Vamos a asomarnos un poco a esa escena íntima.

Ángel Acosta Martínez

Ángel Acosta Martínez tiene algo más de 40 años, es uruguayo, afrodescendiente, pero no visiblemente afro como veremos en fotos posteriores. Su padre es Miguel Ángel Acosta Vaquero, su madre Blanca Rosa Martínez. Así habla con orgullo de su familia:

“Con mi familia paterna somos descendientes de africanos/as traídos como esclavos/as al Río de la Plata y somos una de las familias más antiguas y conservadoras del candombe de Montevideo. Mi abuelo paterno, Quico, fue Luthier de tambores de candombe y fabricó los primeros tambores para las Llamadas Oficiales del Carnaval de Montevideo, para las comparsas de candombe de Ansina, del barrio Palermo, y Morenada, del barrio Sur. Yo aprendí de mi tío Quico, aunque siempre vi cómo los hacía mi abuelo.

Mi hermano está posando para una amiga bailarina de tango, que le sacó algunas fotos. Él estudiaba en la Universidad del Tango, era bailarín de tango, candombe y salsa. Era cantautor, grabó varios temas en forma independiente con una Banda musical llamada Sobrecarga. Dos grupos de música de él fueron Raíces Suburbanas y Karukinka, y de los dos hay grabaciones. Hizo un Video

Clip de Tango Rap y cantó un tema de Gardel y Lepera, Cuesta Abajo, con arreglos musicales de Javier Bonga Martínez. Siempre representó en candombe al personaje de Gramillero (doctor Brujo) y con este ha presentado a Alpha Blondi y Todos Tus Muertos en el Estadio Obras, a King África y otros.

En esta foto estamos en una cena familiar. Mi madre se divorcia de mi padre y se casa con Emilio Díaz González afrouruguayo, cuando yo tenía más o menos seis años de edad, y él para mí es mi padre. Emilio ya tenía dos hijos cuando se casa con mi madre; Emilio Díaz Gutiérrez y Sara Mirta Díaz Gutiérrez, afrouruguayos, que son mis hermanos de crianza. Ellos están en esta foto a la izquierda, al lado mío. En la punta de la mesa está mi padre y a la derecha de él la esposa de mi hermano Emilio Katy, al lado de ella mi hermana Rosalba.

En esta foto estoy con mi tío Quico y con el tío de los Bonga, el tío Pancho, que es amigo de mi tío desde la infancia. Estamos en la feria de Piedras Blancas en Montevideo, donde ellos compartían en sociedad un puesto de venta de vinos. Respeto mucho a mi tío Quico, porque él es el más candombero que conozco, de alma. Él ha dedicado su vida al candombe, es músico compositor y le ha transmitido los conocimientos a sus hijos, que hoy tienen el conjunto musical 'Somos Familia'. Con su ejemplo y sabiduría, yo aprendí a respetar mi historia familiar africana, a transmitir los conocimientos sobre las prácticas del tambor y con su técnica a fabricarlo.

Aquí está mi prima hermana 'Lola', Loreley Acosta Sánchez. Fue elegida reina de las Llamadas Oficiales de candombe del carnaval de Montevideo. Ella es una de los hijos de mi tío Quico. En la actualidad es la más importante vedette de candombe de las comparsas de Montevideo. Aparte de bailarina es cantante. Me acuerdo que una vez cuando ella era chica, iba caminando con dos hermanas de ella, Laura y Vilma, y tenían un peinado de trenzas cocidas al estilo africano, que es tradicional en mi familia. Otras chicas, también afrodescendientes, al verlas peinadas así, se empezaron a burlar de ellas diciendo: 'Parecen negras africanas'.

Con esto quiero explicar, que no todos los afrodescendientes mantienen culturalmente el africanismo por estas tierras y por eso considero doblemente valioso, a las personas que han conservado la identidad y a su vez fueron y son

transmisoras de ella, más allá de la educación europea que recibieron y en la situación social en desventaja en la que se vive por sostener estas prácticas del candombe.

En esta foto se encuentra mi hermano José, sentado en un sillón de la casa de nuestra madre en Montevideo, con una carpeta de documentación de los proyectos que tenía para concretar en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 1988. Uno era dar un curso de candombe y formar una comparsa; otro era hacer una Jornada de Arte Afroamericano y por tercero, homenajear a todos los africanos y afrodescendientes del Río de la Plata. Atrás en la pared hay un afiche que dice 'la Murga y el Candombe', porque esos eran los afiches de publicidad de dos cursos independientes entre sí. Mi hermano con el de candombe y 'Coco' Romero con el de murga. En ese año, entre mi hermano José y Yoji Senna, que es afrobrasileño, abrieron el primer espacio de culturas negras en la Universidad de Buenos Aires. El proyecto de José fue dar un curso de candombe y armar una comparsa, y el de Yoji fue dar un curso de Capoeira regional.

En esta foto, Diego Bonga Martínez está dando clases de toques de candombe, en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 1988, para el curso de candombe que dirigía mi hermano José. José daba las clases de historia del africanismo en el Río de la Plata, Diego de percusión. 'Betty' y 'Charo' Delgado Martínez primas hermanas de Diego, se encargaban de las clases de danza y yo de hacer los tambores. De ese curso de candombe se formó una comparsa que se llamó Kalakán Güé. Kalakán es la onomatopeya del sonido del 'tambor chico' de candombe, que mi hermano escuchaba que Diego repitió tantas veces, y Güé es uno de los gritos de alegría que se repetían en los antiguos candombes de la época colonial por los africanos en el Río de la Plata.

En esta foto, nos encontramos haciendo percusión al ritmo de samba brasileña en un baile que se organizó con los alumnos del curso de candombe para recaudar fondos para la comparsa Kalakán Güé. Mi hermano José con sus rastas tocando el agogó, a su derecha Diego Bonga Martínez tocando el repenique, a la izquierda 'Tadeu' Daniel Ulices Martínez Pereira hermano de los Bonga tocando el zurdo y en el centro estoy yo tocando el redoblante. Con lo recaudado se compró parte de la madera para hacer los tambores de candombe

para la comparsa Kalakán Güé.

En esta foto se está haciendo una Roda de capoeira con el Mestre Yoji Senna y sus alumnos, para la Jornada de Arte Afroamericano organizada por mi hermano José, en septiembre de 1988 en el Centro Cultural Ricardo Rojas. El que está de lentes y una gorra de hilo blanca a la derecha es Yoji Senna, el que está delante de él se llama Fernando San Roma y es afroargentino descendiente de caboverdianos, el que lo está enfrentando en el Jogo (juego), se llama Javier. Más atrás hay dos afrobrasileños semi-agachados, el de vincha es Pica Pau y el otro es Mestre de Capoeira Val, atrás de ellos, hay un afrobrasileño de barba tocando un atabaque, es el percusionista Prof. Eliezer, y al lado de él una chica de vincha blanca tocando un Berimbau, se llama María Pía Rillo, argentina, integrante del Grupo Cultural Afro. Debajo de los chicos que están filmando, hay una chica rubia de piernas cruzadas que se llama Susana Rennison. Estos son solo algunos de los nombres que me acuerdo de esa época en esta foto, aunque reconozco que hay muchos más que conozco.

En esta foto estamos tocando Rap y Reggae con una banda de mi hermano José, que se llamaba Raíces Suburbanas, en el Paracultural de San Telmo. A la derecha está 'Tadeu' Bonga, abajo, sentado a la derecha, está Yoji Senna, al lado de él estoy yo, pegado a mí, parado, está mi hermano José, enfrente de él está Pangaro y al fondo, en la batería, Javier Bonga. Ese día, después de nosotros tocó Reggae la banda de Fidel Nadal, afroargentino, de "Todos Tus Muertos". Año 1988.

En esta foto se encuentran en la Sociedad de Caboverdianos en Dock Sud, junto a mi hermano José, Miriam Gomes, afroargentina, descendiente de caboverdianos y activista en el tema de africanismo en Argentina. A la izquierda está Diego Bonga Martínez, que en esa época ya formábamos parte del Grupo Cultural Afro. En esa oportunidad, año 1988, estaban festejando una fecha patria de Cabo Verde y ellos, como representantes del Grupo Cultural Afro, asistieron a colaborar.

En esta se puede apreciar a Diego y José acompañando musicalmente al coro de la Sociedad Caboverdiana, dirigido por Armando Monteiro, afrocabo-

verdiano. El señor Monteiro es parte de un grupo de investigación de la historia del esclavo, 'El Negro Manuel', quien cuidara por mucho tiempo la imagen de 'Nuestra Señora de Luján', patrona de La Argentina.

En esta, estamos posando en el Parque Lezama, todos afrouruaguayos que se han dedicado, como forma de vida, a la música en Argentina. De izquierda a derecha, tenemos agachado a Roberto Sosa Piriz, parado a Fernando Munúa, Omar Sosa Piriz, 'Tadeu' Daniel Ulices Martínez Pereira, Javier Bonga Martínez, atrás a Robert, Richard Sosa Piriz y entre las tumbadoras estoy yo. Con este grupo de amigos y otros tantos más, hemos realizado durante muchos años en La Argentina música afrorioplatense y samba brasileña.

En esta estoy en la casa de Diego Bonga Martínez junto a él, su señora Anahí y sus dos hijos afroargentinos, su hija Lihuen Suyai Martínez y Yael Martínez. En esta casa, que queda en Burzaco, fue donde fabricamos junto a Diego los tambores de candombe para la formación de la comparsa Kalakán Güé del curso dictado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 1988.

En esta estamos como Grupo Cultural Afro, haciendo una representación de candombe en la Sala AB del Centro Cultural General San Martín en los días 9 y 16 de junio de 1989, entre otras actividades presentadas en esos días. De izquierda a derecha, todos afrouruaguayos radicados en Argentina: Guinea, 'Fernandito', Caio, Yayo, Foca, Jorge, no afrodescendiente, William con la bandera del GCA, más atrás 'Tadeu', mi hermano de Gramillero (doctor Brujo), estoy yo, y con la estrella Ricardo, que es el papá de 'Pablito', hijo de Isa Soares, afrobrasileña profesora de danza Yoruba. En la misma fecha y lugar que la foto anterior, como Grupo Cultural Afro, acompañando en ritmo de samba, al cantante afrobrasileño Edisón.

En esta seguimos haciendo una Roda de capoeira. De izquierda a derecha describo los afro que se encuentran: William Chagas, dos alumnos más, el Mestre Cosme Velho, afrobrasileño, tocando el berimbau, estoy yo tocando el atabaque, hay cinco alumnos más y saltando está el afrobrasileño Pica Pau. La tela pintada, simboliza un conventillo y tiene pintado un texto que indica: 'Barrio del Tambor' y fue realizado por mi hermano José.

En esta estamos practicando coreografías de candombe en el Parque Lezama. Tenía a mi cargo la tarea de preparación y coordinación de compar-sas. De izquierda a derecha: escondido de rojo, 'el Loco' Ricardo, delante de él mi hermano José, Tito Quiroz y yo, atrás mío Caio, 'Fernandito', Diego Bonga, atrás 'Alvarito' Ferrari, Jorge Peralta, Foca. Estos somos solo algunos de los que desfílamos por la Boca en el pre-carnaval año 1989 'El carnaval de la Reina'. Recuerdo que para aquella ocasión, tenía un permiso oficial de Cultura y del Departamento de la policía, pero la policía de la Comisaría 24 nos molestaba igual, argumentando robos o droga y soltando al otro día a los afro arrestados.

Estamos participando como Grupo Cultural Afro, en noviembre del año 1991, tocando candombe con Diego Bonga, Jorge Araña, Javier Bonga y yo, con el Coro Kennedy en el Teatro Coliseo.

Junto a mi hermano José, los hermanos Diego y Javier Bonga Martínez, sus primas hermanas 'Betty' Delgado y 'Charo' Delgado Martínez, los hermanos Carlos William y Sandra Chagas Techera, los hermanos Roberto y Omar Sosa Piriz, todos afrodescendientes, y María Pía Rillo, argentina, desde el 20 de abril de 1987 formamos el Grupo Cultural Afro y fundamos el Centro Cultural Afro en la calle J. D. Perón 1125 de Capital Federal. Uno de los proyectos fundantes de la formación del grupo, era dar visibilidad de la población afroargentina, difundir todo lo relacionado a las culturas africanas en el Río de la Plata y poder ser incluidos en el Censo Nacional. Obtener por parte del Gobierno una propiedad para que funcione la Casa del Negro, para dar soluciones y divulgación a las problemáticas y temáticas africanas y afrodescendientes en Argentina.

Para la misma fecha de la foto anterior, mi hermano José y Sandra Chagas, haciendo los personajes tradicionales de candombe, el Gramillero (doctor Brujo) y la Mama Vieja. En esas fechas compartimos el escenario con el Coro Kennedy y con artistas famosos como: Ángel Mahler, Yabor, Julia Zenko, Celeste Carballo y otros.

Acá, está el Grupo Cultural Afro actuando en General Pico. De izquierda a derecha está Roberto Sosa tocando 'el Chico', Caio tocando el repique, Omar

Sosa haciendo madera con las manos (clave de candombe), 'Mudo' Acosta tocando piano, Diego Bonga tocando un bajo africano. (Chico, Repique y Piano son los tres tambores de candombe.) Bailando de Mama Vieja, 'Pocha', Hilda Techera, más atrás como vedette está Delma, y de Gramillero mi hermano José. 'Pocha' es la mamá de William y Sandra Chagas Techera y yo somos amigos desde la infancia con sus hijos; mi hermano iba a la escuela con 'Willy'.

Acá está mi hermano tocando candombe en una de las Llamadas en el barrio de San Telmo, de una de las salidas tradicionales que hay durante el año.

Las fechas son el 1 y 6 de enero, 1 y 25 de mayo, Día de la madre, Día del niño, 12 de Octubre, 25 de Diciembre y otros feriados que hay en el año. Estas salidas tradicionales se realizan desde la época de la colonia por esclavos africanos y afrodescendientes, cuando los amos les permitían los días domingos y en las ceremonias del Corpus Cristi, y también los feriados que se fueron sumando a la historia argentina al igual que en carnaval. Es una manifestación afro cultural que se realiza en ambas márgenes del Río de la Plata.

Acá estoy en la última casa de mi hermano, fabricando tambores de candombe, con la metodología de mi abuelo y mi tío Quico. Estos tambores son dos de lo tres que le hice al Grupo de Teatro de Catalinas Sur, encargados por su director Ademar Bianchi.

Estoy tocando el repique en una de las Llamadas de San Telmo, más atrás se puede ver al afrouruguayo Foca Machado tocando su piano.

Acá va tocando el chico mi sobrino Federico Ezequiel Bugallo Acosta, está de buzo colorado, en una de las Llamadas espontáneas de Montevideo. Al lado de él está Diego, el hijo de Chabela Ramírez, una de las cantantes tradicionales de candombe, y siguiendo está el hijo de Sergio Silva, un amigo de la infancia. Todos ellos son afrouruguayos de mi barrio Palermo, de la calle Ansina. Es el grupo de niños que salen los domingos a recorrer las calles tradicionales por donde se desfila en las Llamadas Oficiales.

Esta imagen de mi hermano José, él la utilizó para la carátula de su cassette musical que grabó, yo la tomé como una foto que representa quién fue él.

Nosotros juntos hemos recorrido un largo camino, difundiendo nuestra cultura africana sin fines de lucro en Argentina desde el año 1985. Aparte de practicar nuestras costumbres afro, nos hemos dedicado a la defensa de los derechos humanos de los africanos y afrodescendientes.

El día 5 de abril del año 1996 mi hermano José Delfín Acosta Martínez, por salir en defensa de dos afrobrasileños que eran arrestados por ser negros, por oficiales de policía de la Comisaría 5ta. de Capital Federal, es arrestado y a causa de los golpes y tortura por la policía él muere. El expediente es caratulado 'ACOSTA MARTÍNEZ, José Delfín s/ muerte por causas dudosas' Causa N° 22190/1996, del Juzgado Nacional en lo Criminal y Correccional N° 10, Secretaría 130 a cargo del Juez Dr. Raúl Eduardo Irigoyen.

En mayo del año 1997, comencé a dar clases de candombe en Centros Culturales Barriales y en parques públicos. El proyecto era homenajear a los africanos y afrodescendientes desaparecidos en el Río de la Plata y a mi hermano José. Dicté clases gratuitas durante un año y medio, de danza, percusión, coreografías e historia del candombe y formé una comparsa de candombe de casi 300 personas que se llamó Kalakán Güé y se realizó el 'Homenaje a la Memoria' el día 13 de diciembre de 1998 con más de 500 artistas en escena. En la historia del candombe de Uruguay, Kalakán Güé fue la primera comparsa de candombe que desfilaba en la Llamadas Oficiales de Montevideo, siendo esta de otro país, Argentina.”

María Elena Lamadrid

María Elena Lamadrid es afroargentina, tiene cerca de 70 años, su papá se llama Marcelo Adrián Lamadrid y su mamá María Felisa Mas. Su abuelo paterno se llamaba Toco Lamadrid y su abuela de apellido Oturbe, no recuerda el nombre de ella pero sí el nombre de la hermana de su abuelo, su tía abuela María Gumecinda Lamadrid.

Por parte materna su abuela es Elena Cortés y su abuelo Rodolfo Mas. Salvo su abuelo Rodolfo Mas todos son visiblemente afroargentinos.

Ella cuenta:

“El padre de mi mamá es uruguayo y blanco, pero deduciendo por los

dichos de mi mamá, porque no tenemos fotos, que la hermana de su padre es negra uruguaya y se llama Leopoldina Mas. Yo la conocí a ella porque también me crió Leopoldina Mas, la tía de mi mamá, y ella murió de 105 años, acá en Argentina.

En esta foto podés ver a mi papá, que se llama Marcelo Adrián Lamadrid. Acá está conmigo y en la otra foto está mi papá y otra señora del segundo matrimonio, con la que tiene más hijos, de nombre Julia Noroña. Es la que está a la derecha de él.

Con la señora Julia mi papá tuvo cinco hijos, Jorge Lamadrid, Liliana Lamadrid, Carlos Lamadrid, Graciela Lamadrid y Norma Lamadrid.

Por parte de mi mamá somos diez hermanos. Soy la mayor, luego están Roberto Garay, María Susana Garay, Anibal Juan Carlos Garay, María Nélica Garay, Concepción Dolores Garay, Gloria Luján Garay, Irma Felisa Garay y Osvaldo Manuel Garay.

Todos ellos son Garay y yo soy la única Lamadrid. Mamá tiene a mis hermanos en un segundo matrimonio. Mi mamá me tuvo a mí de soltera con Lamadrid y soy única hija de ellos dos como pareja. Garay es también afroargentino.

Pegadas a un cartón hay varias fotos más de mi familia. Las Mellizas Lamadrid son mis tías, son hermanas de mi padre y se llaman Carmen y Albertina. Pero se las conoce como Carmen y Tina.

Otra hermana de papá que está acá en esta foto, se llama Perla Lamadrid. Tenía otros hermanos, Julio Lamadrid, que murió, y otra que también murió, Lucía Lamadrid, que vivía en Palermo, y Magdalena Lamadrid. Magdalena Lamadrid es la mamá de 'Pocha', que se llama igual que ella.

En otra foto tenés a Gumecinda Lamadrid. Ella es hermana del padre de mi papá. Hermana de Toco Lamadrid. Mi tía abuela Gumecinda, es hermana de mi abuelo Toco y tiene otro hermano, Ventura Lamadrid, así se llama. Ventura Lamadrid, viene a ser el bisabuelo de Andrés Fresco. A la mamá de Andrés le dicen la 'Nena', que es hija de Amanda Lastra y ella es hija de Alberto Lamadrid y Alberto hijo de Ventura Lamadrid. Entonces Ventura sería el abuelo de Amanda y el bisabuelo de Andrés.

Mi papá tenía otra hermana más, Sara Lamadrid, casada con un afroar-

gentino de apellido Jordán. Pero no tuvo hijos, Sara Lamadrid es la que crió a mi papá.

También están en las fotos todos mis hermanos. Ellos son Lamadrid; acá está mi hermana con su marido y tres hijos, en la punta alta derecha del cartón. Está otro hermano con su señora y dos hijos en el centro, arriba. Abajo en el centro hay otra hermana con su esposo y dos hijos. Pero en esta, abajo en la punta izquierda, están todos mis hermanos Garay. Están las mellizas en el extremo izquierdo arriba.

Acá están mis hijos, mi hermana Gloria Luján Garay, mi nuera, mis nietos, mi marido Dardo Lucio Alliendo, y tengo tres hijos con él, Miguel Ángel Alliendo, Cristina Aldana Alliendo y Guillermo Alliendo. Tengo dos hijos más del primer matrimonio, a Rosario Fernández y Antonio Fernández (Toti), que son hijos de Rafael Fernández.

Hay dos que murieron, pero tengo diez hermanos, están todos en Merlo y con otros apellidos.

Acá hay una foto que estamos bailando candombe. En esta foto está mi hermano Aníbal Garay, Roberto Garay y Ruth Silva, que es mi prima, y yo. Es otro apellido afroargentino. María Elena está a la derecha de esta foto y Ruth a la izquierda, Aníbal está a la izquierda y Roberto al centro de la foto. Ruth es de apellido Silva por parte del marido de Gumecinda Lamadrid. Ella es hija de Trinidad Córdoba, Córdoba era el apellido de otro afroargentino.

El marido de Gumecinda Lamadrid se llamaba Enrique Córdoba. Y Trinidad Córdoba es hija de Enrique Córdoba. Ruth es hija de Trinidad Córdoba y Silva. Córdoba es también afroargentino.

Acá estamos con Alberto Castillo. Estamos los cuatro de la foto anterior, en el Teatro Nacional con el Chato Flores y Alberto Anchar (padre), que es el que está de traje. De la chica no me acuerdo, pero ellos eran de un grupo folclórico, un cuarteto muy famoso. Era una obra que hacía candombe, tango y folclore. Esta era la misma obra en la que estamos con Alberto Castillo bailando candombe, pero acá salíamos casi al final, salimos formando el cuadro, para que vean que había candombe, tango, malambo. Esto chicos que están acá eran famosos haciendo folclore, no me acuerdo el nombre de este cuarteto.

En esta foto está Dardo Lucio Alliendo, mi esposo, y estoy yo, atrás mi hijo Antonio Fernández (Toti) y esta es mi cuñada Laura, la señora de Roberto. Y hay dos vecinos que salieron de testigos de nuestro casamiento.

Esta es la mayor de mis hijas, Rosario Fernández, mi hija Aldana Alliendo, mi prima Ruth, mi mamá, mi cuñada Laura y una vecina.

Esta foto es de mi hija cuando se casó y está con mi hermano Roberto Garay. A mi hermano Roberto mis hijos lo llaman el 'tío negro'.

Acá estoy con mamá, en su cumpleaños, y la señora que está al lado de ella, es la bisabuela de mi yerno, se llama Teresa. Cumplió noventa y seis años, es una de las últimas fotos que tengo de mamá.

Aquí está mi mamá con mi sobrina Lorena y su hija, que es la bisnieta de mi mamá. Lorena es hija de mi hermana Nélide, que murió. Acá estoy rodeada de mis sobrinos. Ellos son mis sobrinos, mi nieta, y el marido de mi sobrina. Ella es la hija de mi hermana Susana Garay, que murió.

Este es el cumpleaños de 15 de Aldana. Está Gisela, la hija de mi hermano Aníbal, que estaba en la foto con Alberto Castillo. Estas son mis nietas, Lorena, Romina la hija de Irma Garay.

Acá estamos en Córdoba en la casa de la tía de mi esposo. Está mi esposo, mi hijo 'Toti', mi nieta y mi nieto.

Ella es Shila cuando era chiquita, hija de uno de mis hermanos, Aníbal, que estaba bailando con Alberto Castillo.

Este es un conjunto de salsa que tenía mi hermano. Acá está mi hermana Concepción Garay y la segunda señora de mi hermano, Marcia, la mamá de Shila."

Aquí, estimulada por las preguntas de Ángel Acosta, María Elena Lamadrid comienza a recordar la casa de sus abuelos:

“La casa de mis abuelos quedaba en el barrio de Flores, en la calle Argerich 350. Era una casa amplia, donde mis tíos abuelos Gumecinda Lamadrid y Enrique Córdoba hacían bailes de candombe y el club se llamaba La Armonía. Era un club en el que se hacían bailes los fines de semana, una casa antigua que tenía Enrique Córdoba y en la misma casa funcionaba el club, que también era de él. Tenía un salón, bien grande, que era el que utilizaban para los bailes. Era de afroargentinos y hacían bailes con orquestas de guardia vieja. Con ‘el Gordo’ Machado, que iba a tocar el bandoneón, en esa época era muy conocido, trabajó con Troilo. Después iban bailarines de tango, como ‘la Lora’. En esa época yo tenía doce años.

Se juntaban todos afroargentinos, yo no me acuerdo bien de los apellidos, porque era chica. Pero iba, María ‘la Mota’, ‘la Parda’ Flora... no me acuerdo bien tantos apellidos, pero eran bastantes. Había un cantante de tango que se llamaba Alfredo del Río, que iba ahí, cantaba en una orquesta de tango muy conocida en esa época. Iba gente muy conocida del ambiente artístico, porque era una reunión muy familiar. Adelante tocaba la guardia vieja los tangos antiguos con flauta, esas orquestas típicas de tango. Después teníamos folclore en el fondo.

Simultáneamente, al fondo, atrás de todo, porque era una casa que se entraba por Argerich 350 y daba a los fondos de la otra calle, había folclore y después sacaban discos de música, rumba y otros temas afro.

El candombe lo hacían también ahí en el salón. Cuando empezaba el candombe, ahí se cortaba toda la música. El candombe era hecho por negros argentinos. Lo hacían los viejos míos que yo conozco, tocaba Alberto Lamadrid, Julio Lamadrid, hermanos y primos de las mellizas. Tocaban con tambores y había chinescos. Los chinescos eran de aluminio, como maracas metálicas, habían claves; porque se empezaba con candombe y se terminaba con rumba. Se mezclaban los ritmos, la gente salía a bailar candombe, pero solo la que sabía; la rumba era más general. Era en el año 1944 más o menos y ya estaban de antes. Duró hasta que murió mi tía abuela Gumecinda, después el esposo de ella, Córdoba, no quiso seguir más, le faltaba la compañera.

Después de ahí, los bailes se siguieron en el Shimy Club, en la Casa Suiza. Los hacía Alfredo Nuñez que es también afroargentino. Después de que se terminaran los bailes de la Armonía, porque fallece mi tía abuela, ya empiezan los del Shimy Club. Porque siempre se buscó un lugar en donde se pueda re-

unir la gente afroargentina y afrouuguayos, y todos, era entrada libre porque había blancos también. Se cantaban canciones y todo era familiar, no salía del reducto de las familias las canciones de candombe. El candombe argentino es muy parecido al uruguayo. La diferencia es que el candombe argentino se toca solo con las manos y el candombe uruguayo con mano y palo.

Se hace la base, que es la clave, el otro, que es como un llamador, y el otro, que contesta a la base y al llamador, que es el que repiquetea. Todo eso se hacía con una figura bailable, que interpretaba; eso es lo que se perdió. Empieza una pareja, como invitando a los demás. Es un baile de seducción, sin tocarse. Se baila separados con juegos de seducción. Es como que se va y me escapo, y te siguen y espero, y te buscan, una cosa así. Todos esos juegos lo hacen lindo y agradable a la vista. Y después viene el canto, hay candombes que canta uno y el otro contesta. Es entre hombre y mujer. Esos llamados y respuestas hacen que influyan en el baile. Los que están bailando interpretan todo lo que dicen los que cantan.

Te voy a cantar una:

Mamita, querés que baile, permiso voy a pedir.

Estamos en una fiesta, nos vamos a divertir.

Pero, mamita, querés que baile, permiso voy a pedir.

Estamos en una fiesta, nos vamos a divertir.

Vení para acá, morena, ¿qué es lo que llevas ahí?

Unos cuantos pastelitos milhojitas de maíz.

¿De quién son esos pasteles, que están tan desazona'os?

Son de carne de móndele que recogí en el merca'ó.

Pero, mamita, querés que baile, permiso voy a pedir.

Estamos en una fiesta, nos vamos a divertir.

Estuve en el Shimy Club y en películas también. Participé como extra y muchos negros estábamos. Estaba el macho Luna, Dasne, Barrionuevo... No me acuerdo los apellidos pero éramos muchos más, todos afroargentinos. Hicimos la Quintrala con Hugo del Carril, ahí hicimos candombe. Con Hugo del Carril hicimos otras películas, pero no me acuerdo de los nombres. Antes pedían negros para filmar películas y había un montón. El representante de nosotros era Alfredo Núñez. Tenía todas las direcciones y cuando precisaban negros él nos

convocaba. Estaban los Pita, Dasne, Lapido, Núñez, Luna, Lamadrid, Garay, Silva, Obella, Fresco, Barrionuevo, Rivero, Montero, Oturbe, Córdoba, Cortés, Lastra, Murature, Da Silva, Marqués y muchos más que ahora no recuerdo. Las familias se van cruzando.”

Balthazart Ackhast

Balthazart Ackhast es africano de Costa de Marfil, (Côte d’Ivoire). Nació el 4 de junio de 1965. Es del grupo étnico Baulé, que pertenece al grupo Akan. Él nos cuenta:

“Mi familia está en Côte d’Ivoire. Está compuesta por mi padre, mi madre, mis diez hermanos, mis tíos, mi abuelo, mis primos, e inclusive a veces incluimos a los amigos. A veces llega un tío sin previo aviso, y abris la puerta y está ahí y te dice: ‘Vengo a cambiar un poco de aire’.

Yo vivía en Abobo, un barrio de Abidjan, que es la capital de Costa de Marfil. A los dieciocho años tuve ganas de viajar por África, así que conocí muchos lugares de África oeste, los países de Malí, Níger, Senegal, Guinea y Burkina Faso, que son los países que están cerca de Costa de Marfil. También algunos países de África del norte, como Marruecos, Túnez, Libia y Egipto. Pasé un poco más rápido con un grupo de estudiantes por el centro de África, Congo, Gabón y Camerún. Siempre me interesó ser parte de las asociaciones africanas de ahí; estar con ellos. En Costa de Marfil teníamos una asociación de jóvenes africanos de Burkina Faso, Níger, Gabón, Malí, Costa de Marfil y Senegal. Estudié primaria y secundaria, pero no terminé la universidad. Tenía más ganas de viajar y conocer otras culturas.

En La Argentina estoy haciendo un estudio de lo que es el tema racismo y discriminación hacia la raza negra. Para mí es una lucha pacífica e intelectual. La Argentina se niega a reconocer una parte de su población muy importante, provocando un genocidio silencioso hace siglos al no reconocer una parte de su población.

Desde mi lugar estoy trabajando con la Revista Benkadi en la difusión de la historia actual de la existencia de los afroargentinos, africanos y afrodescendientes en La Argentina.

Benkadi significa en el idioma mandinga 'la unión es buena', significa 'unirse es lindo', significa 'agruparse por el bien del otro' y habla solamente sobre el tema afro.

Acá tengo la foto de cuando iba a la escuela primaria en Costa de Marfil, con los compañeros de tercer grado del primario. Me da tantos recuerdos de mi querido maestro... Con algunos compañeros nos hicimos muy buenos amigos, con algunas chicas también nos hicimos muy amigos. Con algunos nos seguimos escribiendo. Es en Costa de Marfil, en la ciudad de Abidjan, barrio de Abobo Gare. Estábamos jugando, nos llamaron y nos dijeron: 'Vengan que les vamos a sacar una foto, ya viene el fotógrafo'.

Acá estoy más grande. Estoy con mi novia de aquel entonces, Soumata. Esto fue en 1989, en una noche de Navidad. Estoy con amigos y sus parientes. Me acuerdo que mi novia no se quería sacar la foto. Ese es mi tío musulmán, él está con sus dos mujeres. Se llama Oumar Baron Diallo y es tío por parte de madre. El 90 % de la población son musulmanes, como mi tío Oumar. Por parte de mi padre son todos animistas, de religión tradicional africana.

Esta foto es en la casa de familiares que tengo en Malí, tíos. Estoy ahí con algunos amigos y mi novia Soumata en una fiesta.

En esta foto, estoy en Malí, en la ciudad de Kayes, en una sala de gimnasia donde yo me encargaba del área de karate, que en japonés se le dice 'Dojo'. Ahí estaba de instructor de karate con éstos chicos. Esto lo aprendí en Costa de Marfil, karate shotokan, pero solo di clases en Malí.

Acá estábamos en una fiesta. Nos llamaron para animar una fiesta familiar en Flores. Teníamos un conjunto mandinga, con gente de Malí. Hacíamos danzas y cantos de Malí, precisamente del grupo Mandinga. Acá hay dos bailarines y dos que tocaban percusión. Estaba David Krumah y Seydou Traore en percusión, Sanogo y Faraba (bailarines). Este grupo lo armé yo y se llama Benkadi, como la revista, que también la armé yo. Son ritmos y vestuario mandingas. Todos los elementos son del grupo Mandinga.

Seguimos con el mismo grupo, las mismas personas. Estaba con el tambor

porque faltó un pibe. Él estaba esperando una llamada de África y por eso es que no pudo presentarse. Entonces yo estuve ahí para estar en su lugar. Me decían: 'Dos toques, por ejemplo, uno y dos, la mano abierta y la mano cerrada'. Así que estuve practicando ahí como tres horas antes de empezar. Los muchachos me apuraron bastante, ellos tuvieron que tocar más fuerte para taparme a mí, porque yo era un desastre. Son muchas más las personas que tocan y cantan y tenemos por ejemplo entre otros instrumentos, la marimba.

En esta foto están los dos bailarines, Faraba y Sanogo. Estamos hablando del mismo día, fue bastante gente. Mientras están tocando y cantando, salen bailando ellos dos. También salen bailando con el público para animarlos.

Esto es en la casa de Dock Sud. En la casa de Dock Sud, se siguen reuniendo los africanos, siguen viviendo algunos, pero no todos los que vivían antes. Antes había como ocho personas viviendo ahí. Algunos se fueron a otros barrios más cerca del lugar de trabajo, o se fueron con sus novias. Ahora hay como cuatro personas viviendo ahí, están: Sanogo, Diallo, Dick y Seydou.

Conozco muchos africanos y nos juntamos para tocar, bailar, cantar y hacer comidas típicas africanas. Uno decía: 'Yo quiero comer tal comida', otro le preguntaba: '¿La sabés hacer?'. Poníamos cinco o diez pesos cada uno y ahí todos comíamos la misma comida. Charlábamos, intercambiábamos experiencias, pero hoy es mucho más difícil, porque cada uno se fue integrando a las familias de sus novias, haciendo cada uno sus vida. Ya no es como antes, que nos reuníamos treinta personas, ahora solo nos reunimos tres o cuatro. De todas formas siempre me preocupo mucho por saber qué es lo que les pasa a los otros africanos y por eso siempre estoy de acá para allá. Por lo general, nuestro lugar de encuentro es la casa en Dock Sud, ahí siempre se realizan las comidas y las fiestas con la gente africana de Malí, Burkina Faso, Senegal, Camerún y Nigeria. Sanogo trajo instrumentos de Malí, él es bailarín y en su casa en Dock Sud, él es el que tiene los instrumentos cuando hacemos las fiestas, y se tocan cuando aparecen otros que también saben tocar nuestros ritmos.

Acá, en esta foto tuvimos un encuentro un domingo, vino un representante del Gobierno de Malí, a La Argentina, Oumar Diallo. Tenemos el mismo apellido, fuimos parientes en aquellos tiempos, cuando las familias eran más reducidas, porque los mismos apellidos pertenecen a la misma familia en África.

Antes Diallo, Traore, cada uno entre sí eran de la misma familia, pero la familia se agrandó tanto que ahora no se conocen más. Sabemos que somos parientes, solamente por lo obvio.

El primero de la izquierda es Seydou Traore, de Malí. Con Bubakar Traore son la misma familia, se entienden en sus dialectos, pero Bubakar Traore es de Senegal, es también Mandinga, pero de Senegal.

Abudramam Diallo, Michel Parker, Ballo, Seydou Traore, este tiene un kiosco frente al Centro Cultural Ricardo Rojas. Entonces el primero de la izquierda en esta foto es Seydou Traore, luego Sanogo Lassana con su ex novia Mercedes. El que está abajo es el Sr. Consejero del Presidente de Malí, cuando vino en el año '98 o '99. Yo hablé con él, en el hotel que se alojaron y le comenté de nuestra existencia y él se asombró mucho y nos visitó. Él no sabía nada que había gente de Malí acá en Argentina. Hubo un encuentro de las Culturas de América Latina y África y vino el Sr. Presidente de Malí, en donde la entrada salía 200 pesos. El presidente visitó La Argentina solamente 24 horas, así que no nos pudimos ver. Yo pude entrar al hotel en donde estaban alojados, porque se pensaron que era parte de ellos, y ahí pude hablar con el Consejero del Presidente. Ellos no sabían nada que estábamos en Argentina, si hubieran sabido nos hubieran invitado y el Sr. Presidente estaría contentísimo de vernos, así me dijo el Consejero. Así fue que después llegó el Sr. Consejero a la Casa de Dock Sud a visitarnos y pasó el día con nosotros.

Acá estoy en el día del cumpleaños de mi ahijado Souleyman, el hijo mi amigo Sissokho Mamadou, de Senegal, los otros dos niños son hijos de un pibe de Malí y una chica argentina, sobrina de Sissokho. Sissokho vende en la calle artesanías. Él trabaja justo a la salida de la estación de tren de Avellaneda, sobre Pavón. La señora de Sissokho se llama María, en realidad Fátima; se convirtió a la religión musulmana y le cambiaron el nombre, ya que Sissokho es musulmán. Fátima es prima de Miriam Gomes, ella es afroargentina, descendiente de Cabo Verde.

Esta foto es muy importante porque ahí estamos participando de un evento que organizó el INADI e invitó a S.O.S. Racismo Argentina para participar en este evento del Día Internacional Contra la Discriminación y a su vez fuimos invitados por intermedio de S.O.S. Racismo Argentina, entonces fui yo con la

licenciada Alicia Funes, que es correctora de la revista Benkadí y también integrante de S.O.S. Racismo Argentina.

Participamos en conjunto informando sobre la existencia y estado de los afroargentinos, africanos y afrodescendientes en Argentina. En el fondo hay una gigantografía con la imagen del Afro Mártir José Delfín Acosta Martínez, que por salir en defensa de dos afrobrasileños, que eran arrestados por ser afro, fue asesinado a golpes por la policía de la Comisaría 5ta de Cap. Fed. Nuestra Revista Benkadí siempre está reivindicando y luchando por el esclarecimiento de la muerte de José, porque fue una barbaridad lo que sucedió con él y todavía no se ha hecho justicia. En este Stand estuvo presente la Directora de la Casa de la Cultura Indo Afro Americana de Santa Fe, la Sra. afroargentina Lucía D. Molina. En total eran 5 Stands de cultura africanista. En dos Stand Ángel Acosta y los hermanos Bonga exponían sus tambores y en otro Stand entre los Bonga, 'Alvarito' Ferrari, Gabriel Costa Lima y otros hicieron música afro. Por otro lado, Ángel organizó una llamada de candombe de S.O.S. Racismo Argentina; convocó a sus alumnos y la gente de los Bonga, con una cuerda de tambores de sesenta, por lo menos, que recorrieron todos los Stand y gran parte del Parque Centenario. También estuvo presente Hilda Techera 'la Mama Vieja Pocha', (personaje de Candombe) exponiendo artesanías en hilo tejidas a mano por ella.

Esta foto es la imagen de la tapa N° 1 de la revista Benkadí. Elegimos como fondo la Dirección Nacional de Migraciones. En la foto está el Ingeniero Camara Abu Draman de Guinea, él es musulmán y falleció hace poco. Los dos chicos son afrodescendientes caboverdianos, José Antonio Rossi, de doce años y el hermano Jean Carlo Rossi, de ocho años, y la afroargentina Luana Sosa Melo, hija del Mestre de Capoeira de Angola, afrobrasileño, Pedrinho, que ahora se fue a vivir a México y tiene su Escuela de Capoeira allá, pero dejó a sus discípulos dando clases acá. Por ejemplo, uno de ellos, que se llama Pablo, da clases en la plaza que está el monumento de José Gervasio Artigas, frente a ATC.”

Este es apenas un fragmento, quiero agradecer muy especialmente a quienes compartieron sus historias con Ángel y conmigo, me gustaría que él estuviera aquí para que ambos dedicáramos esta ponencia a la memoria de José

Acosta, asesinado por la policía por defender los derechos de los afro, cuyo asesinato sigue impune.

Presencias Ausentes. El Legado Africano a la Cultura Argentina

Alicia Martín

Para abordar el tema que nos convoca, voy a resumir el recorrido de mi propia investigación en el folclore y la cultura popular de la ciudad de Buenos Aires. Puedo afirmar que sin proponérmelo, fueron los negros quienes me encontraron en ese camino por la identidad y la historia que es toda investigación antropológica. A poco andar, se advierte que es imposible investigar la cultura popular y la cultura argentina en general, sin encontrarse con la presencia africana. Cuando se lee atentamente cualquier género o expresión cultural, los negros saltan desde las páginas de la historia. Su presencia es contundente. La falta de registro de esta presencia es una ausencia también contundente. Aparecen en una fotografía de conjunto, en la mención de un compositor o intérprete perdido en una enumeración, como motivo de una canción o de una poesía. Ahí están, son personajes aislados, uno más en el montón.

Esta indiferencia o falta de precisión en documentar y señalar lo africano de nuestra cultura, suele aparecer como indicador de la exitosa integración que a fines del siglo XIX consolidó la ideología del “crisol de razas”. La cuestión empieza a hacer ruido cuando analizamos la lista de antepasados ilustres que fundaron y nos legaron la cultura nacional, por ejemplo, en sus variantes regionales y de clase. Allí la herencia africana no es reivindicada. En las distintas expresiones de nuestro folclore, el tango, el teatro popular, así como en las bellas

artes, sobran los dedos de una mano para hacer memoria de los talentos de origen africano que registra nuestra historia.

¿Es factible que se pueda identificar este legado africano en el contexto de una sociedad que diariamente recrea su “blanquedad”, es decir, intenta borrar y esconder prolijamente sus huellas de color negro?, (Frigerio, 2002) Creo que esta tarea de desnaturalización y crítica a los fundamentos de la cultura oficial debe ir hacia el pasado, en una reconstrucción metodológicamente difícil, pero que también debe desmistificar el presente. Porque la creencia en una Argentina blanca y europea conforma un verdadero mito de origen de nuestra nacionalidad (Andrews, 1986), y opera por lo tanto en la actualidad, tanto en las grandes instituciones como en las pequeñas elecciones de la vida cotidiana.

Con el objetivo de señalar la aparición de la presencia africana en nuestra cultura, reconstruiré brevemente tres momentos y episodios de mi investigación sobre el folclore de la ciudad de Buenos Aires, cuando la contundencia de estas presencias ocultadas se hizo ineludible. Aunque tampoco me interesa realizar una constatación, una especie de “pasar lista” a ver quiénes somos, cuántos son, adónde andaban. Lo ideal sería poder documentar legados y construir explicaciones, establecer marcas distintivas, hacer vivir y renacer estas presencias en sus luchas y exclusiones, encontrar las formas en que fueron desplegadas estrategias de visibilidad, réplica y supervivencia confrontadas con la cultura hegemónica, apropiadas, nuevamente silenciadas y resistidas.

1. Familias de negros en Saavedra

A poco de iniciada mi investigación sobre el carnaval en Buenos Aires, dos colegas me alentaban a investigar la vertiente africana de estos carnavales. Alejandro Frigerio por un lado, era y sigue siendo el más lúcido intelectual argentino en visualizar y cimentar el campo de los estudios afro en nuestro país. Por otra parte, una colega, Ana María Dupey, criada en el barrio porteño de Saavedra, me narraba sus recuerdos infantiles, cuando disfrazados carnavalescos negros de ese barrio, cantaban en las esquinas y en las puertas de las casas entre los años 1950 y 1960, recibiendo a cambio refrescos y aplausos en las calurosas

tardes de febrero.

Avanzada la investigación, conocí los nombres de las familias de origen africano que vivían en Saavedra: los Rivero, Pita y Conde. Uno de los integrantes de la familia Rivero dirigía la comparsa “Los Morcilludos del Barrio del Tábano”, hacia fines de la década de 1930. El Tábano era el nombre barrial de una zona de cañadas en el cruce de la calle Congreso con las vías del tren, adónde actualmente existe un club con ese nombre, verdadero santuario del tango. Santiago Larkin, “El inglesito” o “Ñamuña”, nacido en 1919, recordaba haberlos visto en su juventud. Contaba Ñamuña que vestían elegantes camisas negras de tela brillante con capas de cuello Stuart y color celeste que llegaban hasta los pies; medias blancas hasta las rodillas. Violines y bandoneones integraban la formación musical de esta comparsa. El nombre gracioso con el que los recordó Ñamuña, “Los Morcilludos del barrio del Tábano”, no condice con la descripción formal de la estética de la comparsa. Quizá una contradicción clásica de la parodia carnavalesca (si el nombre fuera empleado por los mismos comparseros), o quizá una forma de emergencia popular de una gramática del ridículo y la burla, armas temibles del desprecio y la exclusión (si el nombre fuera asignado por Ñamuña).

Otros relatos en el barrio de Saavedra contaban las habilidades dancísticas del negro “Bocha”, de la familia Conde, promediando el siglo XX. Fue nombrado reiteradas veces como excelente bailarín de murga, el mejor, de quien aprendieron los demás murgueros de Saavedra a bailar imitando sus pasos y movimientos. De esa familia proviene también Marta Conde, joven abuela que fue de las primeras mujeres que por la década del '60 se animaron a salir en los centro-murga. También a esas épocas referían algunos murgueros su participación en los bailes que organizaban los integrantes del Shimmy Club durante los carnavales, cuando alquilaban el sótano de la Casa Suiza para realizar toques de tambores y bailar danzas de origen africano.

Estas herencias son actualmente tradicionalizadas en relatos de murgueros del mismo barrio de Saavedra. Así dice Daniel “Pantera” Reyes, director del centro murga Los Reyes del Movimiento: “*La murga nuestra es una mezcla de negros y de europeos. Bailamos como los negros. En Saavedra aprendimos a*

bailar con una familia de negros. Saavedra se caracteriza por mover la cintura y bailar en el aire. Aunque esto puede ser un mito también”.

También mítica resulta su versión sobre el significado y origen del baile murguero, que en Saavedra he podido apreciar en muchos ensayos. Particularmente importante era uno de los últimos ensayos, cuando el desempeño en el baile fijaba las jerarquías dentro de la murga: los mejores bailarines eran “directores”, distinción revelada en la vestimenta que llevaba un color en los pantalones y otro en la levita o parte superior de la ropa. Los demás bailarines, murgueros rasos, se distinguían por llevar en la vestimenta los mismos colores, pero al revés, en la levita o casaca el color que el director llevaba en el pantalón y viceversa. Se fijaba esta jerarquía en una demostración de baile. Formada toda la murga en una ronda, iban saliendo a bailar de a dos o tres al centro de la ronda. Salían “de abajo”, como dicen en el barrio de Saavedra, es decir, en cuclillas avanzaban hacia el centro de la rueda manteniendo el ritmo y comenzaba inmediatamente la “rumba” o “conga”, ritmo sincopado en los bombos. Con un marcado movimiento de hombros y caderas, llamado localmente el “tembleque” el bailarín continuaba bien apegado al suelo hasta llegar a los “tres saltos”, (paso que hoy se denomina “matanza”) marcados por los platillos del bombo, que pueden ser más de tres saltos y marcan la aceleración del ritmo, el vértigo de la danza donde el bailarín queda suspendido en el aire y sólo toca el suelo para impulsar el cuerpo y volver a elevarse, con lo cual finaliza el baile. El director “Pantera” Reyes explica esta particular danza de este modo:

“Yo analizo que el ruido del platillo indica el ruido de las cadenas de los negros, y el golpe, el pum, viene a ser el latigazo que les daban. Y los negros daban un salto de dolor. Y bailaban con las piernas juntas porque las tenían engrilladas. Por eso desarrollaban más la cadera. En Saavedra tenemos identidad de mover las caderas. Esa es la diferencia que tenemos también con la murga uruguaya. Allí los blancos hacen las murgas, los negros hacen candombe; nosotros, todos mezclados.” (reportaje en la Revista La Murga, noviembre de 1998: 32-34).

La explicación precedente ubica dos tiempos: el pasado histórico de esclavitud, señalado en las referencias a los grillos y los latigazos, y el presente de la murga porteña, cuando negros y blancos bailan juntos en la misma forma de agrupación. Sin etapas intermedias ni mediaciones que unan momentos distan-

ciados por más de cien años, esta tradicionalización que une el pasado esclavo con el presente carnavalesco aparece también en la poética de esta agrupación, como veremos a continuación.

El centro-murga Los Reyes del Movimiento tiene en su repertorio varios *candombes*^a, en homenaje a un gran autor e intérprete del barrio de Saavedra que siempre cantaba *candombes* en sus actuaciones, Rodolfo “Fito” Bompart:

“Llegó el *candombe*”

Es un sentimiento eterno

Sana diversión (Los Reyes)

Es el orgullo del barrio

Y de corazón (Los Reyes)

(...)

16 años llevamos

presentándonos (Los Reyes)

generaciones enteras

han bailado hoy (Los Reyes)

Con música del *candombe Oro y Plata*, de Homero Manzi:

Todos los Reyes están bailando

Porque algún niño sigue soñando

Al sueño de ser murguero

No hubo dinero que lo impidió ...

Canción de presentación “Soy murguero de corazón”

(...)

Fueron los negros que dejaron esta herencia

Y la conciencia siempre fue la del dolor.

Pero seguro que nos miran desde arriba,

Y hoy son los Reyes que entonan la canción.

(...)

Son los muchachos que una vez nos enseñaron

A defender esta locura con honor,

Pero seguro que nos miran desde el cielo

Canten con fuerza por favor esta canción.

En el cancionero que interpreta este centro-murga se tradicionaliza la historia sobre los orígenes negros de la murga porteña a partir de la inclusión de gran cantidad de candombes en sus canciones. Pero además, se reivindica en su poética a la murga como herencia de los negros, uniendo la conciencia por el dolor del pasado esclavo con la conciencia de los pobres del presente.

2. Encuentro en el barrio de La Boca

En el verano de 1995 vi desfilar a un elegante director mulato, integrando la comparsa Los Linyeras de La Boca. Por los buenos oficios de Pablo Vlacich, integrante de la misma comparsa, asistí a algunos ensayos y me conecté con aquel señor, Héctor de León. Ya sabía por el mismo Pablo, que era sobrino de Corindo de León, legendario director musical de agrupaciones del barrio de La Boca entre los años de 1920 y 1930, a quien había visto en una fotografía del Archivo de Orestes Vaggi^b (Vaggi y Spini 1986). Mis expectativas eran indagar algunas formas de expresión cultural características que los morenos hubieran podido dejar en un barrio xeneize. Héctor de León había nacido y se había criado en La Boca. Fundador de Juventud Bar Oriente, comparsa legendaria de La Boca, aunque ya no vivía en el barrio, era un activo partícipe de sus acontecimientos. Durante el año 1995, cuando lo entrevisté, integraba el equipo de la campaña de Mauricio Macri por la dirección del Club Deportivo Boca Juniors. Su padre era uruguayo, de la localidad de Las Piedras había migrado junto con dos hermanos a la Boca en su juventud.

Héctor se había socializado en un barrio en el que los genoveses dominaban la vida cotidiana y laboral; de modo que sus dichos y expresiones verbales, plagadas de italianismos, barrieron con mis expectativas. Era un individuo aislado, sin comunidad, negro por cuestiones de familia. Se entusiasmaba hablando sobre el carnaval y sobre su tío Corindo de León. Corindo tenía gran oído musical, me contaba, y llegó a dirigir varias agrupaciones carnavalescas en La Boca. En una fotografía del archivo Orestes Vaggi, posa la agrupación El Rosedal y su director, Corindo de León, aparece muy joven y menudo rodeado de unos 30 muchachos con instrumentos como guitarras, violines y bandoneones. Corindo, era además de un excelente músico intuitivo, farrista y callejero -salía de la casa y no volvía en varios días-. Murió en la calle, siendo muy joven,

recuerda Héctor. Pero él dirigía con la cabeza, es decir, no usaba batuta, ni las manos, al frente de sus comparsas, sólo dirigía empleando movimientos y gestos con la cara y la cabeza. En las actuaciones públicas de Héctor, él sí dirigía con grandes movimientos de brazos. Pude verlo durante el desfile y los ensayos de Los Linyeras, así como durante un acto en el que el candidato Mauricio Macri se presentaba a los vecinos de La Boca, acto central en su campaña de 1995. Héctor fue el encargado de conseguir y armar la animación de los actos. Estaba muy preocupado en superar a su rival, el presidente en ejercicio del club, señor Alegre, quien recurría a un grupo de candomberos uruguayos para animar los actos públicos. Héctor no sabía cómo superar a los candomberos de Uruguay. Había hecho contactos con una banda de vientos de la Aeronáutica, con la banda del Colegio escocés Ward (de Ramos Mejía), pero ninguna de estas opciones lo convencía. Finalmente se decidió y contrató a un grupo de viejos músicos boquenses, que ya no residían en el barrio, para que hicieran el repertorio de las antiguas partituras de carnaval. El éxito de su iniciativa fue rotundo. Cuatro bandoneones, un bombo y dos hermanos cantores hicieron sonar marchas que hacía más de 20 años no se escuchaban en La Boca, pero emocionaron hasta las lágrimas a los presentes de mayor edad. Héctor, también transportado en el tiempo, dirigía como en sus mejores épocas. En su gestualidad se podían advertir características propias de algún código corporal que no guardaban similitudes con la rigidez corporal de los otros músicos y cantores que interpretaban las viejas canciones. Un matiz que quizás remitiera a la gestualidad de su tío Corindo, a algún hábito individual profundo que no había sido asimilado al predominio xeneize del barrio de La Boca.

3. La comparsa de candombe Kalakán Güe

Este último encuentro refiere a los preparativos de una gran comparsa de candombe que organizara el afrouuguayo Ángel Acosta Martínez para actuar en lo que bautizó “Homenaje a la Memoria”. Ángel llegó al Instituto Nacional de Antropología a fines del mes de octubre de 1997, por sugerencia del inefable Bernardo, bibliotecario del Instituto de Musicología. A la par que Ángel iba contando su proyecto de Homenaje, relataba los fundamentos del evento, la muerte de su hermano menor José Delfín. Él quería reunir en ese homenaje la memoria

de su hermano fallecido a los 32 años, con la memoria de todos los negros que habían vivido y luchado en el área del río de la Plata.

Las circunstancias que conducen a la temprana muerte de José son tan dramáticas y también paradigmáticas, que pronto cobraron para mí mayor relevancia que el proyecto de la comparsa. Quisiera ahora detenerme en ellas. La enumeración cronológica que haré de los hechos que desencadenan la muerte de José no es exhaustiva ni pretende esclarecer más que el carácter racista del suceso. La madrugada de un sábado se encontraba José conversando en la vereda del cruce de las calles Sarmiento y Rodríguez Peña, centro de la ciudad de Buenos Aires, luego de haber pasado la noche en un boliche bailable de onda brasileña. Se detienen en la esquina tres patrullas policiales y apuntando sus armas a las personas allí reunidas, piden documentos y revisan a un joven afrobrasileño. Cuando lo intentan detener, José interviene en defensa del joven y de un hermano de aquél, con lo cuál termina él también trasladado a la comisaría N° 5, en la calle Lavalle al 1900, adónde ingresa por sus propios medios a eso de las 7 de la mañana del 5 de abril de 1996. Pocas horas más tarde, es trasladado en grave estado al hospital Ramos Mejía, muriendo en el camino.

El desenlace fatal por el cual un detenido o demorado aparece luego muerto, no es lamentablemente extraordinario en la historia del accionar policial de los últimos años. En un país que se ufana por no tener institucionalizada la pena de muerte, existe de hecho la ejecución extrajudicial de sospechosos (práctica conocida popularmente como “gatillo fácil”), que suele culminar con el archivo judicial de las actuaciones. Al no estar codificada en las leyes, esta pena de muerte encubierta pareciera aleatoria en su ejecución, impredecible y errática. Sin embargo, operan en este accionar ciertas regularidades y una lógica relativamente previsible. Las víctimas de la pena de muerte policial no codificada comparten patrones recurrentes de características sociales, económicas, culturales, etarias, de género y raciales que transforman a sectores sociales en sospechosos de conducta antisocial, pasibles de sanciones que pueden llevar a la muerte. El deceso de José, caratulado “muerte dudosa” por el juez interviniente, es un ejemplo claro de principios racistas que aplican instituciones oficiales, en este caso, policial y judicial. La ausencia de problematización sobre las relaciones interétnicas en la sociedad argentina obedece a la falta de conciencia del racismo operante en

nuestra sociedad. Hay que considerar también las resultantes que provoca un hecho en apariencia circunstancial, con efectos perdurables como consecuencias del terror: silencio, descreimiento, incredulidad, culpabilidad que recae en la propia víctima, parálisis, que esta temprana muerte produjo en distintos actores directamente involucrados.

En este sentido, la muerte de José se encuadra en los miles de episodios de “gatillo fácil” de los pasados 25 años. Lo extraordinario aquí es cómo todo el drama adquiere ribetes particulares centrados en la negritud de José y en su actitud activa en defensa de la gente negra. La intervención de José porque la policía sólo detiene a “los negros” que se encontraban conversando en esa esquina, su posterior detención por defender a tales negros, el castigo brutal de los policías en la Comisaría 5°, la versión policial de la muerte de José avalada por el perito forense, la inacción judicial, el silencio del gobierno uruguayo en el dudoso deceso de un ciudadano en el extranjero, todos los hitos y episodios que estructuran la pasión y muerte de José Delfín Acosta Martínez se pueden leer como paradigma del riesgo siempre presente al que se halla sometido en esta sociedad una persona expuesta a la visibilización del color de su piel.

“El racismo representa la condición bajo la cual se puede ejercer el derecho de matar”, señala Michel Foucault en su libro La genealogía del racismo. “Si el poder de normalización quiere ejercer el viejo derecho soberano de matar, debe pasar por el racismo... Que quede bien claro que cuando hablo de “matar” no pienso simplemente en el asesinato directo, sino en todo lo que puede ser también muerte indirecta: el hecho de exponer a la muerte o de multiplicar para algunos el riesgo de muerte o, más simplemente, la muerte política, la expulsión”. Es decir, la posibilidad en una sociedad encubiertamente racista de la eliminación, virtual o física de los otros fenotípicamente distintos es una amenaza siempre latente, un horizonte de posibilidades que puede irrumpir y desencadenar en cualquier coyuntura una violencia subyacente de diverso grado. No es exclusivamente por una legislación escrita o un sistema económico como se instala el racismo. Al menos considero que no han sido éstas las condiciones determinantes en nuestro país. Operaciones ideológicas adoptadas en la conformación de la moderna nación argentina alcanzaron amplia hegemonía en torno al mito de la nación blanca y europea, consumido a diario en todas las instancias

de nuestra vida social. La misma indiferencia en identificar, reconocer, documentar y analizar estas situaciones contribuye a mantener latente y naturalizar esta discriminación.

La comparsa de *candombe* desfiló finalmente por las calles del centro histórico de Buenos Aires (López, 2002), en un proceso de producción cultural que dejó sembrados en cientos de jóvenes argentinos y uruguayos el sonido, los bailes y la evocación de los africanos y sus descendientes.

A modo de conclusión

Volviendo a mis planteos iniciales ¿qué queda de una cultura negada, qué huellas podemos hallar de una población condenada al silencio y al blanqueamiento forzado?

En los tres episodios que presenté en modo casi anecdótico, encontramos evidencia suficiente sobre la notoria participación de afrodescendientes en la cultura urbana de la Ciudad de Buenos Aires contemporánea. Su aporte diferencial, su manera de sentar presencia, se impone y perdura en espacios descuidados de la vida social, aspectos a los que el poder disciplinario llega de modo indirecto: formas de moverse y de danzar, gestos y actitudes corporales, modalidades de usar y constituir los cuerpos. Se trata de esas áreas de la sociabilidad a las que los instrumentos privilegiados del saber occidental, la razón y la palabra, no llegan de modo directo. Acentuar y reivindicar estas formas culturales diferenciales, reclamar y promover el respeto interétnico y racial, pueden multiplicar para un activista negro por los derechos de los negros, el riesgo de muerte hasta hacerla efectiva.

No dudo de que existan cientos de episodios más y tanto más elocuentes sobre el impacto cultural afro en nuestra sociedad actual. No he intentado un análisis exhaustivo, sino más bien compartir y exponer algunas de las situaciones a las que me llevó la investigación del folclore y el arte popular de Buenos Aires. El tratamiento de esta presencia africana como un hecho histórico, correspondiente a un pasado colonial, debiera dar paso a mostrarla en su accionar cotidiano, operando en el presente.

Se impone también relativizar las pretensiones cuantitativas y estadísticas, que suelen brindar coartadas a la invisibilización racista. Cuestiones del tipo ¿cuántos son? ¿cuántas familias “quedan”? ¿en qué barrios viven?, ponderan cifras y números como datos metodológicamente “duros” y veraces, cuando de lo que estamos tratando aquí es de seguir las huellas de una presencia negada y de poner en cuestión una operatoria ideológica. Con esto no quiero subestimar la importancia de hipótesis que realicen o necesiten de operatorias cuantitativas, sino posicionar con validez científica una metodología cuantitativa, dirigida a analizar casos particulares, esferas de la vida social inscriptas en áreas como el folclore (danzas, narrativas, comidas, música, arte popular), aquello que una distinguida historiadora denominó irónicamente “fiorituras” de la vida social inválidas para el estudio de la historia. Esta “*insurrección de los saberes sometidos*” (Foucault, 1990) debe transitar todos los caminos posibles del conocimiento, teniendo en cuenta en este recorrido, que se está cuestionando a uno de los mitos más enraizados de la cultura argentina. Es decir, que como todo saber, también es un medio del poder. En este sentido, no solo es difícil reconstruir la acción de la comunidad negra porteña, también es escurridiza la búsqueda del discurso racista local. Como bien señala Alejandro Frigerio (Op. Cit.), en una nación cromáticamente ciega, no hay palabras para designar lo racial. Esta categoría suele subsumirse y desplazarse a categorías de clase social, históricas, de género. Por eso resultan trampas de la ideología vernácula tanto el discurso de la extinción, como encapsular a la comunidad negra en la historia, en el pintoresquismo, o desdeñar la variable racial para no parecer racistas. “*Las narrativas que circulan a través de burocracias, medios de comunicación social, rumores y otros, juegan un papel clave en la construcción de la desigualdad social y en la protección de las instituciones ... Dichas narrativas hegemónicas juegan un papel clave en el mantenimiento de una definición tradicional de las “comunidades tradicionales”,* señala Charles Briggs (2000: 3). Aplicado a nuestro caso, se trata de revisar las grandes y pequeñas narrativas de nuestra historia oficial, cuando los negros sólo fueron esclavos o guerreros, donde los argentinos solo somos blancos.

El candombe, expresión semióticamente compleja de los africanos de ambas orillas del Río de la Plata, forma parte no solo de las fuentes de origen del tango rioplatense, sino que integra uno de los varios subgéneros dentro del llamado tango. Homero Manzi, Sebastián Piana, entre otros, y sobre todo Alberto Castillo en la interpretación, han dejado escritos y grabados varios candombes que se conservan como parte de la música ciudadana de Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- **Andrews, George Reid:** “*Los afroargentinos del Río de la Plata*”. Buenos Aires, Ediciones de la Flor (1989).
- **Briggs, Charles L.:** “*Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana*”. En *V Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica, Narrar identidades y memorias sociales*. Instituto Nacional de Antropología y Subsecretaría de Cultura y Comunicación de la Provincia de La Pampa, Santa Rosa: 1-19 (2000).
- **Foucault, Michel:** “*Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*”. Buenos Aires, Siglo XXI (1990).
- **Foucault, Michel:** “*Genealogía del racismo*”. Madrid, Ediciones La Piqueta (1992).
- **Frigerio, Alejandro:** “*Negros' y 'blancos' en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales*”. Conferencia inaugural a las Jornadas “Buenos Aires Negra. Memorias, representaciones y prácticas de las comunidades Afro”. Buenos Aires, 2002, en prensa (2002).
- “*La Murga. Un corso a contramano*”, revista mensual, H&H editores, Buenos Aires, N° 4, noviembre de 1998.
- **López, Laura:** “*Candombe y Negritud en Buenos Aires. Una aproximación a través del Folklore*”. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires (2002).
- **Vaggi, Orestes y Spini, Sandro:** “*La Boca. Notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*”. Milán, Archivo Vaggi, Istituto di Cultura de la Fundación Coliseum, Consolato Generale Di Italia (1986).

(Endnotes)

Orestes Vaggi fue el fundador del Museo de Histórico y de las Tradiciones Populares de la Boca del Riachuelo, administrado en la actualidad por su esposa, Niria Calegari de Vaggi. De la enorme cantidad y variedad de objetos y documentos recogidos, se destacan los relativos a la celebración del carnaval. Algunos de estos documentos fotográficos fueron editados en el libro de referencia.

Crónica de una propuesta de rescate y difusión del candombe y la identidad rioplatense

Quintín Quintana
Agrupación Dos Orillas
(Cultura Popular Afro Rioplatense)



El objetivo principal por el que aceptamos la participación en estas y anteriores Jornadas, tiene que ver con dejar en claro que el proyecto de la Agrupación de Cultura Popular Rioplatense Dos Orillas debe tener cierto grado de transitoriedad, de manera que no llegue a institucionalizarse como ha pasado con escuelas o conservatorios, en donde se congela algo vivo como la cultura popular. Por eso queremos dejar constancia de cómo han ido cambiando los paradigmas y objetivos motores de nuestro trabajo. La idea es hacer un repaso

tanto de actividades y objetivos planteados en un comienzo como así también compararlos con los actuales y ver cuáles fueron los constantes, es decir, los que se han ido agregando más que cambiando. En cuanto a esto, lo que se debe entender es el riesgo que se corre al pretender estratificar, dar definiciones exactas, pretender una ciencia al modo occidental, sobre todo en un tema en el que occidente ha hecho un papel más que triste en nombre de la ciencia y de ciertas “perfecciones” combinadas con una religiosidad monoteísta muy estricta, muy dada desde arriba; y teniendo en cuenta estos dos aspectos, la idea es no repetir prejuicios, pensar cada una de las palabras que se dicen, por qué se dicen, qué significan, en cuanto a la historia de una nación que ha negado tanto sus raíces y ha aceptado el orden establecido desde los intereses ajenos que han ganado en la historia de Argentina. Ya desde el nombre mismo del país se evidencian los intereses creados por los cuales no conviene que la gente conozca otros modos de vida y pueda dudar de tantas cosas impuestas que le han dado desde su nacimiento, lo que ayuda a perpetuar el negocio de los mismos que vinieron a América, que son los mismos que hoy continúan llevándose sus riquezas.

Nuestra actividad seguirá siempre enfocada, en todo caso, a marcar lo que entendemos que se dice sin pensar o desconociendo sus fuentes originarias, o aquello que confunda los medios con los fines, o los lugares comunes y cómodos donde caen la mayoría de las veces este tipo de artículos, jornadas, encuentros, etc.

Me refiero concretamente, entre otras cosas, al peligro urbano-occidental del surgimiento de “modas” y/o “ambientes” entre los que circula desde hace tantos años viciosamente, todo tipo de información y datos que nunca encuentran llegada a quien debería ser su principal destinatario: la comunidad. Entre los temas urticantes (y que por más que vengo cuestionándolos desde hace ya casi 10 años no he encontrado hasta el momento, lamentablemente, individuos preparados o interesados en una discusión constructiva) encuentro aquello relacionado con, principalmente, dos temas que a simple vista parecen demasiado divorciados pero que de a poco deberíamos ir entendiendo, lo importante de replantearlos juntos y de una vez, y ellos son: “la percusión” (como uno de los tantos fenómenos reaccionarios de una cultura represiva y sin raíces en la tierra y la naturaleza como lo es la occidental procrisiana) y “lo afro” tantas veces mal asociado con “lo negro” y la cantidad de confusiones que estas mezclas originan. En ambos casos las denominaciones (y peor aun sus contenidos) resultan peligrosamente

peyorativos y continúan la mala costumbre de denominar al “otro” desde lo que esta cultura entiende, sin dejar hablar, en este caso, a los seres culturalmente afro por sí mismos, y he aquí lo que entendemos como uno de los nudos de la cuestión: lo cultural vs. lo genético. Es justamente desde este lugar de confusión al que nos han llevado de donde parten las raíces de la mayoría de nuestros problemas actuales: el vaciamiento de contenidos y significados tanto en cuanto a las culturas originarias que habitaban esta tierra en equilibrio desde hace casi 10 mil años, como también lo concerniente a las traídas como esclavas desde África en su reemplazo o sumatoria. Desde este lugar es que no concordamos con la idea de segregar temas que en realidad son el mismo: todos nosotros como comunidad y nuestra responsabilidad de nombrarnos, autogestionarnos, unirnos sin distinciones de color, y hasta replantear hacia donde vamos con este modo de vida impuesto y antinatural. Desde ya que en esta ocasión la idea es simplemente patear un poco el tablero repleto de tantas obviedades y provocar y convocar a que en años siguientes abordemos estas verdaderas problemáticas de fondo, por escaso que sea el tiempo que siempre se estipula para este tipo de encuentros y de a poco las vayamos profundizando, ampliando y organizando su difusión, cuestión que nos preocupa por demás y para lo cual nos presentamos en los subsidios “Fondo de Cultura BA” y agradecemos haber sido priorizados recientemente luego de casi seis años de espera...

En relación a la falta de espacios y tiempos es pertinente aquí anunciar la edición de una serie de libros y videos explicativos y didácticos en relación a los objetivos, contenidos y significados del proyecto en todos sus aspectos, que tenemos pendientes desde hace dos años y que no logramos editar por la misma falta de apoyo que actualmente nos obliga a cerrar la sede de la calle Yapeyú 815 donde funcionamos durante estos años.

En lo personal, tomo contacto con lo referido a nuestras raíces afro-rioplatenses desde varias perspectivas. Una de ellas tiene que ver con los aprendizajes vividos desde la infancia en el ámbito familiar en cuanto a las culturas originarias americanas y sus diversas expresiones que aprendiera con mi padre, Horacio Quintana, especializado en esas temáticas. Esto, sumado a mi posterior encuentro con nuestra música criolla rioplatense de Osvaldo Avena y Alfredo Zitarrosa y la consecuente profundización de sus orígenes llegando a tomar contacto con Luis Ferreira, con Pablo Cirio, Alejandro Frigerio, Eduardo Avena, Berta Pereira y Las Comadres y Ángel Acosta Martínez. Con este último,

luego del desgraciado hecho de la muerte de su hermano José, es que conozco y me sumo al proyecto Kalakán Güé “Homenaje a la Memoria”, cuyo objetivo era mostrar con música e imagen simbólica la historia afro-rioplatense, en un desfile, yendo desde Parque Lezama hasta el frente del Cabildo, lo que ocurrió el 13 de diciembre de 1998 luego de dos años de trabajo conjunto con Ángel. En esos años pude realizar un viaje de investigación para profundizar en lo referente a la historia y la construcción de las marimbas y otros instrumentos del candombe previos al origen de las comparsas. En febrero de 1999 se desfiló en Montevideo en el Desfile Oficial de Llamadas donde por primera vez participó una comparsa argentina, luego Kalakán Güé dejó de tener actividad callejera. Ángel siguió con la investigación en la causa por la muerte de su hermano, y en ese momento se formaron varios grupos derivados de esa división: uno de esos grupos es Dos Orillas.

En el “Homenaje a la Memoria” ya habíamos trabajado en la investigación de los instrumentos pre-comparsa del candombe (tambores de tronco hueco, marimbas, marímbulas, sanzas, bajo africano, mates, tacuaras, mazacallas, hueseras, palillos, todo tipo de caparazones, instrumentos de hueso, otros cotidianos, todos representativos de la primera de las tres etapas afro-americanas) y ese fue el germen de lo que Dos Orillas mostraría posteriormente: el tipo de tambor, ya hecho de duelas pero aún recto cónico, que es un estadio posterior en la evolución de la cultura afro-rioplatense.

Para continuar con el trabajo de Kalakán Güé, que era objeto de mi preocupación, comenzamos con el dictado de clases a mi cargo en el galpón de Yapeyú en Boedo, y al cabo de seis meses estábamos ensayando en la calle con idea de presentarnos en los carnavales de febrero de 2001, donde salimos con una comparsa de 60 tambores porteños, 20 bailarines y demás personajes y trofeos simbólicos por las calles de Buenos Aires, quizás por primera vez desde que se extinguieron las últimas comparsas afro-porteñas allá por los años 20. Realizábamos un toque ternario simbolizando las formas consideradas afro-rioplatenses originarias, luego un toque de candombe binario, ya de comparsa conocido como bariló, y luego tocábamos una estructura de toque de milonga, que simbolizaría ya una etapa posterior acriollada, o segunda etapa de la cultura rioplatense, que tiene que ver con el modo de tocar y de entender la estructura sonora afro en una comparsa, desde el oído occidental, marcando entonces simbólicamente con esos dos toques la evolución que va del candombe a la milonga.

Lamentablemente, en Buenos Aires no permitieron que evolucionáramos con nuestros aspectos afro como sí lo hicieron las comparsas de conga en La Habana y Santiago de Cuba, los maracatús en Recife, las escuelas de samba de Río de Janeiro, San Pablo y Bahía, las fulías de Venezuela, y tantas otras agrupaciones que salen a la calle como resultado de un mestizaje de siglos. Esa comparsa del 2001 tenía como paradigma, como objetivo principal surgido desde los alumnos, la preocupación de que en el carnaval en Buenos Aires no iba a estar absolutamente la presencia de nuestro candombe. La idea era dar un panorama general de lo afro-rioplatense en todas sus dimensiones, y las variadas formas culturales menos difundidas, por eso la no identificación con elementos montevidianos como los personajes de sus comparsas (gramilleros, Mama Vieja y escobero, ni tampoco había vedettes), sino que la elección fue la de representarnos en las lavanderas, en los ancianos sabios de nuestra comunidad. En las calles de Buenos Aires esa comparsa, para el año 2002, ya había cambiado el paradigma de mantener el candombe como manifestación afro-porteña en carnaval, y había dado un paso en amplitud intentando ya trabajarlo como una forma de vida cotidiana, que fue lo más difícil de lograr, pero lo que más resultados ricos ha dado: la convivencia del grupo humano en un espacio común, en el trabajo comunitario, en el hecho de tener que salir a investigar lo que se iba a tocar, lo que se iba a cantar, el porqué, el hecho de viajar, el tener que especializarse, dividir tareas, organizarse para poder hacer mejor cada uno lo que pudiera o quisiera. Para eso se generaron los grupos de trabajo en los cuales se ha aprendido a manejar herramientas, materiales de distinta naturaleza, construir nuestros propios instrumentos que luego pasaron a formar parte del museo que llegó a tener alrededor de 500 instrumentos afro-americanos, afro-argentinos y afro-rioplatenses, y algunos de las culturas criollas. Ese museo de instrumentos sonoro y participativo también sale a las escuelas realizando recitales didácticos. Lamentablemente, las escuelas se interesaban en nuestra propuesta de rescate del candombe y sus expresiones exclusivamente para el 25 de Mayo, quizás el 12 de Octubre o el 9 de Julio, pero después el interés decaía mucho, no había conciencia de la necesidad, como seguramente no la hay hoy, por más de moda que esté en algunos pocos ambientes el tema de los orígenes y las raíces, que segura y lamentablemente pasará de moda pronto como pasó con la moda del blues -hoy ya ninguna banda viene de E.E.U.U. ni se dan talleres ni hay boliches donde ir a escuchar esa música que hace diez años era una fiebre en Buenos Aires-.

Entre las propuestas que han sido las constantes de Dos Orillas vale nombrar sobre todo la actividad relacionada con la luthería, por la importancia de la reproducción de los tambores de candombe en todas sus especies y tantos otros instrumentos que pasaron a integrar el museo, paralelamente a lo que tiene que ver con la docencia en forma de seminarios y talleres que siempre ha sido dada en grupos y no individualmente, generando así personas capacitadas para integrar los distintos grupos de acción que han originado, entre otras, cosas la comparsa en sus diversas etapas, los recitales didácticos en colegios y escuelas y a la comunidad en general donde pudimos ofrecer a docentes y alumnos una recreación sonora y visual de nuestra historia desconocida. Con esas personas además organizamos encuentros como las Fogatas de San Juan en la calle, recordando la costumbre que antiguamente se realizaba en distintos sitios de la ciudad, seguramente asociada por la comunidad afro con sus ritos agrarios y el comienzo del año del hemisferio sur, en las que se reunió el vecindario a compartir con nosotros la música, el baile y las tortas fritas mientras se pintaba el mural que allí perdura; también se mantuvo viva la presencia del candombe en la calle con nuestras salidas periódicas, con la conmemoración del Día de la Conciencia Negra, los 20 de noviembre, San Baltasar, el 6 de enero, y tantas otras fechas representativas de lo que tiene que ver con la cultura afro-americana y la necesidad de su reconocimiento y difusión. Estuvimos también presentes en los Encuentros de Músicos Independientes Rioplatenses y en la edición de su disco, y convocados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires compartimos distintas convocatorias tanto en la calle como en otras instituciones donde se nos ha invitado a participar.

De la actividad de Dos Orillas quedó registro en la revista Tres Puntos, en el Diario La Nación, en la revista Genios del Diario Clarín, en Página 12. El Programa Cultura Cero de Canal 7 nos dedicó una de sus emisiones en diciembre de 2004, a los que agradecemos el interés y difusión.

Las clases y talleres de música en el galpón fueron enriquecidas con seminarios y jornadas con especialistas que han llegado de otros países y también argentinos del interior, Gran Buenos Aires y Capital; por ejemplo, en esos intercambios estuvieron presentes entre otros Mestre Pedrinho de Capoeira de Terreiro Mandinga de Angola, quien convocara a Mestre Caboclo, de la Ilha de Itaparica de Bahía para hacer sus talleres de Capoeira Angola. Ernesto Carvalho nos enriqueció en todo lo referente a las culturas afro-brasileñas de los estados

del nordeste, entre otras los maracatús y los xangós. También Daniel “Tatita” Márquez en relación al centro-sur del Brasil que ha investigado los candombes de Minas Gerais y alrededores, y desde ya su cultura montevideana.

Otros fueron: Jorge Platero, emparentado con la familia Arrascaeta (fundadores de la actual comparsa Elumbé, antiguamente “Llamada de Charrúa”) quien se encuentra actualmente investigando en Santiago del Estero lo relacionado con los orígenes afro-argentinos; Oscar Chamosa, investigador argentino radicado en E.E.U.U.; Gylchris Sprauve, investigador y difusor de las culturas afro-antillanas y del sur de Estados Unidos, de todo lo que tiene que ver con lo afro-sajón en América; el Teatro del Ritmo, con Marcos Esqueche y sus compañeros que proponen una unión entre la costa del Pacífico peruana y la costa atlántica del Río de la Plata, yendo y viniendo con sus talleres y espectáculos y jornadas que hemos compartido. En relación a Colombia, nos ha visitado Santiago Torres (“Cumbia yá!”), quien ha ofrecido sus conocimientos de las culturas afro-caribeñas, y seguramente el más importante intercambio por su profundísima dimensión humana ha sido con Berta Pereyra y las Comadres de Uruguay, que hacen ese candombe que buscamos desde hace tiempo, ese candombe total, el candombe entendido como una cultura cotidiana, como una comunión no como una fecha anual y cada vez más superficial de comparsa festiva oficializada. Otras visitas que recibimos fueron las de: Luis Ferreira, uruguayo residente en Brasilia, investigador; Rita Segato, argentina, investigadora radicada también en Brasilia; Octavio Rebolledo Cloques de México, investigador de la ruta del marimbol, de las sanzas africanas en América; y Lili y Luci Astudillo, investigadoras y difusoras de la cultura afro-peruana.

Un trabajo importante con arreglos y dirección musical de Juan Pablo Greco en base al libro de León Benarós y música de Sebastián Piana, *Cara de Negro*, se hizo en la Casa Nacional de la Música en el año 2002, en el que participé junto a Eduardo Avena y Nora Benavides, entre otros, como músico y luthier. Seguidamente realicé allí mismo un taller de construcción e historia de membranófonos e idiófonos afro-rioplatenses. También, en noviembre 2002, fuimos convocados a las primeras Jornadas Buenos Aires Negra en la Dirección General de Museos de la Ciudad.

Entre las actividades específicas de difusión debo mencionar por otra parte la invitación que Coco Romero y el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, nos hicieron en el verano de 2003 para realizar la jornada de actividades “Raí-

ces e identidad afro argentina: Una historia musical del candombe al carnaval”, donde se expuso el museo sonoro y participativo de instrumentos musicales afro-rioplatenses, realizando una charla explicativa, mostrando proyecciones audiovisuales y organizando un taller de música de tambores rioplatenses con participación del público, basado en la historia y reelaboración del candombe, la milonga y el carnaval, centrándonos en la problemática de la percepción. En dicha oportunidad (como en tantas otras) convocamos al grupo “La familia rumba nuestra”, junto a Nora Benavidez y El Milongazo, grupo que desarrolla una investigación sobre todo en lo referido a la segunda etapa afro-rioplatense, la milonga. Dos Orillas presentó su museo sonoro de música rioplatense, con una charla didáctica y sus tambores, en homenaje a Osvaldo Avena, con un repertorio de milongas urbanas y rurales.

Lo mismo ocurrió en el Club Español en mayo de 2003, en el marco del encuentro “La ciudad y el campo en un solo canto”, intentando dar continuidad a aquel movimiento de la “nueva canción” gestado en la década del ‘60, interrumpido violentamente por la aparición de la dictadura militar.

En octubre de 2004, a su vez, la Agrupación formó parte del primer recital nacional de música afro-argentina organizado por una institución oficial, el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en su sede del IUNA, donde con comentarios del Lic. Pablo Cirio y la participación de Rita Montero en tangos de piel morena y candombes, Dos Orillas presentó su trabajo de investigación musical con una selección de temas de Minas Gerais (Brasil), Coroico (Bolivia), Lomas Campamento (Paraguay), Montevideo (Uruguay), y de Corrientes y Buenos Aires en Argentina. El trabajo con Rita Montero fue muy importante ya que seguramente sea de las últimas personas que tienen un repertorio y conocimientos tan variados y tan ricos, como descendiente de afro-argentinos de seis generaciones. Meses después en el Teatro Fray Mocho logramos representar dicho trabajo ya en su totalidad con sus correspondientes movimientos en lo referente a lo corporal. Recreamos fragmentos de las expresiones culturales y musicales de nuestra región rioplatense, navegando simbólicamente por los ríos de la cuenca del Plata, atravesando el Matto Grosso, las yungas, el chaco, la mesopotamia, el litoral, los esteros, el delta, las pampas, las cuchillas y el estuario del Río de la Plata. Estos lugares son muy nuestros, nos une una naturaleza, una historia, son las culturas surgidas a partir del choque entre occidente y los habitantes originarios, tanto americanos cuanto africanos esclavizados. Ese choque de culturas

estuvo impregnado de historias trágicas, de negación, destierros y olvidos, la mayoría de las veces contruidos desde los estados nacionales que se afanaban en formarse a imagen y semejanza de las culturas europeas. Somos el resultado de ese pasado terrible, queremos traer al presente esas culturas que supieron cuidar nuestra tierra; con ellas otra realidad hubiese sido posible.

Entendemos que el candombe connota una multiplicidad de manifestaciones entre las que encontramos la charanda, la semba, los cambacué, los cambarangá, la saya, los malambos, las cofradías, los sitios, los quilombos, las naciones, los batuques, las comparsas, los tangos, las milongas, los cabildos, los rancheríos. Como comunidad que somos consideramos de vital importancia el conocer que el candombe no es un deporte de resistencia física, no es un ritmo ni percusión, ni desnudos con plumas, ni un desfile oficializado cada vez más neutralizado. No hacemos candombe con ansias de competencia, hacemos candombe como un modo de ser, de estar y de hacer, de conocernos, y fundamentalmente, de recrearnos como personas. Por estos motivos comenzamos con nosotros para que esos muchos cambios singulares contribuyan a un cambio posible en la humanidad, es nuestro máximo interés poder trabajar esas sutilezas, poder fundamentar lo que hacemos y lo que decimos desde lo que somos, sin colores de piel, nacionalidades, divisiones forzadas y palabras vacías.

La sucesivas formaciones y separaciones de los distintos grupos de Dos Orillas, igualmente a lo que pasó antes con Kalakán Güé, siempre las hemos tomado como positivas, y fueron momentos importantísimos de crecimiento ya que la experiencia renueva a cada persona en singular y permite que el grupo pueda formarse nuevamente, replantear los objetivos y renovar, cambiar, moverse constantemente, reelaborarse, que siempre esté presente el presente, no quedar institucionalizado y acartonado en una fórmula que dio resultado en el pasado, cambiar de lugar, de energía, de tiempo, de modos, de propuestas, trascenderse a uno mismo y grupalmente, y trascender las condiciones en las que uno nace sin elección (por ejemplo, en el aspecto religioso, se puede caer en el opuesto de aquella que nos impongan, que es el ateísmo, lo importante es mantenerse en un grado de creencia y de fe que no tenga que ver con ninguno de esos dos polos opuestos irreconciliables, sino a la cercanía en lo intermedio, en el equilibrio).

Lo importante no es lo urgente ni lo necesario. El proyecto está pensado como una base para el desarrollo de las personas que lo integran, no como un fin en sí mismo sino como un medio para el cambio personal y social, que antes

de ser grupal tiene que ser individual, las discusiones o inconvenientes tienen que ver con las personas que se suman y entran y salen del proyecto como una base para intercambiar. Que se virtualice en estos días por tener que desalojar el galpón en que transcurrieron años de tan intensa actividad e intercambios es una contingencia, es algo que nos permitirá salir hacia otras experiencias, encontrar otro lugar; esta que culmina nos costó tiempo personal, familiar, grupal, y lo sostuvimos con el esfuerzo cotidiano a pesar las dificultades que conlleva una producción independiente en la actualidad. Ser joven, blanco y porteño y hacer candombe no cuadra ni con los murgueros ni con los uruguayos ni con los “negros candomberos” de cualquier nacionalidad, quizás este aspecto nos haya dificultado el reconocimiento. Buscamos durante este tiempo el apoyo institucional o privado para lograr la cesión de un local adecuado donde pudiésemos desarrollar nuestras actividades de modo gratuito a toda la comunidad, esperamos lograrlo en un futuro.

Si bien hasta hoy los gobiernos sucesivos no se identificaron con el compartir este proyecto como registro del patrimonio y la historia de nuestra naturaleza rioplatense, no recibimos la visita de las autoridades del sector a las que convocamos o no logramos la apropiación y el acompañamiento que esperábamos, quizás a la fecha de la publicación de este trabajo se haya concretado la posibilidad de documentar estos años de rescate y difusión a través de nuestra colección de instrumentos musicales rioplatenses y sus sonoridades, si es que llega a definirse el otorgamiento de un subsidio por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a través del Fondo de Cultura BA 2005 para la grabación, registro en video y edición gráfica que donaremos a las escuelas y bibliotecas públicas de la ciudad.

Nos espera, de ahora en más, entre otras cosas, la concreción de la orquesta rioplatense de marimbas y tambores con ensamble y grupo de danzas, la integración con otros proyectos comunes como el que desarrolla el Milongazo, los viajes de investigación por la cuenca del Plata en sus diversas subregiones, además de poder llevar el museo itinerante por el interior del país (de concretarse la donación de un móvil apto para dicho fin), además de la edición de los distintos trabajos de investigación, métodos, documentales y materiales discográficos siempre postergados por falta de recursos económicos, tiempos y espacios. Invitamos a quienes valoricen la importancia de tantos proyectos pendientes a realizarlos juntos...

Capítulo 3:

De los esclavos a los migrantes

*Las mujeres africanas en el Río de la Plata: Organización comunitaria y conservación del patrimonio cultural**

Marta Beatriz Goldberg⁽¹⁾

Este trabajo muestra cómo a mediados del siglo XIX, las mujeres de origen africano que habían sido traídas como esclavas llegaron a presidir las organizaciones comunitarias africanas. Estas organizaciones fueron, además, las primeras sociedades mutuales étnicas del actual territorio argentino. Las Naciones Africanas tuvieron funciones de ayuda económica a los de su misma etnia

- para que pudieran comprar su libertad o la de sus familiares,
- para recibir atención médica cuando estaban enfermos,
- pagar gastos fúnebres,
- y para organizar fiestas y ceremonias que, además, bajo una apariencia lúdica ocultaban una función cültica.

Es decir que las afroargentinas, que eran las mujeres más marginales de la sociedad, posiblemente por este motivo, pudieron presidir sociedades y expresar un discurso de género, que era absolutamente imposible de imaginar para sus

* El contenido del presente artículo consigna parte de los resultados de un proyecto de investigación, actualmente en desarrollo, titulado: “De la producción de esclavos a la producción de bienes. La construcción socio-técnica de sistemas de producción basados en mano de obra esclavizada (África-América, entre los siglos XVI y XIX)”, financiada con fondos aportados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT N° 13698).

1 Universidad Nacional de Luján.

congéneres blancas.

Los bailes y cultos que las afroargentinas pudieron conservar en ese período, eran un aspecto substancial de su patrimonio cultural, que traído de sus lugares originarios de África, recrearon en Buenos Aires pese a las estrictas prohibiciones y prejuicios que pesaban sobre toda manifestación cultural y religiosa africana y se integró al patrimonio cultural argentino.

Por qué se trajeron esclavas africanas

Los primeros africanos que llegaron al Río de la Plata eran varones y fueron traídos como esclavos de los descubridores y conquistadores. El ingreso sistemático de esclavos africanos en la Ciudad de Buenos Aires comenzó poco después de su segunda y definitiva fundación en 1580. Pese a las prohibiciones existentes se relacionaron con las indias, lo que dio origen a la “zamboización”, es decir la mezcla afroamericana, que se describía generalmente como producto de la violencia, de los bajos instintos, de la lujuria desenfadada de los africanos. Entonces, consideraron necesario traer mujeres africanas para casarlos con ellas en el marco de la religión católica y satisfacer así la tan mencionada “sexualidad desenfadada” de los africanos y conseguir así “fijarlos a la tierra”.

Salvo los jesuitas que casaron sistemáticamente a sus esclavos, esta política matrimonial no fue comúnmente seguida para con sus esclavos por las distintas órdenes regulares y menos aun por los particulares, ya se tratase de civiles o de eclesiásticos.

En cambio, las esclavas pasaron a satisfacer los instintos sexuales de sus amos y de los varones de la familia de sus amos. Esto dio origen a una gran población mulata que según toda la información disponible caracterizó a Buenos Aires en esa etapa.

Acerca de estas uniones no hablaron los cronistas, porque este tipo de relaciones ya eran frecuentes en la Península Ibérica y porque consideraban que nada les impedía hacer uso de algo que se poseía en propiedad. Para algunos historiadores, las mujeres africanas se beneficiaban cuando se relacionaban sexualmente con sus amos blancos o con los parientes blancos de sus amos, porque estas relaciones les habrían permitido obtener un mejor trato tanto para sí como para los hijos que nacían de esos encuentros. Como ocurrió en otros lugares, la

promesa de libertad hecha a las esclavas a cambio de sus favores amorosos debió ser muy frecuente, tanto como el incumplimiento de tal promesa.

Su importancia en el conjunto de la población africana de Buenos Aires

Las mujeres africanas llegaron, en principio, en menor cantidad que los varones pero a partir del último tercio del siglo XVIII los superaron en número y en precio en el mercado porteño, posiblemente, porque podían desempeñarse en una muy amplia gama de actividades en el ámbito doméstico o fuera de él y aportar sus jornales a sus amos. Trabajaban principalmente como cocineras, lavanderas, costureras, planchadoras y amas de cría entre otras mil y una tareas domésticas y artesanales.

Los datos censales permiten comprobar que, entre 1744 y 1822 la población de la Ciudad de Buenos Aires creció en un promedio del 2,2 % anual. El aumento vegetativo a la migración desde el interior hacia el puerto no incidió significativamente en este incremento demográfico. Esto se debió a la inmigración externa y particularmente a la inmigración forzada de africanos estimada en 45.000 individuos entre 1740 y 1810. La cantidad de indios y mestizos fue siempre poco significativa en la Ciudad de Buenos Aires.

La población blanca se duplicó en ese período pero su significación descendió del 80% al 60% en el total de la población. La población de origen africano aumentó tanto en valores absolutos como porcentuales. El total de habitantes pasó de 16,9% en 1744 a 28,4% en 1778. Declinó en 1810 a un 27,7%, y, en 1822, pasó a representar solamente un 26%.

Hacia 1836-1838, la población negra y mulata se mantenía en valores absolutos, decreciendo en los porcentuales.

Estos datos censales no coinciden con la impresión que nos dejaron los testimonios de los viajeros. Ellos consideraban que en 1810 un quinto de la población de Buenos Aires era blanca y el resto grupos mezclados.

La utilización de varones de origen africano de entre 13 y 60 años, en los ejércitos libertadores y en los batallones y milicias que lucharon en las guerras civiles, contra los indios en los avances en la frontera, en los puestos de frontera, en la guerra contra el Brasil, produjo una significativa disminución del grupo masculino adulto. En 1827, solo había 58 hombres cada 100 mujeres.

Las mujeres en las organizaciones comunitarias africanas

Esta situación llevó a las mujeres a ocupar los cargos directivos en las Naciones. Estas eran asociaciones comunitarias africanas que tuvieron especial vigor durante el siglo XIX, donde los africanos y afrodescendientes se reunían según sus lugares de origen o “*naciones*” (Congo, Angola, Mina, Mozambique, Kimbunda, entre muchas otras). Uno de los principales objetivos era ayudar a aquellos de la misma etnia a comprar su propia libertad; ayudarlos económicamente cuando se emancipaban, cuando se enfermaban y organizar fiestas, bailes y procesiones.

En 1821 se aprobaron los estatutos de las primeras Naciones cuyo cumplimiento era controlado por la Policía. Estas agrupaciones comunitarias estaban íntimamente conectadas con la celebración de fiestas y bailes que, bajo un aparente carácter lúdico, tenían una función de culto.

Las casas y sitios de estas “naciones”, ubicadas en barrios periféricos, denominados popularmente “el Tambor” y “el Mondongo”, eran el lugar obligado de los “Candombes”. Con este nombre se designaba una música, un baile y también la fiesta misma a la que se daba lugar. Esta última podía ser a puertas cerradas, en la vía pública y en velatorios; de carácter sacro o profano, y asimismo variar según fuese la “nación” de sus participantes. Los distintos autores que han tratado este tema no han vacilado en adjudicar un lugar de primera magnitud a la rica expresión musical y coreográfica afroargentina, manifestada ininterrumpidamente a lo largo de diversos períodos.

Podemos considerar, pues, que el ámbito de la música y de la danza constituye la manifestación artística afroargentina más propia y genuina. Abundan las disposiciones municipales circunscribiendo su entorno, debido a las frecuentes quejas de los vecinos por las molestias causadas por el repique constante del tambor. En la época del Gobernador Rosas (1829-1832 y 1834-1852) y bajo su directa protección, el candombe resucitaría y viviría su período de mayor apogeo.

En este último período, serían las mujeres de origen africano las que se encargaran de mantener vivo este aporte cultural afroargentino.

No tenemos datos sobre cantidad de mujeres que participaron en las primeras décadas de existencia de estas sociedades comunitarias pero, como señalamos, a partir de 1840 las Naciones perdieron momentáneamente muchos

de sus hombres debido a que fueron reclutados para prestar servicios en la guerra civil. Esto permitió a las mujeres asumir el control, continuar reuniéndose, recaudar las cuotas, administrar los bienes, conservar el patrimonio económico y cultural y llegar a presidirlas. Esta situación se prolongó por más de una década. Al regresar de la guerra, en 1852, los hombres encontraron a sus Naciones gobernadas por mujeres. En algún caso, recurrieron a la policía e intentaron reinstalar sus privilegios. Pero “según el comisario”, las mujeres eran las salvadoras de la Nación por lo que las ayudó a enfrentar la presión de los hombres pese a que estatutariamente los derechos políticos eran un privilegio masculino.

Desde el punto de vista de la inclusión de género, las Sociedades y Naciones Africanas constituyeron una verdadera excepción en relación con las otras asociaciones contemporáneas, ya que las negras gozaron de mucho mayor espacio en su grupo étnico que aquel del que disponían las blancas en el suyo.

Es sorprendente y original que, en 1855, el género se convirtiera en bandera para acusar a los hombres de descuidar los bienes societarios y criticar directamente el criterio de legitimidad de su poder dentro de la sociedad, sosteniendo que no bastaba con ser hombre para tener derecho a mandar sino que era necesario aportar trabajo y servicios, y, finalmente, hasta enunciar una pretensión^a democrática de validez de la mayoría, ya que llegaron a sostener, hace más de 150 años, que no se sabía por qué iban a mandar si eran minoría.

En el período que se inicia con la abolición de la esclavitud (1860), las asociaciones dejaron de ser mixtas y, posiblemente, la exclusión femenina haya sido una forma de adaptarse a las formas asociativas blancas. Las afroargentinas crearon, a partir de entonces, sus propias asociaciones de índole festiva y organizaron sus propias comparsas en los Carnavales. Con los varones compartían fiestas en paseos y salones, pero se reunían por separado para organizarse y ensayar. Esto fue criticado aun dentro de la comunidad, que quería amoldarse a los cánones de la sociedad blanca. Un escritor afroargentino decía en 1879 en un periódico: “*Ahí están esas mujeres, que por ser hijas del trabajo se creen en perfecto derecho a fundar comparsas carnavalescas, enmascararse e ir ante un público a aullar como lobos. El apego al hogar y a los quehaceres que hay en él deben ser para la mujer los dos polos de su existencia; la que sale de ellos vive en el desorden y se coloca en ridículo.*”

Con posterioridad a la década de 1860, los distintos autores señalan el comienzo de la extinción de estos bailes, por lo menos en su forma pública. Hacia

finés del siglo XIX y comienzos del XX, también en los suburbios o zonas más apartadas de la ciudad, nacieron las academias de baile. Su clientela habitual era de clase baja, tanto blancos pobres como negros. En este submundo de “orilleros y compadritos” nació la milonga y luego el tango. La milonga ha sido definida como un verdadero tango lento y que, a su vez, los pasos del tango, según numerosos autores, se relacionan con el candombe, una danza que identifica con Buenos Aires y es exportada a todo el mundo.

A modo de conclusión

La tendencia a la baja masculinidad afroargentina se acentuó en el siglo XIX, debido a la ausencia o muerte de los varones, utilizados como soldados en las guerras por la independencia y en las posteriores, hasta el último tercio del siglo. Por esto, las mujeres pasaron a ocupar un rol protagónico en las sociedades comunitarias africanas y preservaron su patrimonio económico y cultural.

Cuando los hombres intentaron desplazarlas, usaron argumentos para impedirlo que son sorprendentes y originales en 1855, ya que el discurso de género se convirtió en bandera para acusar a los hombres de descuidar los bienes societarios y criticar directamente el criterio de legitimidad de su poder dentro de la sociedad, sosteniendo que no bastaba con ser hombre para tener derecho a mandar sino que era necesario aportar trabajo y servicios. Finalmente, hasta enunciaban una pretensión “democrática” de validez de la mayoría, según la cual no había razón para que mandaran los hombres, puesto que eran minoría.

También en la segunda mitad del siglo XIX crearon sociedades afroargentinas exclusivamente femeninas, específicamente dedicadas a actividades lúdicas, donde las negras gozaban de mucho mayor espacio en su grupo étnico que aquel del que disponían las blancas en el suyo.

El prejuicio racial existente en esa sociedad que les atribuía, según los cánones de la época, una hipersexualidad que se materializaba en supuestas “indecencias” y “desvergüenzas”, que las condenaba de antemano, permite, quizás, acercarnos a la respuesta de por qué han desaparecido del imaginario histórico-social.

El estudio de los grupos subalternos, especialmente en este caso donde coincide la condición de negras, mujeres y esclavas, permite tener una imagen

más real del conjunto de esta sociedad, que por algo se denominaba a sí misma “*de castas*”, y contribuye a dar voz a las que en su época no la tuvieron.

(Endnotes)

Archivo General de la Nación (Argentina) Sala X-31-11-5 Policía-Sociedades Africanas.

Buenos Aires y el Tucumán: los contrastes regionales del legado africano colonial

Florencia Guzmán

Los estudios africanos y afroargentinos son todavía deudores de una larga historia de olvidos y distorsiones. Las experiencias de los africanos durante el período de la esclavitud, la discriminación y la opresión, se combinaron para reducir al africano y a sus descendientes a un valor cultural cero, inferiores a los blancos, sin arte, ciencia, ni tampoco historia. En las últimas décadas esta visión ha comenzado a modificarse. Recientes investigaciones dan cuenta de la riqueza de la experiencia africana tanto en La Argentina como en el resto de América Latina, lo cual ha reforzado la necesidad de evitar generalizaciones y de confrontarlas con casos históricos concretos.

Sabemos ahora que la presencia africana en La Argentina fue muy importante durante el período colonial y también en la primera mitad del siglo XIX. El Censo General de 1778 nos muestra que los negros, mulatos, pardos y zambos representaban el 45% de la población del Tucumán, llegando a sumar, aproximadamente, unos 45.000 sobre una población de 85.000 habitantes. También, que eran mayoría en varias de estas ciudades, con un índice aproximado al 64% en Tucumán, 54% en Santiago, 52% en Catamarca y el 46% en Salta. Córdoba tenía para entonces la proporción más alta de esclavos y Tucumán la de negros

libres⁽¹⁾. En la región de Cuyo los porcentuales de los africanos son menores, correspondiéndole a Mendoza el índice mayor con un 24%. En Buenos Aires, el índice es semejante a esta ciudad, y esta cifra asciende al 33% en 1810. En todos los casos prevalece la población libre, menos en Buenos Aires, donde este sector alcanza el 25% y el 13% en 1810⁽²⁾.

A pesar de esta presencia cuantitativa poco sabemos en este sentido. El avance más significativo lo representan los estudios demográficos, los cuales nos advierten de los dispares procesos de desarrollo que se dan entre las ciudades y regiones coloniales (más precisamente entre Buenos Aires y Tucumán). Esta verificación que enriquece y matiza el conocimiento de los africanos en La Argentina, refuerza al mismo tiempo la necesidad de profundizar estos contrastes, tanto en tiempo como en espacio.

En esta comunicación nos proponemos trabajar en esa dirección, centrándonos en los procesos diferenciales entre Buenos Aires y Tucumán. Nuestro objetivo es el de explorar el aporte africano en los procesos de mestizaje y en la configuración de las identidades colectivas. Al mismo tiempo, que reflexionar acerca de la “presencia”, “invisibilidad”, “declinación” o “desaparición” de la población en el mundo colonial y postcolonial. Cabe aclarar que Buenos Aires y el Tucumán, solo se nos presentan como bloques homogéneos cuando los contraponemos, examinados separadamente develan variedades, fracturas e incluso oposiciones.

1. La primera disparidad tiene que ver con la llegada de los africanos al territorio argentino. El ingreso sistemático de los esclavos por la Ciudad de Buenos Aires comenzó poco después de la segunda fundación en 1580. A partir de 1595 se otorgaron asientos, es decir, concesiones reales, a esclavistas seleccionados, como parte de una política mercantilista de control sobre la actividad económica del Nuevo Mundo. Así tenemos diversos períodos de la trata de esclavos en el Río de la Plata: un primer tramo de penetración esporádica hasta fines del siglo XVII; un segundo, de penetración a través de las primeras capitulaciones hasta

1 Censo de 1778. Censo general dispuesto por Carlos III el 10 de noviembre de 1776 para todos los dominios. Los resúmenes correspondientes para el Obispado del Tucumán han sido publicados por el P. Antonio Larrouy. *Documentos del Archivo de Indias para la Historia del Tucumán, siglo XVIII*. Tolosa, 1927, Tomo II, Pp. 380-382. Un estudio detallado del mismo lo encontramos en: Jorge Comadrán Ruiz. “La población de la ciudad de Catamarca y su jurisdicción al crearse el Virreinato”. En *Primer Congreso de Historia de Catamarca*, Tomo II, 1965, Pp. 97-123.

2 Jorge Comadrán Ruiz, (1965: 109).

extinguirse el asiento inglés en 1740; un tercero de licencias y asientos concedidos a comerciantes y compañías particulares de 1741 a 1791; le sigue el período de la libertad del tráfico negrero decretada para el Virreinato del Río de la Plata por la Real Cédula de 1792, que es considerado un tiempo de penetración creciente hasta 1812 (al punto de que solo en el año 1810 entraron 18 buques en el Río de la Plata)⁽³⁾. Durante este primer tiempo (y parte del segundo) Buenos Aires no ocupó un lugar central en el mercado de esclavos, porque era solo una pequeña ciudad, basada sobre todo en el comercio y un poco de agricultura. De allí que los africanos que ingresaron, tanto legal como ilegalmente, algunos quedaron en Buenos Aires, pero el mayor número de estos fue reexportado por comerciantes, a menudo portugueses y conducidos a los mercados del Tucumán, Chile, Paraguay y Alto Perú. Es decir, que un flujo grande y constante de esclavos abandonó la ciudad durante los dos primeros siglos.

Mientras tanto en el Tucumán, que desde el siglo XVI y luego en el XVII, fue la zona más poblada y próspera a raíz de la articulación económica con Potosí, los esclavos fueron buscados para colmar el vacío demográfico provocado por el derrumbe de la población indígena. El comercio *de* y *para* el Alto Perú constituye el eje del tráfico general. Allí arribará la inmensa mayoría de los esclavos introducidos por Buenos Aires. Esta corriente pasaba por Córdoba, Tucumán y Salta donde no solo se vendían esclavos, sino también mercaderías, introducidas generalmente por contrabando, como textiles, hierro y azúcar. Desde Córdoba, otra corriente se desviaba por Mendoza a Chile a través de la ruta Valparaíso-Lima. Otra ruta partía de la costa brasileña, en línea recta atravesaba el Paraguay, tocaba Asunción y desde allí siguiendo el curso de los ríos, llegaba a Potosí. Estaba además aquella que desde el Río de la Plata se desplazaba hacia el norte, remontando el litoral argentino, y se prolongaba hacia Asunción. Con el fin de eludir controles de la administración española, se utilizaba igualmente un quinto camino que no pasaba por la ciudad de Córdoba, pero se unía con la zona del Noroeste por la laguna de Los Porongos⁽⁴⁾.

3 Para la trata de esclavos véase los clásicos libros de Diego Luis Molinari: *"La trata de negros: datos para su estudio en el Río de la Plata"*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1944; el de Elena Studer: *"La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII"*. Buenos Aires, Hispamérica, 1958; también el no menos clásico de Reid Andrews: *"Los afroargentinos de Buenos Aires"*. Buenos Aires, ediciones de la Flor, 1989; la reciente tesis de Doctorado en Historia de Álvaro de Souza Gomes Neto: *"A importância do negro na formação da sociedade portenha, 1703-1860"*. Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2002.

4 Para la trata en el Interior véase los trabajos de Carlos Sempat Assadourian: *"El tráfico de esclavos en Córdoba: de Angola a Potosí"*. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba, 1966; Alejandra Pita y Claudia Tomadoni: *"El comercio de esclavos en el espacio cordobés (1588-1640)"*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba, 1994: 60-61.

Alrededor de este tráfico se constituyeron asociaciones (compañías o conciertos) locales sobre la base de modestos capitales y del aporte de un trabajo personal. Estos intercambios crearon un sector nuevo en la sociedad del antiguo Tucumán. Algunos eran encomenderos, vecinos, y residentes, generalmente ligados a círculos de la burocracia colonial y aun metropolitana, devenidos en empresarios. El negocio llegó a seducir hasta a algún dignatario de la Iglesia, como el caso del Obispo Vitoria, quien organizó dos expediciones a fines del siglo XVI. En 1581 trajo un barco cargado de negros y azúcar del Brasil⁽⁵⁾. Con el ejemplo del Obispo, y bajo el amparo de los navíos que arribaron con o sin permiso a las costas rioplatenses, comenzó el comercio ilícito, cada vez más importante, que proveía de esclavos a las zonas meridionales del virreinato, al Reino de Chile y específicamente a Potosí. Los viajes del Obispo son considerados como el punto de partida para introducir negros por el Atlántico portugués, lo que luego resultará frecuente. Su organización es también modelo de las sociedades que luego se formarían.

Los comerciantes cordobeses fueron los que participaron más activamente en este negocio, haciendo valer la estratégica ubicación de la ciudad, situada en la confluencia de los caminos que conducían a los centros productores y consumidores (Chile y Potosí). Esta situación les dio el marco necesario para despuntar como plaza distribuidora de esclavos. Hasta el 1600, Córdoba había negociado 265 negros, es decir el 25% de las “piezas” entradas entonces por Buenos Aires por un valor cercano a los setenta mil y estas operaciones se realizaban siempre en metálico. Entre 1588 y 1640 los escribanos de Córdoba registraron un total de 1.193 piezas de esclavos vendidos en 555 transacciones, las cuales movilizaron un total de 376.402 pesos de a ocho reales⁽⁶⁾. Hasta acá llegaban vecinos y residentes de otras jurisdicciones para comprar y vender esclavos. Procedían de Buenos Aires, Potosí, Santiago del Estero, Mendoza, Talavera, La Rioja, Londres, San Juan, Santa Fe, Santiago de Chile y Paraguay. Es decir que la zona del Tucumán fue durante este período, el mercado de esclavos más importante del actual territorio argentino.

5 Pita y Tomadoni, (1994: 12).

6 Todas las referencias a montos de dinero se hacen sobre el peso de plata a ocho reales, por ser el tipo de moneda metálica que se utilizaba en la época en todas las transacciones del distrito. Del monto mencionado, 251.448 pesos corresponden a pagos efectuados de contado; y 124.954 pesos a pagos a plazo diferido. A su vez, del total de pagos de contado hay que discriminar que 239.949 pesos son efectuados con metálico y 11.499 pesos con mercancía. En cuanto a los pagos diferidos, 11.433 pesos corresponden a pagos en metálico y 14.521 en mercancía. La cita corresponde a Pita y Tomadoni, Op. Cit. Pp. 22-25.

¿Cuántos negros entraron a lo largo de los siglos XVII y XVIII? Esta cuestión, plantea muchas discusiones y es muy difícil de dar una cifra exacta, precisamente por el volumen que adquirió el tráfico ilegal⁽⁷⁾. Al número de ingresados clandestinamente, se agrega los introducidos con licencia. Algunas estadísticas sugieren que el volumen del comercio legal es escasamente comparable con el ilegal. La cifra de esclavos introducidos por Buenos Aires tampoco puede darnos una ayuda cabal para calcular la población negra. Debemos tener en cuenta que un gran número de los negros internados atravesó el territorio camino al norte hasta penetrar en el Alto Perú, o bien cruzaron el país hasta Chile, donde unos quedaron mientras otros continuaron viaje a Perú (en total: 3.771 y 3.525 respectivamente según los datos disponibles de 1715 a 1738)⁽⁸⁾. Muchos de ellos inclusive fueron vendidos a lo largo de las rutas, antes de arribar a los puntos señalados. Con la instalación de la aduana de Córdoba, los documentos empezaron a reflejar más claramente el contrabando de esclavos⁽⁹⁾. Lo hacen a través de los numerosos pleitos que iniciaron los oficiales reales. Pero, no obstante ello, las maniobras fraudulentas continuaron. En 1625 el Gobernador de Buenos Aires, don Francisco de Céspedes, advertía al Rey de la inutilidad de esta aduana porque el paso por dicha ciudad no era obligado, en tanto el tránsito desde Buenos Aires a Chile y a Perú se podía realizar por otros caminos. Propone a estos efectos el traslado de la aduana a la ciudad de Jujuy, pero cuando esto finalmente ocurrió, tampoco se solucionó el problema. Son varios los expedientes que mencionan el contrabando que se realizaba desde Colonia del Sacramento, vía Santa Fe, hasta la ciudad de Jujuy. El Gobernador del Tucumán, don Gerónimo Matorras, se refería a esta cuestión en relación a una denuncia de noventa negros introducidos por las costas del río Salado junto a varias carretillas de hacienda rumbo al Perú. Menciona que este pasaje solo era posible por la vista gorda de los oficiales de Jujuy, a lo que agrega que toda esa zona era un campo abierto y que solo podía vigilarse en la garganta de esta ciudad, precisamente por donde

7 Para profundizar sobre el tema véase: Herbert Klein (1993: 17-27): "Las características demográficas del comercio atlántico de esclavos hacia Latinoamérica". En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, "Dr. Emilio Ravignani", 3ª serie, n° 8, segundo semestre, 1993, Pp. 7-27. Buenos Aires, 1993.

8 Elena Studer, Op. Cit., cuadro XII, p- 237.

9 La Corona dispone la creación de la aduana por Cédula de 1618; esta queda inserta en otra posterior, de septiembre de 1622, que prohíbe sacar de oro y plata, la entrada de esclavos, mercancías y pasajeros por el puerto de Buenos Aires. Véase al respecto, Moutoukias, Zacarías (1988): "Contrabando y control colonial en el siglo XVII". Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988.

pasaban los contrabandistas bajo el amparo de los funcionarios⁽¹⁰⁾.

Este esquema tuvo dos siglos de desarrollo. En la segunda mitad del siglo XVIII, la situación comenzaría sustancialmente a modificarse, tanto para Buenos Aires como para el Tucumán. El punto de inflexión lo determinó la declinación económica del Alto Perú, el crecimiento de la economía del Litoral y el despunte de Buenos Aires como centro económico y político del nuevo virreinato. Las condiciones del cambio, estuvieron dominadas fundamentalmente por las necesidades y vicisitudes del comercio exterior, como por el cambio de la política económica metropolitana. El Río de la Plata habrá de atravesar la llamada “época del cuero”, por la casi absoluta preeminencia de esa producción en su economía, especialmente en la zona del Litoral, región que comienza a predominar sobre el Tucumán. Buenos Aires a partir de ahora conoce rápidos progresos. Su población aumenta de casi 22.000 habitantes en 1770, a aproximadamente 40.000 en 1800. Sus mejoras urbanísticas y su vivo movimiento en todos los aspectos, reflejan su creciente importancia económica. Incluida en la categoría de “Puerto Mayor” por el Reglamento de comercio libre en 1778, tiene salida por él la mayor parte de las producciones del virreinato, entre las que predominan las originadas en la ganadería del Litoral. El tráfico de negros, el comercio con otras colonias españolas y con las colonias extranjeras, constituyen la base de este crecimiento por medio de la cual la burguesía comercial porteña crece considerablemente. Convertida en una ciudad básicamente comercial y burocrática, con actividades complementarias (artesanales y primarias), comenzó a recibir la mayor cantidad de esclavos que llegaba al puerto. La introducción de esclavos sufre en estas décadas diversas alternativas que, paulatinamente, van apuntando hacia la total libertad del tráfico, resuelta por la Corona en 1789 y extendida al Virreinato del Plata en 1791. De 1742 a 1806 fueron introducidos en el Río de la Plata unos 26.000 negros, a los cuales habría que agregar -y no eran pocos- los entrados por contrabando y los de los navíos legales cuyos datos se ignoran. La mayor parte de estos cargamentos quedaron ahora en Buenos Aires, Montevideo y zonas vecinas. Así, los datos estadísticos nos muestran el crecimiento de la población negra en Buenos Aires durante el siglo XVIII. En 1744 representa el 16%, en 1778 el 24% y en 1807 el 30%. Declinó en 1822 a un 26%⁽¹¹⁾. En la campaña,

10 A.G.N. IX, 5-6-6. Intendencia de Salta, 1718-1783.

11 José Luis Moreno: *“La estructura social y demográfica de la Ciudad de Buenos Aires en el año 1778”*. Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, Tomo VIII. Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1965.

los negros son más escasos, lo cual constituye -según Halperín Donghi- “[...] una prueba adicional de la concentración de la riqueza mueble en actividades urbanas, porque no hay duda -continúa el autor- de que contra lo que quiere frecuentemente suponerse, allí donde se usó mano de obra esclava, resultó rentadora para los trabajos rurales (sobre todo los agrícolas)”.⁽¹²⁾

2. La segunda diferencia tiene que ver con la composición de la población negra; con el balance cuantitativo en la relación negros-blancos-indios y con la incidencia en la estructura económica de la sociedad colonial y postcolonial.

La entrada de esclavos para el Litoral en expansión del siglo XVIII no alcanzó a dar a este la proporción de negros que encontramos en el Tucumán, ni tampoco la característica (de este) de tener a finales de la colonia varias centurias de entrecruzamientos e hibridaciones. Otra singularidad tiene que ver con el status jurídico de gran parte de este sector, donde una proporción alta es libre a finales de la colonia. En 1778 sobre un total de 40.963, solo es esclavo el 26%. Tucumán es la que tiene mayor cantidad de negros libres (11.803) y Córdoba la mayor proporción de esclavos (6.000 esclavos que dan un porcentaje del 34,2%). En Buenos Aires, la proporción es al revés: de 5.524, 4.163 son esclavos (75%)⁽¹³⁾. Es decir que mientras en Buenos Aires hay cerca de 8 esclavos por un negro libre, en el Tucumán hay cuatro libres por una esclavo.

En esta última región, la población blanca fue siempre minoritaria respecto del resto de la población india y negra, denominada en las fuentes de la época como “castas” y “naturales”. Las uniones matrimoniales, legalizadas o no, entre indios y negros habían sido comunes desde los comienzos mismos del proceso de colonización. Ana María Lorandi, explica que primero se realizaron entre los indígenas y luego con los africanos. El origen de esta situación provenía, según la autora, de la “desnaturalización” de los indios, ocurrida luego de las guerras calchaquíes y más tarde en la frontera del Chaco, cuando estos fueron trasladados de sus tierras y reducidos a vivir con otros grupos, o bien desmembrados de un pueblo y repartidos en distintas encomiendas⁽¹⁴⁾. Algunos de estos indios habían

12 Tulio Halperín Donghi: *“Revolución y Guerra. Formación de una élite dirigente en La Argentina criolla”*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1979, capítulo I.

13 Jorge Comadrán Ruiz, Op. Cit. Pp.108-111

14 Ana María Lorandi: *“El mestizaje interétnico en el noroeste argentino”*. En *500 años de Mestizaje en Los Andes*. Senri Ethnological Studies 33, Osaka, Japan, 1992, Pp.133-166.

sido repartidos por grupos de no más de cinco familias entre los vecinos de las ciudades y otros como piezas entre los soldados. La mayor parte de ellos fueron asignados a labores domésticas, o en las chacras del entorno de las ciudades. Allí se encontraron con los africanos en gran parte en el servicio doméstico, con quienes se relacionaron, se amancebaron y se casaron en escala ascendente. Estas uniones fueron la fuente principal de la población afroestiza de la región. En las décadas finales de la colonia, encontramos así que los sucesivos mestizajes habían desdibujado el perfil étnico de la población del Tucumán, al mismo tiempo que transformado en un importante vehículo de movilidad social. Es decir que el mestizaje, a finales del siglo XVIII, había desdibujado el perfil étnico de la población, compuesta ahora por españoles que no podían gozar de los beneficios de su condición, de indios libres de las obligaciones corporativas y de negros que habían sido esclavos, pero la mayoría había dejado de serlo. Esta situación atribuyó a la declinación en la desaparición de esta población.

Mientras tanto, en Buenos Aires (con un ingreso reciente de esclavos) prevalecen los esclavos negros y todavía es relevante la cantidad de africanos (sobre todo varones). Ahora, si bien los negros aumentan en representación, son minoría con relación a los blancos. En 1744, Buenos Aires tenía 6.035 habitantes, de los cuales 4.934 eran blancos, 431 indios y 327 negros, 180 mulatos, 123 pardos y 40 mestizos. En tiempos posteriores a esta fecha el porcentaje aumenta y la población no blanca alcanza ya en 1778 el 24%. La ciudad tenía entonces 24.451 personas, de las cuales los blancos representan el 65%, los negros y mulatos el 40% (2.997 son mulatos, 3.837 negros y pardos); en la campaña sobre, un total de 12.926, los blancos representan el 75%, los naturales el 12% y los negros mulatos el 13% (495 son negros, 760 mulatos y 263 pardos)⁽¹⁵⁾. En la población no blanca, siempre a mediados del siglo XVIII, seguían en importancia numérica a los negros, los mulatos y luego los indios, mestizos y zambos. Estos datos censales no coinciden con la impresión que nos dejan los testimonios de los viajeros, que le asignan una mayor proporción a la población de color que la que establecen los censos. Ellos consideran que en la década de la Revolución, un quinto de la población es blanca y el resto son mestizos, tanto de indios como de negros. Aunque los cálculos impresionistas deben utilizarse con sumo cuidado, nos llevan a pensar que la población negra y mulata de la Ciudad de Buenos Aires, tanto en valores

15 Jorge Comadrán Ruiz, 1965, Op. Cit. Pp. 103-109 y Marta Goldberg, 1976, Op. Cit. Pp. 79-91.

absolutos como en valores relativos, es numéricamente mayor que la indicada por los cómputos censales. Marta Goldberg, considera que la diferencia estaría dada por una cantidad apreciable de mestizos y mulatos claros que los censos registraban como blancos⁽¹⁶⁾.

Pero aun así, la diferencia entre españoles y castas, no tiene la relevancia que mantiene en el Tucumán. En Buenos Aires, los españoles constituían la mayoría de la población, los indios faltaban casi por completo -por lo menos en la ciudad- y casi todos los africanos estaban separados del resto de la población por su condición de esclavos. Resulta además original en esta ciudad, la estructura de los sectores bajos en los que la proporción de esclavos artesanos es abrumadoramente alta. En un sector medio, se hallan hombres de color que han logrado ubicarse en niveles sociales más altos, artesanos y comerciantes, dueños a veces ellos mismos de esclavos⁽¹⁷⁾. La diferenciación comienza a ser sensible a través de la importancia numérica de ese sector dependiente, que excede lo habitual en el interior. Otra diferencia, también sensible está dada por la presencia de un abundante sector independiente, formado asimismo por artesanos. En este aspecto la diferencia no solo está dada por la mayor gravitación numérica, sino por la situación del grupo artesanal dentro de la sociedad urbana. En las ciudades del Tucumán, el artesanado no produce sus actividades, sino en mínima parte para el mercado local. Orientadas hacia un mercado consumidor más amplio se concentran en una gama relativamente reducida de productos y dependen en mayor medida de la benevolencia de los comercializadores en Buenos Aires: estos, que controlan el acceso a los mercados remotos, hacen adelantos que son imprescindibles para cerrar el hiato entre la producción y la adquisición del consumidor. Por una y otra vía, la independencia de este sector artesanal es duramente cercenada. En Buenos Aires, gracias a la existencia de un mercado local más vasto y de exigencias diferenciadas, el sector artesanal puede subsistir mediante el contacto directo con su público consumidor; no solo es entonces más amplio que cuanto se conoce en el Tucumán, sino que su independencia es también más amplia⁽¹⁸⁾.

Esta diferencia es sustancial en la vida de los esclavos por su derivación

16 Marta Goldberg, 1976, Op. Cit. p.81.

17 Halperín Donghi, 1979, Op. Cit. p. 52.

18 Halperín Donghi, Op. Cit. Pp.60-61. Véase además los trabajos de Miguel Angel Rosal: "Artesanos de color en Buenos Aires, 1750-1810". En Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, Dr. Emilio Ravigani, 27, 1982, Pp. 331-354.

en “estrategias de acumulación” y, tras ello, la compra de la libertad. Lyman Jonson, quien ha estudiado las manumisiones en Buenos Aires (esto es la compra de la libertad con un pago en efectivo), afirma que son reflejo de la capacidad que tienen los esclavos para producir dinero. Un gran porcentaje de hombres entre 17 a 50 años que compran su libertad (87%) demuestra una importancia en la economía monetaria fuera de la propiedad de sus amos. En la economía “estipendiaria” (donde eran alquilados por sus dueños en plazos cortos o para tareas estacionales), los esclavos ganan su dinero, su jornal como trabajadores semicalificados o no calificados⁽¹⁹⁾. Algunos son obligados a trabajar fuera de sus amos sobre la base de contratos diarios y con la exigencia de una suma de dinero por día. El autor demuestra que las mujeres participaron también activamente en la economía. El hecho de que el 65% de las mujeres liberadas acumularon suficiente efectivo constituye un testimonio importante del rol fundamental desempeñado por estas en la economía colonial y poscolonial⁽²⁰⁾.

En el Tucumán, el tema de las manumisiones por compra no ha sido trabajado de manera sistemática, ni tampoco la entrega de la libertad por parte de los amos. Ahora bien, si pensamos que los esclavos no tienen en esta región la capacidad de acumulación demostrada en Buenos Aires (teniendo en cuenta las tareas desarrolladas), cabe preguntarnos ¿por qué hay tantos mulatos y pardos libres? En este sentido, estamos en condiciones de afirmar el rol del mestizaje en el cambio de condición de los africanos. Es recurrente la tesis de la relevancia de las manumisiones en función de la explotación sexual de las mujeres esclavas por parte de sus amos o de otros blancos de su propiedad. Este hecho habría conducido al crecimiento de la población mulata ilegítima, que luego se vería representada en forma más o menos proporcional entre los manumisos. O sea que, la libertad, constituyó un aspecto parcial de un sistema de recompensas vinculado al concubinato y a otras formas ocasionales de la opresión del hombre blanco. Un corolario de esta hipótesis, que a menudo se pasa por alto, es que las mujeres esclavas aceptaron este sistema y participaron de él con el objeto de obtener la libertad de sus hijos. Si bien son pocos los documentos que mencionan explícitamente esta situación, la hipótesis se basa en la cantidad de

19 Tomamos este término de Eduardo Sagüer: “La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana colonial. El Caso de Buenos Aires en el siglo XVIII”. En *Revista Paraguaya de Sociología*, año 26, n° 74, enero-abril de 1985, Pp. 45-54.

20 Lyman L. Johnson: “La manumisión de esclavos en Buenos Aires durante el virreinato”. En *Desarrollo Económico*, vol 16, n 63, oct-dic., 1976, Pp. 333-348.

esclavas solas con hijos ilegítimos (familias matrifocales), en el color de los niños (mulatos) y en el bajo índice nupcial de estas mujeres, sobre todo con relación a sus congéneres masculinos⁽²¹⁾.

En estos últimos, también se ha verificado el rol preponderante del mestizaje, pero hacia otra dirección. Hemos confirmado a través de varias investigaciones que los varones esclavos se casaron o unieron con las mujeres libres en escala ascendente (principalmente indias y mestizas) y los hijos nacieron libres (la esclavitud solo se hereda por vía materna). Al mismo tiempo que se cambia de condición, son adscriptos en la categoría étnica de la madre. De negros y mulatos pasan a ser indios o mestizos. Es decir que aquí el fenómeno de pase se realizó en dos direcciones distintas: una corriente (la “mulatización”) irrumpió dentro de los españoles y mestizos, la otra dentro de la indígena (“indianización”), y los individuos que pasaban de categoría y condición eran los africanos y sus descendientes⁽²²⁾.

Debemos aclarar que los negros mediante la emancipación no ingresan a una sociedad abierta, a nuevos ascensos. Por el contrario, una vez libres, fueron incorporados a una estructura social que se juzga, dividida en castas, donde el color de la piel, la procedencia, la legitimidad y el trabajo son tenidos en cuenta. Así, los negros son sometidos a limitaciones jurídicas en las escuelas, matrimonios, conventos y cuerpos militares. El refinado sistema de diferenciación social -dotado en pleno, regía según Halperín Donghi, más en el interior que en Buenos Aires-. Aquí, con una economía más renovada, la riqueza y el prestigio personal superarían a las consideraciones de linaje y al origen. Es decir que, si bien la exclusión y la discriminación existe y está presente en la sociedad porteña, va por otro camino.

3. Otra diferencia se refiere específicamente a la presencia, desaparición o visibilidad de esta población. Esta cuestión deviene en gran medida de las dos anteriores y nos introduce en la discusión cultural sobre la africanidad y la construcción de la identidad.

21 Véase nuestros trabajos: Florencia Guzmán: “Familias de los esclavos en La Rioja tardocolonial (1760-1810)”. En Revista *Andes*, 8, Salta, 1997, Pp. 225-241; “Formas familiares en la ciudad de Catamarca: el caso de los indios, mestizos y afro mestizos (1770-1812)”. En Ricardo Cicerchia (compilador): *Formas familiares, procesos históricos y cambio social en América Latina*, editorial Abya-Yala, 1998, Pp.39-58.

22 Florencia Guzmán: “De colores y matices: los claroscuros del mestizaje”. En Sara Mata de López: *Persistencias y cambios: Salta y el Noroeste Argentino, 1770-1840*. Prohistoria, 1999, Pp.15-40.

Los censos nos muestran una declinación notable de la población negramulata en La Argentina. En el Tucumán a finales de la colonia ya se advierte esta situación, mientras que en Buenos Aires la declinación se manifiesta más claramente recién en las primeras décadas del siglo XIX. Estos procesos dispares han generado también respuestas diferentes en torno a la presencia o desaparición de esta población. En el primer caso, se ha negado la relevancia de los africanos en el conjunto de la población (¿cómo, había negros?); en el segundo, se atribuye la falta de “visibilidad” a la total “desaparición” (el comentario más recurrente es el siguiente: eran pocos y murieron todos).

Decíamos que en el Tucumán a finales del siglo XVIII esta población decrece sustancialmente. El 47% en 1778, había bajado a un 17% en 1789 y un 16% en 1795⁽²³⁾. Durante el siglo XIX decrecerá aun más. En estos casos, como ya lo expusimos reiteradamente, este proceso está íntimamente vinculado al mestizaje y al pasaje continuo de la línea de color (sea como indios o mestizos). Luego, con la Revolución, y las continuas guerras del siglo posterior, esta disminución va en aumento.

En Buenos Aires, los censos muestran que fueron, los africanos y sus descendientes criollos hasta mediados del siglo XIX, un tercio y un cuarto de la población. Tienen una gran visibilidad en la vida de la ciudad, según lo muestran numerosos documentos de la época. Los encontramos en bailes, reuniones, organizaciones y también en la vida cultural. En una época caracterizada por la paulatina laicización, esta población fue dejando de lado las cofradías religiosas para formar las “naciones”, sociedades de carácter civil, aun cuando conservaban algunos rasgos de religiosidad, que dieron marco a un saludable agrupamiento de índole étnica, pero que a la vez produjeron la fragmentación de los faros como grupo racial.

Miguel Ángel Rosal, explica que, mientras en el país la esclavitud ya había sido abolida, había afroporteños que todavía mantenían la esclavitud⁽²⁴⁾.

También los encontramos realizando una gran cantidad de transacciones comerciales. El hallazgo de la documentación que ilustra la figura del negro

23 Edberto Oscar Acevedo (1966: 323-9): “*La Intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de la Plata*”. Universidad Nacional de Cuyo, 1966, Pp. 323-9. Estos datos corresponden a la Intendencia de Salta de Tucumán, que incluye las ciudades de Salta, Jujuy, San Miguel, Santiago, y Catamarca, 1966, Pp. 323-9.

24 Miguel Ángel Rosal: “Negros y pardos en Buenos Aires, 1811-1860”. En *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LI, n 1, 1194, Pp. 165-184. Véase además: Silvia Mallo: “Población afroargentina: del peculio al patrimonio y la propiedad”. XII *Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo II. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1999, Pp. 434-439.

propietario demostró, según Miguel Ángel Rosal, un poder adquisitivo considerable, sin duda solventado por un desempeño laboral no menos importante. Agrega, este autor, que la participación cada vez más exigua de pardos en estas transacciones comerciales señala, a su vez, un progresivo blanqueamiento de la población porteña que permite a las nuevas generaciones de afroporteños que sean en algunos casos considerados blancos. Al mismo tiempo, se da la desaparición de operaciones sobre esclavos (compraventas y manumisiones) hasta llegar a la desaparición de las mismas hacia el final del período.⁽²⁵⁾

Decíamos que, junto con esta visibilidad, se produce una disminución progresiva. Se citan como causa de ello las grandes pérdidas de negros reclutados como soldados durante las guerras del siglo XIX -de las que habría sido imposible resarcirse-, con la resultante falta de varones, bajas tasas de natalidad y grandes de mortalidad ante la situación forzada de vida; cuestión que culmina con la gran epidemia de fiebre amarilla de 1872, que produjo grandes bajas en la población de color; también, la declinación del comercio de esclavos, que no habría permitido compensar con ingresos las pérdidas mencionadas. Además, el mestizaje de mujeres negras y mulatas con otros grupos poblacionales como indios, criollos de origen español e inmigrantes, sobre todo a partir del gran flujo inmigratorio europeo dado a partir de 1850, que hace cambiar las proporciones relativas de todos los habitantes⁽²⁶⁾.

Blancos, hijos de la tierra, negros, indios y sus mestizajes respectivos bajaron su proporción numérica de forma significativa. El gran aluvión inmigratorio europeo que se produjo a finales del siglo XIX contribuyó de manera decisiva a blanquear al negro y al mestizo, a hacerlos menos visibles y a ofrecer aparente justificación al dicho de que, en La Argentina, no hay negros (se da aquí un mestizaje tardío en relación al que observamos en el Tucumán dos siglos atrás).

Si bien todas estas causas son reales, no bastan para explicar lo que erróneamente se considera como una casi completa “desaparición”. Tal como, entre otros, lo ha demostrado G. Reid Andrews, lo que subyace a esta clásica afirmación es una velada discriminación que ha cerrado las puertas, o al menos dificultado mucho, el reconocimiento y la valoración de la presencia negra entre nosotros.

De este rápido registro, se desprende que el negro africano, ingresado de

25 Miguel Ángel Rosal, Op. Cit. 183-84

26 George Reid Andrews: “*Los afroargentinos de Buenos Aires*”. Buenos Aires, ediciones de La Flor, 1989. Capítulo 1.

la manera menos humana posible, como es a través de la violencia y degradación que significa la esclavitud, y marginado en diversas formas después, formó parte de nuestro tronco étnico en intensidad no despreciable, prestándole las valiosas características de su raza y recreándose a su vez en él, contribuyendo a constituir nuestro sujeto histórico-cultural mestizo.

Queda pendiente estudiar las marcas que estos pueblos produjeron en nuestro proceso identitario, sobre los modos que han transformado sus propias identidades, como también una reflexión crítica sobre la forma de construcción de las identidades nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- **Acevedo, Edberto Oscar:** “*La Intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de la Plata*”. Universidad Nacional de Cuyo, 1966, Pp. 323-9. Estos datos corresponden a la Intendencia de Salta del Tucumán, que incluye las ciudades de Salta, Jujuy, San Miguel, Santiago, y Catamarca, 1966, Pp. 323-9.
- **Andrews, Reid:** “*Los afroargentinos de Buenos Aires*”. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.
- **Assadourian, Carlos Sempat:** “*El tráfico de esclavos en Córdoba: de Angola a Potosí*”. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba, 1966.
- **Bowser, Frederick:** “*El esclavo africano en el Perú colonial, 1524-1650*”. México, Siglo XXI, 1985.
- **Carretero, Andrés. M.:** “*Transculturación y sincretismo en los afroporteños*”. *Historia de la Ciudad. Una revista de Buenos Aires*, año 11, n° 7. Buenos Aires, diciembre de 2000, Pp. 26-39.
- **Comadrán Ruiz, Jorge:** “*La población de la ciudad de Catamarca y su jurisdicción al crearse el Virreinato*”. En *Primer Congreso de Historia de Catamarca*, Tomo II, 1965, Pp. 97-123.
- **Guzmán, Florencia:** “*Familias de los esclavos en La Rioja tardocolonial (1760-1810)*”. En *Revista Andes*, 8, Salta, 1997, Pp. 225-241.
“*Formas familiares en la ciudad de Catamarca: el caso de los indios, mestizos y afromestizos (1770-1812)*”. En Ricardo Cicerchia (compilador): *Formas Familiares, procesos históricos y cambio social en América Latina*. Editorial Abya-Yala, 1998, Pp.39-58.
“*De colores y matices: los claroscuros del mestizaje*”. En Sara Marta de López: *Persistencias y cambios: Salta y el Noroeste Argentino, 1770-1840*. Prohistoria, 1999, Pp.15-40.
- **Halperín Donghi, Tulio:** “*Revolución y Guerra. Formación de una elite dirigente en La Argentina criolla*”. Buenos Aires, Siglo XXI, 1979, Capítulo I.
- **Johnson, Lyman L.:** “*La manumisión de esclavos en Buenos Aires durante el virreinato*”. En *Desarrollo Económico*, vol. 16, n° 63, oct-dic., 1976, Pp. 333-348.
- **Klein, Herbert:** “*Las características demográficas del comercio At-*

lántico de esclavos hacia Latinoamérica". En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, "Dr. Emilio Ravignani", 3ª serie, n° 8, segundo semestre, Buenos Aires, 1993, Pp. 7-27.

• **Larrouy, Antonio**: "*Documentos del Archivo de Indias para la Historia del Tucumán, siglo XVIII*", Tolosa, 1927, Tomo II. 380-382.

• **López Albornoz, Cristina**: "*Los dueños de la tierra. Economía, sociedad y poder en Tucumán, 1770-1820*". Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003.

• **Lorandi, Ana María**: "*El mestizaje interétnico en el noroeste argentino*". En *500 años de Mestizaje en los Andes*. Senri Ethnological Studies 33, Osaka, Japan, 1992, Pp.133-166.

• **Mallo, Silvia**: "*Población afroargentina: del peculio al patrimonio y la propiedad*". XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Tomo II. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1999, Pp. 434-439.

• **Masini, José Luis**: "*La esclavitud negra en la República Argentina. Época independiente*". En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, segunda época, año 1, n° 1, Mendoza, 1961.

• **Molinari, Diego Luis**: "*La trata de negros: datos para su estudio en el Río de la Plata*". Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1944.

• **Moreno, José Luis**: "*La estructura social y demográfica de la ciudad de Buenos Aires en el año 1778*". *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas*, Tomo VIII. Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1965.

• **Pita, Alejandra y Tomadoni, Claudia**: "El comercio de esclavos en el espacio cordobés (1588-1640)". Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba, 1994: 60-61.

• **Rodríguez Molas, Ricardo**: "*Presencia de África Negra en La Argentina. Etnias, religión y esclavitud*". En *Desmemoria*, año 6, n° 21-22, enero-junio de 1999.

• **Rosal, Miguel Ángel**: "*Artisanos de color en Buenos Aires, 1750-1810*". En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, Dr. Emilio Ravignani, 27, 1982. 331-354.

"*Negros y pardos en Buenos Aires, 1811-1860*". En *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LI, n° 1, 1994, Pp. 165-184.

• **Saguier, Eduardo**: "La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana

colonial. El Caso de Buenos Aires en el siglo XVIII”. En *Revista Paraguaya de Sociología*, año 26, n° 74, enero-abril de 1985, Pp. 45-54.

• **Souza Gomes Neto, Álvaro de:** “*A importancia do negro na formacao da sociedade portenha, 1703-1860*”. Tesis de Doctorado en Historia. Pontificia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2002.

• **Studer, Elena:** “*La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*”. Buenos Aires, Hispamérica, 1958.

• **Zacarías, Moutoukias:** “*Contrabando y control colonial en el siglo XVII*”. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988.

• **Zacca, Isabel:** “*Matrimonio y mestizaje entre los indios, negros, mestizos y afromestizos en la ciudad de Salta (1766-1800)*”. En *Andes*, 8, 1997, Pp. 243-268.

*Dimensiones diaspóricas de la comunidad caboverdiana en Argentina **

Marta M. Maffia

Introducción

El estudio de las diásporas posee un interés sociológico, antropológico e histórico, fundamentalmente por el potencial de investigación que encierra en cuanto a la tentativa de comprender mejor los procesos culturales y los desafíos teórico-metodológicos que presenta. Nuevas realidades exigen nuevos conceptos para describirlas, tales como transnacionalismo, diáspora y ciudadanos diaspóricos.

En primer término dirigiremos la atención a los principales criterios a partir de los cuales es posible definir y reflexionar acerca del fenómeno de la diáspora, tomando en consideración algunos de los más destacados autores que han trabajado sobre el tema, para posteriormente describir y analizar desde ese “constructo” ⁽¹⁾ las dimensiones diaspóricas de la comunidad caboverdiana en Argentina.

Partiremos de la concepción de diáspora tal como la desarrolla la soció-

* Dado que esta ponencia no fue publicada en los años siguientes a la realización de las Jornadas una versión de la misma fue publicada en la revista Memoria y Sociedad de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.

1 Término usado por Roger Rouse para describir la comunidad transnacional de Aguililla, México en Estados Unidos, citado por Butler, K. (2001). Defining Diaspora, Refining a Discourse. Revista Diáspora. 10. P.196

loga portuguesa Rocha Trindade (1995:141), definiéndola como: “la dispersión de una parte significativa de una población, originariamente concentrada en un espacio dado cultural/nacional, por diversas regiones del globo, apartadas del territorio referido”, que se mantiene más allá de la vida de algunas generaciones, con la condición de que esos grupos o comunidades de expatriados continúen manifestando el propósito de identificarse con el origen nacional de sus antepasados, tomando como referencia algunos de los rasgos culturales que le son característicos.

Los aspectos esenciales o los “marcadores” que deberían verificarse para estar frente a una situación de diáspora serían los siguientes:

- dispersión (por varios puntos)
- alejamiento (en relación al origen)
- identificación (con el origen ancestral)
- tiempo (más allá de las generaciones)
- adopción de referencias (las de la cultura de origen)

Desde esta perspectiva, no es muy frecuente encontrarnos frente a una situación de diáspora, en la medida en que, una gran parte de los flujos migratorios terminan quebrando los lazos afectivos con la patria de origen, cuando pasa un tiempo y con la aparición de nuevas generaciones ya culturadas en el contexto del país receptor. Para que por el contrario continúe la necesidad de evocar y tomar como referencia una patria alejada en el tiempo y en el espacio, se vuelve necesaria la existencia de una fuerte relación emocional, nacida de la tradición, de la raíz étnica o de la religión, entre otras motivaciones posibles.

Por su parte, Robin Cohen (1993) señala que para que una comunidad expatriada forme parte de una diáspora, además de su dispersión, esta deberá ser producto de un trauma colectivo, llámese miseria, sobrepoblamiento, guerra u otras calamidades.

En estos términos no es difícil encuadrar el caso de la secular emigración caboverdiana en lo que conceptualmente definimos como diáspora: tanto en la proliferación de comunidades de caboverdianos por casi todas las regiones del globo, la situación traumática (en términos de Cohen), así como por su carácter de continuidad hasta la actualidad como una comunidad cultural extra-territorial.

William Safran (1991:83-4), en esa misma línea de pensamiento, también las concibe como “comunidades minoritarias expatriadas” cuyos rasgos principa-

les o características definitorias son: una historia de dispersión, mitos/memorias de la tierra natal, la creencia de que no son plenamente aceptados por el país que los recibe, deseo de regreso, apoyo sostenido a la tierra natal y una identidad colectiva definida en forma importante por esta relación. De acuerdo a esta definición sostiene que solo “podemos hablar legítimamente de las diásporas armenias, magreb, turca, palestina, cubana y tal vez china, en la actualidad, y de la diáspora polaca en el pasado, si bien ninguna de ellas se ajusta plenamente al tipo ideal de la diáspora judía”. Otras comunidades como las afroamericanas, caribeñas y británicas, entran en la categoría de cuasi-diásporas, ya que exhiben solo algunos de los rasgos o momentos diaspóricos.

James Clifford (1999), quien no acuerda con definiciones esenciales ni aun por oposiciones, considera que hasta las formas “puras” son ambivalentes, incluso conflictivas, en lo que se refiere a sus rasgos básicos. Además de que las sociedades pueden, en diferentes épocas de su historia, sufrir muchos altibajos en el proceso de la diáspora, según las posibilidades cambiantes -obstáculos, aperturas, antagonismos y conexiones- en los países que las reciben y en forma transnacional. Por lo tanto, una historia compartida y vigente de desplazamiento, sufrimiento, adaptación o resistencia puede ser tan importante como la proyección de un origen específico.

Las diásporas que suponen por lo general grandes distancias y una separación más parecida al exilio: “un tabú constitutivo que pesa sobre el regreso, o la postergación de éste para un futuro remoto, conectando a las comunidades múltiples de una población dispersa, pero que se convierten en una sola comunidad a través de la circulación discontinua de personas, dinero, mercancías e información” (Clifford, Op. Cit.: 302). No solo significa transnacionalidad y movimiento, sino también luchas políticas para definir lo local⁽²⁾, como comunidad distintiva, en los contextos históricos de desplazamiento. Modos de permanecer y ser diferentes, de ser alemán, inglés, norteamericano o argentino y de ser “otro” en relación con historias compartidas de sufrimiento, de subordinación racista, de hibridación, de resistencia, constituyendo alianzas con pueblos que contienen esos elementos diaspóricos, que comparten visiones de regreso a una tierra natal vinculada a su naturaleza, a la madre tierra, a los antepasados.

En base a las distinciones sumariamente establecidas precedentemente

2 Vivir adentro con una diferencia, concepto que toma Clifford de Paul Gilroy en “Atlántico Negro”.

pretendo, en primer término, caracterizar la diáspora caboverdiana en general, para luego referirme a la situación de la comunidad caboverdiana en Argentina y sus momentos o dimensiones diaspóricas.

La diáspora caboverdiana

Kim Butler (2001:195) propone cinco dimensiones para la investigación de las diásporas:

- 1) Razones para, y condiciones de la dispersión.
- 2) Relaciones con la tierra de origen.
- 3) Relaciones con la tierra de adopción.
- 4) Interrelaciones con las comunidades de la diáspora.
- 5) Estudios comparativos de diferentes diásporas.

Nosotros, en esta etapa de la investigación, tuvimos en cuenta las primeras cuatro.

Cabo Verde es un archipiélago africano en el Atlántico, a 450 kilómetros aproximadamente de la costa de Guinea, Mauritania y Senegal, conformado por diez islas distribuidas en dos grupos: Barlovento formado por las islas de Santo Antao, San Vicente, Santa Luzia, San Nicolau, Sal y Boavista, y Sotavento, que comprende las islas de Maio, Santiago, Fogo y Brava (Maffia, 1993a y 1994b).

El archipiélago que se encontraba deshabitado, fue descubierto por los portugueses entre 1456 y 1460, y colonizado con individuos provenientes del sur de Portugal, Alentejo y Algarves, población a la que se sumaron numerosos africanos traídos a la fuerza del continente como esclavos: mandingas, jalofos, fulas-pretos y algunas más, fueron las principales etnias que dejaron mayores vestigios de su presencia, fundamentalmente en Sotavento⁽³⁾, constituyéndose parte de la ancestral Diáspora Africana.

Así, Cabo Verde, constituido como un entrepuerto comercial de esclavos, donde además de portugueses también comerciaban holandeses, ingleses y franceses y posicionado en una situación estratégica en el Atlántico, recibió las más

3 Para mayores datos acerca de esta temática véase: A. Lessa y J. Ruffie (1960), A. Carreira (1972).

variadas influencias de los tres continentes: Europa, África y América.

La heterogeneidad racial, lingüística y cultural de los grupos que originalmente poblaron el archipiélago, la discontinuidad territorial que hicieron de cada isla un compartimiento estanco, dieron por resultado la constitución de un nuevo grupo étnico, el *caboverdiano*.

Las condiciones climáticas marcan el destino de Cabo Verde y su gente. Por estar situado en el extremo sur de la franja desértica subtropical del hemisferio norte su clima es árido con excepción de ciertas regiones, con frecuentes y cíclicas sequías. La época de lluvia es corta, de agosto a octubre, y muy irregular, y además, por su origen volcánico, el almacenaje de agua se hace difícil. Para agravar este cuadro, los años de buenas lluvias son acompañados muchas veces de violentos temporales que producen arranques de árboles, lavan los suelos y arrasan las mejores propiedades, llevando para el mar las tierras más ricas.

Las sequías, por lo menos en los últimos siglos, fueron seguidas de grandes hambrunas y numerosas muertes (Carreira, 1977a). En los años de crisis moría aproximadamente entre el 10 al 30% de la población total del archipiélago. Tomando las estadísticas de la época en el marco de una deficiente cobertura administrativa del territorio, en especial en las poblaciones del interior, Carreira señala que: 30.000 muertes se produjeron entre 1863 y 1866 en una población total de aproximadamente 90.000 personas; 14.480 entre 1903 y 1904⁽⁴⁾; 17.575 en 1921⁽⁵⁾; 24.463 entre 1941 y 1943; y 20.813 entre 1947 y 1948⁽⁶⁾. La emigración entre las décadas de 1950 y 1970 fue la de mayor volumen en toda la historia de la emigración en el archipiélago (Carreira, 1983).

La economía de Cabo Verde se asentó en los primeros decenios del siglo XX en débiles estructuras artesanales o semindustriales como fábricas de azúcar, de aguardiente, textil (paños y mantas), la exportación de algunos productos como la urzela, algodón, purgueira y más tarde sal, café y en la producción agrícola de maíz, poroto, batata dulce, mandioca, base principal de la subsistencia de la gran masa del pueblo caboverdiano.

La mayor parte de la población no poseía tierra propia, trabajaba por cuenta de los grandes y medianos propietarios o era arrendatario, tomando una porción

4 Comienzo de la migración para Argentina.

5 Otro de los períodos de afluencia de caboverdianos para Argentina.

6 El último período de mayor afluencia de caboverdianos para Argentina.

de tierra por la cual debía pagar una cuota anual. Se dedicaban a la agricultura en sus pequeñas parcelas, de las cuales obtenían cereales y tubérculos para poder sobrevivir, criando pequeños rebaños, vendiendo sus excedentes a los grandes propietarios o a navíos.

La fabricación del azúcar, del cultivo de cereales y la explotación de los transportes interislas, estaban reservados a los medianos o grandes propietarios, muchos de los cuales no vivían en las islas.

A partir de 1850, las estadísticas y otras fuentes documentales nos señalan una degradación continua de la economía, con una disminución cada vez más pronunciada de las producciones. Los principales productos de exportación con algún peso económico, fueron decayendo lentamente hasta perder toda significación: la urzela⁽⁷⁾, en 1916 por el surgimiento de los colorantes industriales; la purgueira⁽⁸⁾, sustituida por el aceite de palma, coco y maní preferidos por la diversidad de sus aplicaciones, gran productividad, bajo costo y las medidas protectoras de la corona portuguesa que obligaban a venderla solo internamente a precios irrisorios; el azúcar en 1929, imposibilitado de competir con países altamente productivos de mejor calidad; las telas, debido a la aparición de tejidos baratos y de las anilinas químicas; y finalmente el café en 1970, por causas técnicas y prolongadas sequías.

Es así que a mediados del siglo XX nos encontramos con el siguiente cuadro:

Un sector industrial casi inexistente, una producción agrícola altamente deficiente importando casi todos los productos necesarios para completar tal insuficiencia, una ganadería en declinación, una exportación exigua reducida a pescado fresco, en salmuera o en conservas, banana, sal, pozolana⁽⁹⁾.

Situación a la que debemos sumar, la explotación no racional llevada a cabo por los portugueses, especialmente del cultivo del algodón, índigo y sisal y la crianza de cabras, que llevó a un rápido empobrecimiento del medio y a una degradación del suelo.

La emigración de los caboverdianos no está vinculada solo a los proyectos individuales de aquellos que se veían enfrentados a las duras condiciones

7 Liquen del que se extrae materia colorante.

8 Planta euforbiácea.

9 Tierra volcánica.

del archipiélago, sino con las políticas del estado caboverdiano y los intereses en juego del período colonial que empezaron a considerar la alternativa de la emigración como una solución práctica a la situación de las islas.

A las vez, este camino favorecía los intereses de la metrópolis portuguesa en otras colonias de África, especialmente Santo Tomé, Príncipe y Angola, proporcionando mano de obra barata para sus explotaciones agrícolas por un lado, y cuadros intermedios de administración en las provincias de ultramar (Carreira, 1983).

En síntesis, la conjunción de todos estos factores, con consecuencias traumáticas para la población, como las cíclicas sequías, el régimen de tenencia de la tierra, la política implementada por Portugal, rompe sistemáticamente el precario equilibrio de la economía caboverdiana y es en ese equilibrio inestable, en el que se configura el fenómeno migratorio caboverdiano, que asume características de diáspora, como hemos referido en un comienzo, teniendo en cuenta tanto los criterios enumerados por Rocha Trindade, Cohen y Safran como los de James Clifford.

Cabo Verde carga hoy las marcas de su pasado y se presenta profundamente moldeado por el ayer, configurando su realidad, orientando sus líneas políticas y económicas, hasta las experiencias cotidianas de las personas, sus relaciones interpersonales y sus proyectos de vida.

La emigración se destaca en los programas ejecutados por el gobierno que traza como una de sus metas la integración de la diáspora en la sociedad caboverdiana:

“Cabo Verde goza de una situación poco común de Nación en que la mayoría de sus hijos reside en el exterior.

La participación de esta parcela importante de la comunidad caboverdiana en el proceso político y de desenvolvimiento del país fue efectivamente excluida, durante la I República: considerados extranjeros, los emigrantes se vieron discriminados políticamente, sobre todo porque integraban un grupo que huía al control político del régimen, pero que mantenía, de formas variadas, ligazones estrechas con la comunidad residente.

La II República se propone romper radicalmente con este tipo de tratamiento dado a la comunidad caboverdiana residente en el exterior y tomar medidas políticas que permitiesen la integración efectiva de la diáspora en la nación”.

(Programa del II Gobierno Constitucional de la II República, 1996:36.)

En este “mapa-historia” de la diáspora caboverdiana, no podemos dejar de considerar a los portugueses como parte constitutiva de la sociedad criolla de Cabo Verde, teniendo en cuenta que ellos mismos se consolidaron históricamente como un pueblo de diáspora con su experiencia de expansión a través del Atlántico (Rocha Trindade, 1995).

Por otro lado, I. Kopytoff (1987), señala que las sociedades africanas y tradicionales se caracterizan por una dinámica social que frecuentemente eyecta personas por fuera de sus comunidades (fuerzas estructurales y algunos factores culturalmente elaborados).

Esa doble herencia diaspórica: africana y portuguesa está en la base de la constitución de la diáspora del pueblo caboverdiano.

La emigración caboverdiana; algunos de sus principales destinos

La más antigua y numerosa emigración de caboverdianos fue hacia los Estados Unidos. Sus comienzos se sitúan imprecisamente a fines del siglo XVII (Carreira, 1977a)⁽¹⁰⁾, con motivo de la pesca de la ballena, actividad económica de gran importancia por el interés que pasó a tener el aceite de ballena usado en la iluminación y en la curtiembre de cueros y pieles; cetáceo muy abundante en los mares cercanos a Cabo Verde.

Por la necesidad de recalar en puertos caboverdianos para abastecerse de alimentos y de agua, además del apoyo en tierra para la producción del aceite y de auxiliares para trabajar en los barcos, comenzaron a relacionarse los tripulantes con la población local, contratando caboverdianos, especialmente de las islas de Fogo, Brava y Sao Nicolau de tradición marinera para trabajos a bordo.

Es así que comenzaron a instalarse en América del Norte atraídos por los altos salarios y la facilidad de empleo, en comparación con las islas. El dinero enviado a sus familias tuvo el efecto de atraer cada vez más caboverdianos a

10 “A primeira corrente de emigração cabo-verdiana (no sentido autêntico do termo) data do final do século XVII ou primeiros anos do XVIII, orientada para a América do Norte, e, segundo se admite, entre 1685 e 1700. Recordemos que a pesca da baleia no Atlântico...foi iniciada no decorrer do ano 1602 por portugueses...No final do século XVII os baleeiros americanos e outros començam a pesca de cetáceos nos mares dos Açores e das ilhas de Cabo Verde”, (Op. Cit. págs. 63 y 64).

“As relações com os insulares, entre os quais, de certeza procuraram auxiliares para as tarefas da pesca, abriram aos caboverdianos as perspectivas de emigrar para os Estados Unidos. Não conhecemos referências escritas, concretas, acerca dessa emigração, a não ser no século XIX, embora com a alusão de que já ela se verificava *há mais de um século*”, (Op.Cit. pág. 64).

esas tierras, originando la primera corriente migratoria. Se calcula que hoy en día Estados Unidos posee, entre nativos y descendientes, casi el doble de la población actual de Cabo Verde estimada según el último censo de población en el año 2000 en 434.812 habitantes.

El volumen de esa corriente migratoria estuvo sujeto a varios condicionamientos: por un lado, el costo elevado del pasaje y de los documentos de viaje y por otro, a las sucesivas trabas que fue poniendo el Gobierno de Estados Unidos, a partir de 1915, desde el impedimento de entrada de analfabetos hasta la fijación de un número para la entrada de extranjeros: la ley de cuotas de 1924. A ello debe sumarse el acuerdo entre los gobiernos de Portugal y Estados Unidos, por el cual los caboverdianos no entraban en la cuota atribuida a Portugal. A partir de ese período declinó notablemente la migración hacia Estados Unidos, aunque se mantuvo por algún tiempo por medio de entradas clandestinas⁽¹¹⁾ (coincide con uno de los períodos de mayor entrada de caboverdianos hacia La Argentina).

Con la eclosión de las hambres de 1833-1834 y 1863-1866, los entonces responsables de los destinos de Cabo Verde, vieron en la emigración la válvula de escape para la situación crítica que se vivía en las islas. En una acción conjugada entre Santo Tomé y los responsables administrativos en Cabo Verde, desde el gobierno central de Lisboa, decidieron fomentar la emigración para Santo Tomé y Príncipe, cuyas plantaciones de café y cacao necesitaban de abundante mano de obra que ayudase en la limpieza y preparación de los terrenos. El primer reclutamiento del que se tuvo noticias fue en 1873. Para Carreira, esta “emigracao forzada” no fue más que una transferencia de gente hambrienta, amontonada en los barcos, concientes que la única cosa que podría suceder era no morir de hambre para regresar algún día a Cabo Verde. Los malos tratos, las injusticias, castigos corporales, la pésima alimentación, marcaron profundamente la conciencia de los caboverdianos que tuvieron la triste suerte de conocer “las rocas de Santo Tomé”. Teixeira de Sousa (1954) considera que fue: “Históricamente un error. Desde el punto de vista económico un equívoco. Socialmente una catástrofe. Y políticamente una mala política”⁽¹²⁾.

Coexistiendo con la migración para Santo Tomé y siguiendo a la hambruna de 1919-22, comienza a tomar importancia otro destino africano: Dakar en

11 Para una profundización del tema del transnacionalismo caboverdiano en USA, véase: Deirdre Meintel: Cape Verdean transnationalism, old and new. *Anthropologica* XLIV (2002) 25-42.

12 Citado por A. Carreira, 1977:232.

Senegal. Destino que fue dificultado por el propio gobierno en provecho de la anterior. Es por esa razón que esta emigración presentó una alta tasa de clandestinos. La mayor parte eran trabajadores con oficio: carpinteros, pintores, pedreros, marineros en búsqueda de matrículas en naves de largo recorrido, trabajadores de la estiba y las mujeres se empleaban como domésticas. Esta migración se prolongó hasta los años '50 aproximadamente.

A partir de los años '50, la migración espontánea cambia de dirección encaminándose esta vez para Europa. Un crecimiento económico a ritmo acelerado por parte de ciertos países europeos, motiva una falta de mano de obra intensa y es así que la migración caboverdiana se encamina a países como Holanda, Portugal, Francia, Luxemburgo, Italia, entre otros.

Portugal comenzó siendo el puente de ligazón entre los países de Europa, por la facilidad de entrar con pasaporte portugués y desde allí salir para Francia y Holanda.

A fines de los años '60 hasta el '73, se estableció una fuerte corriente migratoria hacia Portugal, estimulada tanto por el gobierno central como por la administración caboverdiana, destinada a abastecer de mano de obra el mercado portugués, ya que los trabajadores portugueses emigraban masivamente hacia Francia y Alemania tentados por los altos salarios. Es así que se formó en Portugal una de las mayores colonias de Cabo Verde en el exterior.

Según el antropólogo caboverdiano Joao López Filho (1980:12)⁽¹³⁾, la ciudad de Lisboa, especialmente, comenzó a sentir su presencia a partir de 1969, presencia notada por algunos con indiferencia y por otros con una cierta repulsión, habituándose así a encontrarlos en los más diversos ramos de prestación de servicios, en las calles, en los colectivos, en el correo, supermercados, y en sus propias casas como empleadas domésticas⁽¹⁴⁾.

La migración para Italia tuvo un carácter particular, ya que se trató en sus inicios (1963) de una migración casi exclusivamente femenina. Los padres capucinos italianos que prestaban servicios en la isla de Sao Nicolau se encargaban de contratar jóvenes para el servicio doméstico en casas de familia conocidas de Italia. Con el tiempo esta corriente se extendió a otras islas del archipiélago como

13 López, Filho, J. (1980). "O emigrante cabo-verdiano em Lisboa", en *Africa Literatura-Arte-Cultura*, Nº9.

14 Respecto a la migración y la diáspora caboverdiana en Portugal existe una abundantísima y excelente bibliografía, véase principalmente: Saint Maurice, A.(1997) "Identities reconstruidas". Celta Editora, Oeiras.

França, L. 1992. "A comunidade cabo-verdiana em Portugal". Instituto de Estudos para o desenvolvimento, Lisboa.

Sao Vicente, Santo Antao, Sal y por todo el territorio italiano, especialmente en las grandes ciudades como Roma, Milán, Florencia, Nápoles, Palermo¹⁵).

La Independencia de Cabo Verde de Portugal fue en 1975 y constituyó un período de grandes cambios políticos y económicos, bajo el gobierno socialista del Partido Africano de la Independencia de Cabo Verde (PAICV), en el poder desde 1975 hasta 1990 y luego el más centrista Movimiento para la Democracia (EMPD) en 1991 hasta el 2001 año que nuevamente ganan las elecciones el PAICV. En este proceso, que incluyó contactos a través de cooperación internacional con Estados Unidos, la Comunidad Europea, Japón, Cuba, Rusia y los países de Europa del Este, se realizaron grandes emprendimientos en materia de comunicación y transporte que permitieron, por un lado, abrir el contacto de algunas localidades aisladas del interior con el resto de las islas de archipiélago y, por otro, conectarlo con el mundo. Para ese período la migración aumenta, diversificándose en términos de género, clase, destino y puntos de origen.

El número de destinos atractivos se multiplica y aunque Estados Unidos, Portugal y Holanda continúan predominando, pequeños números de inmigrantes parten para otros espacios en los que en los primeros tiempos no migraban como la península Escandinava y Europa Oriental.

Dimensiones diaspóricas de la comunidad caboverdiana asentada en Argentina

La migración de caboverdianos hacia Argentina comienza a fines del siglo XIX con fecha muy imprecisa, cobrando relevancia a partir de la década de 1920, con la presencia de pequeños grupos o individuos provenientes de las islas de Sao Vicente, Santo Antao, en su mayoría, Sao Nicolau, Fogo y Brava, en menor medida. Otros períodos de mayor afluencia fueron entre 1927 a 1933 y después de 1946, decreciendo en intensidad alrededor de los años sesenta (Maffia, 1986). Período que coincide con el aumento del flujo migratorio de caboverdianos hacia Portugal¹⁶ y otros países europeos, como Francia, Italia, Holanda, Bélgica.

15 Para el caso de la comunidad caboverdiana en Italia véase: Monteiro, C. (1997) "Comunidade imigrada. Visao sociológica. O caso da Itália". Edição do autor. Mindelo, Sao Vicente.

16 Maffia, M.: "Reflexiones acerca de algunas semejanzas y diferencias entre la migración caboverdiana en Argentina y Portugal. Primera Parte". En Revista Parecidos y Diferentes. Ed. Lectorado de Portugueses/Instituto Nacional de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández, Buenos Aires. 1996.

Es necesario señalar que los caboverdianos que migraron hacia La Argentina, lo hicieron con nacionalidad portuguesa, algunos de los cuales la mantuvieron hasta el final de sus días, la gran mayoría tramitó una nueva documentación caboverdiana (pasaporte), convirtiéndose en argentinos naturalizados.

En relación a las causas invocadas por los propios caboverdianos coinciden en señalar que su migración fue impulsada fundamentalmente por la miseria, el hambre, la falta de trabajo y de un porvenir para sus hijos, en muy pocos casos se aducen razones políticas o de otra índole (Maffia, 1986).

“...la miseria de nuestra tierra arrastró a nuestro hermano a esa tierra pésima de Santo Tomé...”, (Carta 23).

“...esto por acá va muy mal. San Vicente está cada día peor. No hay trabajo, motivo por el cual casi todos los meses van personas para la colonia de Santo Tomé...”, (Carta 54).

“...yo ya escribí a Armando para América pidiendo un auxilio a fin de obtener mis documentos legales para salir afuera de esta tierra...”, (Carta 54).

“...prima yo ya soy una chica de 17 años, próxima a los 18. Como ve una joven bastante crecida que precisa trabajar para vivir. Mas acá en Cabo Verde hay siempre dificultades para el trabajo... de instrucción tengo apenas cuarta clase, porque mamá no pudo darme más. Tenía inmensa voluntad de seguir estudiando, pero infelizmente no pude. Mas ahora le voy a explicar el motivo que me llevó a escribirle esta carta. Tengo una ambición tremenda de ser enfermera, pero para tomar ese curso es preciso ir a Lisboa para estudiar. Como sabe ella (la mamá) es pobre, ella no puede. No tengo una persona aquí en Cabo Verde que me ayude. Por eso yo le pedía que me ayudase a pagar el pasaje, que es la única dificultad para que yo vaya...”.

Respecto a las trayectorias migratorias, la mayor parte de los caboverdianos que llegaron a La Argentina con pasaje pago (una de las modalidades), venían en barco directamente, con breve escala en Dakar (Senegal), Lisboa (Portugal), Brasil, o Uruguay; mientras que para los clandestinos, “el destino” como ellos mismos expresan, determinaba la trayectoria y el final del viaje.

Datos estadísticos sobre la población caboverdiana no aparecen ni en

las Memorias de la Dirección Nacional de Migraciones ni en los censos, en primer lugar por la razón que entraron -los que lo hicieron legalmente- como portugueses, y, segundo, porque un gran número (difícil de determinar) entró clandestinamente. Tampoco ha habido investigaciones, hasta estos últimos años, sobre ese grupo, por lo tanto en los comienzos de nuestro trabajo en 1979, no tuvimos más alternativa que intentar censar por lo menos una parte de la población, con el apoyo del en ese entonces cónsul honorario Joaquim José dos Santos, y miembros de la colectividad de Ensenada, de Dock Sud (Avellaneda), La Plata, Capital Federal y partidos del conurbano en forma parcial⁽¹⁷⁾. Para esa época estamos hablando de una población aproximada de cuatro mil caboverdianos entre nativos y descendientes.

Con respecto a la inserción en la sociedad receptora en un primer momento, y tomando en consideración la intervención de redes informales, específicamente en relación a la búsqueda de habitación y empleo, y la posterior organización formal de esas redes para dar otros tipos de respuestas, podemos decir que: las redes informales en Argentina se establecieron a lo largo de ejes o radios de circulación, los que constituyeron una vasta red de solidaridad con núcleos específicos (familias), en el interior de los cuales circulaban nuevos migrantes. Estos núcleos funcionando como verdaderos “microcontextos” originales, se encargaban de “albergarlos, buscarles trabajo, esposa, etc.”, solidaridad que era más efectiva que aquella institucionalizada (por ejemplo, el Consulado de Portugal).

Estos microcontextos fueron los gérmenes de la “Sociedades” o “Asociaciones”, es decir, los que con un régimen de autoridad y cumpliendo determinadas funciones, se constituyeron en instituciones (Maffia, 1986). Sin lugar a dudas, como una situación en espejo del fenómeno de los emprendimientos asociativos-mutualistas de las grandes colectividades de inmigrantes radicadas en nuestro país.

Las primeras organizaciones caboverdianas que se crearon, fueron la Sociedad de Socorros Mutuos de Ensenada en 1927 y la Unión Caboverdiana de Dock Sud (Avellaneda) en 1932, las que tenían por objetivo, cubrir, como ya dijimos, necesidades funcionales referidas a la ocupación, alojamiento, recreación y manifestaciones culturales de orden general.⁽¹⁸⁾ Algunos individuos proyectaron en

17 Para resultados del censo véase: Lahitte, H. y Maffia, M.: “Presentación estadística y corroboración del cálculo por el tratamiento analítico descriptivo, en un grupo caboverdiano”. En Publicaciones Larda, Nº 10. La Plata. 1981.

18 Actualmente se ha creado la Asociación de descendientes de caboverdianos de Mar del Plata, cuyo presidente es Pedro Ribeiro,

esas organizaciones, sus propias necesidades de amparo, seguridad y situaciones de conflicto, que de alguna manera eran satisfechas y resueltas a través de las mismas. En las fiestas celebradas en las asociaciones recrean comportamientos y evocan rasgos culturales de su legado ancestral, algunos continúan y otros se renuevan, asumiendo formas híbridas y sincréticas (Maffia, 2001)⁽¹⁹⁾.

Los espacios donde se establecieron esas asociaciones, podrían categorizarse tomando el concepto de la psicóloga social norteamericana Mónica Mc Goldrick (1982), como “barrios étnicos”, espacios donde se restituyen algunos aspectos de la sociabilidad original y constituyen un punto de partida para insertarse en las diversas redes del proceso migratorio.

Los caboverdianos se asentaron, como muchos otros inmigrantes, en barrios del Dock Sud, La Boca y Ensenada fundamentalmente en relación, por un lado, a la cercanía con sus fuentes de trabajo, a bordo de los barcos de la marina mercante, no solo argentina, sino de diversos países y de la Armada Nacional, y posteriormente a las fábricas, industrias y astilleros establecidos en la zona. Por otro lado, por la vecindad con parientes, amigos y coterráneos (si fuese posible de la misma isla).

A partir del censo y el muestreo posterior (1999)⁽²⁰⁾ pudimos detectar que más del 50% de la población en estudio, se habían desplazado a La Plata, Capital Federal y otros partidos del Gran Buenos Aires. Las razones aludidas fueron: el deseo de modificar su situación socioeconómica y lograr una mejor educación para sus hijos.

La generación de los viejos inmigrantes siguió viviendo en el barrio étnico, sus hijos y nietos nacidos en La Argentina, particularmente en la adolescencia, rechazan los valores tradicionales caboverdianos y se “argentinizan”, surgiendo en muchos casos conflictos intergeneracionales acompañados de profundos sentimientos de ambivalencia acerca de sus identificaciones étnicas⁽²¹⁾.

En Argentina no se constituyeron en grupos cerrados, los nativos cabo-

quien está llevando a cabo un “censo casero” (en palabras de nuestra informante) en dicha ciudad.

19 Maffia, M.: “Acerca de reuniones y fiestas de caboverdianos en Argentina”. En Dina Picotti (compiladora). *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. Editores de América Latina. Buenos Aires. 2001. Pp.429-462.

20 Aún inédito.

21 Estas tensiones al interior del propio grupo como consecuencia de “la distancia cultural intergeneracional provocada por la movilidad social”, se dan en otros grupos, como por ejemplo, el caso señalado por E. Míguez respecto de los inmigrantes italianos. Véase Míguez, E. (1992). “Tensiones de identidad: Reflexiones sobre la experiencia italiana en la Argentina”, en Devoto F. y Míguez, E. (compiladores) *Asociacionismo, Trabajo e Identidad Étnica*. CEMLA, CSER, IEFS. Buenos Aires. Pág.357.

verdianos hablan perfectamente el castellano, no le han enseñado el “criol” a sus hijos, el que en el mejor de los casos entienden, pero no hablan; no consumen diariamente comida caboverdiana, solo en algunas ocasiones, principalmente festivas; no mantienen las prácticas tradicionales vinculadas al ciclo vital; interactúan con caboverdianos y no caboverdianos, en su mayoría se han casado fuera del grupo y los descendientes conocen muy poco o nada el lugar de origen de sus padres, aunque esta última situación en la actualidad se está revirtiendo.

En términos de las estrategias de adaptación de S. Greenfield (1976), la podríamos denominar la estrategia “caboverdiana-argentina”. Esta estrategia con las diversas prácticas que la constituyen, llevó a la invisibilidad del grupo caboverdiano, posiblemente con el objetivo conciente o inconsciente, de lograr su inserción y reproducción social con el menor grado de conflicto posible. Esta estrategia es producto de la dinámica establecida por el grupo con la sociedad de acogida, que desde las prácticas y el discurso han negado la presencia de negros en Argentina y como una respuesta anticipada frente a posibles actitudes discriminatorias. Además en relación a las políticas imperantes en el Estado Nacional -que sin llegar a ser el “crisol de razas” que proclaman- ofrecían un ámbito social de integración mucho mayor que el de Estados Unidos y algunos países de Europa como Portugal, Francia y Holanda⁽²²⁾.

Finalmente, no podemos dejar de tener en cuenta en la constitución de esta estrategia, que: “En Cabo Verde, la lucha por tornar *invisibles* los rasgos de una herencia (africana) ganó particular relevancia en las llamadas islas de Barlovento⁽²³⁾ (...) las que fueron consideradas zonas libres del *ethos* africano...”, (Fernández: 90).

Las relaciones entre la diáspora y su tierra natal es la base constitutiva de la identidad diaspórica colectiva y la idea de “retorno”, una parte fundamental de esta experiencia, expresada a menudo a través de retenciones culturales (Butler: 2001).

Respecto al retorno, la mayoría de los caboverdianos en Argentina, manifiestan su no deseo de vivir nuevamente en Cabo Verde, aunque son numerosos y fuertes los vínculos que aún los unen a su tierra natal, expresándose especialmente a través de la idea de “saudade”:

22 Eduardo Míguez plantea similar situación para los italianos en Argentina (Op. Cit.).

23 A cuyas islas pertenecen la mayor parte de los caboverdianos que viven en Argentina.

“Gustaba de La Argentina, pero tenía “saudades” de mi tierra, aún hoy lloro mi tierra, aún ahora, cada día en La Argentina, no es verdad, cada día gracias a La Argentina, yo no tengo nada que decir... pero yo, a San Vicente lo tengo adentro, muero aquí en La Argentina y pueden decir que murió un cabo-verdiano... que San Vicente es mi tierra y la tierra de mi padre...”.

Cabo Verde asume el carácter ambiguo de tierra ingrata y querida (en la literatura, en los relatos y cartas de los informantes aparece fuertemente destacada esta situación). Las culturas de la diáspora se ubican en esa tensión de “vivir aquí y recordar/desear estar en otro lugar”.

“En mi vida recuerdo cosas lindas, cosas muy lindas... asimismo de Cabo Verde, dentro de la tristeza, tristeza por la falta de trabajo, porque si hubiera trabajo de ahí no se mueve nadie...”.

“... Tú no calculas mi alegría por el viaje (hacia Argentina) de todos estos chicos que nos corta el alma. Principalmente a Josefa en la edad que estaba, estaba preocupada por ella en esta tierrita nuestra pues, como bien sabes, aquí hay muchos malandras que solamente sirven para desgraciar hijos de otros... una joven aquí se pierde sin futuro ninguno”, (Carta 31).

“... Me hice mala, me hice odiosa, recé y eché maldiciones, porque quedé sin mis padres y sin mis bienes, y tuve que venir. Bienvenida, gracias a mi Dios, que pude pisar esta bonita tierra de América, estoy contenta y agradezco a Dios haber pisado esta tierra.

Estoy contenta, yo vivo muy feliz por tener origen portugués pero me ayudó vivir en La Argentina, porque se vive muy bien, porque son muy adaptables los argentinos. Sabe qué feliz, qué contenta, porque en los primeros tiempos fue terrible; lloraba día y noche... por qué vine acá, si acá no había nada que me llegase al corazón...”.

Las relaciones con la tierra de origen pueden variar de un segmento a otro de la diáspora y constituye una fuente potencial de recursos en la tierra natal⁽²⁴⁾, (Carreira, Op. Cit. 1977^a: 61), comparando el envío de remesas desde Estados Unidos y Europa, nos dice: “En contraposición, los que emigran para el Sur son

24 Véase: “Remesas de emigrantes”. En Monteiro, C.A.(2001). *Recomposição do espaço social cabo-verdiano*. Edição do autor. Mindelo. Pp.154-156; Carreira, A. (1977^a). *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Universidade Nova de Lisboa. P. 61; Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde). (1998). *Descoberta das Ilhas de Cabo Verde*. Praia. Pp. 84 a 104.

los que menores valores ahorran y, por lo tanto, aquellos que menos envían para la tierra. La pequeñez de los salarios obtenidos no les permite más”.

Los inmigrantes caboverdianos, desde su llegada a Argentina, han tenido sus vías de comunicación con el archipiélago, a través de cartas, del envío de mercadería o dinero por intermedio de los navegantes coterráneos en los distintos puertos del mundo, pero fue a partir de la década del '90 en que estos intercambios se acentuaron.

En Estados Unidos según Deirdre Meintel -como en Argentina, agregaríamos nosotros-, largas décadas (de 1920 aproximadamente hasta la Independencia en 1975) de contacto reducido entre Cabo Verde y la comunidad inmigrante produjo un vacío comunicacional que permitió que ciertos “mitos de identidad” entraran a formar parte de la ideología dominante de la comunidad (Meintel: 35). Hoy, los circuitos de contacto con la tierra natal de los emigrados, se han modificado en relación a las condiciones cambiantes de la comunicación masiva, la globalización, el post y el neocolonialismo. Aviones, teléfonos, cassettes con cintas grabadas, videos, Internet, reducen las distancias y facilitan un tráfico de doble circulación entre los distintos lugares del mundo.

Para el caso particular que estamos tratando, fue sin duda, la fuerte vinculación afectiva con un hogar previo, la que les permitió resistir el “borrado, a través de un proceso de olvido, asimilación y distanciamiento”, (Clifford: 312).

Esa primera etapa analizada, de *invisibilidad* (Maffia, 1993b y 2003), de aparente dilución de la comunidad caboverdiana en lo local, está siendo revertida por algunos grupos de jóvenes de segunda y tercera generación que hoy reivindican sus orígenes y afiliaciones diaspóricas. Su presencia se torna expresiva, nuevos espacios están siendo conquistados por los descendientes, ya sea en términos de movilidad social, de expresión cultural y de participación política. Son numerosos los ejemplos de los resultados de ese proceso, desde su participación en eventos diversos (fiestas, ferias, exposiciones) de colectividades e instituciones que agrupan inmigrantes de diferentes orígenes, espacios de sociabilidad, en muchos casos, dominados por grupos de poder, que no permitían o no admitían otros ingresos y de los cuales antes no participaban, hasta su intervención en otros ámbitos que no tienen que ver con la cuestión migratoria, espacios más amplios vinculados con un mismo origen, el africano, la problemática de la discriminación, la política, el comercio, la cultura en general.

La conciencia de la diáspora, se constituye -según Clifford- en forma

tanto negativa como positiva. Negativamente, por las experiencias de discriminación y exclusión que pueden llevar a nuevas coaliciones como por ejemplo, la conciencia diaspórica magreb que une a los argelinos, marroquíes y tunesinos residentes en Francia, en donde una experiencia común de explotación colonial y neocolonial contribuye a formar nuevas solidaridades. Y el caso de Gran Bretaña de los años '70, en que el término excluyente “negro” sirvió para formar alianzas antirracistas entre los inmigrantes del sudeste asiático, afrocaribeños y africanos. Ambos proporcionan ejemplos de una estructuración negativa de las redes diaspóricas.

Como antecedentes queremos mencionar que en Argentina, para los años '70 y como consecuencia de los movimientos independentistas que se venían desarrollando en el territorio africano y específicamente en relación a Cabo Verde, la creación del partido Africano por la independencia de Guinea Bissau y Cabo Verde (P.A.I.G.C.) fundado en 1956 por Amílcar Cabral, se constituye en Buenos Aires un Comité Regional liderado por el caboverdiano Joaquim José do Santos (primer cónsul honorario de la República) quien promueve la conciencia política acerca de la guerra de la independencia a través de diversos medios. Esta lucha tuvo un fuerte rechazo por parte de grupos de caboverdianos que renegaban de la participación política o estaban directamente en contra de cortar lazos con Portugal, considerando más conveniente esta pertenencia, situación que comenzó a revertirse lentamente después de la declaración de la independencia el 5 de julio de 1975.

En el año 1991 muere Joaquim José do Santos, y varios años después y a partir de la necesidad de buscar un reemplazo para el cargo vacante⁽²⁵⁾, se generan una serie de conflictos en el interior de la comunidad que fragmentan el grupo -por lo menos temporariamente-, situación a la que finalmente, tras la visita del Ministro de Negocios Extranjeros de Cabo Verde, el gobierno de las islas puso fin con la designación de un nuevo Cónsul, el Dr. Adalberto Dias, hijo de caboverdianos, quien reviste en esas funciones desde 1994 hasta la actualidad.

Las nuevas generaciones comenzaron a asumir distintas posiciones respecto a su identidad y a proyectarla a través de los medios de comunicación, entre ellos un sector, “el de los activistas caboverdianos vinculados con organizaciones afroargentinas y sus intelectuales, mantienen lazos con movimientos

25 Por sugerencia del propio gobierno de Cabo Verde, debían mandar una terna de posibles candidatos.

“negros” en América y se asumen políticamente como “negros caboverdianos nacidos en Argentina, y representan a la suya como cultura caboverdiana con influencia africana⁽²⁶⁾”, (Correa, 2000). Esto marcaría la pertenencia, por lo menos de un segmento del grupo, o la identificación, con otra diáspora “la africana”, produciéndose fenómenos de afirmación, negación, conflicto, ambivalencia, en el seno de la comunidad⁽²⁷⁾. Está claro, como manifiesta Kim Butler (2001) que el constructo diáspora es una identidad colectiva alternativa que resuelve negociaciones de poder social.

Fue Miriam Gomes, uno de esos líderes, presidenta de la Unión Caboverdiana de Dock Sud entre 1993 y 1995. Es ella misma quien señala en el texto compilado por Dina Picotti como producto de un Coloquio realizado en 1999, acerca de la presencia negroafricana en Argentina: “la comunidad caboverdiana de Argentina no se ha integrado con el resto de la comunidad afroargentina, permaneciendo como un grupo aparte. Como minoría negra ha sufrido los mismos condicionantes que aquella”.

Para los noventa comienzan a migrar grupos de africanos de Senegal, Mauritania, Liberia, Sierra Leona, Nigeria, Malí y se constituyen tres asociaciones de residentes africanos, de nigerianos y de malianos, con las que, a modo de “enlace” Miriam Gomes, comienza a establecer contactos⁽²⁸⁾.

Pero es recién a partir del año 2000 cuando observamos una participación más destacada y sostenida de la comunidad caboverdiana siempre representada por la mencionada figura, junto a otras comunidades negras de América Latina y el Caribe, a propósito de las reuniones preliminares a la III Conferencia Mundial contra el racismo realizada en Durban, Sudáfrica, en septiembre de 2001. Entre estas actividades queremos señalar la conformación de la mesa Coordinadora Afroargentina (octubre, 2000) en apoyo a la conferencia, uno de cuyos objetivos fue articular los trabajos a presentar o a discutir con los pueblos originarios, inmigrantes, refugiados y otros actores sociales perjudicados por la discriminación, el racismo y otras formas conexas de intolerancia, siendo los miembros fundadores

26 Correa, N. 2000. Tesis de Maestría: “Afroargentinos y caboverdianos. Las luchas identitarias contra la invisibilidad de la negritud en la Argentina”. Universidad Nacional de Misiones. Pp. 90-91.

27 Los que serán motivo de otro trabajo.

28 En estos dos últimos años la situación general ha variado según datos proporcionados por Miriam Gomes: solo un grupo de senegaleses, los pertenecientes a la región de Casamance, son los que se reúnen con regularidad; la mayor parte de los africanos de Mauritania y Liberia retornaron a sus países, el resto no posee ninguna agrupación; los nigerianos han constituido la Asociación de Nigerianos en el Río de La Plata; la población de Sierra Leona creció en número y tienen un bar cultural donde se congregan habitualmente y finalmente, los malianos sin tener una organización formalizada se reúnen en Dock Sud.

de la mencionada mesa: La Casa de la Cultura Indo-Afroamericana de Santa Fe, África Vive, Comedia Negra de Buenos Aires, Instituto Palmares, Instituto de Desarrollo Afro y Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdiana.

En marzo de 2001 el grupo se reunió en Paraguay para la firma del protocolo de Compromisos Camba Cua en el marco preparatorio de la conferencia mundial, a fin de reafirmar la Alianza Afrolatinoamericana y Caribeña creada en San José de Costa Rica en septiembre del año 2000.

Posteriormente (julio, 2001) participaron en Montevideo, junto a mujeres de Chile, Uruguay, Paraguay y Brasil en el Seminario de Mujeres, cuyo principal objetivo fue facilitar la acciones de las Mujeres Afrodescendientes en la conferencia de Durban. Y en agosto del mismo año en Argentina lo hicieron en el Encuentro Nacional de Mujeres en la ciudad de La Plata.

Prevía reunión en Chile, finalmente se realizó en septiembre de 2001, la Conferencia en Sudáfrica donde asisten cinco representantes de la comunidad afro de Argentina, entre ellos M. Gomes por los caboverdianos.

Como parte de las acciones de seguimiento post Durban, es decir, del compromiso que asumió la delegación oficial de Argentina con las ONG que asistieron al encuentro, se encaró la posibilidad de un censo. En la actualidad el grupo está planificando junto al Instituto Nacional de Estadísticas y Censo (INDEC) y a un organismo de financiación externo, la incorporación de preguntas *ad hoc* en la Encuesta Permanente de Hogares y en el próximo Censo Nacional de la República, de modo de tener una visión más ajustada cuanti y cualitativa de la población de nativos y descendientes afro en Argentina, que les permita aumentar la visibilidad y desde ese lugar (conquistado) como propio, reclamar sus derechos.

También la Dirección de Derechos Humanos de la Cancillería ha lanzado un Plan Nacional contra la Discriminación, para el cual ha organizado un Comité Interdisciplinario convocando a formar parte a las ONG que participaron en Durban.

Si bien la conciencia de la diáspora comienza con el desarraigo y la pérdida, también -expresa Clifford- se produce positivamente a través de la identificación con fuerzas históricas mundiales de carácter cultural/político, que al mismo tiempo actúan para mantener a la comunidad, con la preservación y la recuperación selectiva de las tradiciones, al adaptarlas y producir versiones que dan lugar a situaciones novedosas, híbridas y a menudo antagónicas. “La identidad cultural

diaspórica nos enseña que las culturas no se preservan cuando se las protege de la mezcla, sino que probablemente solo pueden continuar existiendo como producto de esa mezcla”, expresan Boyarin y Boyarin (1993)⁽²⁹⁾.

Aunque estas manifestaciones han estado presentes tímidamente desde hace varios años en La Argentina, es en la década del '90 cuando también se incrementan estas iniciativas tanto a nivel grupal como individual.

En agosto de 1995 María Fernanda Santos (caboverdiana) y una descendiente, Irene Ortiz, fundan La casa de África en Buenos Aires, cuyo objetivo era “abrir canales de comunicación entre las autoridades argentinas y las expresiones culturales de los distintos pueblos africanos, ya no solo los lusófonos”, (Gomes, 2001: 419).

Ambas Asociaciones de Caboverdianos, en Ensenada y Dock Sud, ya llevan varios años interviniendo en las ferias de colectividades de Capital Federal y partidos de la Provincia de Buenos Aires. Particularmente en la Fiesta del Inmigrante de la ciudad de Avellaneda, desde la década del '90 aproximadamente, están representados los pertenecientes a la Asociación de Dock Sud, dos de las reinas elegidas han sido de esta colectividad. Recién a partir del año 2001, los caboverdianos de Ensenada han sido invitados a participar en la Fiesta Provincial del Inmigrante en Berisso, fiesta con mayoría de inmigrantes europeos que se celebra desde el año 1977. En el año 2002, por primera vez, una de las princesas ha sido una joven descendiente de caboverdianos.

También las Asociaciones organizan jornadas culturales, con la participación de un cuerpo de baile, coro, conjuntos musicales, exposición de pintura, artesanías y videos elaborados por jóvenes descendientes de caboverdianos, fundamentalmente sobre temas referidos a las islas. En el área de la comunicación y difusión de las manifestaciones culturales, han estado presentes a través de sus propios programas de radio (en Avellaneda y Ensenada).⁽³⁰⁾

En los ámbitos académicos, nuevamente aparece la voz de Miriam Gomes quien se especializa en literatura caboverdiana y su relación con la identidad grupal, participando con trabajos en jornadas, congresos y publicaciones. En mayo de 2003, Luz Marina Mateo, licenciada en Comunicación Social, nieta de

29 Citado por James Clifford (Op. Cit.: 331)

30 Debemos aclarar que la lista de eventos culturales, deportivos, políticos y de actividades organizadas por, o en las que participan los descendientes de caboverdianos, es mucho más amplia. Por cuestiones de espacio, no fue posible incluirlas a todas en el presente trabajo.

caboverdianos de reciente incorporación como miembro activo en la Asociación de Ensenada, gana un importante concurso de investigación social: “Olhares de Descendências”, organizado por el Instituto das Comunidades del Ministerio dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades de Cabo Verde, con el trabajo que tituló: “Os caçadores de heranças, uma aproximação as descendências Caboverdianas na Argentina”, para cuya presentación viaja al archipiélago.

Otro aspecto que no podemos dejar de tener en cuenta y señalar, aunque sea brevemente, ya que no es nuestro ámbito de investigación, son las relaciones de Argentina con Cabo Verde. No fue hasta 1983, con el advenimiento de la democracia, que los lazos con algunos países africanos mejoraron o por lo menos fueron tenidos en cuenta (aunque por un período muy corto) en la agenda de la Cancillería⁽³¹⁾. A raíz de ello en el año 1987, el presidente de Cabo Verde Arístides Pereira con una comitiva de Ministros y Secretarios de Estado visita nuestro país, firmando con fecha 29 de abril de 1987, un Acuerdo de Cooperación Científica y Técnica, por el que llegaron a Argentina algunos estudiantes y profesionales caboverdianos a perfeccionarse.

El escaso interés por África, mostrado a lo largo de nuestras relaciones diplomáticas, tanto por los gobiernos militares como democráticos, como lo señala la especialista en relaciones internacionales Gladys Lecchini, “puede ser explicado por las fuertes vinculaciones verticales con Europa y los Estados Unidos, las cuales constituyeron importantes determinantes para que eso ocurriese”, (Lecchini, 2003: 20).

Volviendo al tema de las relaciones de los caboverdianos (nativos y descendientes) con su tierra natal, ellas tuvieron un marcado impulso a partir del arribo de la empresa aérea rusa “Aeroflot” en el año 1989 aproximadamente, la que realizaba vuelos directos Buenos Aires-Sal (Cabo Verde), a precios muy económicos; sumado a ello la paridad cambiaria con el dólar estadounidense, les brindó la posibilidad a muchos caboverdianos nativos y descendientes de viajar a las islas.

Para esa misma década del noventa, también se ven incrementadas las comunicaciones telefónicas, con las privatizaciones en Argentina y en Cabo Verde, que permitieron que gran parte de la población a ambos lados del Atlántico,

31 “...con la ruptura de relaciones diplomáticas (con África del Sur) durante el gobierno de Alfonsín, se mostró el momento más importante de las relaciones argentino-africanas con la consecuente aproximación a los estados africanos y el inicio de un diseño para la región”. Lecchini, G. (2003). Tesis doctoral: “A política exterior argentina para África no marco referencial da política africana do Brasil. O caso da África do Sul na década de 1990”. USP. P. 20.

pudiese acceder al teléfono y posteriormente a Internet.

Esta situación (viajes y comunicaciones telefónicas) vuelve a decaer al modificarse la coyuntura económica de Argentina, Aeroflot se retira en 20 de octubre del año 1998, las tarifas telefónicas con la modificación de la paridad cambiaría en el año 2002, resultan muy elevadas, quedando solo como alternativa más accesible las comunicaciones vía Internet, que han permitido mantener la fluidez de los contactos aunque ya no en forma personal.

Estas comunicaciones, merecen un párrafo aparte, en razón de la importancia que revisten al favorecer las interrelaciones entre segmentos de la diáspora, las cuales -apunta Butler-, constituyen una dimensión crítica de la experiencia diaspórica. Estos contactos, independientes de los contactos con la tierra de origen, son vitales para proporcionar conciencia diaspórica, redes entre individuos e instituciones, “la emergencia de estas relaciones es el momento seminal en la transformación de los grupos migratorios en diáspora”, (Butler, 2001: 207).

Son fundamentalmente las jóvenes generaciones, las que no solo se comunican con la tierra de sus ancestros, por este medio, sino con caboverdianos y descendientes de todas partes del mundo, trascendiendo las fronteras geográficas de los Estados-Nación, formando parte de esa verdadera comunidad transnacional que son los caboverdianos en la diáspora.

BIBLIOGRAFÍA

- Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) (1998). *Descoberta das Ilhas de Cabo Verde*. Praia.
- **Borja, O.**: “*A segunda geração de imigrantes cabo-verdianos em Portugal: procesos de inserção social*”. En *Cultura*. Cabo Verde, Nº 2, Ministério da Cultura, Praia, Cabo Verde. 1998.
- **Butler, K.**: “*Defining Diaspora, Refining a Discourse*”. *Revista Diáspora*. 10. 2001.
- **Carreira, A.**: “*Cabo Verde. Formação e Extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*”. Centro de Estudos da Guiné Portuguesa. Lisboa. 1972.
“*Migrações nas ilhas de Cabo Verde*”. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. (1977a).
“*Cabo Verde. Clases sociales, estructura familiar, migraciones*”. Biblioteca Ulmeiro Nº 9, Lisboa. (1977 b).
- “*Cabo Verde (aspectos sociais, seca e fomes do século XX)*”. Ulmeiro Nº 9, 2da. Edição. (1984).
- **Cohen, R.**: “*Notions of Diaspora: Classical, Modern and Global*”. Comunicación presentada en el Seminario Emerging Trends and Major Issues in Migration and Ethnic Western Europe, Seminario Internacional organizado por la UNESCO-CRER, Radcliffe House, 5-8 noviembre, 1993.
- **Correa, N.**: Tesis de Maestría: “*Afroargentinos y caboverdianos. Las luchas identitarias contra la invisibilidad de la negritud en La Argentina*”. Universidad Nacional de Misiones. 2000.
- **Clifford, J.**: “*Itinerarios transculturales*”. Gedisa Editorial. Barcelona. 1999.
- **Fagundes Jardim, D.**: “*Diásporas, viagens e alteridades: as experiências familiares dos palestinos no extremo-sul do Brasil*”. En *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n 14, Pp.39-69, novembro de 2000.
- **Fausto, B.**: “*Fazer a America*”. Editora da Universidade de Sao Paulo. Sao Paulo. 1999.
- **Fernandes, G.**: “*A diluição da África. Uma interpretação sa saga*

identitária cabo-verdina no panorama político (pós) colonial". Editora da UFSC. Florianópolis. 2002.

• **França, A.:** "*Imigrantes caboverdianos em Portugal*". Instituto de Estudos para o desenvolvimento. Lisboa. 1992.

• **Gomes, M. V.:** "*Apuntes para una historia de las instituciones negras en La Argentina*". En Dina Picotti (Compiladora). *El negro en La Argentina. Presencia y negación*. Editores de América Latina. Buenos Aires. 2001. Pp.401-428.

• **Greenfield, S.:** "*In search of the Social Identity: Strategies of ethnic Identity.Management among Capeverdians in Southeastern Massachusetts*". En *Luzo-Brazilian Review*, Vol.13, Nº 1. 1976.

"*Barbadian in the Amazon and Cape Verdeans in New England*": *contrast in adaptations and relations with Homelands*". En *Racial Studies*, Vol.8, Nº 2. 1985.

"*The Cape Verde Islands: Their settlement, the emergence of their creole culture, and subsequent migrations of their people*". En Ed. David H. Higgs. *Portuguese Migration in Global Perspective. The Multicultural History Society of Ontario*, Toronto. 1990.

• **Kopytoff, I.:** "*The Internal African Frontier: The Making of African Political Culture*". En Kopytoff, I.(org). *The African Frontier: The Reproduction of Traditional African Societies*. Bloomington: Indiana University Press. 1987.

• **Lahitte, H. y Maffia, M.:** "*Presentación estadística y corroboración del cálculo por el tratamiento analítico descriptivo, en un grupo caboverdiano*". En *Publicaciones Larda*, Nº 10. La Plata. 1981.

"*En torno a la cachupa; una comida típica caboverdiana*". En *Trabalhos de Antropología e Etnología. Sociedad Portuguesa de Antropología e Etnología*. Porto (Portugal). 1983.

• **Lechini, G.:** Tesis Doctoral: "*A politica exterior argentina para Africa no marco referencial da politica africana do Brasil. O caso da Africa do Sul na década de 1990*". Universidade de Sao Paulo.Sao Paulo. 2003.

• **Lessa, A. e Ruffié, J.:** "*Estudos, Ensaio e Documentos. Seroantropologia das ilhas de Cabo Verde*". Mesa redonda sobre o homem caboverdiano. Junta de investigações do ultramar.Lisboa. 1960.

• **Lopes Filho, J.:** "*O emigrante cabo-verdiano em Lisboa*". En *Africa*

Literatura-Arte-Cultura, N° 9. Pág.12. 1980.

• **Maffia, M.:** “*La inmigración caboverdiana hacia la Argentina. Análisis de una alternativa*”. En *Trabalhos de Antropología e Etnología*, Vol. 25. Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología. Porto, Portugal. 1986.

“*Contribución a la comprensión de la migración caboverdiana hacia la Argentina a través del análisis de cartas*”. En *Scripta Ethnologica Supplementa*, Vol. XII. Bs. As. 1991.

“*Campaña a Cabo Verde-África 1992*”. Documento de Trabajo PINACO, Pinaco-Conicet. (1993a).

“*Los inmigrantes caboverdianos, una minoría invisible...*”. En *Revista Museo*, Vol. 1, N° 1. Fundación Museo de La Plata. La Plata. (1993b).

“*Algunas consideraciones sobre la familia y la inmigración caboverdiana en La Argentina*”. En *Revista Parecidos y Diferentes*, N° 2. Lectorado de Portugués, Instituto Nacional de Enseñanza Superior de Lenguas Vivas. Buenos Aires. (1994a).

“*Cabo Verde, la tierra y su gente*”. En *Revista Museo*, Vol. 1, N° 3. Fundación Museo de La Plata. La Plata. (1994b).

“*Reflexiones acerca de algunas semejanzas y diferencias entre la migración caboverdiana en Argentina y Portugal. Primera Parte*”. En *Revista Parecidos y Diferentes*. Ed. Lectorado de Portugués/Instituto Nacional de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández, Buenos Aires. 1996.

“*Acerca de reuniones y fiestas de caboverdianos en Argentina*”. En Dina Picotti (Compiladora). *El negro en La Argentina. Presencia y negación*. Editores de América Latina. Buenos Aires. 2001. Pp.429-462.

“*Estrategias de inserción de inmigrantes caboverdianos. Estudio de casos*”. *Cambios y perspectivas en los patrones migratorios internacionales: su impacto en América Latina con especial referencia al Cono Sur*. Compilado por Enrique Oteiza. Buenos Aires. 2003. EUDEBA. (En prensa).

• **Mármora, L.:** “*Las políticas de migraciones internacionales*”. OIM/ Alianza Editorial. Madrid- Buenos Aires. 1997.

• **Mc Goldrick, Mónica:** “*Ethnicity and Family. An overview*”. En Mc Goldrick, Pearce and Giordano (comps.) *Ethnicity and Family Therapy*. New York. Guilford Press. 1982. Pp.3-29.

- **Meintel, D.:** “*Emigração em Cabo Verde: solução ou problema?*”. En Revista Internacional de Estudos Africanos, N 2, Junho-dezembro, 1984. 93-120.
“*Cape Verdean transnationalismo, old and new*”. En Anthropologica XLIV, 25-42. 2002.
- **Míguez, E.:** “*Tensiones de identidad: Reflexiones sobre la experiencia italiana en La Argentina*”. En Devoto F. y Míguez, E. (compiladores): Asociacionismo, Trabajo e Identidad Etnica. CEMLA, CSER, IEFS. Buenos Aires. 1992.
- **Monteiro, C. A.:** “*Recomposição do espaço social cabo-verdiano*”. Edição do autor. Mindelo, Cabo Verde. 2001.
- **Monteiro, V.** (coordinador): “*Diáspora caboverdiana. Entre excusao e solidariedade*”. Instituto Panos Africa do Oeste. 2003.
- **Oteiza, E.; Novick, S.; Aruj, R.:** “*Inmigración y discriminación. Políticas y Discursos*”. Grupo Editor Universitario. Buenos Aires. 1996.
- **Pedraza, S.:** “*Beyond Black and White*”. En Social Science History. Vol.24, Nº 4. Duke University Press. 2000. Pp. 698-726.
- **Rattner, H.:** “*Tradição e mudança*”. Atica. Sao Paulo. 1977.
- **Rocha-Trindade, M. B.:** “*Sociologia das Migrações*”. Universidade Aberta. Lisboa. 1995.
- **Rodrigues, W.:** “*Comunidade caboverdiana: marginalização e identidade*”. En Revista Estudos. ISCTE. Lisboa. 1990. Pp.96-103.
- **Tuler, S.; Cuerda, C.; Maffia, M.:** “*Expresiones musicales de la cultura caboverdiana. Una aproximación al conocimiento de la especie musical morna*”. En Dina Picotti (Compiladora): El negro en La Argentina. Presencia y negación. Editores de América Latina. Buenos Aires. 2001. Pp. 273-299.
- **Safran, W.:** “*Diasporas in Modern Societies: Myths of Homelands and Return*”. En Diáspora, 1 (1). 1991.
- **Saint-Maurice, A. M.:** Tesis Doctoral: “*Reconstrução das Identidades no processo de imigração. A população caboverdiana residente em Portugal*”. Instituto Superior de Ciencias do Trabalho e da Empresa. Lisboa, Portugal. 1994.
- **Documentos:** III Congreso de Cuadros Caboverdianos de la diáspora. Conclusiones y Recomendaciones. Cabo Verde, 3 al 6 de abril de 2002.

Traducción Luz Marina Mateo.

Agradecimientos: a Miriam Gomes, Luz Marina Mateo, Selma Simó, Lígia Ferreira, Armando Monteiro, Roberto Pacheco, Alejandro Frigerio y Aranzazú Recalde por el apoyo que desde aquí y allá (Cabo Verde, Estados Unidos, Canadá, Portugal) me han brindado. Al Cónsul de Cabo Verde en Argentina Dr. Adalberto Días y a toda la colectividad caboverdiana que desde hace tantos años con “morabeza” me abre sus puertas.

*Colectividad Caboverdiana
Primera comunidad africana organizada en la República
Argentina*

Carlos Alberto Rocha

Introducción

Han pasado más de cien años desde que los primeros grupos de inmigrantes caboverdianos llegaron a estas tierras. Pero aún hoy en día, es una historia poco conocida.

Siendo heredero de esta cultura y como parte de mi propia historia, he comenzado a recopilar comentarios y anécdotas de sus integrantes.

Este trabajo de investigación, en su primera etapa, pretende rescatar las huellas de un pasado con valor patrimonial y la necesidad de difundir estas historias.

En función de esto, el trabajo desarrolla los siguientes temas:

- Ubicación geográfica y breve reseña histórica del archipiélago de Cabo Verde.
- Causas y evolución de la migración caboverdiana hacia La Argentina y resto del mundo.
- Asentamiento e integración de las distintas corrientes migratorias.
- Organización, desarrollo y aportes dentro de la sociedad argentina.

- Personajes destacados o relevantes.
- La historia viva como fuente de valoración de la cultura caboverdiana.

Como conclusión, cierran el trabajo algunas reflexiones acerca del aporte de la comunidad caboverdiana al Patrimonio Cultural Afroargentino.

Ubicación geográfica y breve reseña histórica del archipiélago de Cabo Verde

Las islas de Cabo Verde, se localizan en el océano Atlántico, a 455 Km al oeste de la costa africana, frente a la desembocadura del Río Senegal, frente al puerto de Dakar a lo largo las costas de Senegal, Gambia y Mauritania, entre el Trópico de Cáncer y el Ecuador.

El archipiélago consta de diez islas y ocho islotes que se dividen en los grupos de Barlovento (lado donde sopla el viento) y Sotavento (lado opuesto al viento).

El grupo de Barlovento, al norte: Islas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal y Boa Vista. Y el grupo de Sotavento, al sur: Islas de São Tiago o Santiago, Brava, Fogo y Maio.

Cabo Verde tiene una superficie de 4.033 km² aproximadamente.

Las islas son de origen volcánico y todas son montañosas excepto tres de ellas, Sal, Boa Vista y Maio. El punto más alto, Pico do Cano (2.829 m), en Fogo, es también el único volcán activo del archipiélago. El clima es tropical y seco y está sujeto a sequías prolongadas. La temperatura media anual es de 24 °C. El promedio de la precipitación anual es de 250 mm y se concentra desde agosto hasta octubre.

Las islas eran utilizadas por los pescadores senegaleses antes de su descubrimiento. En 1460 los navegantes Diogo Gomes, Diogo Afonso (portugueses) y Antonio da Noli (genovés), todos al servicio de Portugal, hallaron estas islas desiertas y sin indicios de presencia humana. Pero existen otras versiones que afirman que al encontrarse ganado caprino se supone la existencia de pueblos árabes que venían a buscar sal y alimentaban el ganado con esta.

La isla más favorable para la ocupación fue la de Santiago, que comenzó a poblarse en 1462, luego fue la de Fogo.

En principio la población fue formada por pobladores de diversos orígenes. Primero vinieron portugueses de Algarbe, moros, genoveses, españoles, quienes junto a exploradores y comerciantes de otros orígenes constituyeron una presencia de siete razas europeas.

Para el sustento de la población y de los navegantes, las islas vivían de la agricultura y una escasa ganadería, por este motivo en 1466 se concedió a los habitantes de la misma, el derecho de poder ir a buscar esclavos a “partes de Guinea” (que ya pertenecía al monopolio de la corona portuguesa).

Entonces fueron trayendo de África, con fines de esclavitud, tanto para uso interno como para el comercio exterior, nativos de siete razas distintas.

Esto permitió poblar las islas con cautivos traídos de la costa africana y convertirse en un puesto de abastecimiento de esclavos para Brasil y las Antillas. Tal es así que para la época de la abolición de la esclavitud, coexistían catorce razas distintas, siempre con el control político del archipiélago por parte de los portugueses.

Fueron las rentas obtenidas por el tráfico de esclavos las que proporcionaron a las islas su primera elite. Estos hombres de Santiago, iban a dominar la sociedad insular durante por lo menos un siglo y medio.

Después de este período fueron llegando inmigrantes de otras partes del mundo. Por ejemplo, en el tiempo de la inquisición, cuando deciden expulsar a los jesuitas y a los judíos de Portugal, a muchos los mandaron a Cabo Verde y como consuelo “les regalaban” una mujer africana.

La posición de Cabo Verde, suficientemente alejada de la costa africana, y convenientemente cerca para una fácil y cómoda comunicación y acceso, vendría a conferir al archipiélago el carácter de área estratégica para el comercio, de tres grandes circuitos: Euroafricano, africano y afroamericano.

A los traficantes, en ese entonces legales, las largas travesías marítimas no les rendían mucho, ya que perdían gran parte del “flete productivo” debido a las muertes en viaje de la carga humana por las condiciones terriblemente inhumanas en las cuales eran “almacenados”.

En un esfuerzo por aumentar el rendimiento comercial de dicha empresa, es que comienzan a realizar una escala en las islas de Cabo Verde, dicho tráfico comercial se fue incrementando con el correr del tiempo a tal punto de formar un verdadero “banco de esclavos” en la isla de Santiago con “mercado”, “depósito”, “aclimatación”, “amansamiento”, y “puesta a punto” de negros, para su posterior

distribución por toda América.

Esto también fue favorecido por el hecho de que el continente resultaba un lugar muy hostil para la radicación de los mercaderes.

Después de adquirir cierta prosperidad, las islas se convirtieron en un lugar atractivo para refugio de piratas e invasores extranjeros -ingleses, holandeses y franceses- quienes las atacaron repetidamente durante los siglos siguientes.

Cuando el comercio de esclavos fue abolido en 1876 en Estados Unidos, su importancia disminuyó.

Luego de la Revolución Industrial, cuando los barcos a vela fueron reemplazados por buques mercantes a vapor, y el tráfico marítimo comenzó a incrementarse hacia África, Asia y Sudamérica, en la isla de San Vicente fundaron las compañías de carbón como punto de abastecimiento, y esto trajo aparejado el incremento de la actividad comercial y portuaria.

Pero esta mejoría solo era para los colonizadores portugueses, cuya administración estaba formada por un Gobernador General, e hidalgos, que a sus veces hacían de administradores regionales, y empresarios comerciantes, ya que la población nativa seguía sumida en una enorme pobreza.

Las condiciones socio-políticas en las islas y el duro régimen colonial, permanecieron así hasta el final del segundo gobierno dictatorial de Salazar en Portugal en 1973, quien luego de 41 años de permanencia, fue reemplazado por razones de salud por Marcelo Caetano. Pero el 25 de abril de 1974, este gobierno fue derrocado en “La Revolución de los Claveles”, encabezada por Mario Soares, un político socialista que estaba exiliado en Francia, y dos Generales de nombre Vasco Gonzáles y Saraivo de Carvalho, junto con varios más. Dicha revolución debe su nombre al hecho de que no fue disparada una sola arma de fuego. Luego del cambio de gobierno, llamaron a elecciones y resultó electo Mario Soares como Presidente y el General Vasco Gonzáles como Primer Ministro. Este gobierno llamó al diálogo a los movimientos independentistas de las distintas colonias, luego de años de lucha por la emancipación.

No obstante, ya en 1956, un joven caboverdiano llamado Amílcar Cabral había fundado el PAICG o Partido Africano para la Independencia de Cabo Verde y Guiné, con el fin de gestionar política y pacíficamente la independencia de las colonias, pero no fue posible y en 1959, cuando mataron a 53 obreros portuarios en los muelles del puerto de Pidjiguiti en Guiné Bissau, por realizar una huelga en reclamo de sus derechos, Amílcar Cabral llamó a una reunión urgente y el

partido resolvió formar El Consejo Superior de Guerra, y este nuevo organismo comenzó a formar las milicias, llevando la gestión independentista hacia el ámbito de la lucha armada, para la liberación de dos colonias portuguesas, la insular Cabo Verde y la continental Guiné Bissau. Esa lucha perduró a lo largo de trece años, declarándose La Independencia de La República de Cabo Verde el 5 de Julio de 1975.

Amílcar Cabral había sido asesinado, en Guinea-Conakri, el 20 de enero de 1973 en un atentado preparado por la policía secreta portuguesa.

Causas y evolución de la migración caboverdiana, hacia La Argentina y resto del mundo

Una vez terminado el negocio de la esclavitud, lentamente las islas fueron perdiendo interés comercial, ya que el único recurso natural explotable era una agricultura extremadamente pobre, por ser una región con un clima muy árido por su cercanía con el desierto del Sahara. De esta forma, la población local fue prácticamente abandonada a su suerte, teniendo que soportar varios períodos de largas sequías, llevando siempre condiciones de vida extremadamente duras y difíciles.

Las causas que fueron implantando en la conciencia popular la idea de la emigración como único camino de salvación fueron las siguientes:

– La falta de trabajo generalizada, sumado a la falta de recursos del pueblo, establecieron un panorama sin posibilidades de desarrollo.

– El régimen colonial portugués, que consideraba a los pobladores nativos de origen africano como ciudadanos de tercera categoría.

– El trato esclavista que siguió soportando la población durante varios años después de la abolición.

– Y que los mismos hijos de portugueses nacidos en las islas (quienes eran denominados morgados) no tenían los mismos derechos que los ciudadanos portugueses nacidos en Portugal; a pesar de que no tuviesen mezcla de razas.

– También influyó en la decisión de emigrar, principalmente en los hombres jóvenes, el hecho de que el régimen colonial los obligaba a servir militarmente para la Corona y más tarde para la República, llevándolos a matar a otros negros en el resto de las colonias.

La emigración caboverdiana comenzó en el siglo XVIII, con los barcos balleneros, en su mayoría de origen norteamericano y noruego, los cuales solían reclutar gente en las islas de Cabo Verde para la faena del producto en la isla de San Pedro, según denominación de los portugueses, o San Jorge según denominación de los ingleses, actual región de las islas Georgias del Sur. Y luego recalaban en Argentina para aprovisionarse, atracando principalmente en los puertos de Puerto Madryn, Bahía Blanca y Buenos Aires. De a poco, muchos tripulantes fueron quedándose en tierra, y paulatinamente fueron mandando traer a sus familias.

Como la administración colonial no permitía la salida de los colonos de las islas, ni siquiera la de los colonos portugueses, para no perder la mano de obra, además de estos y otros caboverdianos que emigraron como tripulantes, hubo una gran cantidad que lo hizo abordando diversas naves clandestinamente. Siendo la principal la corriente migratoria hacia La Argentina entre 1890 y 1912, hasta que empezó la Primera Guerra Mundial y en menor medida la segunda corriente migratoria de 1920 a 1932, año en que Argentina cortó la inmigración por la crisis económica interna y la falta de trabajo. Cronológicamente, La Argentina y en menor medida al Brasil, se dio como segundo destino de emigración caboverdiana, después de los Estados Unidos, y, cincuenta años más tarde, el continente europeo como tercer destino.

Pero también hubo otro tipo de migración y fue la normal, ya que hasta 1932 hubo un convenio de migración con Argentina y venían portugueses en una línea naviera de pasajeros inglesa, cuya ruta era Portugal, Cabo Verde, Argentina. En ese entonces los que podían pagarse el pasaje y siempre que tuviesen una carta de llamada de algún pariente en Argentina, se les permitía salir. Cabe aclarar que estos inmigrantes entraban a La Argentina como portugueses, pues eran nativos de sus colonias, ya que el Gobierno argentino no les permitía ingresar al país a los africanos, a pesar del famoso “para todos los hombres del mundo...”.

En 1939 hubo en Cabo Verde una gran sequía que duró seis años, luego de esta y recién terminada la Segunda Guerra Mundial, lo que volvía a normalizar la navegación, se produjo la tercera y última corriente migratoria hacia La Argentina, aunque menor que las anteriores, ya que los convenios de migración de Argentina ya no contemplaban Cabo Verde sino Italia, España y otros países de Europa, lo que forzó el mayor período de emigración clandestina. La migración de caboverdianos hacia Argentina cesó cuando se abrió la migración hacia Europa

luego de que las condiciones socio-políticas mejoraran en el viejo mundo.

Asentamiento e integración de las distintas corrientes migratorias

Debido a que las principales actividades de los caboverdianos estaban relacionadas con el mar, como la pesca y las actividades navales, estos se fueron radicando en las zonas portuarias, siendo el primer asiento en La Boca, y algunos en puerto Madryn y Bahía Blanca que luego también vinieron para Buenos Aires. Otros grandes asentamientos fueron en los alrededores de los puertos de Dock Sud, en el partido de Avellaneda y en el partido de Ensenada; ambos en la provincia de Buenos Aires, lugares donde actualmente existen dos colectividades caboverdianas nucleadas por dos asociaciones.

La mayoría de estos caboverdianos se embarcaron desarrollando distintas tareas en la Marina Mercante Nacional, o se enrolaron en la Marina de Guerra como auxiliares, con la condición de obtener ciudadanía argentina antes de poder embarcarse. Una minoría se desarrolló en distintas ramas, hubo algunos que entraron a la Policía de la Provincia de Buenos Aires, que en aquel entonces admitía extranjeros.

El grupo que se integró a la Armada Argentina, fue el que dio origen a los primeros residentes caboverdianos en el partido de Ensenada y que luego formarían la actual colectividad de esa localidad, ya que en Río Santiago, importante puerto del partido, funcionaba una base naval.

Organización, desarrollo y aportes dentro de la sociedad argentina

La institución que actualmente representa a la colectividad caboverdiana de Ensenada fue fundada el 13 de septiembre 1927 con el nombre de “Asociación Cabovedeana de Ayuda Mutua de Ensenada” y en 1960 cambió su nombre a “Asociación Cultural y Deportiva Caboverdiana de Ensenada”, al no poder costear los aranceles de una asociación mutualista. Esta tiene el honor de ser la Asociación Caboverdiana de inmigrantes más antigua del mundo.

Por otro lado, la comunidad caboverdiana de Dock Sud fundó su institución el 13 de agosto de 1932, bajo el nombre de “Sociedad de Socorros Mutuos

Unión Caboverdiana”.

La idea surgió al regresar del entierro de un compatriota, para el cual tuvieron que hacer una colecta para poder darle sepultura, porque no tenía familia.

Al respecto, cuenta don Adriano Rocha, caboverdiano nacido en la localidad de Mindelo, en la isla de San Vicente, República de Cabo Verde, y residente en Argentina desde 1947:

“Un caboverdiano llamado Vicente Costa vino convenciendo a los otros en el auto en que viajaban sobre la necesidad de formar una Sociedad para ayudarse mutuamente, ya que la mayoría de ellos no tenía familia en Argentina. Así fue que en la pieza donde se alojaba otro caboverdiano, de nombre Víctor Francés, fundaron la Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdiana.

Por los años '40 se fundó la Sociedad Espiritana que duró hasta el '53. Tenía su sede social en la casa de uno de los integrantes de la familia Britos, que vendría a ser el padre del Britos, jugador de fútbol del club Independiente, que formaba la línea media con los hermanos Varacca allá por el '50.

Esta institución estaba formada con parte de los fundadores de la Sociedad Caboverdiana de Dock Sud, y su nombre deriva de una leyenda de decía que a las islas se las denominaba ‘Espérides’.

Luego, en el '50, se creó la Juventud Caboverdiana, de la cual fui uno de los fundadores, y en el '59 se fusionó con la SSMUC (Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdiana).”

Frente al desarraigo cultural del inmigrante que no puede volver al lugar de origen, estas instituciones les permiten recuperar y reforzar aspectos de su identidad en los acontecimientos festivos y reuniones sociales.

El motivo fundamental de estas reuniones ha sido siempre el mantenimiento y transmisión de la herencia cultural isleña.

La comunidad caboverdiana de Dock Sud, a través de su Institución ha participado en los siguientes eventos de la sociedad argentina:

– Junto a las demás instituciones, tanto locales como extranjeras, en casi todos los eventos municipales.

– Formó parte de los festejos por el Centenario de la Fundación de Dock Sud el 11 de Septiembre de 1989.

– Actualmente integra la Asociación Civil por la Memoria Dokense, abo-

cada a preservar el Patrimonio Cultural de Dock Sud.

– Ha participado siempre con las demás Instituciones en los festejos del día de la Raza, y en los desfiles de las fiestas de las colectividades de Avellaneda; tal es así que en las elecciones de la Reina de las Colectividades, las integrantes de la comunidad caboverdiana han subido al podio en cuatro oportunidades, en dos como reina y en otras dos como princesa. Y similar desempeño han tenido sus representantes en la hermana colectividad de Ensenada.

– Durante el conflicto de Malvinas, organizó una manifestación en Capital Federal en apoyo a la gesta. Respecto a los eventos nos dice Adriano Rocha:

“Cabe destacar que, el 5 de abril de 1975, cuando se proclamó la Independencia de Cabo Verde, nosotros organizamos acá el cambio de bandera con representaciones de las embajadas de Portugal, Cuba y Argelia, y Guardias de Honor por parte de Bomberos y Policía, para arrear la bandera portuguesa e izar la caboverdiana después de quinientos años. Y la bandera portuguesa la tenemos guardada como la última bandera que se usó y como parte de nuestro patrimonio cultural.”

– La Sociedad Caboverdiana, anualmente participa en la Feria de las Colectividades, organizada por La Dirección Nacional de Migraciones, Ministerio del Interior; que se realiza en su parque interno, donde actualmente funciona el Museo Nacional de la Inmigración.

– Un hijo de caboverdiano, de nombre Jorge Fortes, junto a su colega Diego Cevallos, han sido los autores del documental “Afroargentinos”, impecable obra de vigencia contemporánea y muy popular en el ámbito cultural. De exquisito montaje, y muy amenos relatos, logra describir de una forma muy simple y concisa, aunque sin descuidar la precisión y la estética, la temática actual sobre el legado afroargentino desde el punto de vista de sus “invisibles” descendientes.

– Otro documental donde se tocan los temas propios de los caboverdianos y sus descendientes es en “Sodade”, de la realizadora Lorena Fernández, cuyo contenido está orientado a rescatar los sentimientos más profundos y nostálgicos de sus integrantes. Y que, de una forma muy cálida, llega a desentrañar el corazón de una colectividad centenaria.

– La Sociedad Caboverdiana de Dock Sud, fue sede de inauguración y proyección del “I Festival Latinoamericano del Documental”, organizado por el

Movimiento de Documentalistas de Argentina, junto con la Asociación de Documentalistas de Chile y el festival Voces Contra el Silencio, de México, que se llevó a cabo en octubre de 2004. También contó con la presencia de realizadores y jurados de varios países de Latinoamérica, como Chile, Ecuador, Uruguay, Colombia, y México, entre otros.

Personajes destacados o relevantes

Pertenecen a la colectividad caboverdiana:

Personajes del arte:

– El actor Luis Medina Castro (1928 – 1995). Con más de cuarenta interpretaciones en cine y pantalla chica en su haber.

– El cantor de tangos Juan Carlos Cobos. Nacido en Bahía Blanca, que cantó con Pugliese, entre otros. Apellido verdadero: Pires. Su padre trabajó en la Armada Argentina y su hermano jugó en Estudiantes de La Plata entre 1940 y 1950.

– El actor Héctor Rodríguez, quien protagonizara “El tambor de Tacuarí” (1948) y actuara en “El Cura Lorenzo” (1954).

Personajes sociales:

– Hermana María Theresa Varela. Nacida en Cabo Verde, ha dedicado parte de su vida a realizar beneficencia, fundando varios comedores, tanto infantiles como de ancianos, desde que se radicó en el país en la localidad cordobesa de Cruz del Eje. De amplio accionar en el ámbito social y actualmente reconocida mundialmente.

– El Señor Cirilo Nelson Carballo, quien fuera Intendente del partido de Ensenada a fines del '80 y principios del '90.

Los jugadores de fútbol:

– Cacho Miranda. Que jugara en Gimnasia y Esgrima de la Plata, y en la selección juvenil sub 20 que ganó los 1º Juegos Panamericanos realizados en Buenos Aires (1951). Fallecido.

– Arcángel Britos. Camiseta N° 4 del Club Atlético Independiente de

Avellaneda entre 1949 y 1956. Y que también pasara por las filas de Estudiantes de la Plata.

– Adriano Tomás Custodio Méndez. Oriundo de las islas de Cabo Verde, llegó al país a los 14 años y se desempeñó en los clubes Témperley, Chacarita y Estudiantes de La Plata. Vivió en el barrio porteño de La Boca y luego en la Ciudad de La Plata.

– Jorge Augusto Días. Hermano del actual Cónsul Honorario de Cabo Verde en Argentina. Jugó en Sportivo Dock Sud (1974-1975); Argentino de Quilmes (1976-1977); Tigre (1978); Esportivo Luqueño de Paraguay (1981-1982); Hamington Estiler de Toronto -Ontario- Canadá (1986).

– José Ramos Delgado. Oriundo de Quilmes. Quien entre 1950 y 1960 pasara por los clubes de Lanús, River Plate y la Selección Argentina. Luego por el Santos de Brasil, siendo compañero de Erson Arantes do Nascimento, conocido también como Pelé.

– Los Dagraça. Tres generaciones de deportistas. Padre, hijo y nieto jugaron en el club Los Andes.

Mención especial merece quien fuera el primer caboverdiano conocido en pisar estas tierras, en el año 1630: *El esclavo de la Virgen de Luján*

Un portugués, Antonio Faria de Sá, hacendado de Sumampa (Santiago del Estero, Argentina) pidió a un amigo marino, también portugués, Andrea Juan, que le trajese de Brasil una imagen de la Concepción de María Santísima, destinada a la Capilla de su estancia.

El marino, complaciendo a su amigo, adquirió dos imágenes, las cuales fueron acondicionadas en dos cajones de 42 cm. de altura, para ser transportadas al puerto de Santa María de los Buenos Aires.

Andrea Juan, antes de emprender el viaje, había comprado en Pernambuco, Brasil, un esclavo negro africano, de nombre Manuel, llegado de Cabo Verde en los últimos meses de 1629.

Según relatos, quien se lo vende, le expresa que “era de una clara inteligencia, corazón humilde y que había aprendido bien las verdades de la Fe” en alguna de esas islas y, por consiguiente, “encariñado con la religión cristiana”, lo trae en la embarcación a Buenos Aires.

El 21 de marzo de 1630, el San Andrés llega a Buenos Aires con mercancías y las dos imágenes.

Por motivos de contrabando, el maestre Andrea Juan es detenido y quien le paga la fianza para poder ser liberado junto con la tripulación, es el capitán Bernabe González Filiano, su amigo y dueño de una estancia en Luján. Para compensar la deuda contraída y en agradecimiento, Andrea Juan le entrega su esclavo y paje, que de inmediato es enviado a dicha estancia de Luján.

Pasados algunos días, el marino decide llevar él mismo las imágenes a su amigo, para lo cual forma una tropa de carretas y se dispone a salir para Santiago del Estero.

Viajan el primero y segundo día sin problemas y al atardecer del segundo día la tropa de carretas se detiene junto al Río Luján en la propiedad de Bernabé González Filiano (estancia de Rosendo), donde ya estaba viviendo el negro Manuel.

Al tercer día de viaje de la primera quincena de mayo de 1630, al querer proseguir la marcha, los bueyes no pudieron mover la carreta que llevaba los dos cajoncitos con las imágenes. Piden auxilio a la cercana estancia de Rosendo y entre los que vienen en ayuda estaba el negro Manuel que se alegra al reconocer a su amo anterior.

A pesar de la ayuda era imposible que la carreta se moviera, entonces uno de los presentes (que la tradición oral pone en boca del negro Manuel) sugiere sacar uno de los cajoncitos.

El carretón seguía inmóvil, el negro Manuel replicó: “Trónquense, pues, los cajones y veamos si hay en esto algún misterio”.

Así se hizo y sin más estímulo tiraron los bueyes y el carretón comenzó a moverse como si nada hubiese ocurrido. Todos entendieron que dicha imagen quería quedarse en aquel paraje. El milagro de la carreta imprimió en el alma del negro Manuel y en su corazón, no separarse jamás de tan excelsa Señora.

Pasaron muchísimos años, la estancia y ermita de Rosendo cayó en abandono. El único que mantuvo siempre vivo el culto y piedad a Nuestra Señora de Luján fue el fiel esclavo, el negro Manuel.

Doña Ana de Matos, pidió la Santísima Imagen al administrador de esas tierras, a fin de darle mejor culto en su estancia ubicada también sobre el Río Luján. Adquirió la imagen por 100 pesos y los herederos de Bernabé González Filiano le venden al negro Manuel ya que quiere acompañar y seguir sirviendo

a la Virgen diciendo: “Yo soy de la Virgen nomás”.

Muere viejo, de más de 80 años, en la primera mitad de 1686. Y fue enterrado al pie de la Virgen en tierras de la estancia. Antes de que la Virgen de Luján fuera trasladada donde de yergue la actual Basílica.

La historia viva como fuente de valoración de la cultura caboverdiana

Adriano Nascimento Rocha

Nació 27 de diciembre de 1929 en Mindelo, isla de San Vicente. Actualmente vive en Dock Sud, partido de Avellaneda, Pcia. de Buenos Aires.

“Los momentos más duros que tuvo que soportar el pueblo de Cabo Verde fue durante los períodos de sequías. En 1830 hubo una gran sequía con hambre, otra antes de 1900, y a última sequía que produjo hambre en Cabo Verde fue durante la sequía del '39 al '45, en plena guerra y encima no llovía... Eso yo lo viví, lo vi, yo estaba en San Vicente, donde más o menos había recursos, y la gente se defendía entre el puerto, la pesca... siempre había algún barco para hacer alguna changa. Pero en las otras islas que eran netamente agrícolas hubo hambre... La gente vendió todo y mató y comió todos los animales que tenía y los que no, morían de sed o de hambre mismo al no tener qué pastar. Entonces, hubo mucha hambruna en aquel tiempo... Y mucha gente venía desnutrida a San Vicente.

Hubo un señor que tenía un barco a vela, que iba a la isla de San Nicolau y traía a los chicos que ya quedaban sin padre, sin madre, desnutridos, para salvarlos. Lo mismo en las otras islas, al estar varios años sin llover perdieron todo; no tenían para comer y ‘no había de dónde sacar’. En ese momento, la colectividad Caboverdiana en los Estados Unidos hizo un colecta y mandaron un barco con alimentos a Cabo Verde.

Acá en Argentina, todos se asombraron cuando por televisión difundieron las fotos de los niños de Biafra con la panza hinchada por desnutrición severa. Yo vi eso personalmente cuando era chico en Cabo Verde.

Y las dos cosas que más me impactaron cuando llegué a La Argentina en 1947, por su gran contraste fueron: primero, a mis diecisiete años y habiendo vivido toda mi vida en una pequeña isla, ver por primera vez una ciudad del tamaño y la iluminación de Buenos Aires; y, la segunda, fue comprobar que

en ese mismo momento aquí en Argentina, quemaban trigo para alimentar las calderas de los barcos.”

Paulina Díaz

Nació el 15 de enero de 1943 en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Hija de caboverdianos. Actualmente radicada en el barrio de Villa Domínico, de la misma ciudad.

“Primero llegó mi abuelo en 1908, José Ferreira se llamaba. No vino como inmigrante, sino viajando en barcos balleneros, que es como venían todos, la mayoría en esa época. Mi abuelo realmente era de las Filipinas, cómo llegó a Cabo Verde, de eso no tengo idea ni nada. Sé que venía viajando como tripulante en ese barco.

Llegó a La Argentina y se quedó, después de ahí, empezó a traer primero al hijo mayor, que tenía 21 años; mi tío debe haber llegado en 1911, se llamaba Juan Ferreira también, Juan José Ferreira. Él, acá, al poco tiempo se casó y tuvo 3 hijos. Vivían en Bahía Blanca ellos, porque se estableció mi abuelo en Bahía Blanca. Trajo a ese hijo, después trajo a otro varón también, que vendría a ser el segundo, Antonio Ferreira, él vivía también en Bahía Blanca, porque la mayoría siempre se establecía cerca del puerto (ahí nacieron mis primas), y se casó también en Bahía Blanca mi tío.

La llegada de ellos a Buenos Aires fue por el tema de mi abuelo, que se enfermó y lo mandaron para Buenos Aires, tenía una enfermedad tipo infecciosa. Estaba en el Muñiz.

Para los carnavales, los corsos con carrozas todas engalanadas, carros del lechero engalanados con rosas y flores, cruzábamos a La Boca en el trasbordador:

Integrábamos las comparsas “Como salga” y “La Verdurita”.

En una época nos juntábamos con las comparsas de La Boca y la gente decía que había brasileros.

Cuando mi abuelo llegó a La Argentina, la esposa, que quedó en Cabo Verde, estaba embarazada de mi mamá, así que no se conocían padre e hija, se conocieron en Argentina.

Mientras, ellas quedaron allá, mayormente siempre traían a los hijos varones para que los ayudaran y después iban trayendo a las mujeres. Eran las últimas en llegar.

Cuando ellas llegan es por el tema de que se muere la madre y vienen a La Argentina para estar con el padre.

El destino de ellas era Bahía Blanca, pero quedaron en Buenos Aires porque el padre se encontraba enfermo e internado. Mi mamá y mi tía venían a ver a su padre antes de morir. Mi mamá, para poder entrar a verlo, porque era menor, se tuvo que pintar y ponerse tacos.

Mi mamá vino en 1923, a los 14 años, Juana Bautista Ferreira. Viaja con su hermana mayor Libania Ferreira desde Cabo Verde.

Al vivir solas en Buenos Aires, como eran dos mujeres solas, la mayor se casó con un hombre mayor, casi 40 años mayor que ella. El tema era no estar solas.

Este señor fallece, mi mamá ya en ese tiempo estaba casada.

Se conocieron con mi papá en el barco. Llegaron al puerto de Buenos Aires y vinieron a vivir a Avellaneda. Mi papá tenía un hermano de nombre Sebastián José Díaz, que después se casó con la hermana de mi mamá, cuando enviudó. O sea, se casaron dos hermanas con dos hermanos.

Mi mamá llegó y al poco tiempo empezó a trabajar en lo de Barceló, a los 15 años.

La mayoría vivía en Dock Sud, un montón de paisanos vivían juntos. No manejaban el idioma y las costumbres de acá. Estaban bien formados los que estudiaron, por ser colonia portuguesa.

Trabajaba en el palacio Barceló. El primer día tenía que poner la mesa, puso un plato para ella también, se sentó y comió con ellos. Luego le explicaron que no era así, que tenía que comer en la cocina.

En el palacio y hogar de Barceló, vivía una mujer francesa, que quería adoptar a mi mamá. La familia de Barceló, vivía en Lanús.

Mi mamá me contó que, al estar con las amigas, le dijeron que las personas con las que se sentaba a la mesa, eran secuaces, no eran guardaespaldas.

Ya no servía, paseaba con la señora francesa y dos perritos. Parece que se llamaba Regina, seguramente sería una actriz la francesa que la quería adoptar.

Trabajó hasta antes de casarse, luego trabajó en el Frigorífico Anglo.

Mi papá Marcelino Díaz, que nació en 1900, trabajó en YPF, en 1923, cuando primero se empezó a formar la flota. Fue, se anotó, se hizo ciudadano argentino, y como no sabía nada de barcos, pues en Cabo Verde era agricultor,

dijo que era cocinero, y así se jubiló en YPF.”

Alicia Díaz

Nació el 25 de julio de 1935 en Dock Sud, partido de Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Hija de inmigrantes caboverdianos. Actualmente vive en el mismo barrio.

“En 1921 llegó mi padre, Sebastián José Díaz, nacido en 1898. Estuvo un tiempo en el Hotel de Inmigrantes. No sabía que acá había invierno, vinieron con la ropa de Cabo Verde. Después durmió en una plaza hasta que conoció a otro de Cabo Verde.

Se alistó en la Armada Nacional, y estuvo unos años en una isla que él le decía Navidad o Natividad. Estuvieron seis meses “sepultados” bajo la nieve, e iba el barco rompehielos a llevar los víveres.

Cada año de esos, lo computaron doble, por eso se jubiló joven. Él decía que lo único que se veían eran lobos marinos y pingüinos. Llegó a marinero y se jubiló (le dieron la baja) cuando tenía 35 años (de los 23 a los 35 años).

Hacia meditación, era seguidor de Mahatma Gandhi. Lo fue a ver a Gandhi a la India.

Luego se compró un bote, al jubilarse, y cruzaba a la gente por el Riachuelo hasta que hubo en carnaval un accidente con un borracho que sacó un cuchillo cuando lo cruzaba a la noche, entonces, como sabía nadar, se tiró al agua y lo dejó en el medio del río.

De ahí fue a la Marina Mercante. Falleció en 1965.”

María Elena Soares de Roberto

Nació en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, el 31 de mayo de 1938. Hija de inmigrantes caboverdianos. Actualmente residente en Dock Sud.

“Mi papá nació en 1997 y vino en 1927, se llamaba José Gil Soares. Mi mamá nació en 1899 y vino en 1935, se llamaba Ana Bárbara Gomes. Mi papá tenía una prima acá y mi mamá no tenía a nadie.

Ellos, allá en Cabo Verde, ya convivían y tenían dos hijos, uno de 11 otro de 13.

Primero vino mi papá solo y mi mamá con mis hermanos se quedaron en Cabo Verde. Y cuando vino el resto, no pudieron traerse nada porque tuvieron que vender todo para sacar los pasajes antes de que mi hermano cumpliera los

años si no tenía que pagar pasaje completo.

Mi mamá vino y fueron a vivir en La Boca. Mi tía vivía en esos conventillos de dos piezas y le habían dado una pieza a mi mamá. Pero para ir a la pieza de ella tenía que pasar por la pieza de mi tía, y como no estaba acostumbrada a eso porque allá en Cabo Verde mi mamá vivía sola, entonces mi papá después vino y alquiló acá en Dock Sud.

Siempre vivimos en la calle Nuñez. Y acá había nacido un hermanito mío en el año 1936, que murió a los dos años. Yo nací en el '38. Entonces, en aquella época, cuando se moría uno en una casa, se cambiaban de casa. Entonces se mudó al lado.

Mi marido, también nació acá, nació en el Argerich viejo, en la calle Pinzón.

Mi papá estuvo trabajando ocho años y juntando su plata para poder traer a la familia, porque eran tres... y eran épocas bravas.

Mi mamá se quedó allá con los hijos (habían tenido tres pero una falleció), y trabajaba en una casa de ingleses. Trabajó 14 años.

Cuando llegó, acá mi papá trabajó en los barcos pesqueros, en Mar del Plata.

Cuando vino mi mamá, ya había entrado en el ministerio de obras públicas y trabajó hasta que se jubiló en la draga 319, en Ensenada. Venía cada 15 días. Al principio le pagaban cada 4 o 5 meses. Había que rebuscárselas. Acá yo fui la mayor, luego Jacinto, que había fallecido a los dos años, después José, que nació en el '41, y Francisco, en el '43.

Mi mamá lavaba ropa para afuera, para ayudar a mi papá. En esa época, éramos todos chicos.

El viaje fue en barco de pasajeros, como 20 días. Mi mamá no se mareó pero mis hermanos sí. Y cuando llegó a La Boca (mi mamá nunca había visto casas de chapa y madera, porque en Cabo Verde eran todas de piedra), se preguntaba cómo podían vivir así.

Cualquiera de acá diría que las casas de piedra son frías y húmedas, pero como allá siempre tienen calor y no llueve... al contrario, deben ser frescas.

Cuando mi papá llegó, mi tía hacía años que estaba y trabajaba en el Anglo (y se jubiló ahí).

Muchos de mi generación trabajaron en la Lever, porque antes tomaban muchas personas. Llegó a tener 900 empleados. Cuando estaba yo éramos 450,

y estuve seis años.

También trabajé en limpieza. Habían muchos talleres de costura.

Acá en Dock Sud teníamos todo, porque estaba SEGBA, que tenía dos mil personas, Siabassa, Lever, el Anglo, Dodero, la Dock Oil, Shell, YPF, sin contar todas las de Avellaneda. Acá todos trabajaban, también estaba Del Santo, que vendía hielo. Todos los pibes del 'Doke' trabajaron en esa hielería.

A fin de año hacíamos una cola bárbara para comprar un pedacito de hielo, porque la barra entera era muy cara y te lo vendían a la mañana y tenía que durar hasta la noche. Y se vendía todo por la calle, que el pescado, que el queso, que la papa... Venían los gansos caminando por la calle sueltos y vos elegías uno, lo cazaban del cogote con un alambre, y te lo vendían. Las gallinas..., todo era para pelar en casa.

¡Era bárbaro! ¡Era una época! ¡Pero vos no sabés la cantidad de muchachos que había en el 'Doke'! ¡Los bares llenos de muchachos! ¡Las chicas...! Pero en cantidad, porque todos tenían ocho, nueve, siete hijos, y nosotros nos criábamos todos con esos chicos desde que nacíamos hasta que se casaban y se iban. Por eso nos conocemos tanto.

No es que vos te hacés amistad a los diez o doce años cuando vas a la escuela, nosotros desde que nacíamos vivíamos todos juntos. Nos conocíamos todos.

Acá todos tenían algún trabajo, y el que no tenía.. Mi mamá era de esas que venía un caboverdiano y no sé de dónde lo sacaba, pero un plato de comida siempre había.

La Sociedad Caboverdiana hacía bailes de matiné los domingos. Ahí se bailaba y se velaba al muerto, todo ahí.

Y cuando los polacos o los yugoslavos hacían un baile o un pic-nic íbamos todos. También íbamos a los croatas, al cajón, y a los pic-nic iban cuarenta camiones con gente a Quilmes. Lo que pasa es que iba toda la familia. ¡Y Pedales Unidos no sabés los pic-nic que hacía!**

**Tradicional salón de baile local.*

Armindo Altino Rodrigues

“Nací en San Vicente, Cabo Verde, el 4 de septiembre de 1935, y vine a los 23 años como tripulante de un barco carguero griego que venía para Argentina. Me tomaron como tripulante allá en Cabo Verde y vinimos para Montevideo,

después vinimos para Argentina a descargar maderas y cargamos trigo para llevar a “Tayai”, en Brasil; después de ahí fuimos a Chile y cuando volvimos los griegos vendieron el barco y yo me quede acá, a principios de enero de 1960.

Éramos tres caboverdianos y la compañía nos iba a mandar en otro barco a Cabo Verde pero yo les dije que me quería quedar acá porque tenía familiares.

Cuando me embarqué lo hice con intención de venir a La Argentina, porque mi papá me decía que acá tenía muchos parientes.

Mi papá venía de vez en cuando acá porque era Práctico y tenía muchos capitanes conocidos. Se llamaba Antonio Manuel Rodríguez, nació en San Vicente en 1908.

El primer trabajo que tuve en tierra fue como raschín en los barcos por temporadas. Después entré a la SIAM y estuve 6 meses. Y después entré a trabajar en una compañía alemana de aislamiento térmico llamada Montisol Argentina. Y ahí me casé, en el '61. El oficio lo traje de Cabo Verde. Allá estudié mecánica y fui chofer de camiones. Fui a una escuela técnica de especializaciones varias de los portugueses. Se accedía después de la escuela primaria y se la llamaba Oficina Naval, porque también reparaban embarcaciones pequeñas. Pero no cualquiera podía acceder, yo tuve la oportunidad porque mi papá era Práctico, y trabajaba para el Gobierno. Cuando se jubiló empezó a trabajar para Shell en la isla de Sal.

Mi papá era descendiente de esclavos y mi mamá era mestiza descendiente de africanos y portugueses.

Mi papá no llegó por estudios. Empezó como marinero y fue ascendiendo. Y le seguían dando trabajo porque lo necesitaban por el “conocimientos de zona.”

Cuando llegué a Montevideo, fui a bajar a tierra y como hacía mucho calor me puse un pantalón corto, como se acostumbraba en Cabo Verde, pero cuando iba a salir del puerto me pararon los de prefectura y me dijeron:

– Oiga, usted. No puede salir a la ciudad así.

– ¿Cómo? ¡Si hace calor!

– Sí, pero acá no se anda en pantaloncitos.

Así que tuve que volver al barco a cambiarme.

No es que las cosas habían cambiado en Cabo Verde con respecto a diez o veinte años atrás, mi facilidad para trabajar y bajar en los puertos sin proble-

mas, como así también para quedarme en Argentina se debió a las influencias de mi padre.

Los que venían de polizón, por lo general eran solo los de la isla de San Vicente, porque estaba el puerto y los barcos entraban, y antes de subir a un barco y esconderse tenían que conocerlo. No se puede subir a un barco sin saber qué hay o dónde ocultarse. Y esto se lograba de tanto hacer changas o en los barcos, o asesorado por alguien que ya los conocía. Pero los que vivían en otras islas veían pasar los barcos de lejos. Ni siquiera entraban a la isla.

Muchos caboverdianos llegaron acá y estudiaron y llegaron a cargos altos como Jefe de Máquinas.”

Conclusión

Como conclusión de esta primera etapa de trabajo, me surge rescatar un profundo sentimiento acerca de todas las vivencias de esta, mi colectividad, que a pesar de no conocer las islas, y haciéndome eco de las palabras de otros compatriotas míos, siento que me han legado una sensación de desarraigo regional y cultural por una tierra jamás vista. Identificándome plenamente con el sentimiento y la nostalgia caboverdianos (*sodade*).

A medida que avanzaba en esta pequeña recopilación, no pude dejar de asombrarme y emocionarme por el inmenso mar de sentimientos nostálgicos, y al mismo tiempo bondadosos, atrapados en el corazón de sus integrantes, tan inmenso como el mar que alguna vez los vio partir y que, en la mayoría de los casos, los separó para siempre de sus orígenes.

Todos los que han convivido o de alguna manera interactuado con esta comunidad, coinciden en rescatar el valioso aporte a la comunidad local, tanto por la integridad moral de sus integrantes como por sus principios y sus logros, a pesar de las malas condiciones en su país de origen. Y sobre todo, el rico legado cultural de un crisol de razas fundido con material de cuatro continentes.

Por todo esto, he sentido la necesidad de dar a conocer estas pequeñas historias, tan inmensamente ricas como desconocidas, que pertenecen tanto al legado de mis antepasados como a la historia de mi propio país.

BIBLIOGRAFÍA

- **Armando Félix Monteiro**: “*Nuestra Señora de Luján y su esclavo el Negro Manuel*”. 19 de noviembre de 1999.
- Diario de Cabo Verde ‘A Semana’. 19 de febrero de 1996.
- Nota: “*Theresa Varela, un personaje clave*”. Diario ‘Clarín’, 15 de junio de 2000.
- Nota: “*Las protagonistas del 98*”. Suplemento Mujer, diario ‘Clarín’, 22 de diciembre 1998.
- “*Cabo Verde, fortalezas, gente y paisajes*”. Agencia Española de Cooperación Internacional Cape Verde Islands, Editions Delroisse.
- **Dina V. Picotti** (compiladora): “*El negro en La Argentina*”. Editores de América Latina
- Sr. Augusto Díaz.
- Sra. Paulina Díaz.
- Sr. Adriano N. Rocha.
- Sra. María E. Roberto.
- Sr. Armindo A. Rodrigues.
- Sr. Jorge A. Días.
- Sra. Alicia Díaz de Rocha.
- Sr. Augusto Da Cruz.
- Sr. Carlos Monteiro Lima.
- Diario ‘Hoy’. Edición 20 enero 2000. Internet
- Diario “La Unión”. Edición 12 julio 2003. Internet
- www.todotango.com.ar
- www.cinenacional.com
- www.bdfa.com.ar

Capítulo 4:

Música y danza:

La reconstrucción de la identidad

Capoeira Angola en Buenos Aires y conciencia negra

Pablo Azcoaga

Introducción

En esta comunicación deseo referirme al trabajo que promueve el grupo de Capoeira Angola TMA, al cual pertenezco. En particular, voy a tratar la conmemoración del Día de la Conciencia Negra y su vínculo con la capoeira, arte ancestral de origen afro-brasileño.

En el Día de la Conciencia Negra se recuerda al líder *Zumbi dos Palmares* y al movimiento de resistencia al sistema esclavista. Dicha fecha se instituyó en el calendario no oficial brasileño por primera vez en 1971. Hacia fines de la década de 1970, por iniciativa del Movimiento Negro Unificado, se declaró la jornada de interés nacional. Comenzó a celebrarse primero en Río de Janeiro, en principio, pero pronto se extendió al Brasil entero.

En Buenos Aires, los *angoleiros* (quienes practicamos Capoeira Angola) adoptamos esta conmemoración de esta fecha con la intención de profundizar en torno a su significado, el tema de la negritud. La idea de rendir homenaje al soldado Falucho, surgió allá por el año 1999. Así se estableció un vínculo entre los mártires de la emancipación negra del Brasil y aquellos “pardos” y “morenos” que lucharon en nuestras guerras por la independencia, junto al libertador Gral. San Martín.

Brevemente voy a contar de qué se trata el Día de la Conciencia Negra y

cómo intentamos volverlo significativo desde nuestra experiencia de aprendizaje de un arte negra.

A mi modo de ver, parte del *mensaje* que “trae” la capoeira angola, por así decir, tiene que ver con esta historia no contada de resistencia cultural a la opresión. Nuestra disciplina misma, la capoeira, fue prohibida hasta la década de 1930 aproximadamente, por su origen negro⁽¹⁾. No obstante, todavía hoy funciona como un registro vivo de esta experiencia de la cual parece que no hay memoria, sobretudo a través de las canciones populares que se han transmitido en forma oral, de generación en generación.

Por eso, parte del trabajo de divulgación de este arte ancestral al que nos dedicamos tiene que ver con ejercer una visión crítica de nuestras respectivas historias oficiales, las cuales han subestimado la contribución de los afrodescendientes.

Dicho de otro modo, tiene que ver con profundizar en el rescate histórico desde la perspectiva de la “*negritud*”. Es decir, desde un enfoque llamado ‘afrocéntrico’ que reivindique la acción de hombres y mujeres negros como agentes de la historia⁽²⁾.

Sobre estatuas y tumbas

Fue Pedrinho de Caxias, oriundo de Río de Janeiro y maestro del grupo, quien pensó que el Día de la Conciencia Negra era una fecha importante para recordar. Pero la idea de vincular esta fecha con el homenaje a Falucho surgió casi por casualidad.

Resulta que Pedrinho viajaba en colectivo cuando a través de la ventanilla -justo cuando Luis M. Campos se encuentra con Av. Santa Fe-, pudo vislumbrar la estatua de Falucho. Miró bien. Le llamó mucho la atención la imagen de este soldado africano. “¿Un *negão forte* portando una bandera y un sable?”

No sabía de la existencia de afroargentinos. Él suponía (erróneamente)

1 Se puede establecer un paralelo con la represión que sufrieron los candombes argentinos y posteriormente otro tipo de reuniones de los afrodescendientes en Buenos Aires. Inclusive la figura del compadrito tiene mucho en común con el “malandro” capoeira de la misma época en Río de Janeiro. Véase por ejemplo el film *Madame Satã*. También hay que mencionar el parentesco rítmico entre capoeira, samba, tango y milonga, todos en 2 x 4. Que yo sepa no se ha investigado demasiado, pero la forma de bailar el tango antiguo, entre hombres también resulta sospechosamente similar a algunos pasos que realizamos en el juego de capoeira, llamados “paradas”.

2 Uya (1989).

que los argentinos somos todos hijos de europeos, como se dice por ahí.

Así fue que el *Mestre* llegó un día al *terreiro* con la inquietud de saber quién era ese tal “negro Falucho”, cuyo monumento le recordó la imagen del guerrero Zumbí. Sus alumnos de entonces no supimos bien qué contestarle. Habíamos escuchado que Falucho fue considerado un héroe por su actuación en Callao, que sirvió en el ejército de los Andes, pero no podíamos agregar mucho más.

Decidimos entonces realizar una investigación con el fin de rendir un modesto homenaje al soldado Falucho y a todos los hombres y mujeres que lucharon por la causa de la emancipación. De este modo se despertaba en nosotros una *conciencia negra* todavía rudimentaria.

Pero antes de comentar en detalle este proceso deseo referirme al origen de esta celebración en el Brasil.

Un poco de historia

Conmemorar esta fecha supone tomar partido en la disputa por la memoria histórica. Como dice un lamento de capoeira: “*La historia nos engaña, dice todo al revés, hasta dice que la abolición fue en el mes de mayo*”⁽³⁾. Hay una fecha para la supuesta abolición de la esclavitud (13 de mayo de 1888), sin embargo, en los hechos, la situación de los afrodescendientes en el Brasil no cambió demasiado a partir de aquel día. Se rompieron las cadenas, pero se crearon nuevas ataduras. Se perpetúa la pobreza, la falta de iguales oportunidades, la discriminación.

Por otra parte no hay una fecha oficial en la que se reconozca la contribución de los afro a la sociedad brasilera y a su propia emancipación. Todavía hoy se siente como un lugar común que la libertad provino de la gracia de la Princesa Isabel y no por las numerosas acciones de rebelión de los esclavos africanos.

La fecha del 20 de noviembre fue escogida como el Día Nacional de la Conciencia Negra por coincidir con el asesinato de Zumbí, líder del mayor refugio de negros sublevados del Brasil Colonial, el célebre *Quilombo dos Palmares* (1595-1695). También conocido como Angola Janga, que significa Pequeña Angola, se localizaba en la *Serra da Barriga*, actual estado de Pernambuco, y constituye un símbolo de la resistencia negra en la época de la esclavitud. Duró

3 *Ladainha* de Mestre Moraes: “*Rey Zumbí dos Palmares*”. Editado en CD junto João Grande y GCAP por Smithsonian Folk Recordings, 1996.

casi cien años, organizado en varias ciudades llamadas *mocambos*. Hacia 1640 contaba con una población de 10.000 habitantes o *quilombolas*; eran ex esclavos, pero también indios y hasta blancos pobres.

Se lo recuerda a Zumbí como un guerrero invencible, como un gran líder de la emancipación, que resistió los numerosos ataques e incursiones de la Corona Portuguesa y de los holandeses. Su historia es muy curiosa, porque él nació en Palmares, pero fue raptado por una expedición cuando era pequeño. Los portugueses lo entregaron entonces, según cuentan, de “regalo” a un párroco de Porto Calvo, quien lo bautizó Francisco y se ocupó de su educación. Pero al completar los 15 años, el joven decidió volver a su tierra natal, donde había nacido libre. Eligió volver y se convirtió en el líder Zumbí.

El *quilombo* suponía una amenaza constante para los grandes terratenientes; una fuente de motivación a la fuga para los esclavos de las plantaciones. Para Zumbí lo más importante no era su propia libertad sino la de sus hermanos y hermanas todavía cautivos.

Pero Palmares es tan solo un ejemplo ilustre. Aunque se trate de una historia poco recreada sabemos que en toda América hubo una fuerte resistencia a la esclavitud desde el comienzo mismo del tráfico infame. Esta tomó la forma de rebeliones cuidadosamente planificadas, en ocasiones exitosas. El “cimarronaje” fue un fenómeno muy extendido desde los primeros tiempos de la conquista. (Tenemos noticias de rebeliones ocurridas en Santo Domingo en 1522 y en México en el año 1537)⁽⁴⁾. Por más de cuatro siglos existieron estas comunidades formadas por fugitivos, conocidas como “paleques” en Cuba, Colombia y Perú, como “cumbes” en Venezuela, y como “mocambos” y “quilombos” en Brasil. Se ubicaban, por lo general, bordeando las plantaciones de sus antiguos señores, constituyendo un peligro siempre latente para el sistema esclavista. Su magnitud varió desde pequeños asentamientos que sobrevivieron poco tiempo hasta poderosas comunidades-estado, con miles de habitantes, que perduraron por generaciones, como fue el caso del citado *Palmares*. Estas “repúblicas de negros libres” son la prueba de que los africanos fueron capaces de organizarse de acuerdo a patrones culturales propios. Al día de hoy, hay remanentes de estas comunidades en algunas partes de Brasil. Lo que para mí continúa siendo un

4 Para una historia de estas rebeliones consultar Okon Edet Uya (1989).

misterio es lo que sucedió en el Río de la Plata por entonces⁽⁵⁾.

Como parece no haber rastros, se dice que aquí la población afro no fue tan numerosa, que el tráfico en Buenos Aires no fue de gran importancia ya que se abolió en 1813 y que además los esclavos no recibieron un trato tan cruel como en otras partes de América. Nada más alejado de la realidad.

Literatura reciente sugiere que la visión predominante de que aquí tuvimos un esclavismo *light*, si se me permite el término, que por supuesto es irónico, es producto de la mala fe de una intelectualidad que no pudo “zafar” del darwinismo social. Como bien señala Daniel Schávelzon en *Buenos Aires Negra, Arqueología de una ciudad silenciada* es falso que aquí el tráfico haya sido “más amable”, así como también es falsa la creencia en la supuesta docilidad de nuestros afroargentinos. El autor denuncia que la población afro, aquellos hombres y mujeres, son los grandes ausentes a la hora de narrar los sucesos de “nuestra historia”. Aunque contamos con evidencia muy sólida de que en una época, hacia el 1800, conformaban un tercio de los habitantes de Buenos Aires, tenían lugares de encuentro, música, bailes y costumbres propias; inclusive hacia fines del siglo XIX contaban con publicaciones dirigidas a su comunidad. Resulta muy sospechoso cómo han sido dejados de lado. Se decretó su desaparición y se explicó este hecho por múltiples factores. Por suerte contamos hoy con una bibliografía incipiente que discute este tema.

Lo cierto es que como toda América, nuestros afrodescendientes se vieron en la disyuntiva de intentar integrarse a la sociedad del blanco o bien mantener sus costumbres al costo de vivir en un gueto. Schávelzon nos habla de una resistencia cultural silenciosa, donde tal vez no quedaba espacio para una solución sin contradicciones.

Como veremos, el ejército argentino cumplió un papel importante en la desarticulación del grupo afro. Paradójicamente, les restituyó parte de su dignidad y valor como seres humanos, pero a un costo muy alto de pagar. Pero antes quiero referirme al juego de la capoeira como portador de valores.

Capoeira y negritud

5 Según Daniel Schávelzon hay noticias de cimarronaje en el Río de la Plata, pero es un tema aún no historiado.

La práctica de la capoeira está ligada a esta lucha por la libertad y la autodeterminación que mencionamos con la historia de las insurrecciones esclavas. Atraviesa cinco siglos, desde la época de la conquista hasta la actualidad, pasando por una época de persecución y discriminación (desde 1888 a 1940 aproximadamente).

Según sabemos por crónicas, Zumbí contaba con eximios capoeiras en su milicia. También hay canciones que nos hablan de una época posterior en que “el negro” fue llamado para luchar en la guerra contra el Paraguay.

Hay un vínculo muy fuerte entre capoeira y esclavitud. No tanto como una expiación del sufrimiento sino como utopía de transformación.

Cuando escucho un lamento, me transporto a esa época indefinida: imagino a un antepasado afro en la desdicha de la *senzala*, pero también lo imagino sublevado en el *quilombo*. Así es como la capoeira contribuye a devolvernos una imagen histórica más compleja y a la vez más verosímil de la vida de quienes nos precedieron.

Se dice que los africanos utilizaron esta forma de lucha como un arma para su liberación. Esto, de algún modo, era inevitable, ya que los primeros africanos trajeron consigo este saber. Lo que no sabemos es cómo lo usaban, cómo lo recrearon durante las épocas de represión. Más allá de que sirva en defensa propia, no se trata de un “arte marcial” que pueda practicarse en forma individual. Por el contrario, requiere de varios *performers*. Se reproduce así en pequeña escala una comunidad de participantes que se turnan para bailar, tocar y pasar su mensaje cantado.

En la actualidad, la práctica de Capoeira Angola consiste en la recreación de un combate ritual. Se realiza con música en vivo y en forma de ronda una vez a la semana, tradicionalmente los viernes, domingos o feriados. Una *roda* de capoeira, como se llama, puede extenderse por varias horas, conserva un carácter recreativo, pero también funciona como transmisor de valores, en este caso relacionados con la autonomía, el autoestima, la solidaridad, la aceptación de un otro...

Los estudiosos del folclore caracterizaron a la capoeira como una lucha disfrazada de danza. Esta tesis no parece del todo adecuada, ya que hoy día no hay necesidad ni de ocultarse, ni tampoco de sincretismo, y sin embargo continuamos practicando capoeira de la manera en que la hemos recibido, o sea, en su forma tradicional: esto es, conservando el carácter lúdico y a la vez educativo

de esta “danza” proveniente de la etnia bantú⁽⁶⁾.

Por mucho tiempo se mantuvo una perspectiva de la esclavitud como “punto cero” para la adaptación de los pueblos africanos en tierra americana. Respecto de la capoeira, muchos autores la consideran “una creación de los africanos en el Brasil, producto del mestizaje”. ¿Cómo puede considerarse brasileña un arte desarrollada por africanos que ni entonces ni después de la abolición fueron considerados ciudadanos del Brasil?⁽⁷⁾

Los angoleiros creemos que nuestro arte se desarrolló en el Brasil, pero de acuerdo a un ordenamiento legítimamente africano. De hecho, creemos que se remonta a una época ancestral y que viajó en los tristemente célebres navíos negreros. Por eso le llamaban Capoeira de Angola. Para nosotros no hay duda de que su origen es africano. Rescatamos la experiencia en los quilombos como vida no alienada, como el lugar donde, entre otras cosas, se podía jugar capoeira sin temor a ser reprimidos.

Como hemos expresado anteriormente, en este trabajo suscribimos a un enfoque afrocéntrico, es decir, que intenta “analizar la experiencia de los pueblos negros en el Nuevo Mundo dentro del contexto de su basamento cultural africano”⁽⁸⁾. Este punto de vista tiene la ventaja de ofrecer una visión comparativa y global sobre la historia social y cultural de la diáspora (africana).

Desde este enfoque, los afrodescendientes en América no solo crearon sino que también recrearon. Este es el sentido de ancestralidad al que hemos aludido y que en la cultura afro se manifiesta bajo la forma del respeto a las personas ancianas, ya que ellos son los portadores del conocimiento.

Por eso, volviendo a la capoeira, y en esto coincidimos plenamente con el análisis de Alejandro Frigerio⁽⁹⁾, no podemos clasificar con categorías propias de occidente aquello que conforma nuestra herencia africana en América. No es folclore, no es deporte, no es un arte marcial, no es una danza. O por lo menos

6 Esta afirmación no implica aceptar una visión estática de la tradición, como una cantidad de contenidos determinados. Yo diría que capoeira se aprende toda la vida, porque es una búsqueda. Y en ese sentido, la tradición no es inmune al cambio o a la introducción de alguna innovación. Pero dicha innovación tendrá que acordar con los valores socialmente transmitidos, porque de otro modo se enfrentará con la desaprobación. Para ejemplificar puedo citar la grabación del CD *Raiz do Feitiço* del TMA. En esa ocasión para Pedrinho era importante solo grabar canciones de capoeira, no mezclar con otras cosas, pero incluyó no obstante una pequeña improvisación que testimonia, como es la intención del CD, su particular estilo: *é o berimbau do mestre*.

7 Mestre Curí sostiene: *“La capoeira dio mucho para el Brasil, el Brasil no dio nada para la capoeira”*.

8 Okon Edet Uya (1989: 31)

9 Alejandro Frigerio (2000), analiza este proceso de cambio que sufrió nuestra disciplina en su artículo titulado “Capoeira: de arte negro a deporte blanco”.

no solo eso.

No sabemos a ciencia cierta cómo eran estas manifestaciones antaño, en épocas de represión y racismo. Como fuese, la capoeira sobrevivió. Y creo que contiene un gran potencial formativo ya que rescata el desarrollo individual pero de acuerdo a valores socialmente adquiridos, compartidos por una comunidad.

Cito una vez más a Mestre Moraes, quien sostiene que en la capoeira no hay una estética preestablecida. Él escribió lo siguiente: “*Ninguém joga do meu jeito*”⁽¹⁰⁾. Decía Mestre Pastinha, en su singular sabiduría y en tanto angoleiro que supo ser; esto equivale a decir que en la Capoeira Angola lo bello y lo feo se confunden con el objetivo de crear un arte sin fragmentación”⁽¹¹⁾.

Conciencia negra para recordar a Falucho

Las formas de celebrar el 20 de noviembre son muy diversas y congregan diferentes grupos sociales. En Buenos Aires, dicho homenaje, humilde pero no por ello menos importante, consistió tres años consecutivos en una rueda de capoeira en la misma plazoleta Falucho. Se adornó el monumento con flores y velas y se realizaron toques ceremoniales para los *orixás*, en especial para el guerrero Ogún.

Fueron ocasiones en las que conversamos sobre el tema de los quilombos. Asimismo, socializamos la información obtenida sobre Falucho.

En primer lugar, se llamaba Antonio Ruiz y era un “negro bozal”, es decir un esclavo recién importado de África. Como ya mencionamos, fue soldado del Ejército Libertador y según reza su placa: “[...] fusilado el 7 de febrero de 1824. Prefirió morir como héroe y con honor antes de hacer traición a su bandera”.

No sabemos mucho más de este personaje cuya existencia histórica todavía hoy se pone en duda (como pude leer en un artículo bastante pobre en Internet). Lo cierto es que ya no parece importarle a nadie. Inclusive sabemos que su estatua ocupaba un lugar de destaque junto al Libertador en la Plaza San Martín, pero no duró mucho. Anduvo entonces errando por la ciudad hasta 1923, cuando fue confinada a su lugar actual.

10 Significa: “Nadie juega con mi estilo”.

11 “A estética no jogo da Capoeira Angola”, publicado en *Toque de Angola*, Año 1, Nº 1, Salvador, 1998, GCAP. La traducción del fragmento citado es mía.

En fin, es una historia triste la de los africanos esclavos y su participación en el ejército. Lo cierto es que combatieron con valor y muchas veces convencidos de que se trataba de una causa justa. Fueron una constante desde la formación de milicias en el siglo XVI hasta la guerra contra el Paraguay (1865-1870). Se incorporaron definitivamente al ejército durante las invasiones inglesas y a partir de 1810 fueron reclutados forzosamente debido a las incesantes luchas por la independencia. En el ejército de los Andes conformaron entre el 40% y 50% y, como se sabe, cumplieron un papel relevante. Participaron de la guerra con el Brasil y posteriormente de conflictos internos entre unitarios y federales; se destacó en ese entonces el Coronel Lorenzo Barcala. También intervinieron en la campaña del desierto de Rosas, todo lo cual contribuyó a la declinación de la población masculina afro-descendiente.

Esta es una historia muy rica, que no nos quisieron contar pero que tiene puntos en común con la experiencia de los africanos en el Nuevo Mundo.

A cambio de este servicio de “luchar por la patria”, se les ofrecía la libertad a estos hombres. Sin embargo, como también ocurrió en el Brasil, dicha libertad era engañosa. Ya que no llegó con la abolición: a los afrodescendientes “libertos” no se les dio carta de ciudadanos sin más.

Todavía hoy en Argentina subsiste una gran confusión respecto de este tema. Se supone que la abolición tuvo lugar en la Asamblea del año XIII, pero esto no fue así, en esa oportunidad solo se decretó la “libertad de vientres”; hubo que esperar hasta que se sancionara la constitución en 1853, para una libertad definitiva. Con todo el ordenamiento jerárquico de la sociedad de entonces no se transformó.

En suma, estos sucesos que fuimos descubriendo nos permitieron apropiarnos más significativamente del arte que admiramos. Arte negro, decimos con orgullo. A través de la práctica de la capoeira angola, muchos de nosotros nos introdujimos en esta historia y geografía comunes, en la que se borraron las fronteras, aunque no las diferencias culturales.

En el 2002, Pedrinho viajó a México, donde se encuentra actualmente, y fue entonces que pudimos constatar que la semilla había germinado. Porque los alumnos decidimos continuar con la celebración del 20 de noviembre. Así fue que en 2003, junto al Mestre Dedeco (alumno de Pedrinho de Rio), cambiamos el lugar del homenaje y organizamos junto a otro grupo de capoeira y candombe, conocido como *Hermandad Bonga*, una gran reunión de confraternización y

capoeira en la cual pudimos manifestarnos e intercambiar puntos de vista.

El año pasado (2004) también elegimos reunirnos con otros afro de Buenos Aires. Esta vez se organizó -junto con la Asociación de Ecuatorianos Residentes en Argentina- un desfile por la calle Defensa (barrio de San Telmo) que culminó, como no podía ser de otra manera, con una rueda de capoeira.

Conclusiones

En Argentina hay una visión predominante, la cual no se corresponde con la realidad histórica. Se ha subestimado el aporte de los afrodescendientes a nuestra identidad, aunque muchas veces bailamos con orgullo nacional los bailes que alguna vez fueron “cosa de negros”. Sin embargo, a esos afro que todavía reclaman su lugar en la historia, aún no les restituimos su dignidad.

Desde la perspectiva aquí esbozada, la negritud no constituye una esencia, sino un producto histórico. Como alguien dijo una vez, antes de la llegada del europeo no había “negros” en África. La reivindicación de la negritud no es por lo tanto un racismo al revés sino la respuesta, desde la perspectiva de los afectados, al ordenamiento racista y etnocéntrico adoptado por los imperialistas en nuestras tierras.

Continúa la lucha, porque continúan los estereotipos, los preconceptos acerca de los afro y de su papel en la sociedad y la producción cultural. Continúa la discriminación por criterios de raza o de color de piel.

Más allá de otras diferencias, los períodos de conquista y esclavitud en América marcan a fuego nuestra identidad, aunque algunos hayan querido desentenderse de este asunto.

En primer lugar, el aporte económico bajo la forma de “fuerza de trabajo” fue fundamental para el desarrollo de nuestras naciones incipientes. La esclavitud es el factor de acumulación originaria del capitalismo moderno. Por otra parte, los afrodescendientes dejaron su impronta en varios ámbitos de la cultura, inclusive en el de las ideas.⁽¹²⁾

Pero la contribución que considero más fundamental y que hemos querido poner de relieve con la celebración del Día de la Conciencia Negra tiene que ver

12 Tanto Andrews como Emilio J. Corbière describen cuan prolíficas fueron las publicaciones de los afroargentinos.

con la lucha por la emancipación y la igualdad. En esto ellos fueron pioneros.

Tanto Zumbi como Falucho lucharon por la libertad. El líder de Palmares nació libre, Falucho en cambio fue importado como esclavo desde el África; se lo recuerda como un patriota aunque esto no deja de resultar paradójico. Ambos son unos que representan a muchos. Todavía tenemos cosas que pensar y aprender de este legado.

BIBLIOGRAFÍA

- **Frigerio, Alejandro:** “*Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*”. Ediciones de la UCA, Buenos Aires. 2000.
- **Funari, Pedro Paulo:** “*Etnicidad, identidad y cultura material; un estudio del cimarrón Palmares, Brasil, siglo XVII*”. Tridente, Buenos Aires. 1999.
- **Heguy, Silvina:** “*Un censo para saber más de la comunidad negra en Argentina*”. Diario Clarín. 04/ 08/ 2002.
- **Morrone, Francisco:** “*Los negros en el Ejército; declinación demográfica y disolución*”. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1995.
- **Okon Edet Uya:** “*Historia de la Esclavitud Negra en las Américas y el Caribe*”. Editorial Claridad, Bs. As. 1989.
- **Picotti, Dina V.** (compiladora): “*El negro en La Argentina, presencia y negación*”. Editores de América Latina, Bs. As. 2001.
- “*La presencia africana en nuestra identidad*”. Ediciones del Sol, Bs. As. 1998.
- **Rodríguez Molas, Ricardo:** “*El negro en el Río de la Plata*”. En Historia Integral Argentina, Tomo V, “De la Independencia a la Anarquía”, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1970.
- **Schávelzon, Daniel:** “*Buenos Aires negra; Arqueología histórica de una ciudad silenciada*”. Emecé, Bs. As. 2003.
- Revista *Todo es Historia*, n° 393, abril 2000.
- Revista *Noticias:* “La Argentina negra y oculta”. Año XXII N° 1475, abril de 2005.

En Internet:

- “Homenaje a la negritud”. En Boletín digital de la biblioteca del Congreso de la Nación n° 9, año V, Bs. As. julio-diciembre de 2002.
- Artículo de Emilio J. Corbière: “El genocidio negro”. En Argenpress.

Panel: Recreando la danza de origen africano en Buenos Aires: performance, identidad y cultura

María A. Balmaceda⁽¹⁾

Introducción

En esta presentación intentaré transmitir el acercamiento que tuve con la cultura afro y más específicamente con las danzas afro desde mi vivencia personal como bailarina y desde mi visión antropológica, dos caminos que desde un comienzo fueron juntos, que se complementan y que me son difíciles de separar en muchos casos.

Pertenezco al grupo de danza y música afroamericana ODUDUWÁ, que desde 1998 se dedica a la práctica e investigación de la música y danza afroamericana, tomando como inspiración tradiciones populares religiosas afrobrasileñas y afrocubanas.

En nuestro trabajo combinamos la danza, el canto y la percusión explorando la unidad entre cuerpo-palabra-música que proponen los lenguajes artísticos de raíz afro. El objetivo estético es la creación de un lenguaje propio, y actual, donde la experimentación a través del cuerpo, la voz y los instrumentos combine lo folclórico, con lo contemporáneo, dando lugar a la mixtura y la síntesis. En base a esta concepción de unidad de la que hablábamos antes, la forma de

1 Lic. en Antropología, Bailarina y Prof. de Danza Afro. mabalmi@hotmail.com

creación de nuestro espectáculo “Mitología en Movimiento” fue a partir de la improvisación con tambores y cantos, conjuntamente a la investigación de los personajes y las leyendas de la mitología de los Orixás (deidades afroamericanas de origen yoruba). Con esta obra nos propusimos explorar la existencia humana en su profunda diversidad, abriendo una ventana sobre los diferentes comportamientos y emociones que todos los seres humanos transitamos en algún momento de nuestras vidas. Así, cuerpos, voces y tambores redescubren “lo humano” a través de los antiguos arquetipos del panteón afroamericano.

Por qué elegí hacer esta danza...

Desde chica estuve relacionada con la danza; comencé con folclore y clásica, luego conocí la expresión corporal y la danza contemporánea en sus diferentes técnicas, también el tango y finalmente el afro. Hace ya 10 años que hago danza afro. Desde lo corporal me fascinó porque en algún punto es tan diferente a las otras formas de danza que técnicamente fue (y sigue siéndolo) un desafío captar las particularidades del movimiento afro: las disociaciones a nivel rítmico y energético dentro del cuerpo (esto de que los pies siguen un ritmo y, por ejemplo, los brazos hacen otro), o por ejemplo las calidades que adquieren los movimientos de hombros, torso y cadera. Por otra parte, la relación particular que tiene esta danza con la música: el ritmo y los tambores y finalmente esta danza, para mí, fue una puerta al canto y a lo teatral. No es una disciplina como otras, la danza afro, pertenece a un todo artístico mayor, que incluye música, canto y teatralidad, esta unidad de la que hablaba antes y que Alejandro Frigerio, en uno de sus trabajos llama multidimensional. Esto provoca que sin querer uno comience a cantar o tocar algún instrumento y por sobre todo a desarrollar una danza de claro perfil dramático, teatral. Los orixás, como arquetipos, permiten la construcción de personajes, cosa que no es tan común en otros tipos de danzas. La danza afro basada en las danzas de candomblé permiten un pasaje por diferentes arquetipos humanos.

Realmente, lo interesante para mí ha sido encontrar en las danzas de orixás, por un lado, una variedad de calidades de movimiento que responden a esta visión de “los elementos” que indudablemente se relacionan con las energías de la naturaleza (movimientos que tienen que ver con el agua, con el aire, el fuego,

la tierra, etc.) y por otro lado y a la vez, una multiplicidad de tipos sociales y de personalidad, que crean un complejo mundo de relaciones narradas a través de diversos mitos y leyendas. Dioses, hombres y mujeres de todas las edades que cumplen los roles tanto de reyes y reinas, como médicos, guerreros y guerreras, cazadores, madres y padres, que ejemplifican los distintos momentos del ciclo de la vida, las jerarquías sociales y sexuales, los estados de ánimo y diferentes arquetipos psicológicos. Esta variedad de comportamientos humanos que pueden ser transitados cuando uno baila estas danzas, en algún punto son muy cercanos porque son arquetípicos, es decir, escapan de lo étnico, de lo “particular”, que es donde se suele encasillar a este tipo de expresiones artísticas. Tomar el aspecto “universal” del personaje, es lo que a su vez permite sentirse reflejado y legitimado en esta suerte de “reapropiación-recreación” de expresiones culturales y artísticas supuestamente ajenas a uno.

Desde otro lugar, con el afro se me juntaron dos amores: la antropología y la danza. Por supuesto, cuando me invitaron a la primera clase de afro, aparte de lo corporal, de lo técnico, del ritmo de los tambores, se me abrió un mundo nuevo: en primer lugar, el descubrir que “lo afro” no estaba solamente en África sino que también estaba acá, en América; aparecieron los dioses, los orixás, sus características, sus colores, sus toques, sus movimientos, etc. Entonces, paralelamente a conocer “desde el cuerpo”, fue buscar información, leer trabajos sobre el tema y reflexionar. En mi caso, esto fue una necesidad, yo no podía bailar a un orixá y no saber qué representaba o cuál era su origen, etc. Otro aspecto importantísimo de esta investigación personal fue viajar. Estuve en las Llamadas de candombe en Montevideo, la fiesta de Iemanjá en Uruguay y en Bahía, Brasil. Así fue que comprendí muchas cosas sobre todo este mundo, resolví dudas, tome clases de danza afro con profesores que vienen de diversas vertientes y formaciones artísticas y observé algunas ceremonias recorriendo distintos templos de candomblé en Brasil y también en Argentina.

Y otra cosa que ocurrió y que, creo, me alentó a adentrarme cada vez más con lo afro, fue encontrar un grupo de personas con similares pasiones e intereses, en el cual pude encontrar un espacio para la creación, la investigación y el disfrute. Oduduwá para mí fue lo que me permitió ahondar en lo afro desde la danza y desde lo antropológico.

Problemas-ventajas de representar arte de origen afro en Buenos Aires

Hacer danza afro aquí en Buenos Aires me ha hecho, y nos ha hecho, reflexionar mucho sobre el tema de lo que es “propio”, de lo que es la “identidad”, y de lo que pesa la cuestión de la raza. A muchos les resulta extraño ver bailarinas y percusionistas blancos haciendo “cosa de negros”, y esta “cosa de negros” no se asocia, al parecer, con lo “argentino”. Es así que no somos afro-cubanos, ni afrobrasileños, por el contrario: somos blancos y argentinos. Esto llama la atención, descoloca y desconcierta. ¿Cómo hacen danza afro si no son negras?, ¿por qué?, ¿cómo se les ocurrió? En artículos periodísticos sobre nuestra obra, que se publicaron en diferentes diarios, no dejan de tocar este punto. Por ejemplo, uno sacó un título que decía: “Alma negra”. El periodista, al no encontrar en nuestra piel alguna explicación de por qué hacemos esto, se vio obligado a encontrar lo negro en algo no visible, el alma; o en otro caso nos han preguntado abiertamente por qué un grupo de mujeres blancas se interesó por la danza afroamericana. También al referirse a nuestros músicos hubo expresiones halagadoras del tipo: “tocan como negros”.

Otro punto es la confusión entre lo que es la danza afro y las religiones afroamericanas. Si bien la danza afroamericana (de origen yoruba), en parte se ha desarrollado a partir de las danzas rituales del candomblé y utiliza la simbología de la mitología yoruba, lo que se hace en las clases de danza afro o en los espectáculos no es ningún culto religioso. Hemos bailado en la calle y alguna vez nos han asociado a las religiones afroamericanas, como por ejemplo el umbanda. Muchas veces tuvimos que aclarar, en primer lugar, que lo que hacemos es un espectáculo, que es algo artístico y no un ritual, y en segundo lugar despegarnos de los estereotipos asociados a estos tipos de creencia, que suelen ser llamadas “sectas” o “magia”, como algo negativo e inferior.

Indudablemente, detrás de estos comentarios hay desconocimiento de aspectos de nuestra propia historia americana, y hay prejuicio, ya que hacer danzas árabes, yoga o flamenco en Buenos Aires no provoca, creo yo, este tipo de reacciones. Para muchos, lo afro es algo que se ve cuando se va de vacaciones a Brasil, o aparece como recuerdo escolar de los actos por el 25 de Mayo de nuestra niñez. Muchos se sorprenden de la importancia numérica de la población de origen africano en tiempos del virreinato y las décadas de organización nacional en el siglo XIX, o de los vocablos que usamos cotidianamente y que son

herencia esclava, o que los orígenes del tango y la milonga, están cruzados con lo afro. Indudablemente, en el sentido común argentino, lo afro no es algo propio, no existe y si existió fue hace mucho tiempo. Este desconocimiento y negación se relaciona con la idea tan propagada de La Argentina europea y blanca, donde lo negro y lo indígena no han tenido mucha participación en la constitución de “Nuestra Identidad Nacional”. De ahí también esto de que hacer danza afro en Buenos Aires es una rareza, es un exotismo, aunque nadie se cuestiona cuando se hace una obra teatral basada en la mitología griega por qué se lo hace, si es parte de su identidad o no. En cambio, hay que dar explicaciones de por qué uno elige hacer un espectáculo sobre mitología afro a pesar de que lo negro es parte de nuestra historia americana y argentina.

En cuanto a las ventajas, además de los aspectos positivos en cuanto al crecimiento personal y las posibilidades artísticas de bailar afro, hay ciertos aspectos concretos que me gustaría destacar: por ejemplo, que, al no haber casi ningún varón que baile afro, acá las mujeres podemos bailar orixás masculinos, sus movimientos y, por lo tanto, explorar energías que generalmente le están vedadas a las bailarinas. En cierto sentido, esto es transformar una falta en una ventaja que, en el caso de Oduduwá, le permite al grupo en su conjunto “desplazarse” de un personaje a otro con fluidez. Esto no sucede así en Brasil o en Cuba, por ejemplo, por el peso de la tradición y la propia vivencia cultural, en donde lo masculino también está íntimamente asociado a la danza y “conocer” a los orixás o a las danzas afro y es parte de la vida cotidiana en muchos casos.

Haciendo docencia de lo afro en Buenos Aires

En Buenos Aires se ve una proliferación de diferentes tipos de danzas de los más lejanos orígenes: danza árabe, españolas, japonesas, la afro entre otras. En la actualidad hay más gente que se dedica a esto en Buenos Aires, que hace 8 o 10 años. Es una de las ventajas de la globalización; uno puede aprender diferentes danzas u otras actividades artísticas y de la salud en el centro cultural de su barrio o viajando unos pocos kilómetros.

En mi caso, y el de varias de mis compañeras en el grupo, doy clases de danza afro en Buenos Aires y hemos organizado con otra integrante de Oduduwá encuentros teóricos, en los cuales hablamos de la cultura afroamericana, tan

desconocida entre nosotros y tan cercana a la vez. Estos encuentros surgieron porque, en general, el que empieza a hacer danza de orixás, como decía antes, comienza a cruzarse con mucha información de todo tipo, cuestiones dancísticas, religiosas, históricas, estéticas, antropológicas, nombres e inclusive otros idiomas. Ordenar y profundizar esta información, creo yo, es un complemento que da sentido a lo que uno, en una clase de danza afro, experimenta a través del movimiento y la música. Por otro lado, conocer el origen del cual surge este tipo de arte, es respetar tradiciones populares que están vivas y es respeto también hacia aquellos que las viven cotidianamente, sobretodo si pensamos que son manifestaciones artísticas que surgen de una práctica religiosa concreta.

Como final...

Bailar “afro” y danzar a los orixás me ha relacionado con aspectos muy profundos de mí misma que en realidad me han conectado con profundos aspectos de la vida. Tal vez haya sido eso, la conexión con lo misterioso de la vida, la esencia de lo universal, la naturaleza. Las danzas de orixás me permiten transitar por diferentes modos humanos, ser mujer, ser varón, ser un niño travieso o un guerrero, una mujer sensual y bellísima, una anciana, etc. Dieciséis son los orixás que he aprendido a bailar, cada uno es un mundo, cada uno un aspecto mío que debo explorar y a la vez un aspecto de lo humano. Porque eso es lo interesante, es un aspecto de mí misma y a la vez el de todos los humanos de todas las épocas y lugares. Me hace traspasar mi propia individualidad y ligarme a las infinitas individualidades que vivieron, vivimos y vivirán en este mundo. Esa unidad es la que una siente al bailarlos, la sensación de bailar lo humano, la existencia humana, y la naturaleza.

Contar historias es la esencia de las danzas rituales de origen afro; lo interesante es ver cómo el movimiento ha codificado la idea, el sentimiento y cómo ese movimiento ha sido compartido y recreado por los miles de cuerpos que lo han danzado. Cada cuerpo lo ha vivido, cada persona lo hizo suyo un ratito, cada persona encarna la historia antigua y nueva a la vez, la historia del orixá, la de los antepasados, la de los de ahora y de los que vendrán. Esta es la maravilla de esta danza; el movimiento no es una forma vacía, es la forma del mito, de la historia que se reproduce una y mil veces en la gente que lo baila,

en mí cuando pude bailarla.

¿Acaso puedo hablar danzando?, ¿acaso pudieron otros? Cristalizado en movimiento, resucitado cada vez que suenan los tambores y alguna persona lo dibuja en el aire, en el tiempo, en la infinitud de repetirlo, de vivirlo, de recordarlo y vivirlo, una y otra vez, eso hace que siga el mundo girando y bailando. Todo danza una y otra vez y cada vez es distinto y cada vez es igual.



Grupo ODUDUWA: *Orixás, 16 Instancias de Vida*. Festival de Apoyo contra la Impunidad, Bs. As. 1999



Grupo ODUDUWA: *Orixás, 16 Instancias de Vida*. Desfile de Llamadas, Montevideo 1999



Grupo ODUDUWA: *Mitología en Movimiento*. Teatro El Ombligo de la Luna, Bs. As. 2003





Grupo ODUDUWA: *Marcha 24 de Marzo (H.I.J.O.S)*, Bs. As. 2005

El Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos

*Silvia Benza**
*Nancy Miranda**
*Giselle Ronzoni**

Introducción

En el siglo XVI, cuando se inicia la conquista del Perú por parte de los españoles, comienza a llegar población africana que participaba de las expediciones. Muchos llegaban a través del Istmo de Panamá, algunos desembarcaban por El Callao, y, a partir del siglo XVII, llegaban por el Río de la Plata. La población de esclavos se asentó casi exclusivamente en la costa, en particular en Lima. Hacia mediados del siglo XVIII, casi la mitad de la población de Lima era negra, encontrándose Perú como una de las colonias en el Nuevo Mundo con mayor cantidad de población negra.

La ejecución de música, danzas y rituales africanos tuvo lugar en numerosas fiestas callejeras y procesiones que constituían prácticas animistas heredadas de sus ancestros africanos. Asimismo, la institución de la cofradía, o hermandad, fue de gran importancia en la unificación de los esclavos. Las cofradías se basaban en afinidades gremiales o étnicas. Algunas de estas cofradías fueron formadas por varias órdenes de la Iglesia, con la intención de convertir a los negros en

buenos católicos, siendo encomendados a un santo o a una virgen. Otras fueron formadas espontáneamente por negros esclavos, en forma autónoma a la Iglesia oficial. En ambas se celebraban conmemoraciones, se realizaban festejos y se bailaba (Montiel, 1995).

Como bien señala Montiel, la habilidad de los negros para el baile y para la música fue pasando de las cofradías a otros recintos, siendo maestros de baile, profesores, ejecutantes de guitarra y cantantes. Los negros siempre fueron muy solicitados para enseñar a las “señoritas de sociedad”. Los bailes de mulatas se hicieron célebres, pues acudían bailarinas acreditadas que eran el centro de la admiración de “señores y señoritos”.

Hacia 1950, se produjo un renacimiento y reconstrucción de las tradiciones musicales negras. Este fenómeno fue promovido por un grupo de intelectuales y artistas, como el historiador José Durand, junto con Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz. Entre sus objetivos buscaban identificar los géneros asociados a la música negra, que hasta ese momento integraban el repertorio de música criolla, generando una diferenciación del capital cultural y una pugna por el reconocimiento. Luego de esta reconstrucción, el repertorio negro es considerado “Afro-peruano” (Romero, 1994).

En el marco de esta manifestación, se da en 1956 la primera presentación de géneros musicales negros en el Teatro Municipal de Lima, organizada por José Luis Durand, titulada “Estampas de Pancho Fierro”, tratándose de las primeras coreografías montadas para espectáculo.

Posteriormente, la familia afro-peruana Santa Cruz, se ocupó de renovar los pasos, las coreografías y el vestuario de las obras, como resultado de una minuciosa investigación. Se produjeron entonces dramas negros y representaciones musicales. Es necesario aclarar que uno de los recursos tomados por Victoria Santa Cruz fue el innato sentido del ritmo de los negros (Romero, 1994), así como la convicción del derecho moral de los descendientes de esclavos a usar elementos de la música africana contemporánea. Una de las justificaciones dadas por Nicomedes Santa Cruz para este proceso de reconstrucción de la música afro-peruana es el hecho de que la música de los negros en Perú se origina de la música traída por los esclavos africanos.

El género de la zamacueca, al estar bien documentado, constituyó una evidencia que le permitió a Nicomedes Santa Cruz elaborar conclusiones sobre la preferencia de los negros hacia esa danza. Dedujo que el golpe de frente era

parte de la coreografía de esta danza y que mostraba raíces africanas. Otros géneros, como el agua de nieve, el panalivio, el toro-mata, el samba-landó y el festejo fueron reconstruidos en música y coreografía.

En 1959, Victoria Santa Cruz, con su grupo “Teatro y Danzas Negras peruanas”, da inicio a la presentación de música y danzas negras en escenarios y locales abiertos. Lucila Campos, Teresa Palomino, Ronaldo Campos, Lalo Izquierdo, Vicky Izquierdo, Abelardo Vázquez y otros fueron algunos de sus destacados bailarines y músicos pioneros.

En los años '70, se conformó el grupo “Perú Negro”, bajo la dirección de Ronaldo Campos, quien vino a concursar a Buenos Aires al Luna Park, obteniendo el premio mayor, el cual sirvió de puntapié para iniciar la carrera del grupo a nivel internacional.

Aunque este movimiento, en especial en los '80, se disolvió en la esfera del entretenimiento comercial, tuvo un importante impacto sobre la sociedad nacional a través de la presencia de la música afro-peruana en los medios masivos, involucrando a todos los sectores étnicos y sociales (Romero, 1994).

La música y danzas africanas se arraigaron en las costas del Perú y, con el tiempo, se fueron hibridando con la cultura local y se transformaron.

La pregunta sobre la presencia de estas prácticas en la Ciudad de Buenos Aires nos lleva a abordar el presente estudio. La identidad es una tarea que nos impulsa a indagar infinidad de veces quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos. La configuración económica, política y cultural asumida desde los marcos de la globalización, pone en efervescencia la búsqueda de nuevos espacios simbólicos para contener -individual y grupalmente- dicha indagación. El Ballet de Danzas Afro-Peruanas, con trece años de trayectoria, ha podido contribuir a la resignificación de los sujetos migrantes en Buenos Aires. ¿Quiénes son sus integrantes? ¿Cómo y cuándo surge? ¿Por qué y para qué se reúnen? ¿Cómo asume su propuesta estética? Dilucidar estas cuestiones nos ayudará a comprender e interpretar el objeto de estudio propuesto.

Sobre la existencia del Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires

Es propicio señalar que la imagen que ha proyectado el Estado-Nación peruano de sí mismo hacia el extranjero, a un nivel internacional, ha implicado

reconocer casi exclusivamente el aporte y el legado de las culturas andinas. Raras veces se incluye en las imágenes que Perú proyecta hacia el exterior a la cultura afro-peruana. Asimismo, las esferas oficiales no han reconocido el problema del negro en el Perú, y tampoco ha existido un movimiento similar al indigenismo que existió en la década de 1920. De este modo, los inmigrantes afro-peruanos, al encontrarse en un país extranjero como lo es Argentina, tienen que hacer explícita la presencia de la población negra en Perú para diferenciarse y no ser confundidos con los afro-cubanos o los afro-brasileños, resignificando su propia identidad.

Será interesante revisar algunas preguntas disparadoras para conocer los presupuestos básicos de la formación del Ballet Afro-Peruano, a saber:

¿Quiénes son?

Son un grupo de jóvenes argentinos y peruanos se entusiasman, en 1992, con la idea de expresar artísticamente otro punto de vista de la cultura peruana, eligiendo para ello la música negra de la Costa Peruana.

¿Cómo surge?

Independizándose del Ballet Kaymillajtaya⁽¹⁾ (Semillero de la cultura peruana en Buenos Aires), con la intención de mostrar la influencia heredada y la mixtura producida en la cultura afro-americana.

¿Cómo se forman?

Los bailarines son formados con las técnicas más tradicionales de las danzas folklóricas afro-peruanas respetando los ritmos y vestuarios que las caracterizan.

¿Por qué se reúnen?

Porque esencialmente la idea de la fiesta es el motor que les permite comunicarse y darse a conocer de otra manera.

¿Para qué se reúnen?

Se tiene la necesidad de bailar, para que, al ver las danzas afro-peruanas desplegadas e hilvanadas en este tiempo y espacio, se active la memoria y, en el festejo del encuentro con el otro, se refuerce la identidad de los sujetos migrantes.

El trabajo colectivo es el sello distintivo de este tipo de grupos culturales. Específicamente en el Ballet, hay un director coreográfico, que detenta el saber tradicional.

Los asistentes y coordinadores surgieron en forma espontánea o por la capacidad de alguno de sus integrantes, a diferencia de otros grupos donde cada rol administrativo se determinaba, por ejemplo, por voto o por sistema de asambleas.

En los primeros años de gestión se priorizó el hecho de juntarse; divertirse, primaba el intercambio social entre pares, la fiesta. El objetivo era mostrar lo que se sabía hacer, darse a conocer y disfrutarlo en el intento. El móvil no fue precisamente la búsqueda de un resarcimiento económico. A diferencia de otros grupos de danza de la colectividad peruana, el Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires, se caracterizó porque sus bailarines tuvieron una permanencia de varios años. Se buscaba otro perfil de bailarín. Se prefería que cada uno de ellos perfeccionara los movimientos y la coreografía, evitando el reciclaje constante de bailarines. De este modo, por un lado, se logró un producto de calidad, y por el otro, se reforzaba en el espectador el supuesto de que se tenían que poseer conocimientos previos para bailar danzas de este tipo.

El aprendizaje se difundía por medio de la oralidad y por el ensayo-error de las propuestas coreográficas para cada baile. La corporalidad por excelencia y el espíritu dionisiaco reinaban en cada ensayo.

Así, el Ballet fue ganando experiencia y estuvo presente en diversidad de festivales y actuaciones nacionales o internacionales, pero, sobre todo, a un nivel intra-colectividad. Esto generó una especie de auto-encierro y llevó a los integrantes a cuestionarse hasta qué punto la colectividad y sus instituciones, como la Embajada o el Centro Cultural Peruano de Buenos Aires, ofrecían los medios necesarios para capitalizar la experiencia como productor cultural. Se valoró de este modo la posibilidad de lograr reconocimientos en circuitos culturales y artísticos argentinos. También es interesante de destacar que algunos de los integrantes encontraron una salida laboral a la práctica artística, como profesores de danza afro-peruana y como profesores de Salsa.

“Ven a mi encuentro... si te atreves”. Semántica de la puesta en escena

Partiremos de una somera descripción de los sistemas de signos (música, coreografía, vestuario y otros) que se despliegan en cada espectáculo del Ballet que nos ocupa.

Las presentaciones estético-culturales de Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires están compuestas fundamentalmente por los denominados “cuadros de bailes”. Un cuadro es una imagen en movimiento obtenida a partir del despliegue coreográfico. El objetivo es que cada cuadro impacte progresivamente en la percepción del espectador para el devenir en una atmósfera festiva, desarrollándose la calidad rítmica y el vocabulario de movimiento de las danzas y música populares Afro-Peruanas.

El espectáculo está enmarcado en una estética tradicional. La puesta en escena del espectáculo es fija, los cuadros de baile se suceden en continuidad. El público comparte el espacio con los bailarines desde dos puntos de vista: percibiendo el acontecimiento dancístico-musical en general y en algunos casos siendo protagonista-participante de alguna de las danzas y música que se despliega -comúnmente esto sucede con el alcatraz-(²).

Los fragmentos musicales son los ejes conductores de nuestra estética. La música está compuesta en relación muy estrecha con el proceso de creación de la obra. Los cuadros encuentran su fundamento en la música y viceversa. Durante el espectáculo la música es constante. Se trabajan tres niveles musicales: el ritmo de cada cuadro, la ubicación espacio-temporal de la danza y el nivel de la emocionalidad sugerida para cada cuadro. Los sonidos se producen con los instrumentos de percusión típicos, por la reproducción electrónica y por la voz humana, según el desarrollo de cada cuadro. El vestuario a utilizar es el tradicional para cada una de las danzas afro-peruanas. Los cambios de iluminación acompañan la propuesta planteada (en situaciones óptimas de técnica).

Cada uno de los sistemas de signos citados se plantean en forma integral, a modo de trama semiótica, donde nada queda librado al azar.

Cada espectador peruano se siente convocado, reflejado, emocionado o interpretado, sin importar mucho el grado de competencia dancística que posea previamente. Los sentidos de pertenencia se potencian porque el espectador se conecta con su identidad socio-cultural traída desde su país de origen, resignificándolos en tierras lejanas. La energía que fluye es la propia de las prácticas vivas; es propia de los encuentros donde en la reunión se comparten los ritos de sociabilidad.

El espectador no perteneciente a la colectividad peruana sentirá de sobremanera el desafío propuesto por la copla “*para bailar conmigo, riñones hay que tener... / ven a mi encuentro, si te atreves / demuéstreme que puedes*”.

Sin embargo, el desafío es tácito también para el propio peruano, quien (por lo general) tiene la férrea creencia de que para bailar danzas afro hay que saber mover el cuerpo.

Ahora bien, la conocida oposición entre el arte como técnica y el arte como expresión que deviene de un talento extra mundano, podemos apreciar que la misma se potencia con la especificidad de las danzas afro-americanas. Ya es muy conocida la tensión existente en el campo artístico entre el arte como supremacía de la técnica y el arte como expresión divina del ser humano. Se fuerce la balanza hacia uno u otro extremo, la tensión se resuelve en un equilibrio sospechoso. El mismo se instala en la creencia de que para abarcar la especificidad de las danzas afroamericanas se requiere un talento extra, el cual es aportado directamente por la condición de reunir los rasgos fenotípicos del negro. Sin embargo, las posibilidades expresivas que brinda el aprendizaje de la técnica nos conducen a pensar que para bailar danzas afro-peruanas no es necesario ser negro. Se cuestiona de esta manera a la mirada exótica, que presupone que a todos los negros les gusta bailar y, por el hecho de serlo, lo hacen mejor que otros.

De este modo, entendemos que integrar el Ballet que nos ocupa implica el aprendizaje de técnicas rítmicas-corporales que le permiten al bailarín, sea peruano o no, sea negro o no, potenciar su sensibilidad y expresar de la mejor manera que le sea posible el patrimonio dancístico afro-peruano.

Integrar el mismo posibilita es una relación dialéctica entre técnica y expresión, entre método y talento, así como también entre prestigio y comunicación, entre sujeto y comunidad.

El Ballet se auto-define, entonces, como aquel espacio que potencia las experiencias previas de conocimiento artístico-cultural y las nuevas vividas en Buenos Aires como inmigrante. El Ballet es aquel espacio socio-cultural donde surge un poder tácito, un poder que brinda la posibilidad de construir sentidos comunes, el cual nos permite comprender de qué modo se erige dentro y fuera de la comunidad peruana.

Redes de significados

Otro elemento interesante sobre el cual reflexionar es acerca de los conocimientos portados por los bailarines al ingresar al Grupo de Danzas. La

mayoría relata que sabía bailar un poco, nunca había bailado salvo en la escuela o en fiestas familiares, que observó bailar a otros en los espacios festivos, etc. Es decir que aquello que se había aprendido en el entorno familiar y en la educación sistemática cobraba un nuevo valor en un espacio diferente.

Pensamos en el concepto de aprendizaje significativo, desarrollado por Ausubel, quien señala que los tres requisitos para que algo que se transmite se convierta en un aprendizaje significativo son: en primer lugar, que se relacione con saberes previos; en segundo lugar, que aquello que se enseña sea altamente significativo para el sujeto; y por último que implique la motivación propia del sujeto.

Ingresar a un grupo de baile y asumir el compromiso de una tarea en conjunto tiene que ver con estos tres aspectos, ya que despierta en el bailarín una afectividad propia que tiene que ver con el interés que esto despierta en él, se entrelaza con aquello que se porta por ser parte de la cultura peruana y posee un alto valor significativo.

Uno es capaz de aprender algo sin atribuirle un significado, esto es lo que sucede cuando se aprende en forma memorística. Es decir que la significatividad del aprendizaje no es una cuestión de todo o nada sino más bien de grados. Se constituyen significados cada vez que somos capaces de establecer relaciones “sustantivas y no arbitrarias entre lo que aprendimos y lo que ya conocemos”.

Existe una significatividad lógica que implica que aquello que se va a aprender tenga una cierta lógica intrínseca, y que una significatividad psicológica, que es la capacidad de poner el nuevo conocimiento en relación con lo que ya se conoce.

En el seno del Ballet, lo que se aprende es la técnica dancística, los desplazamientos coreográficos, la coordinación rítmica corporal y el significado de cada danza, además de compartir un espacio de socialización. Estos nuevos aprendizajes se insertan en las redes de significado ya construidas.

En este marco, lo que se muestra tiene que ver con la propia exigencia por lograr un producto de calidad que represente la tradición de las danzas. Esto aparece como un objetivo claro en nuestro Ballet. Se asume un rol de bailarín, de representante de un saber cultural que hace a la identidad del sujeto, que lo posiciona en un lugar determinado en la construcción de su identidad como migrante peruano en La Argentina.

La tensión entre el hábitus dancístico y los derechos culturales

Para muchos inmigrantes peruanos, la inserción en un grupo de danzas afro-peruanas implica una experiencia nueva, no vivida en el país de origen. Y si bien no tienen incorporada la técnica, sí reconocen haber bailado -en fiestas, en peñas-, o haber visto bailar danzas afro-peruanas. Aquí se hace necesario apelar a la noción de *hábitus* de Pierre Bourdieu (1996), para dar cuenta de aquellas disposiciones a actuar, percibir, valorar, sentir y pensar que han sido interiorizadas por el individuo y que le permiten definir su acción según las nuevas situaciones que se presentan. La invención y la improvisación constituyen mecanismos por los que el *hábitus* se reterritorializa en el contexto migratorio, ante nuevas condiciones objetivas. Los migrantes peruanos en la Ciudad de Buenos Aires que participan de agrupaciones artístico-culturales movilizan un *capital cultural* con el cual arriban a La Argentina. En términos de Bourdieu, diríamos que arriban con toda una serie de “esquemas de conocimiento y acción” (*hábitus*), vinculados a la música, la danza y la organización de eventos. El *hábitus*, es también interiorización de la exterioridad, lo social y lo histórico incorporado, encarnado en el cuerpo. El *hábitus*, en tanto disposiciones durables, conforma un *capital cultural* en estado incorporado, que está relacionado con determinado tipo de conocimientos, ideas, valores, habilidades, etc.

En cierto sentido, el *hábitus* otorgaría el “derecho a bailar” al migrante peruano fuera de su país. Así, los migrantes descubren y revalorizan aspectos de ese capital cultural incorporado como una segunda naturaleza. Ahora bien, es necesario aclarar que no todo lo relativo a estas prácticas culturales debe remitirse a la “continuidad de una tradición”. No se trata simplemente de que los migrantes lleven consigo un “equipaje cultural” a las zonas de destino, sino que además presuponen entre ellos saberes compartidos y esperables de los demás y de esta forma construyen una práctica cultural. Y aquí debe resaltarse la presencia de argentinos, quienes participan de esta complicidad.

Al integrar el Ballet Afro-Peruano, tanto los argentinos como los peruanos están ejerciendo derechos culturales, como lo es el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, a la vez que promueven la conciencia y el disfrute del patrimonio cultural de grupos y minorías étnicas, ejercen la libertad de creación e interpretación artística, así como la enseñanza en el campo del arte. El Ballet Afro-Peruano en Buenos

Aires permite a sus integrantes la adquisición de conocimientos, satisface la necesidad de un modo de vida y de comunicación.

Y nos referimos al Ballet en tanto grupo, pues si bien los derechos culturales son derechos individuales de los cuales es titular todo ser humano, suelen ejercitarse en asociación con otros. No se les debe negar a estos grupos el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural.

A manera de conclusión

La gestión de la fundación, de los ensayos y de las presentaciones que ha tenido el Grupo de Danzas Afro-peruanas en Buenos Aires ha multiplicado la experiencia de cada uno de sus integrantes de modo individual y también socialmente. Esas experiencias se enriquecen si se presta atención a los significados varios que asume. “La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público”, (Ricoeur, 1998: 30).

Asimismo, es importante mencionar el hecho de que ni la Embajada ni el Consulado tienen centros de divulgación del patrimonio peruano ni de formación de artistas o gestores culturales. Esta ausencia institucional es cubierta por los grupos de baile, constituyéndose en centros de formación para otros grupos. La Embajada y el Consulado acuden a estos grupos cuando se necesita mostrar una imagen cultural del Perú en el extranjero. Aun así debe resaltarse que no se les puede exigir a los grupos de baile lo que las instituciones deberían hacer. Los grupos de baile como centros de formación no pueden ofrecer todas las herramientas -ni materiales ni simbólicas- necesarias para el desarrollo artístico. No se garantiza ni se protege la identidad y la propia existencia de los grupos. Esto es contraproducente para el desarrollo de las posibilidades expresivas y para la difusión del Perú cultural y artístico en el extranjero.

Para arribar a una conclusión somera de esta primera aproximación al quehacer del Grupo de Danzas Afro-Peruanas en Buenos Aires y de sus significados en la construcción de las identidades, podemos señalar que sus principales aportes tienen relación no solo con representar la nacionalidad peruana -mostrando que el patrimonio dancístico del Perú no está únicamente conformado por las danzas

andinas-, sino, sobre todo y al mismo tiempo, con la posibilidad que se le brinda a los migrantes de mostrarse como artistas de un grupo, con la formación de otros artistas, con la resignificación de saberes, con la construcción de un espacio común con otros migrantes y con los que no lo son, con la posibilidad de circular por otros espacios fuera de la colectividad, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- **Arico, Héctor:** *“Las danzas Folklóricas Argentinas”*. Guía técnica para el estudio integral, Todocopia, 1988, Buenos Aires.
- **Ausubel, David:** *“Significado y sentido en el aprendizaje escolar”*. Apuntes personales
- **Bourdieu, Pierre:** *“Cosas Dichas”*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1996.
- **Grimson, Alejandro:** *“Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires”*. Felafacs. Eudeba. 1999.
- **Gutiérrez, Alicia y Pierre, Bourdieu:** *“Las prácticas sociales”*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. Posadas. 1995.
- **Montiel, Edgard:** *“Negros en Perú. De la conquista a la identidad nacional”*. En: Presencia africana en Sudamérica. Luz María Martínez Montiel. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1995.
- **Ricoeur, Paul:** *“Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido”*. Siglo XXI Editores, 2º Edición 1998, México.
- **Romero, Raul:** *“Black Music and Identity in Perú: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions”*. En: Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America. Ed. Gerard Behague. Transaction Publishers. New Brunswick. USA. 1994.
- **Symonides, Janusz:** *“Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos”*. Faltan datos
- **Tambutti, Susana** (Compiladora): *“Cuaderno de Danza 2. Aproximación a un estudio histórico de la danza en el siglo XX”*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1995, Buenos Aires.

NOTAS

(Endnotes)

(1) El Conjunto Folklórico Peruano de Música y Danzas “KAYMILLAJTAY” (Esta es mi tierra) inició sus actividades como tal el 8 de marzo de 1984, con el apoyo principal de *Simón Medrano Gómez* y *Aida Enciso*. Varios de los actuales directores de los grupos de danzas vigentes en la actualidad, así como muchos de sus integrantes, dieron sus primeros pasos como bailarines de Kaymillajtay, el grupo más antiguo de la colectividad.

(2) Danza erótica con mucho movimiento de cadera. Tanto el hombre como la mujer llevan un papel -llamado ‘cucurucho’ por la forma en que es plegado- prendido a la parte posterior de la cintura, el cual debe ser encendido con unas velas. Antiguamente, la mujer era la única a la que se le ponía el papel y si el hombre se lo encendía tenía que pasar la noche con él.

**Silvia Benza*. Lic. en Cs. Antropológicas. Bailarina de danzas afro-peruanas.

**Nancy Miranda*. Bailarina y Docente de danzas folklóricas argentinas y danzas afro-peruanas. Estudiante de Artes (UBA).

**Giselle Ronzoni*. Lic. en Psicopedagogía. Coordinadora General del Ballet Afro Peruano.

Danza Afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación

Marcela Gayoso

Introducción

La siguiente ponencia intenta describir el desarrollo histórico de la Danza Afro en Buenos Aires, específicamente en Capital Federal, que es donde se instaló el mayor número de transmisores de esta disciplina. Me voy a referir a la Danza Afro dentro de los ámbitos no religiosos sino artísticos o en relación a las artes escénicas y del movimiento. También se pretende analizar su desarrollo y las transformaciones ocurridas a partir de las resignificaciones realizadas desde su introducción en la década del '80 hasta la actualidad.

Desarrollo histórico

La Danza Afro fue introducida en Buenos Aires en la década del '80, en su mayoría por inmigrantes brasileños, como también uruguayos y finalmente cubanos. Los mismos difunden esta disciplina tanto en ámbitos privados como públicos incluyendo dentro de la denominación Danza Afro las diversas variantes de la misma, a saber: Danza Afro Contemporánea; Danza Afro Yoruba (danza de orixás); Danza Afro Jazz y Ritmos Populares.

Los primeros transmisores de Danza Afro dan clases en gimnasios, centros culturales y academias privadas, como por ejemplo el Danzario Americano, que es la academia de más trayectoria y especialización en Danzas Afro.

Durante esta década crece el número de practicantes de Danza Afro como así también su popularidad. Por eso, en el año 1984 se dan clases de Capoeira y de Danza afro en el C. C. Ricardo Rojas, que es una institución de extensión universitaria que depende de la Universidad de Buenos Aires, aunque sus cursos no son gratuitos. Los que dan clases de Danza Afro en ese momento son Isa Soares (Danza Afro yoruba); Telma Meirelles (Danza Afro contemporánea) y unos pocos años más tarde se agregan Cidinha Fursan (Danza Afro Jazz) y Evon Correia (Danzas afro populares). A fines de los '80, todos ellos son parte del Dpto. de Danza Afro Americana de la Institución antes mencionada, siendo Isa Soares la coordinadora del mismo. Ya a mediados de los '90 se agregan al departamento de clases de Técnica de la Danza Afro y Ritmos Populares brasileños dictadas por Claudio de Oliveira y la orientación afrocubana, a saber: danza afro cubana de origen arará, yoruba y congo y ritmos populares cubanos dictadas por Alberto Bonne, de nacionalidad cubana.

Para finales de los '90 estas artes están medianamente difundidas y consecuentemente, surgen tanto grupos artísticos como docentes, ya de origen local, que son producto del proceso iniciado en la década anterior. Estos grupos y docentes alcanzan importantes niveles de instrucción, ya que muchos de ellos además de la capacitación adquirida en Buenos Aires por los maestros extranjeros, también viajan al exterior para complementar su formación. En la actualidad podemos encontrar un total aproximado de 11 profesores extranjeros: seis profesoras y profesores de origen brasileño, cuatro de origen cubano y unos de origen africano; y 15 profesoras de origen local, en cuanto a danza nos referimos. Los grupos artísticos más antiguos, los iniciados a finales del los '90 son Oduduwa Cía. de Danza Afroamericana; BADA Buenos Aires Danza Afro; Sambaires; Iyamba; y Escuela de Percusión de La Chilinga. Elegí estos grupos como ejemplo porque están en vigencia en la actualidad y se han venido desempeñando en forma ininterrumpida e integran canto, danza y percusión. Actualmente hay un creciente número de nuevos grupos de percusión y Danza Afro.

Evolución

A partir de observaciones registradas con respecto a la respuesta dada por los participantes a esta nueva propuesta, en lo referente a danza y técnica del



movimiento, se analizarán las dificultades que presentan tanto la asimilación como la transmisión de la técnica de la danza afro en un entorno con características muy diferentes de las de su lugar de procedencia.

Programa Cultural en Barrios

En este sentido, se pueden distinguir dos órdenes diferentes de dificultades:

- 1) Dificultades de orden corporal.
- 2) Dificultades de orden conceptual.

Dificultades de orden corporal

La mayor parte de mi formación se realizó acá en Buenos Aires pero también estuve un corto período en Bahía. Esto me permitió observar la forma de moverse de los bahianos y su manera de transmitir la danza también. Entonces vi que por sus características, la ciudad de Bahía ofrece herramientas que no están tan disponibles en la Ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo la posibilidad de acceder a cierto aprendizaje cotidiano de la danza (de manera informal, más o menos esquematizada, pero no académica) por estar inmersos en un medio que constantemente ofrece la posibilidad de bailar y estar en contacto con la percusión, o sea, por la posibilidad que ofrece que la danza y música afro sean visibles. Me pareció que esta podría ser una de las razones por las cuales yo percibí en mí, en mis compañeras y más tarde en mis alumnos, dificultades muy evidentes en movilizar la cadera y el cuerpo en forma independiente y en entender la música.

De ahí que pensé que la trasmisión de esta disciplina tendría que contemplar el hecho de que provenga de un entorno diferente y también estas dificultades que acá los porteños tendríamos para asimilar la técnica de movimiento de la Danza Afro y dirigir el entrenamiento hacia la adquisición de estas habilidades. (La Danza Afro se caracteriza por poseer una postura corporal específica que consiste en el descenso del centro de gravedad manteniendo la columna estirada, expresarse a través de movimientos intensos pero dividiendo el cuerpo en segmentos que se mueven en forma interdependiente y en ser muy teatralizadas.)

Dificultades de orden conceptual

a) Danzas primitivas:

Al comenzar a enseñar, con la primera dificultad que me topé fue que la gente ingresa a los cursos con la idea de que va a aprender danzas primitivas. Inclusive, esta es una idea que inculcaron los propios maestros brasileños y que algunos colegas utilizan. Si bien, indagando sobre lo que se entiende por primitivo, se obtienen respuestas como: originario, primero, primario, antiguo, en general expresan una atracción por lo exótico. La mayoría de la gente explica que no lo consideran negativo el llamarlo primitivo, por relacionar esta palabra de forma positiva con lo originario.

La dificultad se da porque la connotación evolucionista del término hace que finalmente, por muy positivo que sea lo originario, en el fondo esté la idea de que nos vamos a retrotraer a un estado humano muy remoto cercano al primate. Entonces, hay que explicar que aunque tenga orígenes muy antiguos, y aunque sean danzas comunitarias, no significa que sean primitivas en la actualidad. Para aclarar esto es importante ubicar las sociedades de donde provienen estas danzas en un marco temporal concreto, los reinos yorubas se fundaron hacia el 1000 dC. En el siglo XIII se fundó la ciudad urbana de Benin y en el siglo XV es el apogeo imperial y cultural de la misma. De esta época datan las famosas cabezas de Ifè con su complicada técnica.

El denominar estas danzas como primitivas, convierte a estas manifestaciones en atemporales, que tiene que ver con la idea de que la cultura es algo estático que va viajando a través del tiempo sin modificaciones ni influencias, o

sea que se le niega el cambio sucedido a través del tiempo y las resignificaciones efectuadas por los mismos participantes.

Otra consecuencia de esta relación con lo primitivo u originario es la suposición de que la Danza Afro es más “libre”, esto es, despojada de técnica. Como ejemplo cito el comentario de una alumna: “*Yo creía que la Danza Afro era más libre, que me iba a mover y a pasarla bien y nada más, pero no, veo que tiene pasos, que tiene una estructura que hay que respetar*”.

b) Prejuicio contra las religiones africanistas:

La danza afro proviene de un contexto ritual y este contexto ritual es el de las religiones africanistas. Y las religiones africanistas, en Buenos Aires, cargan con un prejuicio negativo que a veces se hace explícito. Me ha sucedido que buscando espacio para dar clases, me dijeran que, si esto tenía algo que ver con la Umbanda, no querían saber nada sobre clases de danza. También hay una creencia en algunos que piensan que en la clase de Danza Afro van a entrar en transe o algo parecido.

Frente al prejuicio observado en relación a las religiones africanistas, el desafío fue encontrar la forma de desmitificar el prejuicio a través de la información. De todas maneras, yo creo que esto es algo que tiene más que ver con la poca visibilidad de las religiones de origen africano en Buenos Aires, que genera toda una serie de falsas creencias y supersticiones.

Ahora bien, llegada la instancia de la producción, de poner en escena lo aprendido, y sobre todo en participantes con alguna experiencia, se presenta cierto temor que tiene que ver con lo que es permitido o no a la hora de mostrar una producción artística de estas características. Siendo que las danzas provienen del contexto religioso (que además suele tener una carga negativa), se presenta

la pregunta de si está bien poner en escena tal o cual cosa. Y aquí es donde se hace visible la dificultad de acceder a una comprensión más holística de la cultura, entender, por ejemplo, que una manifestación artística esté íntimamente relacionada



con la religión, es decir, la compleja relación entre el ritual y el arte.

A veces, este temor se ve reforzado por algunas personas, quizás con creencias más ortodoxas que se adjudican el derecho de cuestionar el conocimiento sobre lo que hacemos, dando a entender que hay cosas ocultas o cosas que se pueden y otras que no y cuán habilitado está uno para hacerlas.

En relación a esto aparecen cuestionamientos que tienen que ver con la idea de que la cultura pertenece a determinados grupos. Un ejemplo, podría ser el comentario hecho por un colega brasileño en un espectáculo de un grupo argentino: “*Yo vine a ver qué estaban haciendo con nuestra cultura*”. Esto sucede con los grupos que se sienten dueños de una cultura, como con las personas que incursionan en esa cultura que supuestamente “no les pertenece”. Entonces aquellos grupos estarían naturalmente habilitados para mostrar, hacer y deshacer, porque supuestamente es “su cultura”, y a veces también para juzgar qué es lo que hacemos, si está bien o mal.

Transformación



Este punto refiere a las resignificaciones efectuadas por estos nuevos grupos locales que se realizan quizás para justificar la práctica en un entorno en el cual estas artes no son suficientemente conocidas ni valoradas, además de haber sido consideradas patrimonio exclusivo de afrodescendientes.

Dos Orillas Cultura Popular Afrorrioplatense

A partir de que nos despegamos de nuestro maestros, lentamente se comenzó a forjar un nuevo proceso, visible en las producciones artísticas. Esto es, que creo que estamos encontrando diferentes maneras de organizar los contenidos,

con lo cual, nos estamos apartando del patrón original del espectáculo afro, que tenía mucho que ver con el show folclórico brasileño.

En el mismo, lo tradicional es la salida de cada orixá con sus ropas e instrumentos característicos para ejecutar la danza con su toque correspondiente.

Todo el movimiento producido en estos últimos años, nos está colocando en la necesidad de buscar y reencontrar elementos comunes con el folclore y el tango. Estos elementos siempre estuvieron presentes, pero pocas veces o ninguna, fueron remarcados. Tanto es así que recién en los últimos años se produce un “renacimiento” del candombe, con la aparición de nuevas comparsas porteñas.

Por todo lo dicho, creo que últimamente la Danza Afro en Buenos Aires está tomando una forma, si queremos así llamarle, una identidad propia. Esta identidad se puede ver en las puestas en escena de las nuevas propuestas artísticas



que incluyen otros elementos, además de los ya conocidos. También se puede ver en estos puntos comunes que estamos buscando con el folclore y el tango, con los argumentos de las obras y los nombres de las producciones y grupos. En relación a esto, aparecieron interacciones entre orixás y malevos porteños, u orixás entremezclados con chacareras. Si esto responde a la necesidad de reivindicar la cultura negra o a la de expresar nuevas creatividades es una pregunta que queda abierta para la investigación.

BADA Buenos Aires Danza Afro

Hay un aumento significativo de producción cultural de artes de origen

afro en Buenos Aires, tanto de música como de danza. Tanto es así que además de en el Centro Cultural Ricardo Rojas, que pertenece a Extensión Universitaria, también hay cursos de Danza Afro en los cursos de extensión del Centro Cultural General San Martín y en el Programa Cultural en Barrios, que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ahora bien, estos cursos se centran en Buenos Aires Capital Federal, pero este aumento aún no es suficiente como para que el afro tenga peso a mayor nivel dentro de la comunidad de la danza y a nivel nacional. Yo creo que, a pesar de la influencia que la música negra tuvo en la música rioplatense, la invisibilidad de la cultura negra todavía es muy importante, y un ejemplo de esto es que, por ejemplo, en los encuentros de danzas que se organizan a nivel nacional, se han incorporado los géneros: danza árabe, latinos populares, folclore internacional, pero la modalidad candombe y, mucho menos, danza afro todavía no figuran.

Usos creativos de la tradición en la danza afro en Buenos Aires

*Laura Rabinovich**

Aprendiendo danza afro

Desde hace unos tres años aproximadamente desarrollo una actividad docente tanto dentro del ámbito de la danza afro como de las danzas brasileñas -principalmente dentro de la música de carnaval bahiano o *axé music*- Actualmente soy profesora en el Danzario Americano (desde principios de año) y doy clases en diferentes estudios que alquilo en el barrio de Palermo. También me desempeño como profesora particular y como coreógrafa del Grupo Ode. Mi enseñanza de danzas populares brasileñas se realiza principalmente en institutos de danza y en diferentes gimnasios. He participado, además, en distintos eventos culturales, festivos y de entretenimiento como bailarina de samba, axé music, afro y capoeira.

Soy Profesora Nacional Superior de Expresión Corporal egresada del IUNA. Mi formación como profesora de danza afro se dio principalmente en Buenos Aires y en Río de Janeiro. En Buenos Aires estudié danza afro a partir del año 1997 y tomé clases con Telma Meireles, Isa Soares, Claudio Oliveira y Sergio Amorin (todos ellos brasileños). En Río de Janeiro, donde viví durante

*Laura Rabinovich: Profesora de danza afro

el año 2002, estudié en el C. C. José Bonifacio con el profesor Charles Nelson. En la actualidad sigo tomando clases en Buenos Aires con Laila Canteros (argentina, profesora de afro-contemporáneo), Valdir Silva (brasileño, profesor de danzas afro-brasileñas) y Rosnery González (cubana, profesora de danzas afro-cubanas).

Las danzas populares brasileñas, como el samba y el *axé* -entre otras-, las aprendí mayormente en Río de Janeiro, con los cariocas con los cuales vivía, pero también trabajando como bailarina con brasileños (desde el año 2002) y en clases que tomé en Buenos Aires con Claudio Oliveira.

También me gradué en la especialización de teatro en el Instituto Vocacional de Arte (I.V.A.) y estudié con profesores como Oscar Aya y Alejandro Casavalle.

Por qué bailar danza afro

En un comienzo, a los 19 años, escogí el afro como forma de expresión porque los movimientos de esta danza me resultaban naturales, como si los hubiera bailado toda la vida. Me resultaban cercanos, conocidos, lo cual era extraño porque en ese momento mis conocimientos sobre la danza se encontraban principalmente dentro de la danza jazz (que había aprendido desde los 5 hasta los 12 años) y la expresión corporal (de la cual tomé clases desde los 14 hasta los 25 años). Estudié expresión corporal tanto en institutos de danza como de teatro, y estos antecedentes probablemente influyeron en la concepción y en el énfasis que luego le daría a mi actividad docente y a mi manera de concebir la danza afro. Esto se debe a que el enfoque de la expresión corporal para teatro, es muy diferente al de la expresión corporal para danza. El énfasis en la formación teatral en general está puesto en que el cuerpo pueda transmitir la *intención* de la acción, no la apreciación por la mera forma sino por que se entienda lo que se está tratando de decir. Como explicaré luego, en la danza afro también es importante que sea la intención, el concepto, lo que lleve a la acción.

Veía también en la danza afro determinada utilización de la fuerza corporal que, por ser más intensa que la que encontraba en el jazz o aun en la expresión corporal, me parecía más atractiva y con la cual me podía identificar más. Además encontraba mucho respeto por, y aceptación de, la propia anatomía, por las for-

mas femeninas, por la *sexualidad* y la *sensualidad* que en otras formas como la danza clásica, por ejemplo, que me parecían totalmente anuladas y negadas. Veía mucho respeto por el cuerpo en cada una de las acciones y los movimientos.

La danza afro me resultaba, además, muy atractiva desde lo expresivo. Todos los movimientos que se enseñaban tenían un porqué, representaban algo (aunque esto no es necesariamente cierto para todas las personas con las que tomé clases, pero sí para los profesores que fueron más importantes para mí, como es el caso de Isa Soares). Encontré también respeto por el espacio en el cual cada uno desenvuelve su danza. En la mayoría de las clases de afro que tomé los profesores siempre señalaron el uso del espacio como algo que debía ser respetado: cuidar de no llevarse a los compañeros por delante, pero tampoco permitir que ocuparan mi lugar dentro de los ejercicios en las diagonales o en otros ejercicios frente al espejo. Finalmente, encontré respeto por el tiempo de la música, paciencia y dedicación por hacer entender que el cuerpo debe moverse siguiendo el ritmo de cada música, no debe ir ni más atrás ni más adelante que ella.

Pero por sobre todas las cosas veía en la danza afro *unidad* en lo que se bailaba: unidad con la música, con el espacio en el cual se desarrolla el movimiento, cierta coherencia en el todo, que hasta ese momento no sabía muy bien de dónde provenía. Después aprendí que el fundamento de esta unidad era que cada orixá era diferente, que cada uno tenía su música, sus cantos, sus colores, pero, sobre todo, determinada fuerza de la naturaleza que le correspondía y de donde venía su dinámica para el movimiento. Comprendí así que la calidad de los movimientos de Ogum (deidad de la guerra y del metal) que son cortados, fuertes y violentos, es diferente de la calidad de los movimientos de Oxum (deidad de la femineidad y de la riqueza) que son ligados, fluidos, suaves. Al entender esto me di cuenta de cuál era el fundamento de esa unidad que yo percibía.

Esto fue lo que me resultó más interesante y también lo que me permitió integrarle al movimiento nuevo que aprendía determinadas imágenes y sensaciones internas que hacían que al bailar estos movimientos cobraran sentido. Por el contrario, al bailar jazz o contemporáneo las imágenes que sugerían los profesores cuando enseñaban un movimiento o una coreografía no correspondían con las sensaciones internas que yo tenía con respecto a ellos. Esto se debía, creo, a que este tipo de danzas trabajan desde sensaciones más abstractas, más abiertas a todo tipo de interpretaciones, a todo tipo de mensajes -o a ninguno-. En ellas se trabaja más desde la sensación que desde lo narrativo, más desde la

pura habilidad física, desde el desarrollo de la flexibilidad o la resistencia del cuerpo. Son danzas creadas desde la mera forma, para la mirada del otro, para que disfrute principalmente el que ve, el que asiste a una exhibición. Están pensadas desde un ideal de perfección de la forma, que es lo que el público mira, la parte externa del movimiento, *el afuera*. La otra cara de la moneda, del movimiento, es la cara interna, lo de *adentro*, donde se producen las imágenes, las sensaciones, las emociones, el disfrute que *uno* (el bailarín) tiene del movimiento -más allá de que lo que se ve sea lindo, prolijo o correcto-. Este sería el *adentro* del movimiento, que es todo lo que nutre a la forma.

La danza afro, por el contrario, permite desarrollar más este *adentro* del movimiento. Con ella empezaron, para mí, a incluirse en el movimiento sensaciones con nombre y apellido, o sea, bien identificables: con forma, con color, con determinada y precisa dinámica, en donde este *adentro* y este *afuera* del movimiento se constituyen en un intercambio permanente. La forma es importante en el afro pero no es el único ni el principal determinante del movimiento.

Actualmente continúo eligiendo el afro como forma de expresión porque (además de las razones antes mencionadas) es una danza narrativa, que permite enviar un mensaje claro. Una persona que nunca vio danza afro en su vida, que no sabe nada sobre los orixás, ni sobre Brasil o África, puede ver una danza para Oxum y entender sobre qué se está bailando: sobre la belleza, la feminidad. Se entiende claramente, por ejemplo, cuando la bailarina alza un espejo imaginario y se mira y se peina. Es concreto, desde el *adentro* de la bailarina y también desde la forma, desde el *afuera*, lo que se ve desde el público, y más si se incluye dentro de esta percepción total la música, el canto, los colores o la ropa utilizadas, etc.

Hace poco, para poner un ejemplo concreto, presenté una muestra de danzas que incluyó, en la primera parte, danzas de orixás y, en la segunda, danzas populares brasileñas. Las personas que bailaban en la segunda parte de la muestra tenían un promedio de edad de entre 14 y 25 años, y el público que asistió estaba en su mayoría compuesto por familiares y amigos de las bailarinas de *axé*, que prácticamente nunca habían visto nada de afro, ni sabían qué era un orixá. Al presenciar la primera parte, de danza afro, se sorprendieron -a algunos quizás les gusto más y a otros menos- pero cuando vieron una de las coreografías que era sobre Oxum y Obá (dos Orixás femeninas que pelean por el amor de Xangó, deidad del fuego) todos entendieron que eran dos mujeres muy diferentes, una

muy linda y la otra más guerrera, que se peleaban (y casi todos supusieron que era por un hombre). A nadie le quedaron dudas al respecto.

El afro permite entonces crear sobre una base sólida, tradicional, mientras que en otras danzas donde el énfasis está puesto en romper las reglas de la gravedad, o en colgarse lo mas “estéticamente” posible de una tela, o en ver cuán alto puede levantarse la pierna o cuántos giros seguidos se pueden hacer, se puede perder el eje del mensaje en la mera forma. No me parece mal un énfasis primordial en la forma -que da resultados bellísimos- pero *no es la manera que elijo para expresarme artísticamente*. Considero que la danza tiene una función primariamente comunicativa y eso es algo que en muchos tipos de danzas, como dije, no se privilegia.

En el afro, por lo tanto, hay una interacción permanente entre forma y contenido, entre lo que he llamado el *adentro* y el *afuera* del movimiento, entre las sensaciones de los bailarines y la apreciación de la audiencia. En ese intercambio permanente, por lo tanto, los límites que separan forma y contenido, adentro y afuera, son casi imperceptibles. Claro que esta armonización, esta *coincidencia expresiva*, no siempre se logra, pero cuando sucede se realiza en su plena forma el acto dancístico y comunicativo.

Coincidencia expresiva en la danza afro: imagen interna y copia mimética

Hay dos maneras por las cuales en la danza afro se puede producir esta armonización, esta *coincidencia expresiva* entre el afuera y el adentro, entre la imagen interna del bailarín y la forma externa que proyecta. La primera sería *de adentro hacia afuera*, del contenido a la forma, de la *imagen del orixá* al *movimiento del orixá*. Si se desea bailar Oxum, por ejemplo, se comienza buscando primero imágenes tradicionales: Oxum bañándose en el río, peinándose, mirando sus joyas. Después se buscan imágenes o sensaciones propias de la bailarina que puedan coincidir con las tradicionales: momentos en los que se sintió linda o vanidosa, en los que se bañó, peinó, arregló, o imágenes que pueda tener de otras personas realizando estas acciones. Entonces, cuando la bailarina comienza a marcar un paso, trata de tener alguna de estas imágenes presentes, para que lo que se vea en el movimiento sea como una “foto” de la imagen que la bailarina

tiene dentro de sí. En general esta “foto” es siempre un recorte de imágenes tradicionales e imágenes propias de quien baila. Esta imagen se transporta a la forma de la danza. Se pasa así de una *imagen* del orixá a su *movimiento*.

Otra variante de la modalidad del contenido a la forma es tener presente en el cuerpo los lugares desde donde “habla” el movimiento. Esto está directamente relacionado con la técnica y/o formas de movimiento tradicional que siempre son la base, el lugar desde dónde comenzar. En cada orixá los motores corporales del movimiento son distintos. En el caso de Xangó, orixá del fuego, por ejemplo, uno de los mayores motores del movimiento es la zona torácica y la cintura pélvica que se retrae y se proyecta durante muchos movimientos. El manifestarse a través de esos movimientos se debe a que Xangô es viril, valiente, es un rey. Si puedo entender que ese movimiento de plexo es el que transmite la idea de “realiza” de Xangó, entonces se da la coincidencia expresiva entre la imagen interna y la externa. En ambos casos, conocer la parte conceptual del orixá ayuda a hacer mejor su movimiento.

Para algunas personas -sobre todo al bailar determinados orixás- es necesario tener lo conceptual claro para poder bailar, porque muchas veces el movimiento (y no solo el aspecto expresivo, sino el paso en sí) depende de lo conceptual. Esto puede ser particularmente necesario para determinados orixás. Cuando, por ejemplo, en su danza guerrera el orixá Ogum va cortando cabezas, la bailarina tiene que saber que este orixá es temible, que no está cortando cualquier objeto, que el movimiento debe tener una cierta ferocidad, una cierta dramaticidad que difícilmente se consiga si uno no sabe su significado.

En la otra modalidad, que podríamos denominar *copia mimética*, el proceso es a la inversa. Para el caso antes mencionado de Xangó, se comienza con ejercitación de pectorales o de pelvis, solo repitiendo y copiando miméticamente alguno de los movimientos. La forma del orixá se va armando solo en el movimiento, sin tener que recurrir a ninguna explicación verbal, ni apelar a ningún significado, ni a ninguna imagen pensada con anterioridad.

Las personas tienen distintos mecanismos para entender la danza. Hay quienes prefieren primero comprender cómo se mueven las piernas y luego agregarle los brazos, mientras otros que prefieren aprender todo al mismo tiempo. Hay quienes prefieren hacer el movimiento lento y una vez mecanizado hacerlo más veloz, a otros les resulta más simple hacerlo en la velocidad indicada por la música desde el primer momento. Algo similar ocurre con la *imagen interna*

del orixá y el *movimiento* del orixá: no creo que haya un solo camino para la comprensión de ambos. Se puede empezar con la imagen o se puede empezar con el movimiento. Dependerá de quien lo enseñe.

De cualquiera de estas dos formas, se puede lograr esa *coincidencia expresiva* del contenido y la forma, del adentro y el afuera del movimiento, del concepto y del movimiento del orixá. Quizás lo mejor sea, como docente y como artista, no excluir ninguna de estas dos modalidades, sino poder explorar sobre las dos formas, ya que a veces es más útil una que otra, dependiendo de los grupos, las personas y del tipo de complejidad del paso o del movimiento con el cual se está trabajando.

He participado en clases en las cuales el profesor explicaba mucho sobre las características de cada orixá, de cómo se sentía. Luego cada alumno hablaba de lo que sentía con respecto a ese orixá, con respecto a esa energía, desde lugares muy comprometidos y muy íntimos, que dudo sea necesario exteriorizar en palabras, cuando se dispone de un lenguaje tan rico como el de la danza afro para expresarse. Sin embargo, en el momento de bailar, la forma no “hablaba”, la resistencia física no alcanzaba, los movimientos eran descuidados, faltos de equilibrio y coordinación. Y también he participado en clases en las cuales, por el contrario, bailábamos Oxum o Iemanjá (o “el agua dulce” y “el agua salada”, dado que algunos profesores prefieren no nombran al orixá, sino solo la fuerza de la naturaleza que representa) y algunas bailarinas en vez de danzar femeninas o seductoras lo hacían con el ceño fruncido, con movimientos fuertes, rápidos, grandes. En estos casos tampoco se hacía un buen uso de lo expresivo, porque no se entendía qué se está expresando -si es que se estaba expresando algo- o al igual que en otras danzas se hacía uso solo de la habilidad para saltar o de la resistencia física. Por lo tanto, la conexión entre forma y contenido, esta unidad que debe caracterizar al afro, se quebraba.

Quizás un determinado énfasis en lo conceptual sea particularmente importante en Buenos Aires, donde quienes aprenden estas danzas no tienen ningún conocimiento previo sobre los orixás ni sus significados. Cuando tomaba clases en Río de Janeiro, el profesor decía “Vamos a bailar Xangó”, y quizás marcaba pasos nuevos o coreografías nuevas, pero todo el mundo entraba en sintonía rápidamente con la dinámica requerida para bailar Xangó. El docente no necesitaba explicar que era el orixá del fuego o que los movimientos eran enérgicos, ya todo el mundo lo sabía. Efectuaba muchas correcciones sobre la forma del

movimiento, pero nunca -o rara vez- sobre la dinámica. En una ocasión, por ejemplo, al corregirnos dijo: “Ese Xangó está *doente* (enfermo); más que Xangó es Omolú (orixá de las enfermedades, cuyos movimientos se hacen temblando, flojos, hacia el suelo, con poco tono muscular)”. Hacía así referencia a que ya estábamos cansados y todo nos salía sin fuerza. Pero no tuvo que aclarar nada más, todos en la clase nos reímos porque habíamos entendido el comentario. La falta de este *background* cultural en los alumnos de danza afro porteños es uno de los motivos que hacen particularmente necesario (aunque quizás no imprescindible) un mayor trabajo conceptual.

Enseñando Danza afro

Mi forma de enseñar es una síntesis basada en los estudios que realicé dentro de la danza afro (pero también en los otras variedades de danza que mencioné antes) y el teatro, tomando en cuenta mi experiencia personal y un trabajo posterior de investigación bibliográfica y coreográfica. Refleja también ciertas preferencias y modalidades propias, principalmente la voluntad y necesidad de resaltar la expresividad de la danza de los orixás pero desde una *visión creativa de la tradición*.

a) Enfatizar la expresividad del orixá

La base de mi trabajo, tanto como docente o como bailarina-coreógrafa, está puesta en los orixás; todo el tiempo intento trabajar con imágenes que hagan “hablar” al orixá, que lo muestren, desde el cuerpo que se está moviendo. Intento que a través de sus movimientos el/la bailarín/a pueda contar algo sobre este orixá.

Como fuente de inspiración, los orixás son inagotables, porque se los puede encontrar todo el tiempo en la propia vida cotidiana, si se conocen sus características, el elemento de la naturaleza que representan o las actividades a las cuales están asociados. Es solo ejercer y abrir esta percepción para verlos por todos lados, sin necesariamente hablar de experiencias místicas. Aun viviendo en una gran ciudad como Buenos Aires, donde el cemento es omnipresente, podemos ver a los orixás en los fenómenos meteorológicos: lluvias, tormentas, vientos (Iansá,

Ewá), incendios (Xangó), en el río (Oxum); o en fenómenos biológicos como la maternidad (Iemanyá), la vejez (Oxalá, Naná), las enfermedades (Omolú). Podemos verlos aun en fenómenos sociales: la actitud guerrera de algunos grupos piqueteros no puede menos que evocar a Ogun, quien además de ser la deidad de la guerra y los instrumentos de metal es quien abre los caminos. Cuando se conoce y adopta esta perspectiva, la relación entre los orixás y el mundo que nos rodea es simple y evidente, se realiza sin esfuerzo.

Otro lugar desde donde se puede “ver” a los orixás es desde el arquetipo mítico, desde las características psicológicas que muestran sus “hijos”, cualquier persona con la que nos podemos encontrar o aun nosotros mismos. Habitualmente intento no incentivar demasiado esta modalidad porque tiende a encasillar a cada alumno dentro de determinada dinámica propia del orixá al cual cree que pertenece. Sin embargo, si se tiene cuidado de que esta fijación no ocurra es un elemento válido para la búsqueda de imágenes propias.

Me gusta mucho pensar en lo coreográfico como en el armado de un texto y en cada movimiento como si fueran palabras. Intento que dentro de ese texto que arme, ese ensamblado de movimientos/palabras no haya nada abstracto, que cada acción expresiva, cada movimiento, sea lo más tangible y concreta posible.

Para poder trabajar con detenimiento un orixá desde la danza, es necesario abordarlo desde todos los ángulos posibles. Entre ellos:

- La técnica propia de la danza del orixá.
- Los principios del orixá (el arquetipo mítico, las leyendas que se conocen sobre él/ella).
- La propia percepción (conceptual o experiencial) que el que baila tiene de ese orixá.
- El elemento que representa el orixá (por ejemplo, si es Oxum, observar el río, ver cómo es el movimiento del agua, etc.).
- Las sensaciones que se producen cuando se está en contacto con el elemento que representa al orixá (en el ejemplo anterior, con el agua).
- Las sensaciones que se producen (en el bailarín) cuando baila determinado orixá.

Tomando en cuenta todas estas dimensiones expresivas del orixá, a través de la *investigación coreográfica*, la danza afro puede derivar hacia otros lugares, quizás no tan tradicionales.

b) La investigación coreográfica

La investigación coreográfica de un orixá se encara siempre desde un lugar diferente, porque cada orixá es diferente y puede ser descubierto y explorado desde los distintos lugares que acabo de mencionar. Desde lo musical, también se pueden utilizar canciones o músicas que, aun teniendo raíces afro, no pertenezcan necesariamente a la tradición religiosa afro-brasilera -un buen ejemplo podría ser el hip-hop afrocubano (el grupo Orishas, es el más obvio, pero hay otros)-. En la actualidad hay muchos músicos de distintas nacionalidades que fusionan la raíz afro con otros géneros musicales.

Lo mismo intento hacer con la danza, aunque respetando en lo posible la esencia del orixá: quizás no bailarían Iemanyá con música electrónica, pero sí Ogum, que es una deidad que está estrechamente relacionada con la tecnología y, por ende, con todas las innovaciones que a esta le suceden. Es suficiente que la musicalidad o la letra de determinada canción hable de algún aspecto del orixá, para ver cómo se puede acompañar creativamente esa música o ese texto con movimientos que expresen las características o la esencia del orixá en cuestión.

En el año 2004, el grupo Odé (del cual era directora y coreógrafa) comenzó un trabajo de investigación y composición coreográfica. Éramos en ese momento 5 bailarinas. En una primera etapa el trabajo consistió en hacer una especie de “inventario” de pasos tradicionales de los orixás femeninos: Iansá, Oxum, Iemanyá, Obá, Ewá y Naná y de un solo orixá masculino: Exú. Después de este trabajo, que duró aproximadamente dos meses, cada una de nosotras eligió el orixá que quería bailar. Cada bailarina, además, tuvo que explicitar los motivos por los cuales lo elegía, porque era ese el punto de partida para que yo pudiera coordinar el proceso (habíamos convenido de antemano que a Exú y Oxum los bailaríamos todas juntas).

Voy a narrar tres de los casos para describir mejor cómo fue esta investigación:

1) Una de las bailarinas había vivido durante 8 años en Brasil y había bailado afro durante ese tiempo. Allí apenas había aprendido algún paso del Orixá Ewá, sin tener prácticamente nada de información sobre ella. Entonces, primero exploramos al máximo los movimientos conocidos y/o tradicionales: los que yo había aprendido en Buenos Aires y en Río de Janeiro, los que conocía la bailarina de sus años en Florianópolis y algunos que obtuvimos de un video de

una fiesta de candomblé en São Paulo. Comenzamos a variarlos de velocidad, de tamaño, a utilizar los desplazamientos y los diseños de movimiento en el espacio, teniendo muy especialmente en cuenta los movimientos de reptación y de nivel bajo, ya que Ewá muchas veces está representada como una serpiente. Utilizamos ejercicios provenientes de la expresión corporal -que se basa en muchos casos en la composición coreográfica y en el proceso creativo- y al mismo tiempo trabajamos la ejercitación que le permitiera a la bailarina llegar con más facilidad a los movimientos que le resultaban dificultosos. Después comenzamos a investigar las leyendas y encontramos una que contaba que durante 6 meses Ewá era mujer y Oxumaré hombre y que durante los otros seis meses, cambiaban de sexo (la fuente fue el libro, *Candomblé na Bahia* de Ildasio Tavares, publicado por Edições Palmares). En base a este relato comenzamos a investigar, de manera similar, los movimientos de Oxumaré y a incluirlos también en la coreografía. Decidimos trabajar con música de candomblé, ya que en este caso teníamos muy pocos recursos tradicionales y queríamos aprovecharlos al máximo. El vestuario fue blanco, que era una pauta común para todas, pero cada una dentro de ese color elegía algunos detalles que lo conectaran con el orixá: en este caso la bailarina eligió que la pollera fuera toda desflecada como evocación al agua de lluvia (elemento asociado a este orixá).

2) Un segundo caso fue el de Obá: para quien contábamos con más movimientos tradicionales y más información mitológica (aunque de todas formas se realizaron los mismos ejercicios de exploración que con Ewá). Tuvimos muy en cuenta, sobretodo, la leyenda en la cual Obá se cortaba la oreja por el amor de Xangó (era imposible no hacerlo ya que este mito condiciona prácticamente todos los movimientos tradicionales de este orixá, que se cubre la oreja derecha con su mano). Por las relaciones que se entablan en la leyenda, me pareció que en la coreografía debían haber movimientos de Xangó y que Obá no podía bailarlos sola, sino que también tenían que aparecer en ese momento de la coreografía Oxum y Iansá (las otras dos mujeres de Xangó). Así, con esta leyenda como motor, fue que comenzamos la coreografía. Esta tenía tres momentos diferentes: el primero, en el cual se trabajaban movimientos referidos a las características guerreras de Obá, un segundo momento en donde bailaba Xangó junto con Iansá y Oxum, y un tercero en donde se la mostraba desgarrada y dolorida por la pérdida del amor de Xangó. También se trabajó con música tradicional, y el vestuario consistía en pantalones desprolijos, retorcidos, que se abrían por los

costados (teniendo en cuenta la tradicional falta de vanidad de Obá).

3) Un tercer caso fue el de Iansá, para quien, al contrario de Ewá, disponíamos de gran cantidad de pasos tradicionales, material filmado y leyendas. Trabajamos con un mito según el cual Iansá se transforma en buey, por lo que la coreografía comenzaba como si ella fuera este animal. Un problema que debimos sortear en este caso fue que la bailarina que había elegido este orixá tenía, en ese momento, ciertas dificultades técnicas. Por lo tanto, el proceso fue diferente: primero hubo que solucionar los problemas técnicos y la resistencia física, ya que Iansá requiere mucha capacidad aeróbica porque tiene muchos desplazamientos amplios y rápidos, y recién más tarde comenzar a trabajar los movimientos tradicionales.

A partir de la idea de pasión (característica del arquetipo de este orixá) se estableció una relación con el flamenco -también porque la bailarina que interpretaba a Iansá era española-. Conseguimos entonces un profesor de flamenco, al cual le explicamos la idea y las características del orixá, y la identificó inmediatamente con todas las características de una “bailora”: pasional, enérgica. Sugirió entonces qué movimientos podrían resultar acordes; aunque incluimos solo tres o cuatro, fueron muy útiles y muy ricos para la coreografía.

Este último caso ejemplifica otra posibilidad interesante para investigar qué es *la fusión* (la utilización de formas de danzas que tengan movimientos que puedan sentirse como afines con algún orixá). Las danzas árabes, por ejemplo, tienen algunas dinámicas que se pueden complementar o combinar muy bien con los movimientos de Oxum, así como el flamenco tiene movimientos que puedan corresponderse muy bien con los de Iansá (como vimos, orixá femenina, guerrera, patrona de los vientos y las tempestades, cuya danza habitualmente tiene un fuerte contenido sexual).

Sin embargo, al utilizar estos “préstamos” en clases, siempre es mejor que a los alumnos les quede claro que se está realizando una fusión, que se están utilizando otras formas expresivas que no son propias del afro, para que de esta manera puedan saber o identificar qué movimientos son más tradicionales y cuáles no lo son, o cuáles vienen de otra raíz cultural. Un beneficio de la fusión es que puede “traer” con más facilidad al orixá a Buenos Aires, al año 2005, y permite, a la vez, un uso más creativo de la tradición.

Sin duda que no es fácil encarar este tipo de exploración coreográfica y frecuentemente se teme faltarle el respeto a la tradición en la cual estas danzas se

originan. Es necesario, por ello, realizar la investigación con la mayor cantidad de fundamentos posibles, partir desde una sólida base de conocimientos de los movimientos tradicionales y del sistema conceptual y mitológico en el que se apoya. A la vez es preciso tener un eje conceptual claro que guíe la coreografía y ser lo más coherente posible con la idea original y la tradición que la sustenta. Hay que ser reflexivo y crítico con uno mismo y el proceso creativo que se encara y no desilusionarse si los primeros intentos parecen llevar a callejones sin salida. Ejercer un uso creativo de la tradición puede no ser sencillo, pero sin duda ofrece múltiples oportunidades para la producción coreográfica.

c) La técnica corporal

Aunque me interesa primordialmente lo expresivo, hago también mucho hincapié en lo técnico, porque creo que es un soporte necesario para que lo expresivo pueda brillar. Después de todo, el afro es danza y no teatro. Por este motivo, por más interiorizada que se tenga determinada imagen de un orixá, si no se posee la técnica de los movimientos esta imagen no se puede exteriorizar de la manera debida.

La técnica también es un soporte imprescindible para cuando un determinado tipo de energía y/o dinámica se hacen particularmente difíciles de representar. Supongamos que a una persona le resulta difícil encontrar la dinámica para realizar los movimientos de Ogum. Conoce el arquetipo, sabe que es violento, enérgico y que es el orixá de la guerra, pero igual tiene problemas en encontrar su dinámica. Entre los motivos por los cuales no la encuentra pueden estar: que le falte fuerza, que tenga un tono muscular bajo, o que tenga tendencia a los movimientos fluidos, ya sea porque le resultan más “naturales” o por provenir de algún tipo de danza en donde se tienda a ligar todos los movimientos (un ejemplo puede ser el *contact improvisation* o la danza contemporánea; como la técnica *release* para ser más específicos). Su entrenamiento anterior en otras danzas le puede ser muy útil para bailar orixás más afines a este tipo de desplazamiento, que utilicen movimientos más lentos y continuos (como Nana, Iemanyá u Oxum), pero no para Ogum. Si a esta persona se le hace trabajar desde lo técnico ejercicios que tiendan a subir el tono muscular, centralizar este trabajo de tono muy fuertemente en cuádriceps para que pueda mantener el cuerpo en un nivel medio, y también en brazos, con utilización de fuerza dirigida en los

movimientos cortados, es muy posible que pueda llegar a la dinámica que está buscando partiendo más de lo técnico que de lo conceptual.

Por lo tanto, la enseñanza de danza afro es un trabajo armado sobre dos rieles: el técnico y el expresivo. Es importante, entonces, que en un comienzo las correcciones y marcaciones estén centradas más en el tono muscular, en si los movimientos son cortados o fluidos, en la posición del eje corporal, que en observaciones específicas como si el bailarín levanta el brazo hacia la izquierda o hacia la derecha. Es necesario brindar elementos desde la ejercitación técnica para que el alumno pueda encontrar las dinámicas propias de cada orixá en su movimiento y que pueda ser conciente de qué es lo que le resulta más orgánico o natural y de cuáles energías le resultan más dificultosas para trabajar. En el afro, las limitaciones en el movimiento son temporarias, siempre pueden ser superadas a través del trabajo, dejando de ser límites para convertirse en posibilidades y capacidades expresivas.

Es importante en la primera etapa del proceso de aprendizaje que la diferencia de dinámicas en las danzas de los orixás se pueda comprender, interiorizar y exteriorizar. Es prioritario comprender *que no todos los bailes se hacen con la misma energía, fuerza o intención*. Esto es lo primero que deseo ver cuando marco un movimiento, que el alumno entienda *desde dónde* se está bailando cada orixá.

Por lo tanto, mi postura con respecto a la forma es que esta no debe ser desconsiderada. El cuidado por la forma hace también a la atención del cuerpo del bailarín, al instrumento único con el cual trabajamos. La forma es el código que permite que el mensaje llegue claramente y debe ser atendida en cada uno de sus aspectos: proyección, equilibrio, coordinación y dinámica. Principalmente, como se desprende de lo discutido hasta el momento, debe ser cuidada en lo gestual, que es uno de los lugares principales donde se ve la conexión entre forma y contenido. Si las bailarinas interpretan a Ogun, con toda la furia y la fuerza de este orixá en sus movimientos, sus miradas y sus rostros deben corresponder a esta gestualidad, y no deben -como he visto en algunas muestras- denotar alegría y sonreír, porque de esta manera están quebrando la coincidencia expresiva que es vital al afro.

d) El entrenamiento corporal

En el plano del entrenamiento corporal para la danza afro, intento darle mucha ejercitación a las articulaciones. Trabajo rotaciones, torsiones y vibraciones de todas las formas posibles, a veces desde los mismos pasos de afro y a veces desde ejercicios tonalmente aislados y pertenecientes a otras disciplinas (yoga, gimnasia convencional, eutonia). La importancia de las articulaciones radica en que son las que permiten que la energía, el impulso que viene de los apoyos (de los pies sobre el suelo especialmente) circule o no por el cuerpo -que sea una corriente continua o se detenga en alguna parte-. Permiten conectar una parte del cuerpo con la otra y hacen que el movimiento pueda expandirse de un lugar a otro (que un movimiento de vibración pueda comenzar en los pies y llegar hasta los hombros) o estar disociado (vibrar en los hombros y ser circular en la cintura pélvica, o solo vibrar en los hombros y que no se mueva ninguna otra parte del cuerpo -algo que resulta particularmente difícil para los alumnos locales-). Trato de movilizar al máximo las zonas articulares para lograr que el cuerpo se “suelte”, adquiera ese “*molejo*” (esa suavidad, ese balanceo) que tiene el afro y que lo diferencia del resto de las danzas.

El otro punto del entrenamiento está puesto en los músculos. En primer lugar, la musculación del torso: los pectorales, dorsales y abdominales, porque son la raíz del movimiento. Esta musculación tiene que estar muy trabajada para que no se produzcan lesiones. El afro trabaja en posiciones quebradas que no suelen ser ni cómodas ni habituales en nuestra vida cotidiana y hasta que la musculación se acostumbra hay que brindarle elementos desde la ejercitación. Es necesario trabajar mucho las contracciones y la proyección desde el plexo. Los músculos abdominales también precisan ser trabajados con atención porque están involucrados en todos los movimientos, abren o cierran el espacio corporal y eso define la calidad de movimiento que se podrá utilizar.

Las extremidades inferiores son el soporte total y, al mismo tiempo, las que permiten que el movimiento se produzca, se desplace, crezca o que se achique, permiten los saltos y los giros. Sin el correcto apoyo de los pies en el piso el afro no puede existir. Las piernas son frecuentemente un lugar importante de lesiones: las rodillas siempre terminan perjudicadas, porque no se le da importancia suficiente al trabajo muscular de cuádriceps, isquiotibiales y gemelos -aunque si esas articulaciones están fuertes las rodillas no tienen por qué padecer-.

Los brazos y manos serían el soporte de lo simbólico, lo que permite “leer” con más facilidad de qué orixá estamos hablando. Por lo tanto, tienen que

poder manejar más finamente los matices, la tensión y la fluidez. El trabajo de los miembros superiores está siempre ligado al trabajo con la articulación de los hombros, en general los brazos se mueven como consecuencia de lo que ocurre en los hombros (excepto cuando están realizando alguna acción específica, como acunar como Naná, afilar como Ogum, ser un espejo para Oxum).

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, es necesario que haya un ida y vuelta permanente entre lo técnico y lo expresivo; es un trabajo paralelo. Hay que estar muy atento de no perjudicar la danza de nadie, debido a que siempre hay personas que tienen muy buena técnica, quizás porque tienen experiencia de otras danzas y la insistencia en que focalicen solo en lo expresivo puede llevar a que descuiden lo técnico. De manera similar, hay personas que tienen un potencial expresivo enorme y si se les efectúan muchas correcciones desde lo técnico comienzan a anular su expresividad.

El aprendizaje del afro, por lo tanto, es muy personal; es necesario estar muy atento a cuál es la mejor manera para enseñar cada orixá a determinada persona. Es un proceso continuo de prueba y error con cada individuo, dado que todos aprendemos desde un lugar distinto, a un tiempo distinto. Los alumnos llegan a las clases de afro desde distintos lugares, con formaciones, habilidades, límites y hasta prejuicios distintos. La danza afro es un buen lugar para que las diferencias nos jueguen a favor, debido a que teniendo tantas dinámicas diferentes desde donde bailar, tantos orixás a representar con características tan disímiles, cada alumno va a encontrar permanentemente algunos que irán bien con sus características personales y físicas y otros para los cuales deberá esforzarse más.

Problemas para la enseñanza de la danza afro en Buenos Aires

El mayor problema que encuentro para la enseñanza de la danza afro en Argentina es que las personas tienen el preconceito de que para bailar afro son necesarios determinados “requisitos genéticos”, requisitos que no suelen exigirse o ser considerados necesarios para bailar flamenco o árabe o jazz. Se piensa que solo se puede bailar afro bien si se es negro, o si es brasileño, cubano, dominicano, por lo tanto si “se lo lleva en la sangre”. Se cree, erróneamente, que es lo genético (el color de la piel en este caso) lo que determina -o excluye- la pertenencia a

una cultura. Sabemos que, por el contrario, no hay razas y los genes determinan poco más que el color de la piel. Por lo tanto, es la socialización y el aprendizaje dentro de una cultura lo que produce la mayor o menor destreza en la danza -con las diferencias individuales obvias-. Si la danza es una forma del arte que afirma la condición humana y la expresa, es posible que todos participemos de ella por encima de diferencias que la geografía determina según las distintas épocas. Claro que no hablo de apropiarse de la cultura negra, de “robarla” y enajenarla de sus raíces, sino de entenderla y participar de ella. La herencia de la cultura afro es universal, todos somos sus herederos, y está en cada uno la posibilidad de tomar esa herencia, apreciarla, cuidarla, respetarla y difundirla.

En Buenos Aires se suele creer que el “el bailar bien” está asociado a copiar lo más fielmente posible el movimiento que marca el profesor. Esto lo he observado en la mayoría de las danzas (tomando clases o incluso tan atrás como en la escuela primaria bailando para los actos del colegio). En el afro, más que copiar miméticamente el movimiento que se enseña, hay libertad de ejercer una expresividad para la forma propia del bailarín (única en cada persona). Hay una interpretación íntima de cada movimiento, no hay dos personas que bailen Oxum igual, así como no hay dos mujeres que caminen igual o que coqueteen igual. En el afro esta diferencia es -o debería ser- respetada.

Pero como en cualquier danza, es necesario que primero la persona que baila se sienta cómoda dentro de pasos o dinámicas que no lo son en un primer acercamiento. Por eso es que siempre es más fácil copiar la expresividad, la gracia (el *charme*, o el *jeito*, como dirían los brasileros) del profesor o del que está adelante en la clase, del que ya recorrió ese camino. Como docente sostengo que, por el contrario, hay que incitar a la no-copia de mi estilo (de mi *jeito*), por lo menos ya pasado un primer momento. Es deseable que cada uno busque sus propios recursos expresivos, aunque al principio esto pueda no ser considerado “bailar bien”.

Los comentarios más frecuentes de los alumnos en la primera clase son del tipo: “Soy de madera” o “Siempre tuve mala coordinación”, como si la soltura o rigidez del cuerpo, la coordinación o la expresividad fueran condiciones innatas inmodificables. La explicación que les doy es que la soltura del cuerpo es tan entrenable como un cuádriceps y que la destreza depende del tiempo y el trabajo (a veces desde lo técnico, a veces desde lo expresivo). Las limitaciones iniciales pueden superarse, pero la mayoría de las personas creen que son condiciones

dadas y que no van a variar. El afro es una danza que exige mucho, que cuesta bastante trabajo, porque permanentemente uno se encuentra con las propias limitaciones. Pero estas limitaciones son el punto de partida para crecer en esta danza. Es necesario trabajar con la dificultad, con lo que en un principio no es cómodo ni habitual -aunque también hay momentos donde se puede trabajar desde lo que sí es cómodo para el cuerpo de cada persona-. Lo deseable sería poder usar las dos modalidades.

Muchas veces se puede entender un movimiento desde lo técnico pero no hacerlo con la dinámica correcta, porque es una dinámica opuesta a la que es habitual o natural o normal para el alumno. Esta es una de las dificultades más complicadas de trabajar. Se cree, por ejemplo, que si todos levantan la pierna para la derecha y uno también lo hace está bailando bien. Pero en el afro el problema es *cómo* se levanta la pierna hacia la derecha: si se levanta suave como Iemanjá, o dando una patada como Ogum, si se levanta para que se mueva la pollera como Iansá, o temblequeando como Omolú. El afro es *acción e interpretación* al mismo tiempo.

Otro problema poco considerado es *dónde se baila* la danza afro. El afro no se baila en los boliches, es muy difícil poder lucir los movimientos fuera del aula -no hay dónde bailar afro si no es en un escenario-. Y para subirse a un escenario, según los criterios locales, es necesario “bailar muy bien”.

Podemos efectuar un contraste productivo con la *danza axé*. Esta se baila dentro de un contexto festivo, donde el individuo quizás es mirado pero no está tan expuesto como en un escenario -usualmente quienes miran también están bailando-. Bailar música axé es un momento compartido, incluso acá en Buenos Aires. Es una danza que tiene que ver un poco más con la vida cotidiana, se la puede bailar el sábado a la noche y compartir con amigos. En esta danza las personas no se cuestionan tanto los “requisitos genéticos”, aunque se podrían nombrar muchos motivos por los cuales el *axé* se parece al afro: ambos son “ilustrativos” (vale decir que la danza representa lo que sé esta cantando) y se manifiestan desde los mismos lugares corporales (en las manos y brazos radica lo simbólico, en el tronco está la raíz de lo expresivo y en las piernas el soporte de todo). Además, en los últimos tiempos, en las coreografías de *axé* que llegan de Brasil, se están utilizando muchísimos pasos de afro, y en ocasiones las canciones nombran a los orixás. A las personas que bailan *axé* (incluso a las que toman clases en gimnasios, que son el público más pendiente de la forma) les gusta bailar

algunas cosas de afro; sobretodo calidades de movimiento como la de Xangó, Iansá u Oxumaré. Varias veces implemento secuencias de movimientos de afro en las clases y son aceptadas y disfrutadas. No sucede lo mismo cuando intento llevar cosas de *axé* a las clases de afro (los alumnos de afro parecen no valorar este otro género de danza). El *axé* trabaja con la exhibición, la provocación, con el motor del movimiento puesto en la pelvis y en el tórax (de la misma manera se podrían definir los movimiento de Iansá, lo que muestra las afinidades entre ambos géneros).

Una diferencia importante es que a quien baila *axé* no le importa mayormente qué significa lo que está bailando, ni lo que dice la canción, ya que mayormente lo que quiere es divertirse. En muchos casos, principalmente “transpirar”. Por este motivo el *axé* es un baile que también se enseña en los gimnasios -no solo en las escuelas de danza- porque es muy aeróbica y sirve a fines estéticos o de salud como medio para bajar de peso. El *axé* es una danza más utilitaria que el afro: tiene otros fines además de bailar. Quienes bailan afro en general tienen otro tipo de compromiso con la danza: les interesa saber qué están bailando, qué están haciendo con determinado movimiento y saben desde algún lugar -quizás más intuitivo al comienzo- que el afro tiene momentos que no son divertidos, que exigen una concentración y un compromiso muy fuerte. Saben que a veces se transita por lugares dificultosos que pueden causar frustración y que deben aprender a enfrentarse a los límites -o al menos este es el caso de las personas que encaran el aprendizaje del afro de manera comprometida-, que es el único lugar desde donde realmente se aprenden estas danzas.

Capítulo 5:

Experiencia de gestión

Centro Cultural Fortunato Lacámara (San Telmo)

Equipo de Coordinación del Centro Cultural Fortunato Lacámara

Promotores: Juan Guigou, Liliana Rostagno, Silvana Sinigoj

Coordinadora: Celia Coido

Coordinadora general del Programa Cultural en Barrios: Silvia Maddonni

El Programa Cultural en Barrios

Tras años de silencio y represión impuestos por el último gobierno militar, en 1984 nace el *Programa Cultural en Barrios*, instrumentado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, como respuesta a la demanda de participación y acción cultural ciudadana que se multiplicaba en las calles.

Este Programa cuenta en la actualidad con 38 centros culturales, un cine recuperado y cuatro grupos de Teatro Comunitario. Es un modelo de trabajo territorial dentro de las políticas públicas orientadas al desarrollo cultural comunitario que:

- permite democratizar el acceso a la información y formación cultural de manera descentralizada,
- desarrolla estrategias que apuntan a la inclusión social,
- y promueve el trabajo colectivo sobre aspectos identitarios a partir de actividades vinculadas a la memoria e historia de los barrios y la ciudad.

El Centro Cultural Fortunato Lacámara fue uno de los primeros seis

espacios que cimentaron este Programa. Ubicado inicialmente en el barrio de La Boca, tres meses después de su inauguración se muda al edificio escolar en Avenida San Juan 353, donde funciona desde entonces.

El barrio

San Telmo es el segundo barrio más antiguo de Buenos Aires (el más antiguo es su vecino Monserrat). Durante los siglos XVII y XVIII, Buenos Aires comenzó a expandirse y a poblar este barrio del sur, que sería identificado con el nombre de Alto de San Pedro, a causa de su posición más elevada. Conocido también como “Barrio del Puerto” o “del Tambor”, fue testigo en el año 1600 de la aparición del culto a San Pedro González Telmo, patrono de navegantes españoles y portugueses.

En esos días muchas familias ricas construyeron sus mansiones y los poderes públicos y religiosos, también, se ubicaron allí.

El barrio sufrió una brusca transformación luego de la epidemia de fiebre amarilla de 1871. En ese momento San Telmo fue cercado; las familias más pudientes buscaron mejores condiciones climáticas y sanitarias en el norte o en el oeste de la ciudad. La población afro de la zona quedó allí atrapada.

Las grandes casas abandonadas por esas familias, ocupadas por los sobrevivientes a la peste y por las familias de obreros italianos y españoles que trabajaban en el puerto, se convirtieron en poco tiempo en conventillos. En 1880 había en Buenos Aires 150.

San Telmo hoy

San Telmo tiene mucho de aquellos conventillos. Su vida cultural tiene la impronta de esos espacios en los que se constituyó la identidad, heterogénea y multicultural, del barrio. En los conventillos convivían libertos y descendientes de esclavos, inmigrantes españoles e italianos que trabajaban en el puerto y criollos.

Los patios de estos conventillos -con su cruce de tradiciones musicales tan diversas como la africana, española, italiana, centroeuropea y criolla- fueron

espacios importantes en la génesis del tango como género.

Basta repasar el listado de iglesias que se edificaron en San Telmo para tener otro acercamiento a la multiculturalidad del barrio: Iglesia Ortodoxa Rusa, Iglesia Dinamarquesa, Iglesia de San Pedro González Telmo (de 1733 a 1813 llamada de Nuestra Señora de Belén).

En la actualidad, la población de San Telmo es de 23.198 personas, 10.728 hombres, 12.470 mujeres (según el Censo realizado en 2001 por el INDEC).

Dada la heterogeneidad de su composición social y cultural, la oferta de actividades y propuestas culturales se multiplican en cada esquina. Sin embargo, no todas las expresiones culturales que coexisten en el barrio tienen el mismo grado de visibilidad y reconocimiento por parte de quienes lo habitan y los miles que cada fin de semana llegan a él de visita.

El tango ha recorrido un largo camino hasta convertirse en la referencia cultural más fuerte del barrio. Contra las distintas expresiones de intolerancia, discriminación, menosprecio y represión, el tango ganó su lugar.

Siguiendo el rastro de este recorrido es que nos proponemos orientar nuestro trabajo en el Centro Cultural a promover el posicionamiento y la visibilidad de una de las expresiones culturales más vapuleadas y que no han tenido hasta ahora la suerte del tango: la cultura afro (y por continuidad histórico-cultural, la cultura rioplatense).

San Telmo negro

En los siglos XVII y XVIII, los negros eran un componente sustancial de la ciudad y, especialmente, de su zona sur: San Telmo y Monserrat. Las compañías más fuertes de contrabando de negros que operaban en la ciudad eran de procedencia inglesa y francesa. Mientras la primera realizaba sus negocios desde galpones ubicados en lo que hoy es Retiro, la segunda lo hacía desde el Parque Lezama.

Según el censo de 1778, la Buenos Aires colonial tenía una población de 15.719 españoles (blancos), 1.288 mestizos e indios y 7.268 mulatos y negros. En 1810 había una población de 10.000 negros y 15.000 en 1836. A mediados del siglo pasado, sobre un total de 800.000 habitantes de la Confederación Argentina,

los mulatos alcanzaban a 110.000 y los negros a unos 20.000. La mayoría de los negros y mulatos eran porteños.

Este crecimiento se dio pese a que en 1812 se prohibió “la trata” (el comercio) de esclavos y en 1813 los hijos de esclavas (que eran las que trasmitían su condición a su descendencia) fueron considerados “libres”. Pero los que eran esclavos siguieron siéndolo. Incluso cuando la Constitución estableció en 1853 que quedaban liberados, mantuvieron en la práctica su condición, en muchos casos hasta su muerte, o hasta que eran hechos “libertos” cuando, sea por vejez o enfermedad, dejaban de ser útiles para sus amos.

Aquellos hombres y mujeres fueron explotados y maltratados en las labores domésticas, en la producción artesanal y los trabajos más duros, o usados como carne de cañón en las campañas de los ejércitos libertadores, en las guerras civiles y en las luchas contra el indio.

Sin embargo -y pese a semejante barbarie-, los negros siempre tuvieron una fuerte presencia en Buenos Aires, en especial en los barrios de San Telmo y Monserrat.

Con distintos mecanismos de “supervivencia” mantenían viva su cultura. Por ejemplo, encubrían sus antiguos dioses en figuras del santoral cristiano como San Benito o el Rey Mago Baltasar. Para los días de la fiesta se agrupaban, según su lugar de origen africano, en “naciones”. En 1827 en San Telmo había siete sociedades de negros (Cabunda, Banguela, Moros, Rubolo, Congo, La Angola, Caricari y Mondongo) que, para 1842, se habían multiplicado. Disfrazados con prendas en desuso de sus amos, se entregaban al baile que acompañaban con comentarios cantados en los que volcaban sus opiniones y críticas.

La popularidad que alcanzaron estas fiestas motivó a que se acercaran a ellas muchos que no eran negros ni mulatos. Su cadencia, su ritmo, la cultura profunda y potente que trasuntaban impregnó inadvertidamente a una sociedad que, si bien no la registró en su piel, la incorporó en su espíritu.

La prohibición

En 1771 comenzaron las prohibiciones de las autoridades, preocupadas por las exteriorizaciones de descontento (aun cuando tuvieran formas humorísticas). El virrey Juan José de Vértiz restringió el carnaval a lugares cerrados para evitar

escándalos callejeros.

A mediados de 1800, en Montserrat surgieron las primeras comparsas. Los negros se agrupaban por sus naciones de origen. Su continua disminución por las luchas de la Independencia, no impidió que muchas de sus características, de manera fragmentada, pasaran a engrosar el patrimonio de las futuras comparsas de blancos. Estas tomaron la parte organizativa del desfile y la actuación con repertorio previamente ensayado, como en los *candombes*.

En 1869 se realizó el primer curso oficial, un año más tarde se permitieron los carruajes.

En 1900 ya había 19 cursos locales. Los inmigrantes europeos trajeron sus propias formas de carnaval luciendo sus trajes e interpretando música de su tierra. También se lucían grupos nativos.

Alrededor de 1920, las nuevas murgas fueron adquiriendo características propias. En los rasgos particulares de cada barrio y en sus instituciones, brillaron las comparsas, pero la crisis del '30 las afectó económicamente. Muchos señalan esta década como el origen de la decadencia del carnaval.

Desde entonces, tanto el carnaval como el *candombe*, fueron expresiones culturales sistemáticamente vapuleadas, prohibidas. Su interpretación, su práctica -como la del tango- era condenada a través de distintos mecanismos represivos.

Recién a mediados de los '80, con el retorno de la democracia, se iniciaba en el país -y en el barrio- un proceso que parecía tender hacia la superación de ese extenso período signado por el silencio y la persecución.

El Centro Cultural y la cultura afro

Desde su inauguración en 1984, el Centro Cultural abre sus puertas a las distintas expresiones culturales herederas y fruto de la historia barrial: el tango, el *candombe*, la murga.

El tango, rápidamente halló su lugar dentro de la dinámica del Centro Cultural, en él se dieron los primeros talleres gratuitos de tango, se realizaron los primeros campeonatos de baile.

En cuanto al *candombe*, recién en 1997 -con la apertura del primer taller de *candombe*- esta expresión cultural se incorpora como un componente clave

y primordial para la vida del Centro.

Atrás quedaban años de indiferencia, de negación de las diferencias. Pero adelante también esperaban nuevos desafíos.

San Telmo es un barrio que ha sabido albergar la diversidad cultural, que se ha nutrido de ella, en el que se ha desarrollado un género como el tango, que solo ha podido generarse a partir del cruce, el intercambio, la “contaminación” entre distintas culturas.

Sin embargo, como en la época del virrey Vértiz, todavía hay quienes se refieren, por ejemplo al candombe, con desprecio.

A esto se suma que San Telmo es uno de los barrios que más ha crecido en los últimos años, en varios sentidos: no solo por el aumento en las cifras demográficas sino también por la dinámica turística, comercial y cultural que se ha ido conformando. Son muchos los actores sociales y culturales que conviven en San Telmo.

Desde el Centro Cultural -y el *Programa Cultural en Barrios*- creemos que la multiplicidad, la pluralidad, la diferencia, enriquecen. San Telmo es hoy un barrio, como decíamos al comienzo, que se caracteriza por su heterogeneidad y por la fuerte vitalidad de todos los actores que lo habitan y las expresiones culturales que en él circulan.

Es uno de nuestros propósitos fundamentales trabajar en la diversidad, promoviendo el respeto y la valoración de todas las expresiones que la suponen.

Javier Perazza -artista plástico, titiritero y asesor del Centro Cultural Florencio Sánchez de Montevideo- reflexiona en el primer número de la Revista “Vientos del Sur” de ese mismo Centro Cultural:

“Es frecuente ver grupos de jóvenes tocando el tambor; es decir interpretando la música de raza negra, que es parte esencial de nuestro folclore ciudadano. Lo curioso es que muy pocos o ninguno de esos jóvenes son negros; sin embargo ponen mucho cuidado en su interpretación, respetando los parámetros estéticos de esa música (el candombe). Uno debe reflexionar que para que esos jóvenes pongan tanto empeño en su interpretación, de algún modo deben sentirla como propia.

Sentirse identificado con otras culturas es la mejor garantía del respeto mutuo. Las globalizaciones superficiales solo aumentan la incomprensión e intolerancia entre los pueblos. La estructuración de una fluida red de vasos

comunicantes entre las diferentes culturas es un aporte sustancial hacia una humanidad universal y democrática. Conocernos, identificarnos, solidarizarnos, a través de realidades culturales tan diferentes y ricas que existen en la región, debe ser un objetivo prioritario.”

El Centro Cultural y la cultura rioplatense

En primer lugar cabe señalar -y recordar- que hasta el año 1830 la historia de Uruguay y Argentina fue una. En tensión constante por los intereses políticos y económicos, la independencia de Uruguay se forjó y consolidó en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

Hecha esta marcación, de más está enumerar la multiplicidad de aspectos históricos y culturales que vinculan a ambos países. Buenos Aires y Montevideo fueron, en los años de la trata de negros, los puertos principales donde arribaban los barcos europeos para abastecer de esclavos a la oligarquía del sur del continente.

La vida de los esclavos no ha sido muy distinta a un lado y otro del Río de la Plata. Explotada y discriminada de igual manera en ambos lugares, la población afro ha marcado y enriquecido nuestra cultura; se ha mezclado con otras dando lugar a las expresiones culturales que hoy podemos apreciar y reconocer como rioplatenses.

Uruguay y Argentina, Buenos Aires y Montevideo, San Telmo y Barrio Sur o Palermo. Cada término y su “par” están vinculados; entre ellos hay puentes construidos en el pasado y por los cuales hoy es constante el fluir de información, costumbres, prácticas y expresiones culturales.

En este sentido es que consideramos necesario el trabajo en red, articulado, con instituciones de Uruguay, ya que sin duda enriquecerá la mirada, la experiencia y la lectura que hacemos desde acá, de la historia y la realidad del barrio y la región.

Propósitos específicos

- Promover el conocimiento de la diversidad de expresiones culturales

que viven en San Telmo.

- Difundir las historias del barrio y de la región.
- Profundizar la búsqueda de puntos de vinculación y encuentro entre culturas diversas.
- Favorecer la circulación de saberes que hacen a rasgos identitarios del barrio y la región.
- Favorecer la multiplicación de canales de comunicación e intercambio entre actores, instituciones y organismos del barrio y la región.
- Promover la articulación de proyectos y emprendimientos culturales que promuevan el diálogo y el intercambio entre expresiones culturales y artísticas rioplatenses.
- Contribuir a la construcción de identidades colectivas asentadas en la historia, la memoria, la experiencia y las prácticas culturales comunes a ambos márgenes del Río de la Plata.

Actividades

La propuesta del Centro Cultural en el barrio considera los siguientes aspectos o ejes:

a) Formativo

- Talleres

Talleres artístico-culturales gratuitos organizados en las siguientes áreas:

Artes escénicas:

Teatro Comunitario

Expresión Corporal

Trabajo Corporal

Maquillaje artístico

Danza

Tango

Folklore

Bailes afro-caribeños

Candombe

Artes audiovisuales

Dibujo y Pintura

Fotografía

Comic y Manga

Citas de Cine (cine-debate)

Música

Coro

Percusión folklórica

Percusión urbana

Candombe

Humanísticas

Historia del Arte

Letras

Cuento

Niños

Teatro

Expresión Corporal

Dibujo y Pintura

Candombe

Programa Arte para Chicos de La Scala de San Telmo: Música, Cuento y Teatro

- Cursos intensivos para Talleristas

En el año 2005 se han realizado talleres especiales de murga (a cargo de los directores de la murga joven uruguaya *La Mojigata*: Darío Prieto, Fernando Paleo, Ramiro Perdomo e Ignacio Alonso), candombe (a cargo del músico uruguayo Odair Tabárez y del director de la comparsa *La Gozadera*, Roberto Righi) y de percusión afrobrasileña (a cargo de Gaspar Tytelman).

b) Artístico-cultural y Relacional

En el año 2005 se han realizado las siguientes actividades:

- Mesas, charlas, debates

- Mesa “1810: acontecimientos históricos y entramado cultural en el Río de la Plata”. Ponentes: Prof. Schubert Flores (periodista uruguayo), Lic. Miriam Gómes (Sociedad Caboverdiana de Argentina), Lic. Liliana Barela (Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires). Mayo.

- Charla: “Las Murgas en el Río de la Plata” Ponentes: integrantes de “La Mojigata” (Uruguay) y “Los caprichosos de San Telmo”. Agosto.

- “Jornadas de Patrimonio Cultural Afroargentino” Organizadas por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Agosto.

- Charla: “Historia de la manzana 34, sección 4ta (Av. San Juan, Balcarce, Humberto Primo, Defensa). Ponentes: Arq. Vivian Fernández (Dirección de Casco Histórico), Lic. María Teresa Spinetto (Museo Parroquial de la Iglesia San Pedro Telmo), Luis Caruso (Junta de Estudios Históricos de San Telmo), Orlando Aldrigetti (ex director de la Escuela Nro. 26 D.E. 4). Septiembre.

- Ciclo de proyecciones sobre cultura afro: SODAD (Idea y dirección: Lorena Fernández, 2002, Argentina), AFROARGENTINOS (Investigación y dirección: Jorge Fortes y Diego Ceballos, 2002, Argentina), FACING DEATH... FACING LIFE (Dirección: Ingrid Gavson, Sudáfrica), STRANGE FRUIT (Dirección: Joel Katz, E.E.U.U). Octubre.

- Eventos

- Loco del 25: Peña Folklorica. Presentaciones Artísticas de Gustavo Margulies, Coqui Sosa y *Las Lonjas de San Telmo*. Participación del Taller de Teatro Comunitario del Centro Cultural. Mayo.

- Milonga Homenaje a Carlos Gardel. Junio.

- Actividades en el marco de la Fogata de San Juan. Junio.

- Gala Afro en el marco de las Jornadas Internacionales “El Status de las Comunidades Afrolatinas de Las Américas”. Apertura: *Las Lonjas de San Telmo*. Presentación de las Obras Teatrales: “MEMORIA MAYOR”, de la Comedia Negra de Buenos Aires, dirigida por Carmen Platero. “LOS NEGROS DE SANTA FE”, de la Casa de la Cultura Indoafroamericana. Espectáculo musical del Grupo de Candombe Argentino “FAMILIA RUMBA NUESTRA”. Agosto.

- Feria De Juegos (organizada en conjunto con la Juegoteca de San Telmo y la Asociación Civil CREATIVAR). Participación de la *Fortubanda* (agrupación de percusión). Septiembre.

- Milonga lanzamiento del Certamen de Tango “Nina Miranda” para bailarines no profesionales. Septiembre.

- Participación de los ganadores del Certamen de Tango “Nina Miranda” en la milonga “La Morocha” de Montevideo. Noviembre.

c) Patrimonial

Actividades vinculadas a la preservación, difusión y promoción de las distintas expresiones del patrimonio cultural tangible y/o intangible del territorio.

- Llamadas - Candombe

La comparsa *Las Lonjas de San Telmo* ha tenido en el año 2005 ocho presentaciones en la Ciudad de Buenos Aires.

- Centro de Documentación de Cultura Afro-Rioplatense

Con el objetivo de conformar un archivo especializado hemos iniciado la recopilación de material bibliográfico referente a cultura e historia de la población afro en el Río de la Plata. Contamos en la actualidad con veintitrés libros y publicaciones.

Epílogo

El trabajo en el Centro Cultural es diario y continúa. Algunos proyectos nos han quedado pendientes: armar una publicación sobre cultura e historia de la población afro en el barrio, realizar muestras de tango y candombe en escuelas de la zona. Otros proyectos han podido iniciarse; otros hemos podido continuarlos.

El Centro Cultural Fortunato Lacámara, como el resto de los centros culturales del *Programa Cultural en Barrios*, han pasado por múltiples y variados procesos en su relación con la zona donde se encuentran ubicados. Lo cierto es que con el correr de los años este Centro ha ido consolidándose como un lugar de referencia para la vida cultural del barrio. Y si este proceso ha podido desarrollarse ha sido fundamentalmente a partir de la participación de los vecinos.

Las costumbres, tradiciones y prácticas artístico-culturales de la zona han encontrado en el Centro Cultural un espacio para el encuentro, la difusión

y la reflexión. En este marco, la cultura afro tiene un lugar preponderante en la vida cultural del centro; disciplinas como el tango, el candombe, la murga -expresiones características de la cultura rioplatense- le han dado al Centro Cultural un perfil.

Pese a las distintas formas de invisibilización que ha sufrido el componente afro en relación a las representaciones de *lo porteño* y *lo argentino* como identidades, en lo cultural este componente ha persistido con una gran vitalidad. Las prácticas y tradiciones de raíz afro que alimentaron la conformación de la cultura ciudadana tienen vigencia. Y la tienen porque siguen vivas. Recorrer San Telmo es una invitación a encontrarse con esta realidad.

Sin embargo, muchas de las expresiones artístico-culturales de raíz y procedencia afro siguen sufriendo distintos mecanismos de negación. Podemos citar como ejemplo el borramiento del aporte afro que se ha instalado en la representación de la historia de los orígenes del tango; las dificultades y resistencias con las que se encuentran las agrupaciones de candombe para tocar en un barrio que supo ser “el barrio del tambor”.

En este marco, los espacios de reflexión como el que propusieron el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires y la Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires con la realización de estas jornadas, son necesarios; indispensables. Porque estos son espacios en los que también se construye y discuten representaciones que son claves en la conformación de identidades colectivas. Haber realizado estas Jornadas sobre Patrimonio Cultural Afroargentino no es solo reconocer la importancia de tal patrimonio sino también promover la reflexión y la difusión del mismo.

En estas jornadas hemos visto a un joven afrodescendiente porteño levantar la mano y decir: “*La población negra desapareció en Buenos Aires*”. Hemos escuchado a una profesora de danza afro afirmar que “*la danza afro llegó a Argentina en la década del 80*”. También pudimos encontrarlos juntos en el cierre bailando al compás de los tambores.

Es por eso que insistimos sobre la importancia de dar continuidad a este tipo de iniciativas, porque estos espacios nos permiten encontrarnos con nuestras propias limitaciones a la hora de pensar y pensarnos. Y lo más interesante: promueven que todo esto lo pensemos juntos.

Equipo de Coordinación del Centro Cultural Fortunato Lacámara

Promotores: Juan Guigou, Liliana Rostagno, Silvana Sinigoj

Coordinadora: Celia Coido

Coordinadora General del Programa Cultural en Barrios: Silvia Maddonni

Agradecemos a Eduardo Scirica, director de la publicación *En San Telmo y sus alrededores* por su colaboración con el aporte de gran parte de los datos históricos que se presentan en este texto.

Los autores
por orden alfabético

PABLO AZCOAGA

Estudiante de la carrera de Filosofía (F.F. y L. de la UBA)

Desde el 2001 se desempeña como profesor de Capoeira Angola del grupo TMA (Mestre Pedrinho de Caxias).

pazcoaga@uolsinectis.com.ar

MARÍA ANGÉLICA BALMACEDA

Antropóloga egresada de la UNLP, estudió danza clásica, contemporánea y expresión corporal. En 1995 comenzó a estudiar danzas afro con Isa Soares, Perla Logarzo (Diablolomundo). En San Salvador de Bahía, Brasil, se especializó en técnica afro y Danzas de Orixás con Nildhina Fonseca (Ballet Folklórico de Bahía), Joaquim (Olodum), Rosangela Silvestre y Augusto Omolú (Scola da Funceb). Participó como bailarina en grupos independientes de danza afro y contemporánea. Es fundadora e integrante de la Compañía de Danza Afroamericana Oduduwá desde su formación en 1998. Es investigadora de las artes afroamericanas en especial de la danza, y ha participado como panelista en dos congresos sobre la temática. En su labor como docente es profesora de danza afro y dicta cursos teóricos sobre la Cultura Afro en América.

SILVIA BENZA

Lic. en Cs. Antropológicas (UBA). Actualmente se encuentra realizando la tesis de la Maestría en Administración Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Docente de la materia Socioantropología de la Carrera de Nutrición,

Facultad de Medicina, Universidad de Buenos Aires. Integrante del proyecto UBACYT “Cultura y Territorio”- Programa de Antropología de la Cultura del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha recibido becas de la Agencia Española de Cooperación Internacional, del Consejo Británico y de la Universidad de Buenos Aires. Ha integrado el Ballet Afro-Peruano y el Ballet Kaymillajtay. Ha coordinado talleres de danzas étnicas para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

NORBERTO PABLO CIRIO

Nació en Lanús (Buenos Aires), en 1966. En mayo de 2002 se licenció en Cs. Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, en los proyectos *La música afroargentina: historia y vigencia de prácticas musicales vinculadas al culto a San Baltazar*, iniciado en 1991, y *Las prácticas musicales en el contexto de la religiosidad popular. Aproximación integradora desde lo religioso y lo musical*, iniciado en 2004. Desde 1996 desarrolla el proyecto *La música tradicional gallega en La Argentina. Permanencia y proceso de cambio a partir del proceso migratorio*.

De 1998 a 2002 integró la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología. En octubre de 2002 obtuvo, en forma compartida, el primer puesto del Tercer Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdes”, por su trabajo *Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a San Baltazar*. Entre octubre y diciembre de 2002 trabajó en Madrid, como becario, en el Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), por las Ayudas para la Formación de Profesionales Iberoamericanos en el Sector Cultural, que otorga el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Desde 2004 es profesor visitante en la Universidad de Santiago de Compostela.

Al presente ha participado como expositor y organizador en encuentros antropológicos y musicológicos internacionales, y ha realizado numerosas publicaciones en texto y audio en Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, España, Estados Unidos de América y Uruguay.

MARÍA EUGENIA FAUÉ

Profesora en Castellano, Literatura y Latín. Jurado del Concurso: “Recetas con historia” y columnista de radio desde el 2000 del Programa de Ext. Univ. de la Fac. de Bromatología de la Universidad Nac. de Entre Ríos. Autora de numerosas publicaciones relativas al Patrimonio Gastronómico.

ALEJANDRO FRIGERIO

Doctor en Antropología por la Universidad de California en Los Angeles. Actualmente se desempeña como Investigador Independiente del CONICET y como Profesor en la Diplomatura en Antropología Social y Política de FLACSO. Es autor del libro *Cultura Negra en el Cono Sur* (EDUCA, 2000); co-autor (con Carlos Hasenbalg) del libro *Imigrantes Brasileiros na Argentina*, publicado por el IUPERJ de Rio de Janeiro y compilador, con Gustavo Lins Ribeiro, del libro *Argentinos e Brasileiros: Encontros, Imagens e Estereótipos* (Vozes, Brasil, 2002). Ha editado cuatro volúmenes sobre nuevos movimientos religiosos y publicó numerosos artículos sobre cultura negra y sobre religión en revistas científicas y libros de Argentina, Brasil, Estados Unidos, Italia, Francia, Bélgica, Uruguay y México. Ha sido Presidente de la Asociación de Cientistas Sociales de las Religiones en el Mercosur: *Paul Hanly Furfey Lecturer* de la *Association for the Sociology of Religion* (USA) y *Downey Fellow* del *Timothy Dwight College* de la Universidad de Yale.

MARCELA ALEJANDRA GAYOSO

Docente y bailarina de Danza Afro. Estudiante del Profesorado de Artes del Movimiento – Expresión Corporal en el IUNA. Estudió danza contemporánea y se formó como Profesora de Danzas Clásicas. Se forma en Capoeira con Yoshi Senna y Alejandro Frigerio y en San Salvador (Bahía-Brasil) entrenó con el Grupo de Capoeira Angola Pelourinho de Mestre Moraes y en la Academia de los Hermaos Gemeos de Mestre Curio. Hizo Danza Afro con Edileusa Santos y Mestre King. En Buenos Aires se entrena en: Capoeira Angola; Danza Afro Yoruba; Danza Afro Contemporánea; Afro Cubana Yoruba, Arará, Congo y Gagá con Isa Soares, Thelma Meirelles y Alberto Bonne. En Septiembre de 2003 fue seleccionada por el Odin Teatret para realizar el seminario de Danza

Afro y Teatro Antropológico “El Axe y la Dramaturgia del Actor” dictado por Augusto Omolu e Iben Nagel Rasmussen en la ciudad de Holstebro, Dinamarca también.

Participó en seminarios de:

Seminario de Danza Afro y Teatro Antropológico: El Axé y la Energía – Dramaturgia del Actor. Dictado por Augusto Omolu e Iben Nagel Rasmussen, en Odin Teatret (en Holstebro, Dinamarca)

Teatro del Cuerpo con Técnicas de la India, dictado por Geraldine Seff.

Antropología Musical, (Iris Guiñazú)

Work-Shop de Danza Afro (Ba Mamour de Senegal)

Danzas Haitianas (Kerri O’neil de USA)

Danzas de Orixas (Augusto Omolu de Brasil)

Chanting – Canto Devocional (Darío Fanstain)

Bailó bajo la dirección de Isa Soares y Alberto Bonne.

Dio clases de Danza Afro en Centros Culturales privados e Institutos como el Danzario Americano. En 1999 y hasta la actualidad, ingresa al Programa Cultural En Barrios, dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno De La Ciudad De Buenos Aires.

Fue coordinadora del Grupo Oduduwa, (Espectáculo Orixás, 16 Instancias de Vida); del área de danza de la Agrupación Dos Orillas: Cultura Popular Afrorrioplatense y actualmente del Grupo Bada – Buenos Aires Danza Afro (Espectáculos: Naturaleza Madre; Fragmentos Mitológicos; La Procesión – Dioses de dos Mundos).

MARTA BEATRIZ GOLDBERG

Profesora Titular Ordinaria de la Universidad Nacional de Luján. Historiadora.

Desde 1966 hasta la actualidad ha escrito numerosos artículos sobre la presencia africana en Buenos Aires durante los siglos XVIII y XIX en revistas especializadas y capítulos de libros, publicados en el país y en el extranjero.

También ha participado y organizado simposios en congresos nacionales e internacionales (América, Europa y África) siempre relacionados con esta temática.

Ha dictado numerosos seminarios sobre diversos aspectos de la trata, la

esclavitud y los aportes culturales africanos en Universidades La Argentina, de América Latina y de Estados Unidos de América

FLORENCIA GUZMÁN

Historiadora, Doctora en Historia /UNLP, 2002. Investigadora Adjunto del CONICET. Docente universitaria en la Maestría de Diversidad Cultural, orientación Afroargentinos, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investigadora y Coordinadora del Grupo de Estudios Afrolatinomericanos en la Sección de Estudios Interdisciplinarios de Asia y África, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Especialista en los procesos de Mestizajes y en la Población Afromestiza del Noroeste Argentino durante el siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Autora de numerosos trabajos publicados en revistas nacionales y extanjeras referidos a las relaciones interétnicas, familias esclavas, dinámica de la población africana, procesos de blanqueamiento e indianización de las poblacion negra-mulata, declinación e invisibilización de la misma. Entre otros artículos se destacan: “De colores y Matices: los claroscuros del mestizaje” (2000); “Familia, matrimonio y mestizaje en el Valle de Catamarca: el caso de indios, mestizos, mulatos y negros” (Tesis de Doctorado: 2002) y “Los Africanos en La Argentina: una reflexión desprevenida” (2005).

LAURA LÓPEZ.

Licenciada en Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y *Mestre* en Antropología Social de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (Brasil). Realizó investigaciones sobre candombe (música y baile de raíz africana) y procesos de identificación étnica en la región del Río de la Plata. Actualmente investiga sobre la transnacionalización de los movimientos negros y los debates sobre políticas de reconocimiento y reparo de minorías étnicas-raciales en América Latina, particularmente en el Cono Sur.

DIANA MAFFÍA

Doctora en filosofía (UBA), docente e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA), Directora Académica del Instituto

Hannah Arendt. De 1998 a 2003 fue Defensora Adjunta del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires en el área de Derechos Humanos, y desde allí se ocupó de los derechos de la población afrodescendiente.

MARTA MERCEDES MAFFÍA

Es antropóloga egresada de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata y Profesora de Filosofía de la misma Universidad.

Actualmente se desempeña como Profesora Titular Ordinaria de la Cátedra de Métodos y Técnicas de la Investigación Sociocultural de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la U.N.L.P.; investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y a cargo de la Sección Movimientos Migratorios del Departamento Científico de Etnografía del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata.

Dirige el Proyecto denominado “Mapeo Sociocultural de Grupos de Inmigrantes y sus descendientes en Provincia de Buenos Aires en su segunda etapa, financiado por el CONICET y la UNLP y codirige el proyecto “Estudio integral del Valle de Hualfín (Belén) Catamarca”, junto a un equipo de antropólogos biólogos y arqueólogos. Ha publicado y presentado numerosos trabajos y ponencias sobre la migración en Argentina, especialmente sobre el grupo caboverdeano, en revistas científicas, jornadas y congresos nacionales e internacionales.

NANCY MIRANDA

Estudiante avanzada de la Carrera de Artes Combinadas (FFyL/UBA).

Bailarina y Docente de Danzas Folklóricas Argentinas y de Danzas Afroperuanas.

Antecedentes en investigación:

Integrante en el Grupo de Investigación sobre Movimientos Sociales, coordinado por el Prof. Rubén Dri (2004/2005).

Proyecto UBACYT (S 20) “Hermenéutica de los símbolos populares”, coordinado por el Prof. Rubén Dri (2002/2003).

QUINTÍN QUINTANA

Músico argentino, coordinador del CIDIMA (Centro de Investigación y Difusión de Instrumentos y Música de América) y de las agrupaciones Dos Orillas de cultura popular afrorioplatense, Muntu de culturas afroamericanas, Maíz de las culturas originarias mezoamericanas y del caribe y Xarop para las culturas criollas de América.

Desarrolla desde hace 10 años esta actividad en forma multidisciplinaria combinando la investigación en etnomusicología con la docencia, la luthería, la música como arte y las labores de producción para la difusión (museo sonoro y participativo, recitales didácticos, seminarios y talleres, etc.).

También ha realizado distintos viajes de investigación por el continente americano.

El CAMU (Consejo Argentino de la Música, representante de la UNESCO, el Instituto Nacional de Musicología C. Vega, la Secretaría de Cultura de la Presidencia, y diversos investigadores en ciencias humanísticas y artes, en forma personal, reconocen su trabajo y proyectos dado que conectan los resultados científico-académicos con la sociedad, de manera holística, didáctica y permanente.

LAURA RABINOVICH

Argentina, 28 años. Desde el 2001, desarrolla actividad docente tanto dentro del ámbito de la danza afro como de las danzas populares brasileñas. Actualmente es profesora en el Danzario Americano y da clases en diferentes estudios y gimnasios de Capital..

También se desempeña como directora coreográfica del Grupo Ode.

Ha participado, además, en distintos eventos culturales, festivos y de entretenimiento como bailarina de samba, axé music, afro y capoeira.

Es Profesora Nacional Superior de Expresión Corporal egresada del IUNA.

Su formación como profesora de danza afro se dio principalmente en Buenos Aires y en Río de Janeiro. En Buenos Aires estudió danza afro a partir del año 1997 y tomó clases con Telma Meireles, Isa Soares, Claudio Oliveira y Sergio Amorin, Valdyr Silva (todos ellos brasileños) y Rosnery González (cubana, profesora de Danzas afro-cubanas). Las danzas populares brasileñas como

el samba y el *axé* -entre otras- las aprendió mayormente en Río de Janeiro, con los cariocas con los cuales vivía.

CARLOS ROCHA

Nacido en 1960 en el partido de Avellaneda, Prov. de Bs. As., pertenece a la Colectividad Caboverdeana de Dock Sud de la misma ciudad. Colectividad dentro de la cual se ha desarrollado y es descendiente por ambas ramas parentales. En estas jornadas ha sentido la necesidad de transmitir a través de este trabajo de investigación, en su primera etapa, el sentir y accionar social y cultural de esta comunidad africana, que ya lleva más de cien años en La Argentina, y de dar a conocer a través de la historia viva, pequeñas anécdotas de sus integrantes, tan inmensamente ricas como desconocidas y que pertenecen tanto al legado de sus antepasados como a la historia de nuestro propio país.

GISELLE RONZONI

Licenciada en Psicopedagogía. Acompañamiento y sostén del Ballet Afro-Peruano.

DANIEL SÁNCHEZ

Licenciado y Profesor en Historia de las Artes Plásticas, UNLP. Maestrando en Gestión y Políticas Culturales del MERCOSUR, Universidad de Palermo. Profesor Titular de la cátedra de Historia Sociocultural del Arte del Departamento de Artes del Movimiento (IUNA) y Profesor Adjunto de Historia de las Artes Visuales I-III de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación "*Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música: 1750-1900*". Docente-investigador categoría III. Su producción teórica incluye presentaciones en Congresos y trabajos publicados. Ha desarrollado cursos de postgrado y de actualización docente en su especialidad y participado de proyectos innovadores en la enseñanza artística.

fatimada@speedy.com.ar

MARCELA ANDRUCHOW

Profesora en Historia de las Artes Visuales, UNLP. Estudiante de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, UNLP, de la carrera de Museología, Instituto Superior de Formación Docente y Técnica Nro 8 (Dirección de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires) y de la Carrera de Especialización en Conservación y Restauración del Patrimonio Urbano, Artístico y Arquitectónico, UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra de Historia Sociocultural del Arte del Departamento de Artes del Movimiento (IUNA). Integrante del Proyecto de Investigación “*Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música: 1750-1900*”. Docente-investigadora categoría V. Su producción teórica incluye presentaciones en Congresos y trabajos publicados.

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

MARÍA EUGENIA COSTA

Profesora de Historia, egresada de la UNLP. Maestranda en Gestión y Políticas Culturales del MERCOSUR, Universidad de Palermo. Becaria de Perfeccionamiento de la UNLP en el área de patrimonio. Ayudante Diplomada de la cátedra de Historia de las Artes Visuales II de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación “*La imagen impresa en la prensa escrita en Buenos Aires: 1821-1898. Circulación y recepción para la construcción de una cultura visual en el Río de La Plata*”. Docente-investigadora categoría IV. Su producción teórica incluye publicaciones referidas a patrimonio cultural (tangibles e intangibles) y presentaciones en Congresos.

eugeniacosta@netverk.com.ar

SILVINA CORDERO

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Plásticas, UNLP. Magíster en Educación, Universidade Federal Fluminense, Brasil. Doctoranda en Educación, UBA. Profesora Adjunta de la cátedra de Historia Socio-cultural del Arte del Departamento de Artes del Movimiento (IUNA) y Becaria “Puente” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación “*Rasgos del imaginario afroporteño a través del lenguaje corporal y la música: 1750-1900*”. Docente-investigadora categoría

IV. Su producción teórica incluye presentaciones en Congresos y trabajos publicados en el área educativa y en la historia del arte. Ha desarrollado cursos de postgrado y de actualización docente en su especialidad y participado de proyectos educativos innovadores.

scordero@netverk.com.ar

BOUBACAR TRAORE

Ex funcionario del Ministerio de la República de Senegal (África); actualmente radicado en La Argentina donde se desempeña como docente (Historiador de arte).

Trabaja en la actualidad en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y al mismo tiempo dicta clases en la Universidad del Museo Argentino a cargo de la cátedra de Historia del Arte Africano.

Estudios en la Universidad de Dakar y Buenos Aires.

Tesista en la maestría en Diversidad Cultural (Universidad Nacional de Tres de Febrero).

PERLA ZAYAS DE LIMA

Investigadora del CONICET y Profesora Titular de Historia del Teatro en la Carrera de Escenografía (IUNA). Ha dado cursos y conferencias en las universidades de Estocolmo, París VIII, Angers, Macerata, y Fu Jen (Taipei) contando con el auspicio institucional del Ministerio de Relaciones Exteriores. En el país fue convocada para el dictado de seminarios de posgrado, maestría y de doctorado jurado por las Universidades Nacionales del Centro, de Cuyo, de Córdoba y la UBA. Además de un centenar de artículos sobre temas teatrales y socioculturales, ha publicado 14 libros y por ellos recibido 14 premios en el orden nacional, municipal y latinoamericano. Por su trayectoria docente fue nombrada Profesora Emérita en el 2004 por el Consejo Superior de Educación Católica.

