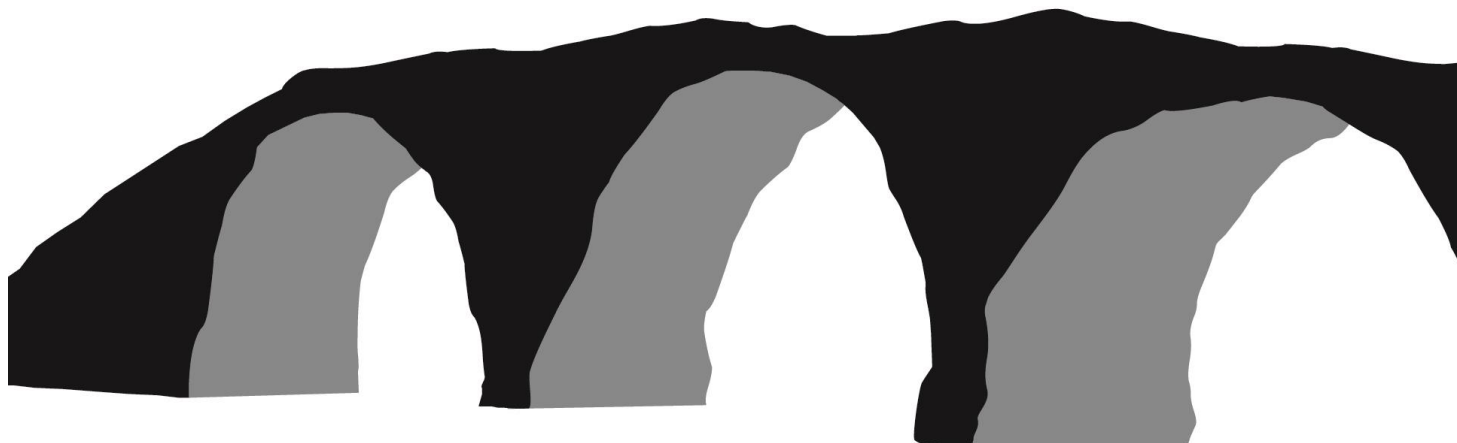


VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica
Volume 10 | Número 1 | Janeiro – Junho 2016
ISSN 1981-5875
ISSN (online) 2316-9699

***NEGRO QUE NO TOCA “CUERO” NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR***

***BLACK WHO DOES NOT PLAY “LEATHER” (DRUMHEAD) IS NOT BLACK.
THE CONSTRUCTION OF AFROPORTEÑO SOCIAL IDENTITY
THROUGH THE DRUM***

Norberto Pablo Cirio



Recepción: 13 de mayo de 2016.

Aprobación: 16 de junio de 2016.

**NEGRO QUE NO TOCA “CUERO” NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR**

**BLACK WHO DOES NOT PLAY “LEATHER” (DRUMHEAD) IS NOT BLACK.
THE CONSTRUCTION OF AFROPORTEÑO SOCIAL IDENTITY
THROUGH THE DRUM**

Norberto Pablo Cirio*

RESUMEN

La vivencia de la música es una preciada instancia para la construcción, legitimación y demostración de la identidad de las personas, individual y grupalmente, sea por nacionalidad, etnicidad u otras categorías. En el caso de los afroporteños ella se vehiculiza, primordialmente, a través del tambor y dicha comunión de sentido llega a tal punto que un proverbio de ellos reza *Negro que no toca “cuero” no es negro*. En este artículo deseo centrarme en la construcción social del sentido identitario afroporteño mediante el tambor, instrumento básico para el candombe, su género emblemático. A partir de la iconografía, de sus discursos recabados en entrevistas y de la dinámica social observada y vivenciada en trabajos de campo desde 2003 al presente, analizaré sus prácticas musicales de cara a su identidad y, cual círculo virtuoso, cómo su música les enseña a sentirse, pensarse y mostrarse afroporteños.

Palabras clave: Afroargentino, Sociedad, Identidad, Música.

RESUMO

A vivência da música é uma prezada instância para a construção, legitimação e demonstração da identidade das pessoas, individual e grupal, seja por nacionalidade, etnicidade ou outras categorias. No caso dos afro-portenhos, ela se veicula, primeiramente, através do tambor e dita comunhão de sentido chega até o ponto tal que um proverbio deles reza “Negro que não bate no couro não é negro”. Neste artigo, pretendo me focar na construção social do sentido identitário afro-portenho por meio do tambor, instrumento básico para o candombe seu gênero emblemático. A partir da iconografia, de seus discursos coletados em entrevistas e da dinâmica social observada e vivenciada em trabalhos de campo desde 2003 até o presente, analisarei suas práticas musicais em face a sua identidade e, como um círculo virtuoso, como sua música lhes ensina a sentir-se, pensar-se e mostrar-se afro-portenhos.

Palavras-chave: Afroargentino, Sociedade, Identidade, Música.

* Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, Argentina. Sarmiento 2274 6° A (C1044AAJ), Buenos Aires, Argentina.
E-mail: pcirio@fibertel.com.ar.

NEGRO QUE NO TOCA “CUERO” NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR

ABSTRACT

The musical experience is a valuable variable in order to study the construction, legitimation and demonstration of identity given people configure cohesion distinctively, be this by standards of nationality, ethnicity or other forms of categorization. For the case of *afroporteños*, this is transmitted, primarily, through the drum, and said “communion of meaning” is so deep, a proverb of theirs reads “Black who does not play “leather” (drumhead) is not Black”. In this paper we wish to focus on the social construction of *afroporteño* identity meaning through the drum, classic *candombe* instrument, and emblematic genre. Using iconography, the discourse in play at interviews and the social dynamic observed and experienced in fieldwork from 2003 up to today, I will analyze their musical praxis in terms of their identity, as virtuous circle, and how their music shows them how to live, think about and show themselves *afroporteños*.

Keywords: Afroargentinian, Society, Identity, Music.

INTRODUCCIÓN

La vivencia de la música es una de las instancias que las personas y los grupos utilizan para la construcción, legitimación y demostración identitaria, sea por nacionalidad, etnicidad u otra categoría. En el caso de los afroargentinos del tronco colonial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires -afroporteños- ella se vehiculiza, primordialmente, a través del tambor y dicha comunión de sentido llega a tal punto que un proverbio suyo reza *Negro que no toca “cuero” no es negro*.

En este artículo deseo centrarme en la construcción social de su sentido identitario mediante el tambor, instrumento básico para el candombe, su género emblemático. A partir de la iconografía, de sus discursos recabados en entrevistas y de la dinámica social observada y vivenciada en trabajos de campo desde 2003 al presente, analizaré sus prácticas musicales de cara a cómo construyen y exhiben un identidad diferencialmente entendida en tanto argentinos descendientes de esclavizados en el territorio nacional - afroargentinos del tronco colonial, entre otros términos equivalentes, todos de reciente autogestión (Cirio, 2015b)- y, cual círculo virtuoso, cómo su música les enseña a sentirse, pensarse y mostrarse en tal perspectiva. La cuestión problematiza el concepto de identidad pues, lejos de ser estático, de sentido unívoco, claro, fijo y general, es el resultante de un proceso inacabable de cómo-las-personas-se-piensen-a-sí-mismos-en-sociedad. De formación caleidoscópica, cambiante acorde a los contextos interaccionales micro y macro sociales, la identidad puede pensarse, siguiendo a Serge Gruzinski (2007), con la metáfora de la nube: siempre está pero nunca es igual permanece igual. En esta línea planteo como hipótesis que los afroporteños se valen del tambor como un poderoso objeto dador de sentido identitario y vehículo expresivo de su identidad. Para abordar esta relación bifronte deseo trascender su análisis organológico, su historicidad e, incluso, la argumentación estrictamente sonora ya que incumbe a su materialidad simbólica y los discursos que los actores sociales implicados tejen en torno suyo, sea para validarlo o descomprometerse de su representatividad como descendientes de esclavizados.

EL TAMBOR

A) Iconografía

A esta altura del avance teórico es vital sobrepasar el tentador uso de la imagen como refuerzo o adorno del texto, a favor de reposicionarla como fuente de conocimiento sui generis (Cirio, 2007a). La imagen, en tanto pasible de análisis ideológico, permite acceder a significados ocultos o entrelíneas de los involucrados, sus destinatarios y las circunstancias plasmadas en ese recorte de “lo real” que puede ser, por ejemplo, la fotografía. Con esta idea, que no es mía sino fruto de lecturas inspiradoras (Barthes, 1980; Burke, 2001; Kossoy, 2001, entre otros), procuro maximizar a la imagen en tanto portadora de mensajes propios, variables según su contexto y, sobre todo, su receptor, en desmedro de situarlas como “ventana al pasado”, epitome de lo positivo, reflejo de la realidad tal como fue. Su aprovechamiento irrumpe de lleno en la historia de las mentalidades y permite comprender la realidad de la época, las preocupaciones y anhelos de la gente implicada, cómo vivían y cómo querían mostrar que vivían, incluso de cara al futuro. Por ello el

testimonio que puede llegar a brindarnos no será necesariamente contemporáneo, también dará cuenta de sus anhelos de progreso y cómo procuraban ser vistos más que el simple reflejo de cómo eran.

Puesto que todo agregado social es posible de desagregarse en unidades de sentido menores que toman como criterio de agregación cuestiones tan diversas como necesidades expresivas manifiesten (por género, lugar de nacimiento, edad, etc.), el gentilicio afroporteño implica más que la georeferencia a los descendientes de africanos esclavizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como un todo homogéneo, armónico, subsumido a la anodina e imprecisa categoría “afro”. De hecho, por razones económicas, la mayoría de ellos ya no viven allí desde hace décadas sino en partidos perimetrales de la provincia de Buenos Aires (Conurbano Bonaerense o Gran Buenos Aires) debido a un fuerte proceso de gentrificación, que no ha concluido. Centrado en este grupo, por *unidades de sentido menores* me refiero a que, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX, se dividen en dos estamentos que, de lo bajo a lo alto, émicamente denominan “negro che” y “negro usted”. Sobre cómo construyeron estas categorías aún hay poca información (Frigerio, 1993; Cirio, 2009b) pero hoy los “negro usted” son minoría y gozan de una posición de bienestar lograda a costa de haberse desentendido de su africanía, al tiempo que comenzaron a cultivarse y desempeñarse en los mismos nichos laborales e intelectuales en que sus conciudadanos blancos se promocionaban. Por su parte, los “negro che” son mayoría y pertenecen a los niveles sociales medio-bajo y bajo. En general no superan la escolaridad primaria, lo que los lleva a trabajar en el sector privado como obreros de baja especialización y, por ende, mal remunerados. Culturalmente han sabido mantener la memoria de sus mayores con la práctica comunitaria de su música tradicional ya que su vivencia performática constituye un sentido articulador con el pasado. Con todo, esta diferencia estamentaria es más aparente que real pues el caso de los “negro usted” es una estrategia situacional cuyo ejercicio se conjuga en el contexto de un Estado-nación decimonónimo gobernado por la la Generación del 80, fuertemente entusiasmada con los valores eurocentrados de cultura y bienestar (Romero, 2008) para “construir un Estado-nación según la experiencia europea, con homogenización ‘étnica’ o cultural de una población encerrada en las fronteras de un estado” (Quijano, 2014: 94).. Ello irradió a la sociedad permeando, por ejemplo, el sentido común de cómo debe- ser y comportarse un argentino para ser reconocido idealmente como tal. En esta perspectiva de promoción ciudadana monocromáticamente blanca y culturalmente eurocentrada, hubo afroporteños que asumieron como certeza la inoperancia de mantener sus tradiciones ancestrales, negándoles a su descendencia la oportunidad de aprenderlas al juzgarlas contraproducentes en su formación, en tanto descendientes de esclavizados (Cirio, 2009b, 2015a). Así, es atendible que una tal Carmen Saenz Valiente - afroporteña de la segunda mitad del siglo XIX- escribió en el periódico afroporteño La Juventud el 30 de abril de 1878: “Allá en Europa, emperatriz de Occidente y señora de las demás naciones; allá centro del inmenso poder; es donde lograré conquistas”.

Para analizar la (ir)relevancia del tambor en tanto emblema y generador identitario me centraré dos series de fotografías, una de cada estamento¹. De ellas me interesa menos su contenido en sí (quiénes son los retratados, cuándo y en qué circunstancia fueron tomadas, etc.), que el guión oculto de cómo procuraron ser

¹ Las fotografías integran mi archivo, el cual vengo formando en base a mis trabajos de campo y de repositorios públicos y superan las 15.000 piezas. Las reproducidas aquí no fueron recortadas y las documenté a familias afroporteñas. Más allá de alguna eventual publicación propia, son inéditas, por lo que conforman una rica e inexplorada fuente sobre este grupo, usualmente referenciado por los investigadores como escaso en este tipo de documentos.

vistos: las posturas corporales, la vestimenta (o su ausencia), el cuidado del cabello, entre otras cuestiones y, sobre todo, la presencia o ausencia del tambor, pues advierto que marca una bisagra interpretativa de cara a la identidad afroporteña.

Estamento "Negro Che"



Figura 1. Cumpleaños de las mellizas Albertina Elsa "Tina" Lamadrid y Carmen Lamadrid. Ciudad Evita (Buenos Aires), ca. 1995. Fotógrafo no identificado, Col. Lucía Elsa Lamadrid.



Figura 2: Fiesta del Shimmy Club en el subsuelo de la Casa Suiza. Buenos Aires, carnaval de ca. 1962. Fotógrafo no identificado, Col. Héctor Alfredo Núñez.

NEGRO QUE NO TOCA "CUERO" NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR



Figura 3: Fiesta del Shimmy Club en el subsuelo de la Casa Suiza. Buenos Aires, carnaval de ca. 1965.
Fotógrafo no identificado, Col. José "Cubas" Delasán.



Figura 4: En la tumbadora, Luis Eduardo "Pachanga" Oturbé. Vicente López, carnaval de 1964.
Fotógrafo no identificado, Col. Luciana Oturbé.



Figura 5: Cumpleaños familiar en casa de los Lamadrid. Ciudad Evita (Buenos Aires), ca. 2000. Fotógrafo no identificado, Col. Lucía Elsa Lamadrid.



Figura 6: Sandra Lamadrid y Julio "Turi" Robles bailando. En tumbadora, Osvaldo "Guito" Nogueira. Ciudad Evita (Buenos Aires), ca. 2000. Fotógrafo no identificado, Col. Lucía Elsa Lamadrid.

NEGRO QUE NO TOCA "CUERO" NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR



Figura 7: De izq. a der. Julio "Turi" Robles; Osvaldo "Guito" Nogueira y Juan Carlos Robles tocando tambores. Ciudad Evita (Buenos Aires), ca. 1990. Fotógrafo no identificado, Col. Lucía Elsa Lamadrid.

En estas fotografías el tambor se presenta omnipresente no sólo porque fueron tomadas en momentos en que los retratados hacen música -algo obvio-, sino porque el hacerla es para ellos una instancia vital en sus reuniones. Se trata de fotografías espontáneas tomadas en contextos festivos públicos y privados, con actitudes relajadas, propias de tales eventos. En las que fueron tomadas en ámbitos familiares se observa cierto desaliño en el vestir, cuando no su ausencia parcial en los hombres, cuestión condicionada por ser verano. Aunque es cierto que para tocar el tambor el músico se lo pone delante, en muchas situaciones que los afroporteños se autoconvocan para tomarse fotografías, pero que no están haciendo música, los traen y colocan en primer plano (Nº 5). Sin que se tome como juicio de valor, el desaliño en su vestir se extiende a sus cuerpos. Los rostros, el cuidado dispensado a sus dentaduras y el arreglo del cabello, entre otras cuestiones, son índices de su pertenencia socioeconómica a la clase media y media baja, desempeñando a veces trabajos extenuantes, como ser recolector de basura. No digo que, necesariamente, estas cuestiones se observen aquí ni sean generalizables a todo el estamento "negro che", pero lo expreso tras haber estudiado cientos de fotografías similares, ser testigo de la toma de muchas y, fundamentalmente, de conocer a este grupo en la profundidad de lo cotidiano vía la etnografía.

Estamento "Negro Usted"



Figura 8. Familia de Tomás Braulio Platero (al centro, en el sillón) en su chacra Chacra "La María Isabel". La Plata (Buenos Aires), 11-feb-1910. Fotografía no identificado, Col. María Isabel Platero.



Figura 9. Rita Montero y Severo Miguel Montero (su padre). Teatro Empire (Buenos Aires), 1956. Fotografía no identificado, Col. Pablo Cirio.

NEGRO QUE NO TOCA "CUERO" NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR



Figura 10. De izq. a der. Los hermanos Sergio Montero (tío de Rita), Emilio Montero (su hijo) y Rita Montero. Casa de Haydée San Martín. Buenos Aires, 1948. Fotografía no identificado, Col. Pablo Cirio.



Figura 11. Pedro Mamerto Peyrán con su bisnieto Nicolás Ezequiel Giménez. Atrás, su hijo, Ricardo Daniel "Plesi" Peyrán. Ciudad Evita (Buenos Aires), ca. 2000. Fotografía no identificado, Col. Santa Teresita del Niño Jesús Belén de Peyrán.



Figura 12. Ignacio Cleto Marcelino Martínez Lorán jugando al golf. Lugar no identificado, ca. 1970.
Fotógrafo no identificado, Col. Virginia Martínez Verdier.

Los “negro usted” se presentan deliberadamente solos o en pequeños grupos familiares. Son fotografías menos espontáneas que pensadas, los retratados visten buenas ropas (quizá las mejores que tenían, incluso en sus hogares, como en las N° 10 y 11, en ésta, diurna, con un hombre de impecable traje en su hogar y durante una estación imprecisa pero más bien cálida) y practicando deportes propios de su diferencia social, como el golf. Sus peinados y dentaduras perfectas, sus caras prolijas, serenas, afectas al maquillaje constante en el caso de las mujeres (N° 9 y 10) dan cuenta de una vida relativamente libre de las preocupaciones mundanas. Se trata de individuos de clase media-alta y alta (como la familia de la N° 8). Al igual que los “negro che”, también muestran los bienes culturales que los definen: no ya el tambor sino el mobiliario, las copas de champán y el juego del golf, cuestiones que, en perspectiva de Pierre Bourdieu (2003), entiendo como *la distinción* en tanto que forman parte del *habitus* que personas que gozan una posición socioeconómica de privilegio.

B) En el discurso

“Cuero” es la expresión metonímica que los afroporteños suelen emplear para referirse al tambor. Es tal la importancia que le otorga en tanto generador y afirmador identitario que estima tocarlo (o bailar a su son) como punto focal para ser reconocidos -o no- por el resto de la comunidad como un pares. En esta línea el proverbio *Negro que no toca “cuero” no es negro* viene a significar que su vivencia social es el portal para el (auto)reconocimiento identitario que toma por norte a la africanidad. Puertas adentro de esta comunidad hay posturas divergentes sobre la simbología y materialidad de su sonido en tanto comunicador con el supramundo de los ancestrales, dada la pérdida de buena parte de su religiosidad ancestral y la diversidad religiosa a la que suscriben (que abarca desde el catolicismo pasivo y practicante hasta el *umbanda*, pasando por el espiritismo, los cultos protestantes y el budismo). Con todo, con el uso de términos como *espiritual*, *sagrado*, *místico*, *especial e importante*, entre otros, lo posicionan en un *locus* emocional en contextos privados y públicos (al dar entrevistas en lo medios masivos de comunicación, intervenciones -como público o

expositores- en eventos de temática afro, actuaciones de sus conjuntos de candombe, etc.). Entre los términos que emplean con mayor reserva y respeto está *fundamento*. Saber tocar “con fundamento” implica no sólo observar las reglas musicales y sociales que hacen que la ejecución sea óptima sino, sobre todo, saber *por qué* y *para qué* tocan. Me refiero a la existencia de una expresa política de ejecución que aplican con plena conciencia e intencionalidad ya desde fines del siglo XIX, regulando la escucha social del tambor fuera de la comunidad. La cerrazón a la que se llamaron entonces respecto a sus prácticas musicales distintivas fue una estrategia consolidada hasta hace poco, exactamente 2006, cuando formaron el primer grupo profesional, Bakongo, dedicado a difundir la música afroporteña (Cirio, 2009a). Con todo, aún los afroporteños en general no han logrado poderse de acuerdo en cómo socializarla, qué mostrar (hay géneros religiosos que prefieren seguir practicando en privado), de qué manera y, sobre todo, decidir la pertinencia y modalidad de su enseñanza a sociedad envolvente. Por ello tocar “con fundamento” implica, antes que adquirir el conocimiento técnico, conocer las razones profundas que llevan a vivirla. En esta línea es claro que la visibilización que procuran hacer de la cultura afroargentina también está estructuralmente regida por una *política de ejecución*. Al ser la música la institución central en su configuración identitaria, les representa una formidable herramienta para trabajar por el aprecio y la visibilización del afroargentino del tronco colonial, invitando al interpelado a superar su interés lúdico/comercial con que suele acercarse al tambor. Abstrayendo muchos comentarios en situaciones de este tenor, se exige al aprendiz un compromiso que no suele estar en su horizonte de expectativas, de allí que en el corto plazo de estos años de apertura aún son pocos los blancos que han logrado integrarse a esta práctica con relativa competencia musical y logrado respeto mutuo (Cirio & Guarnieri, 2016). Deliberadamente digo *tamborero* ya que es el término *emic* para quien toca el tambor, de hecho, los afroporteños suelen molestarse cuando terceros los llaman *percusionistas*, voz extendida en el habla coloquial argentina, tomada de la teoría de la música erudita europea. Si por *percusionista* entienden que el músico logra el sonido golpeándolo, al estimar que por su intermedio los *performers* dialogan o lo hacen hablar, descentran al golpe en tanto acción provocadora del sonido. Ello desemboca en la cuestión ya dicha del tambor en tanto vehículo comunicante con el supramundo de los ancestrales pero, dada la diversidad de opiniones nativas al respecto, he tratado de explicar la diferencia *tamborero/percusionista* de un modo satisfactorio para todos ellos.

C) En la vida social

Para los afroporteños es regla consuetudinaria que el tambor sea de ejecución masculina aunque, como en toda regla, hay excepciones (y notables, por cierto). Su vivencia como marcador identitario no se limita al hecho de tocarlo, involucra a toda la *performance*, lo que incluye la experticia de la escucha. Sobre esta cuestión, generalmente no considerada al momento que los investigadores evaluamos la competencia musical dada su supuesta pasividad, John Blacking señala que “la escucha creativa y crítica es un signo de competencia musical no inferior a la ejecución musical” (Blacking, 1971: 21)². Es por ello que en mi investigación valoro por igual tanto la capacidad de hacer música -y bailar- como la de apreciarla, evaluarla, en definitiva, vivirla. Valga como ejemplo cómo en un cumpleaños que recién había comenzado los tamboreros comenzaron a

² Traducción propia.

tocar y, al notar que su toque aún no había alcanzado la densidad emocional óptima, una tía del festejado - reputada por sus dotes como bailadora- los arengó: “¡Vamos, tienen que llorar los tambores!”. Pronto la performance cobró una efervescencia tal que la antropomorfización sonora hizo remontar al evento a una situación de *communitas* (Turner, 1990). La cuestión ilustra el fin principal de la música en sociedad, ser compartida en tanto experiencia vivificante y, así, en sus *performances* los afroporteños, cual círculo virtuoso, muestran y aprenden quiénes son. En esta línea suscribo al concepto de “yo en construcción” de Simon Frith (2003), quien propone que la identidad es móvil, no una cosa sino un proceso experiencial que el sujeto construye cotidianamente, a lo largo de su vida a través de un yo en *construcción*, un yo *móvil*.

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética. [...] Parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tanta intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo [...]. La experiencia de la identidad describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético [...]. Mi tesis no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales (Frith, 2003: 184-185-187).

Como en la iconografía, la posición de Frith va más allá de concebir a la música *como reflejo* de la sociedad. No sólo los actores sociales implicados, por ser afroporteños, tocan con tambor una música que reconocen propia y distintiva, es el hecho de compartir esta experiencia estética que *también* aprenden a ser afroporteños. Así sucede entre los “negro che” y, por la negativa, entre los “negro usted”. Más arriba expresé que esta división estamental es menos un parteagua que una estrategia situacional, fruto indeseado, quizá, de su adaptación a la coyuntura ideológica que fraguó la moderna identidad argentina, en la segunda mitad del siglo XIX, de obsesiva orientación eurocentrada. Daré un caso: los Montero -una familia de “negro usted” de clase media- hasta los años 50 vivieron en el privilegiado barrio porteño de Palermo. Algunos de sus miembros varones trabajaban en el ferrocarril y la hija menor, Rita Lucía³, de joven comenzó a incursionar en el teatro, el cine y el canto, logrando pronto una descollante carrera internacional (Montero & Cirio, 2012). Según recuerda, su padre tenía a los suyos “terminantemente prohibido” que se toque tambor en su casa porque era la única familia afro del barrio y “no quería llamar la atención”. Sin embargo, cuando visitaban a unos parientes de Flores, barrio de clase media-baja bastante alejado de ellos y del centro y en el que la población afro era mayor, no tenían empacho en participar del candombe y, de hecho, fue así como Rita aprendió a cantarlo, a bailarlo e, incluso, a tocar el tambor. Como miembro de esta familia acomodada a los valores eurocentrados de cultura, en su carrera no incluyó estos saberes (salvo en sus últimos años, casi siempre a pedido mío) debido al mandato paterno ante su debut en la película *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943), quien le dijo “Por nada del mundo que te vean como una persona vulgar”. De este modo, pese a sus cortos 15 años de edad logró que su debut no sea en la comparsa de candombe que desfilaba sino justo después, diciendo una breve frase en el carnavalesco juego con agua.

La *performance* musical interviene, así, en la vida social afroporteña, representando y permitiendo construir representaciones de cara al reconocimiento mutuo y por la sociedad envolvente. En términos de Stuart Hall, se trata de entender la construcción de identidad como un proceso representacional en perpetua

³ Retratadas en las fotografías N° 9 y 10.

construcción a partir de sujetos concientes de sus recursos pero también de sus limitaciones de cara a un futuro (lo que seremos) que, a medida que se convierte en ayer (lo que fuimos) se presenta cotidiano (lo que somos):

las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser, no 'quiénes somos' o 'de dónde venimos' sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall, 2003: 17-18).

CONCLUSIONES

Si, descartando cualquier inferencia de corte biológico y, a la postre, racista, la cultura es *siempre* un bien aprendido, entonces el ser humano, en tanto ser social, aprende, se apropia, crea, modifica, descarta, inventa, niega y reproduce ese capital *en sociedad*. Conforme existan agregados humanos que se reconozcan como conjuntos diferenciales, esa identidad se precipitará en ciertas maneras de ser y de expresarse pasibles de individualizar por propios y terceros, cambiantes acorde las situaciones relacionales con otras minorías étnicas o de otro tipo, la sociedad envolvente y la arena social internacional. Aunque el pensamiento folclórico ha avanzado mucho en las últimas décadas a favor de desentenderse del lastre romántico con que pensaba la cultura popular y sus bienes tangibles (Díaz Viana, 2003), aún perduran con notable eficacia resabios que, en el caso tratado, puede expresarse en frases como "esto es lo que hacen los afroporteños, por eso son afroporteños" o "porque son afroporteños hacen esto". Mi interés es desnaturalizar esta aparente sinonimia viciosa *quiénes son = qué hacen* demostrando que, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX, no son un grupo homogéneo sino que, justamente, no es homogéneo porque sitúan al tambor como bisagra operacional de su sentido de pertenencia a un pasado esclavista para con la sociedad envolvente, por lo que la división estamentaria "negro che" y "negro usted" es estratégica y posicional (Hall, 2003). En tal marco el tambor condensa el ethos que rige su vida (extra) comunitaria. Es omnipresente, incluso cuando no está o, precisamente, cuando no es conveniente que esté o, más precisamente aún, cuando no es conveniente que algunos -los "negro usted"- se vean públicamente con él o sean reconocidos por su presencia sonora por la sociedad envolvente. El tema de su división estamental está apenas abordado y demanda un espacio que excede a este artículo. En otro trabajo, sobre el repertorio carnavalesco afroporteño de la segunda mitad del siglo XIX (Cirio, 2015), propuse denominar a este modus operandi *estética de la (in)diferencia*. Allí expliqué cómo ambos estamentos participaban en el carnaval en dos tipos de conjuntos vocales-instrumentales con indumentaria, formación, vestuario y repertorios diferentes -las "musicales", de estilo europeo, y las "candomberas", de estilo africano- pero, puertas adentro, ambas suscribían al tambor como álef identitario. Cito un párrafo de un artículo anónimo publicado en 1882 en el periódico afroporteño *La Broma*⁴:

gran parte de nuestra juventud, que bien podía dedicarse a estudiar y aprender instrumentos musicales, que siempre les sería más provechoso, se entretienen golpeando el viejo y pobre cuero de que solo se hace uso hoy como único recuerdo de las antañas aunque disimulables costumbres en ese entonces.

⁴ Para su análisis completo, ver Cirio, 2015.

Hoy cualquier niño de cuatro o cinco años, toma un barril vacío de aceitunas, le pone un cuero y toca fuerte con *tino* y a la par del más viejo *candombero*.

Entonces, ¿qué novedad nos presentan cierto número de jóvenes, con *sofocarnos* gratuitamente con un *instrumento* que tanto lo conocemos, que lo apreciamos y respetamos en su local, pero que tenemos que rechazarlo en los días del carnaval”. “Nuestras sociedades carnavalescas, anónimo. *La Broma*, año II, época VI, N° 60, 3-mar-1882, [p. 1].

Respecto a la dupla oposicional usted-che que los afroporteños han elegido para dividirse internamente, resulta sintomático que la cuestión se dé también en el plano internacional de la diáspora africana. Así, “¿Quién podrá olvidar que a un negro se le hablaba de ‘tú’, no como a un amigo, sino porque el honorable ‘usted’ estaba reservado sólo para los blancos?”⁵. La frase fue parte del discurso que Patrice Lumumba pronunció el día de la independencia de la República Democrática del Congo, el 30 de junio de 1960, al asumir como Primer Ministro. Que esta cuestión haya sido expresada en semejante acto da cuenta de la importancia que venía teniendo el (ab)uso de los pronombres personales en la siempre asimétrica relación entre blancos y negros.

Si partimos de la idea de que la diversidad es una producción de la historia inherente a la configuración americana actual, las “*construcciones nacionales de alteridad* desempeñaron un papel crucial, y tensiones y pautas de discriminación y exclusión a lo largo de las fronteras locales de la diferencia tienen que ser comprendidas y tratadas a partir de su historia y configuración particulares” (Segato, 2007: 107)⁶. De este modo, en la construcción del ser nacional por la Generación del 80 a través de su política de sustitución de población y monopolio en la narrativa de la historia, los africanos esclavizados y sus descendientes ocupan uno de los puestos privilegiados del Otro Cultural o enemigo interno, montándose sobre ellos todas las operaciones posibles para su desaparición o, al menos, minorización, pues “sangre y nacionalismo parecen abrazarse de una manera mucho más estrecha y completa en todo el mundo. Toda nación, bajo ciertas condiciones, demanda transfusiones totales de sangre y suele exigir que una parte de su sangre sea expulsada” (Appadurai, 2007: 17). Siguiendo a Rita Segato, raza y nación están indisolublemente relacionadas, pues el concepto de raza (como el de color) es creación de la ‘colonialidad del poder’ en la modernidad. La autora cita a Brackette Williams (1989) para sostener que los grupos raciales se construyeron funcionalmente a la unidad de la nación, en oposición al supuesto elemento no-étnico dominante (Segato, 2007: 109) que, en el caso argentino es el blanco, componente social no marcado.

Dos fotografías más, éstas tomadas por mí, apuntalan la relevancia del tambor en la vida social afroporteña. Su común denominador es la celebración de cumpleaños a través de la decoración de las tortas. En la N° 13, de una ONG de Merlo (Buenos Aires), la Asociación Misibamba, que, en su fiesta del primer aniversario (mayo de 2009) tuvo una decorada con dos tambores (el juego mínimo con que se toca el candombe). En la N° 14 (marzo de 2010) dos hombres muestran orgullosamente el adorno utilizado en el cumpleaños 88 de dos venerables mellizas, parientes suyas y de sumo respeto entre los afroporteños por su trayectoria musical, al punto de llamarlas “matriarcas”: Albertina Elsa “Tina” y Carmen Lamadrid, en Ciudad Evita (Buenos Aires)⁷, con un par de tambores al centro.

⁵ Traducción propia del francés: “Qui oubliera qu’à un Noir on disait ‘tu’, non certes comme à un ami, mais parce que le ‘vous’ honorable était réservé aux seuls Blancs?”. <http://bukavuonline.com/2014/06/discours-patrice-lumumba-30-juin-1960/#sthash.IHNEGyV6.dpuf>. Consultado el 17-ago-2014.

⁶ Cursivas en el original.

⁷ Del estamento “negro che”, retratadas en la fotografía N° 1.

NEGRO QUE NO TOCA "CUERO" NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR



Figura 13. Fiesta del primer aniversario de la Asociación Misibamba. Merlo (Buenos Aires), 9-may-2009. Foto Pablo Cirio.



Figura 14. Casa de Albertina Elsa "Tina" Lamadrid y Carmen Lamadrid. Ciudad Evita (Buenos Aires), 11-mar-2010.
Foto Pablo Cirio.

Si hasta aquí la documentación provino de los afroporteños contemporáneos, deseo concluir abordando un artículo de divulgación de José Manuel Estrada publicado en un almanaque porteño para 1863⁸, cuando el poder gubernamental recién comenzaba a operar el cambio generacional que cambiaría el rumbo del país, básicamente a través de la inmigración masiva de europeos y cuyas consecuencias aún gravitan en la sociedad argentina. Sugestivamente se titula *Los tambores* pero el autor, no bien lo inicia, descentra su esperable significado en tanto instrumento musical a favor de su dimensión simbólica-social ya que tal era el nombre que, al menos hasta entonces, los afroporteños daban a un tipo de entidad de ayuda mutua. Así comienza⁹:

¿Quién no ha sentido alguna vez el ruido rústico del rústico instrumento, á cuyo compás danzan los negros en el *tambor*? ¿Quién no ha tenido la curiosidad de ver sus *diversiones*, ú oído hablar á sus mayores de un dia en que la negra vieja de la casa era engalanada con ricos atavíos para ser la *Reina* de la fiesta? ¿Qué médico no ha encontrado en alguna ocasion la tribu entera al rededor derecho de un enfermo ó qué abogado no ha jestimoniado [sic] el mejor derecho de los Angolas ó los Congos al *sitio*, que está en poder de Benguela ó Mataman?....

Y sin embargo, ¡qué pocos son los que conocen, que estos *tambores* donde se bebe *chicha* y se bailan danzas salvajes después acaso de celebrar una fiesta relijiosa ó entregar á la tierra el cadáver de un hermano, son una institucion admirable y que nos llega del pasado rodeados de rasgos simpáticos, y unjidos con el óleo santo de la gratitud! ¡Cuán escasos son los que han pensado, al escuchar el compás del tamboril, que son aquellos los quejidos de una raza, que es el grito del espíritu ultrajado, de la dignidad humana vilipendiada, aquel que se alza como una maldicion tronante á desafiar la injusticia y la contradiccion de una civilizacion que esclaviza!

Veamos qué son los tambores..... Esta asociacion, tuvo como primordiales objetos el socorro y el amparo mútuo de los negros esclavos;-allí el enfermo encontraba hermanos, el moribundo consuelo, el muerto oraciones y el anciano almas caritativas, que doblegando la cabeza al trabajo se proporcionaban recursos para su manumision, inventando, por decirlo así, tesoros destiados á rescatar la libertad de su hermano [...].

El Tambor ha sido el consuelo único y el refugio de una raza durante los siglos de la esclavitud. El pobre negro, que gemía bajo el peso inponderable de su miseria, iba allí á vivir de su propia vida, iba á encontrar hermanos, iba á hablar su language, á entonar sus cantos, á bailar sus danzas, á sentirse hombre, dilatándose en aquel recinto pobre, pero que traía á su memoria el recuerdo de los ardientes arenales ó de las fértiles orillas del Nilo, del Senegal ó del Gambia; iba á ver bajo el pajizo techo de aquel rancho un pedazo de su patria (Estrada, 1863: 15 y 17).

Si el tambor es metáfora del afroporteño en tanto parte de la diáspora africana, la cuestión lleva a pensar si el principal género que tocan con él, el candombe, también *es algo más*. Poniendo en diálogo el texto de Estrada con los actuales afroporteños, al estudiar sus cantos advertía que a muchos, por su hechura y/o por mi conocimiento de la música afroargentina, no los clasificaban *sólo* como candombe. Al afirmar a medias mis objeciones insistiendo en que *todas* las obras ejecutadas son candombe, me llevó a desnaturalizar la cuestión. Así llegué a comprender al término en su sentido profundo pues, si bien es un género musical, *ante todo* es una manera de vivir en comunidad, en familia que, en determinadas ocasiones -lúdicas, pero también luctuosas- puede expresarse musicalmente. Como los *tambores* reseñados por Estrada, hoy el *candombe* es la institución que permite a los afroporteños pensarse e identificarse como grupo. No sólo hacen candombe porque son afroporteños, el hacer candombe les enseña, en una suerte de cadena temporal de significados inscriptos en su toque, el canto y la corporalidad del baile, a serlo. La famosa definición de la música como

⁸ Artículo fechado el 15 de diciembre de 1862.

⁹ Ortografía original.

“sonido socialmente organizado” de Blacking (1971) inspira a entenderlos como un grupo musicalmente definido.

El análisis realizado sobre cómo se clasifican identitariamente los afroporteños en relación a la sociedad envolvente de acuerdo a su africanía, es parte de un macroproceso, la capacidad de agencia de los descendientes de esclavizados en América para dar cuenta de su ascendencia ultramarina, aunque hasta bien entrado el siglo XIX e, incluso, inicios del XX, para la mayoría de ellos África representaba apenas un numen (Hall, 1999; Lewis, 2010). Mi propuesta de pensar la cuestión desde la *estética de la (in)diferencia* consiste en entender a la identidad como situacional, contextual. Quizá la metáfora de la puerta vaivén permita visualizar la cuestión, descentrándola de esencialismos folclorizantes. “Negro che” y “negro usted” con categorías *emic* que toman al tambor como parteagua, con su práctica los afroporteños eligen de qué lado estar, del público o del privado. Así, se muestran o do (in)diferentes ante sus pares y ante la sociedad envolvente, siguiendo sus intereses. Tal capacidad de agencia demuestra que no han perdido el ejercicio autoreflexivo sobre la historia y la identidad, poniendo en circulación pensamientos y prácticas para entenderse a sí mismos y presentarse socialmente. Por ello sostengo que la identidad es una voluntad de ser que, cual círculo virtuoso, permite mantener e innovar las coordenadas de entendimiento con el pasado que estiman significativo.

FUENTES

- ESTRADA, J. M. 1863. Los tambores. En *Almanaque Agrícola, Industrial y Comercial de Buenos Aires*. P. Morta, Buenos Aires, p. 15-18.
- LA JUVENTUD. Periódico afroporteño. Buenos Aires, 1878.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, A. 2007. *El rechazo de las minorías: Ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets, Barcelona.
- BARTHES, R. 2006. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires.
- BLACKING, J. 1971. Towards a Theory of Musical Competence. En E. J. DE JAEGER (Ed.), *Man: Anthropological Essays Presented to O. F. Arum*. C. Struik (PTY) Ltd., Cape Town, p. 19-34.
- BORDIEU, P. 2003. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BURKE, P. 2001. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona.
- CIRIO, N. P. 2007a. La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 13: 126-155. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- 2007b. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21: 84-120. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- 2009a. De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro. *Silabario* 12: 65-78. Córdoba.
- 2009b. *Tinta negra en el gris del ayer: Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Teseo, Buenos Aires.
- 2013. Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX). En M. PLESCH (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Gourmet Musical, p. 537-575, Buenos Aires.
- 2015a. Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. *Latin American Music Review* 36 (2): 170-193. University of Texas, Austin.
- 2015b. Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría *afroargentino del tronco colonial* como experiencia etnogenética. En S. VALERO y A. CAMPOS GARCÍA (Eds.), *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Corregidor, Buenos Aires, p. 333-372.
- CIRIO, N. P. & A. PÉREZ GUARNIERI. 2016. Integración entre teoría y práctica en el candombe porteño: una cátedra con comparsa o... dando cátedra con comparsa. *Huellas* 9: 24-36. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- DÍAZ G. VIANA. L. 2003. *El regreso de los lobos: Las respuestas de las culturas populares a la era de la globalización*. CSIC, Madrid.
- FRIGERIO, A. 1993. El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- FRITH, S. 2003. Música e identidad. En Stuart HALL & Paul du GAY (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrurtu, Buenos Aires, p. 181-213.
- GRUZINSKI, S. 2007. *El pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Paidós, Barcelona.
- HALL, S. 1999. Identidad cultural y diáspora. En S. CASTRO, O. GUARDIOLA & CARMEN Millán de Benavides (Eds.). *Pensar (en) los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Universidad Javeriana, Bogotá, p. 132-145.
- KOSSOY, B. 2001. *Fotografía e historia*. La Marca, Buenos Aires.
- LEWIS, M. 2010. *El discurso afroargentino: Otra dimensión de la diáspora negra*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

NEGRO QUE NO TOCA “CUERO” NO ES NEGRO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIAL AFROPORTEÑA
A TRAVÉS DEL TAMBOR

- MONTERO, R. L. & N. P. CIRIO. 2012. *Rita Montero. Memorias de piel morena : Una afroargentina en el espectáculo.* Dunker, Buenos Aires.
- QUIJANO, A. 2014. *Aníbal Quijano. Textos de fundación.* Z. PALERMO & P. QUINTERO (Comps.). Ediciones del Signo, Buenos Aires.
- ROMERO, J. L. 2008. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas.* Siglo XXI, Buenos Aires.
- SEGATO, R. 2007. *La Nación y sus Otros : Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad.* Prometeo, Buenos Aires.
- TURNER, V. 1990. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu.* Siglo XXI, Madrid.