

**TESIS DE LICENCIATURA EN CS. ANTROPOLÓGICAS  
(ORIENTACIÓN SOCIOCULTURAL)**

**Africanismos y construcción de la tradición negra en las prácticas  
musicales del culto a san Baltazar en la Argentina**

**Norberto Pablo Cirio**

**Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
Buenos Aires, 2002**

## ÍNDICE

Introducción	2
1. Perspectivas teóricas para el estudio de la cultura afroamericana	5
2. Estado de la cuestión sobre los afroargentinos y sus manifestaciones religiosas y musicales	12
3. Historia y etnohistoria del culto a san Baltazar en la Argentina	24
4. El culto a los Santos Reyes Magos y a san Baltazar en la actualidad. Dinámica, variabilidad y dispersión	34
5. Africanismos 1: Prácticas musicales devocionales	55
6. Africanismos 2: Prácticas y creencias religiosas	90
7. Construcción de la tradición negra. Estigmas y emblemas en torno a lo afroargentino	115
Conclusiones	125
Notas	129
Bibliografía	133

---

## INTRODUCCIÓN

Comencé la investigación sobre el culto a san Baltazar en la Argentina por iniciativa propia en 1991. Algunas etapas las desarrollé junto a Gustavo Horacio Rey y Walter Alberto Calzato, autofinanciándonos y empleando nuestras vacaciones para los trabajos de campo. Con el primero escribí algunos artículos (ver Bibliografía). En septiembre de 1996 ingresé al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en 1998 radiqué allí el proyecto, donde lo continué hasta el presente con el título *La música afroargentina: Historia y vigencia de prácticas musicales vinculadas al culto a san Baltazar*.

Dado que al comienzo de mi trabajo lo único publicado sobre el tema con carácter académico era el libro de Quereilhac de Kussrow (1980), quien estudió el tema a comienzos de los 70, la distancia que mediaba con su trabajo hizo que debiera empezar prácticamente de cero. Tenía que actualizar lo estudiado por ella veinte años atrás y dar cuenta de la actual dimensión de este culto popular en nuestro país. Así, concebí mi investigación realizando trabajos de campo bajo dos modalidades: por un lado, prospectar la región del Litoral a fin de levantar un mapa religioso-musical del mismo y, por el otro, detenerme para un estudio pormenorizado y a largo plazo en las capillas que considere relevantes. Lógicamente, esta segunda intención estuvo supeditada a la primera. Dado que la fiesta del santo se realiza en su día -6 de enero- o en sus inmediaciones, no podía trabajar en más de una o dos fiestas al año y, puesto que muchas de las prácticas musicales del culto sólo se actualizan el día del santo, debí seleccionar con cuidado la/s fiesta/s a trabajar cada año.

La metodología del trabajo de campo que empleo consiste en la observación, la observación participante, la entrevista unipersonal y grupal semiestructurada y en profundidad y la grabación en audio y video de las prácticas musicales y danzarias, tanto en forma espontánea como inducida. Al presente realicé 22 trabajos de campo a diversas localidades de las provincias de Buenos Aires, Chaco, Corrientes, Formosa y Santa Fe (Argentina), y al departamento Central (Paraguay). La mayoría de los trabajos los efectué durante el período festivo del santo, profundizando especialmente 5 capillas: la de la familia Núñez en Wilde (BA), la de Pérez en Empedrado (C), la de Borda en Saladas (C), la de Perichón El Batel (Dto. Goya, C) y la de Caballero en Corrientes (C) (1).

**Cuadro 1: Detalle de los 22 trabajos de campo realizados. Período 1992-2007 (2)**

TC	Fecha	Pcia. / país	Localidades y departamento o partido (3)
1	4/10-ene-1992	Corrientes	1. Empedrado (Empedrado)
2	2/8-ene-1993	Corrientes	1. Empedrado (Empedrado); 2. Corrientes (Capital)
3	3/7-ene-1994	Corrientes	1. Empedrado (Empedrado); 2. Chavarría, 3. El Batel (San Roque)

<b>4</b>	4/6-mar-1994	Corrientes	1. Chavarría (San Roque)
<b>5</b>	3/13-ene-1995	Corrientes	1. Empedrado, 2. Manuel Derqui (Empedrado); 3. Corrientes (Capital)
<b>6</b>	6-ene-1995	Buenos Aires	1. Wilde (Avellaneda)
<b>7</b>	4/20-ene-1996	Corrientes y Chaco	1. Chavarría, 2. El Chañaral, 3. El Batel (San Roque); 4. Ifran (Goya); 5. Empedrado, 6. Manuel Derqui (Empedrado); 7. Corrientes (Capital) / 8. Resistencia (San Fernando)
<b>8</b>	6-ene-1996	Buenos Aires	1. Wilde (Avellaneda)
<b>9</b>	5/7-abr-1996	Santa Fe	1. Las Garzas, 2. Las Garcitas, 3. Villa Ocampo, 4. Villa Guillermina, 5. San Antonio de Obligado, 6. El Sombrero, 7. Las Toscas (General Obligado)
<b>10</b>	3/11-ene-1997	Corrientes y Chaco	1. Goya, 2. El Batel, 3. Ifran, 4. Paranacito (Goya); 5. Corrientes (Capital); 6. Empedrado (Empedrado); 7. Saladas (Saladas) / 8. Resistencia (San Fernando)
<b>INM 172</b>	5/12-sept-1998	Corrientes	1. Mercedes, 2. Felipe Yofre, 3. Mariano I. Loza (Mercedes); 4. Peruggorría, 5. Curuzú Cuatiá (Curuzú Cuatiá)
<b>INM 173</b>	23-dic-1998 al 11-ene-1999	Corrientes	1. Goya, 2. Ifran, 3. El Batel (Goya); 4. Lavalle, 5. Santa Lucía, 6. Cruz de los Milagros, 7. Yataity Calle (Lavalle); 8. Bella Vista (Bella Vista); 9. San Roque (San Roque); 10. San Lorenzo (Saladas)
<b>11</b>	18-dic-1999	Buenos Aires	1. Chascomús (Chascomús)
<b>12</b>	1/8-ene-2000	Corrientes	1. El Batel (Goya), 2. Paso López, 3. Yataity Calle (Lavalle); 4. Saladas (Saladas); 5. Empedrado (Empedrado)
<b>INM 180</b>	2/7-ene-2001	Corrientes	1. El Batel (Goya), 2. Paso López (Lavalle); 3. Esquina (Esquina)
<b>INM 183</b>	2/7-ene-2002	Corrientes	1. Saladas, 2. Pago de los Deseos (Saladas); 3. Empedrado; 4. Parada Coco (Empedrado)
<b>13</b>	16/17-feb-2002	Buenos Aires	1. General Madariaga (General Madariaga)
<b>14</b>	6-ene-2003	Buenos Aires	1. Wilde (Avellaneda)
<b>15</b>	9-11-jun-2003	Formosa y Paraguay	1. Clorinda (Pilcomayo); / 2. Asunción (Central)
<b>INM 186</b>	2/8-ene-2004	Corrientes	1. Concepción, 2. Ibicuy (Concepción); 3. Saladas (Saladas); 4. Esquina, 5. Arroyo Vega (Esquina)
<b>INM 191</b>	10/21-ago-2005	Chaco y Corrientes	1. Resistencia, 2. Barranqueras (San Fernando); 3. Lapachito (General Donovan) / 4. Corrientes (Capital)
<b>INM 196</b>	1-9-ene-2007	Corrientes y Chaco	1. Corrientes (Capital), 2. Resistencia, 3. Barranqueras (San Fernando)

Dada mi especialización en la antropología de la música me interesa de manera especial captar el sentido y la vivencia de este culto a través de las prácticas musicales que los devotos actualizan para rendir tributo al santo. Debido a que esta veneración comenzó en nuestro país a mediados del siglo XVIII con su instauración por el clero de Buenos Aires a la población negra, y teniendo en cuenta que tempranamente éstos introdujeron algunos patrones de religiosi-

dad propios, deseo comprobar si dichos patrones tienen vigencia, así como también analizar la reelaboración del concepto de negritud por parte de los devotos, más allá de su ascendencia negroafricana. A través del discurso nativo, lo observado en el terreno, la contrastación de fuentes y la indagación bibliográfica, deseo dar a conocer la faceta afroargentina del culto a san Baltazar. Esta faceta ocupa un rol articulador y representacional preponderante en la vida de sus devotos, pues tras un largo y vivo proceso de creación, adaptación, recreación y transmisión, lo manifiestan tanto en prácticas ancestrales como en la construcción de un imaginario negro legitimante en una sociedad que estima autorepresentarse blanca.

---

## CAPÍTULO 1

### Perspectivas teóricas para el estudio de la cultura afroamericana

Pureza o contaminación, o *separação ou mistura*, en términos de Fernandes (1984), fueron los dos polos entre los que se movió una disciplina que, nacida en la complicidad colonialista, necesitó de esta dicotomía para dar cuenta de la resistencia -o no- de lo *diferente* aunque, conforme pasó el tiempo, dicha otredad fue diferenciándose, al menos en sus rasgos concretos, cada vez menos. Buena parte de los estudios sobre los negros en América han sido signados de esta manera. Así, mientras sus diferencias observables se mantuvieran más o menos acentuadas, se los consideraba como verdaderos enclaves africanos en América, como bastiones de resistencia cultural; al contrario, mientras menos distantes estuvieran del investigador pasaban a ser conceptuados como campesinos, desocupados, “cabecitas negras”, etc. Esta dicotomía pureza-contaminación entra en juego con otra muy cara al pensamiento occidental: estructural-concreto, o en sus variantes de arquetipo-tipo, religiosa, de trascendente-secular, filosófica, de espíritu-materia, etc., pero donde siempre al primer miembro de cada par se le confirió un estatus superior, modelador, rector, y al segundo un estatus de epifenómeno, de cáscara, de manifestación. Este privilegio del espíritu sobre el cuerpo ha sido recurrentemente detentado al momento de dilucidar qué es lo que verdaderamente cuenta para comprender una cultura. Si bien los rasgos observables son los más perceptibles y sobre ellos se basaron buena parte de los estudios de corte esencialista, tan pronto como éstos comenzaban a cambiar o a desaparecer, las miradas interpretativas comenzaron a dirigirse hacia lo estructural, pues al postular que la estructura rige y modela podía dar mejor cuenta de la cultura en estudio. Veamos algunos ejemplos. El estudio de la supervivencia de rasgos culturales concretos africanos en América -*africanismos*- ha sido inaugurado por Herskovits con su trabajo *The Myth of the Negro Past* (1941). Su influencia fue tan grande que aún constituye el referente obligado en todo estudio sobre el negro en América. Bastide es otro importante autor que en el Brasil hizo girar el debate sobre los africanismos alrededor a dos grandes cuestiones: A) el lugar de África en el Brasil, y B) el sincretismo (Montero 1999: 339). En *Los cultos afroamericanos* (1982) afirma que además de un estudio etnográfico es importante contar con un enfoque histórico a fin de dar cuenta de

“- por qué algunas religiones se han conservado y por qué otras han muerto; por qué en las religiones que se han mantenido, aspectos enteros de los cultos primitivos han desaparecido, mientras que otros se mantienen sólidos en sus bases;

- por qué y cómo estas religiones se han ido transformando a lo largo del tiempo, se han sincretizado a veces con el catolicismo, otras con el protestantismo, otras con el espiritismo;

- comparar, por último, los cultos afroamericanos con los cultos africanos para comprender las razones de su diferenciación progresiva a partir de un tronco común (teniendo en cuenta, por supuesto, que los propios cultos africanos también han evolucionado desde la época de la trata de negros y que la con-

tinuación de las relaciones comerciales entre Africa y el Nuevo Mundo no ha sido lo bastante intensa y prolongada como para que estos cultos pudiesen seguir equilibrándose en su dinamismo a medida que cambiaban a ambos lados del Atlántico” (Bastide 1982: 54).

De esta manera, A) conduce a dos resultantes, pues si la valoración es positiva, esto es, si la presencia de rasgos culturales africanos es muy visible, dicha presencia es tomada como una forma de resistencia cultural ante la sociedad blanca, considerando a esas tradiciones como supervivencias, cuando no arcaísmos. En cambio, si la valoración es negativa, esto es, si la presencia cultural africana es poco perceptible, significa una renuncia sin retorno a favor de la modernidad y el raciocinio occidental-capitalista; B) el sincretismo es tomado como sinónimo de mestizaje, dando cabida a la dupla mutuamente excluyente de preservación-combinación. Ambas resultantes no hacen más que señalar que, para Bastide, la importancia de dar cuenta de las condiciones sociales de la permanencia cultural africana en el Brasil se reduce a una cuestión de toma y daca y pareciendo, como señala Montero (1999), incapaz de construir una problemática que asocie una lectura fina de los procesos de significación con un análisis de las determinaciones estructurales que orientan el accionar cultural.

Mintz y Price, en *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective* (1977), marcan un importante viraje en este tipo de análisis al concluir que en vez de supeditar todo a la existencia de rasgos concretos afro convendría trazar una investigación a partir del estudio de las reglas, estructuras, principios y valores (frecuentemente inconscientes) que estructuran la producción de ciertas manifestaciones afroamericanas, permitiendo así “una mejor visión del cambio y la readaptación cultural y resalta la africanidad de manifestaciones que, de acuerdo con los estudios anteriores que enfatizaban ítems determinados, no la reflejaban” (Frigerio 1993: 57).

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

“Against the naturalistic paradigm, which presumes boundedness and essence, we argue that tradition is a symbolic process: that ‘traditional’ is not an objective property of phenomena but an assigned meaning. When we insist that the past is always constructed in the present, we are not suggesting that present-day acts and ideas have no correspondence to the past. But we argue that the relation of prior to unfolding representations can be equally well termed discontinuous as continuous. Ongoing cultural representations refer to or take account of prior representations, and in this sense the present has continuity with the past. But this continuity of reference is constructed in the present, and [...] the construction of continuity is never ‘a question of pure fact’ [...]. In sum, the relationship of prior to present representations is symbolically mediated, not naturally given; it encompasses both continuity and discontinuity” (Handler y Linnekin 1984: 286-287).

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

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

“en el primer caso se transfiere a los sucesores hechos concretos [...]. En cambio, la tradición como contenido, denota que sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado. En esta última instancia puede cambiar su apariencia externa, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un fenómeno cuyos efectos son homologables” (Blache 1988: 27).

Adhiriendo a los postulados de Mintz y Pirce, y Blache, Frigerio, en *Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas* (1992-1993), propone seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de los participantes de una *performance* artística afroamericana, ya que

“Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características *qua* género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen” (Frigerio 1992-1993: 57-58).

Dichas características son:

**1) Multidimensionalidad.** Es la principal. La *performance* ocurre de manera densa a varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros son distintos y están separados. Un ejemplo es la *capoeira* Angola, que “es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpretación, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única” (Frigerio 1992-1993: 58).

**2) Calidad participativa.** No hay una separación tajante entre *performer* y público, como en el arte occidental. La audiencia participa de diversas formas, depende la circunstancia. Dado que la *performance* artística afroamericana se produce menos como situación de representación que espontáneamente, en contextos lúdicos.

**3) Ubicuidad en la vida cotidiana.** Como corolario de lo anterior cada individuo es, en potencia, un *performer* capaz expresar su arte de acuerdo al curso de la vida diaria.

**4) Importancia de lo conversacional.** Todo lo anterior abre la puerta hacia un modo conversacional entre los distintos *performers*: interacción entre solista y coro; entre tambores; entre solista y respuesta instrumental; entre bailarín y tambor; entre un cantante y un tambor; entre bailarines y entre el cantante y el principal bailarín, bailarines u otros.

**5) Importancia del estilo personal.** Dada la relevancia del estilo conversacional, cada *performer* se ve comprometido a un mayor y mejor desempeño, propiciando marcas identitarias personales. Frigerio señala una importante consecuencia de este punto, y que a la sazón recuerda el carácter procesal del hecho folclórico, pues “este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992-1993: 62).

**6) Cumple nítidas funciones sociales.** Puesto que las *performances* artísticas afroamericanas casi siempre se realizan de manera intragrupal, la cualidad participativa posibilita que los roles del *performer* y la audiencia sean intercambiables.

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

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

Otro punto importante de reflexión en los estudios sobre los afroamericanos son sus prácticas religiosas. Por lo general, el contacto entre el catolicismo y las religiones de origen africano ha sido tratado a partir de la dicotomía sincretismo o criollización, las más de las veces concluyendo que las religiones afro dejaron permear elementos católicos, que a la inversa. Más allá de sus implicaciones de pureza-contaminación, este tratamiento desemboca en el controvertido tópico de la religiosidad popular, campo sobre el cual los investigadores solo comparten su

postura de ambivalencia (Maynard 1985, en Massolo 1994: 101) pues ¿en qué medida un culto puede considerarse popular?, ¿puede este adjetivo englobar a tradiciones religiosas tan diversas geográficas como culturalmente?, ¿es esta la expresión más feliz cuando ningún nativo se define a sí mismo como practicante de una “religión popular”? Estas y otras preguntas formula Fernandes (1984) al revisar la literatura recientemente producida sobre el tema en el Brasil, concluyendo que el problema de base es la definición de pueblo y cómo se lo explica teniendo en cuenta las relaciones entre los vínculos horizontales y verticales del hecho social:

“Por um lado, o predicado ‘popular’ deve caracterizar laços que unem uma classe de iguais (vínculos horizontais); mas por outro lado, deve também dar conta das relações obtidas entre posições desiguais em um eixo vertical. Remete às idéias de fraternidade, no primeiro caso, e aos da autoridade, no segundo. ‘Popular’ enquanto ‘classe subalterna’ está associado ao primeiro sentido; e quando pensado como ‘extra-oficial’, associa-se, prioritariamente, ao segundo. Tomar um ou outro ponto de partida leva a resultados diversos e contraditórios que, no entanto, constituem, reunidos, oposições significativas” (Fernandes 1984: 243).

También la religión popular puede ser entendida en oposición a la religión erudita, dividiendo al campo religioso entre dominantes y dominados (Rodrigues Brandão 1981), o simplemente como aquella perteneciente a la mayoría de los hombres (Fernandes 1984). Por otro lado, dado que la disputa por el poder parece constituir la moneda común en todo sistema religioso, Rodrigues Brandão (en Fernandes 1984: 243-247) destaca tres subtemas asociados:

**A) El ecumenismo:** el ecumenismo popular se caracteriza por conglomerar elementos de varias religiones en un conjunto aparentemente heterogéneo.

**B) La dominación institucional:** si la enseñanza escolarizada es parte constitutiva de los modernos mecanismos de dominación institucional -como en las religiones eruditas-, en la religión popular el devoto aprende en el hacer cotidiano, en una transmisión directa y oral del conocimiento.

**C) La fiesta:** constituye un espacio propio, distintivo y obligado. No hay culto popular sin fiesta y muchas veces ésta escandaliza a los directivos de las religiones eruditas. Para Amegeiras (1987) es un evento especial, no común, que interrumpe las labores cotidianas y que por su carácter integral moviliza todas las dimensiones de la existencia humana. Por su parte, para Santamaría (1991) la fiesta es un

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

Al pensar las religiones afrobrasileñas desde la religiosidad popular, Fernandes sostiene que se adiciona el problema de la oposición racial blanco-negro que tiende a recortar las relaciones horizontales y a atravesar las verticales, pues entre lo social y lo racial se halla la pregunta de fondo, la dicotomía separación o mezcla. Siguiendo a Rodrigues Brandão, veamos qué sucede en el culto a san Baltazar:

**A) El ecumenismo:** es un culto paralitúrgico y presenta elementos religiosos de diversa procedencia que van desde prácticas de la ortodoxia católica, como el rezo de la Novena, hasta modos devocionales africanos, como la realización de danzas sagradas.

**B) La dominación institucional:** el saber devocionario sobre el santo, así como los discursos sobre su hagiografía y los mecanismos del culto, se transmiten exclusivamente por carriles extra-institucionales, de manera empírica y oral.

**C) La fiesta:** es el elemento que, por antonomasia, caracteriza a esta devoción. Resulta esencial para las familias dueñas de una imagen del santo realizar su fiesta anual. Aquellas que por diversos motivos (estrechez económica, luto, etc.) no pueden consideran que cometen una falta. Hay una máxima al respecto empleada por los devotos para caracterizar al culto: "El santo quiere fiesta".

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

Puro o impuro, separación o mixtura, estructural o concreto, religión afro o religión popular, son algunas de las dicotomías con las que se analizaron las culturas afroamericanas. Lejos de constituir categorías mutuamente excluyentes, nuestro sistema clasificatorio considera poco felices aquellas manifestaciones que no se encuadran dentro de un único constructo. Así lo problematizó Douglas en sus libros *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1966) y *Sobre la naturaleza de las cosas* (1976). Por mi parte, y haciéndome eco de que toda manera de ser cultural distinta a la del investigador puede ayudar a comprender mejor al hombre si se está dispuesto a considerarla no solo diferente sino también interesante, he optado por una postura un poco ecléctica, pero que me brinda un marco epistemológico lo suficientemente amplio como para prever las trampas dualistas de nuestro pensamiento occidental. Mi intención es tratar lo actualmente africano del culto a san Baltazar en la Argentina en el marco de una perspectiva procesual, teniendo en cuenta cómo los ejes tiempo y espa-

cio han jugado y juegan como marcas referenciales en la construcción de un hecho cultural vivo y, por ende, dinámico.

---

## CAPÍTULO 2

### Estado de la cuestión sobre los afroargentinos y sus manifestaciones religiosas y musicales

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

### Estudios sobre los afroargentinos en general

La esclavitud, el motivo por el cual comenzó a haber negros en lo que hoy es la Argentina, ha sido recurrentemente investigada y en este apartado solo pretendo trazar algunas líneas de interés específico para la contextualización de este trabajo.

Aunque aquí el sistema esclavista no adquirió la envergadura económico-demográfica que

tuvo en otros países americanos, los negros fueron una parte importante en la sociedad colonial. Prueba de ello fue la existencia de un continuo comercio de esclavos que comenzó con el otorgamiento del primer permiso real en 1534, curiosamente dos años antes de la primera fundación de Buenos Aires (Andrews 1989: 31). Varios análisis estadísticos han intentado establecer cuántos y de dónde vinieron (Scheuss de Studer 1958, Clementi 1974, González Arzac 1974, Gallardo 1989, Cassani 1990 y Goldberg 2000). Más allá de la falta de documentación sobre la totalidad importada debido al tráfico clandestino -particularmente intenso hasta bien entrado el siglo XIX-, y lo poco confiable que resultan la mayoría de las citas contemporáneas de etnias y lugares de origen (Ortiz Oderigo 1984), estos estudios aportan un valioso conocimiento sobre la génesis y la dimensión de la esclavitud en el Río de la Plata. Lamentablemente, también se comprobó que los datos censales no siempre ofrecen información fidedigna, pues a veces no se consideró el color de las personas o -por diversos motivos- se falsearon las cifras a favor de la población blanca. De acuerdo a estos estudios, el máximo porcentual de negros que tuvo la población de Buenos Aires fue del 30,1% en 1806 (Andrews 1989: 81) y, según el primer censo nacional de 1778, en muchas provincias ese porcentaje fue muy superior, oscilando entre el 64% (Tucumán) y el 46% (Salta) (Guzmán 2000: 70), pero para las últimas décadas del siglo XIX estaban reducidos a índices tan bajos como 1,8% en 1887. Actualmente, si bien no hay cifras oficiales ya que en los censos nacionales no se tiene en cuenta a este grupo, es posible estimar que los afrodescendientes no sobrepasan el millar de individuos.

En el ambiente académico las razones usualmente propuestas sobre su disminución demográfica coinciden en que no se debió a un solo factor sino a una compleja amalgama de acontecimientos. Las más significativas fueron la Guerra de la Independencia (1806-1825), la Guerra del Paraguay (1864-1870) y la peste amarilla que asoló Buenos Aires en 1871. Aunque la esclavitud se abolió formalmente en 1813 con la *Ley de libertad de vientres*, siguió de manera más o menos subrepticia hasta 1840, cuando fue prohibida por un tratado antiesclavista con Gran Bretaña. Sin embargo, no fue hasta 1861, cuando Buenos Aires se unió a la Confederación y se sometió a su constitución, que se abolió definitivamente aunque, como señala Andrews:

“hay considerable duda acerca de que la emancipación se haya puesto nunca en vigencia. El artículo de la Constitución de 1853 que disponía su abolición, también dictaba el establecimiento de una comisión para reembolsar a los propietarios por sus esclavos liberados. Si bien tal comisión se estableció en la provincia de Santa Fe, donde los esclavos siguieron formando la espina dorsal de la fuerza laboral agrícola, ninguna se creó en Buenos Aires, ni en la mayoría de las otras provincias. Dado que la Constitución también disponía que el Estado no podía expropiar ninguna propiedad sin indemnización previa, parece ser que los esclavos que quedaban en Buenos Aires en 1861 probablemente nunca recibieron los beneficios de la emancipación. Leslie Rout resume muy bien la emancipación argentina cuando observa que en la Argentina nunca se abolió realmente la esclavitud: ésta murió sencillamente de vejez” (Andrews 1989: 68).

Piadosamente, algunos autores justificaron su convenida desaparición argumentando que en realidad nunca fueron demasiados pues aquí no había plantaciones ni minas y, por lo tanto,

a los pocos que se trajeron no se los trató tan descarnadamente como en otros países (Quereilhac de Kussrow 1980). Por el contrario, sus amos apenas si los usaban como sirvientes, como símbolo de estatus, teniendo así una vida más regalada y placentera que los del resto del continente. Este análisis es doblemente perverso si se tiene en cuenta que, primero, que hayan sido pocos no atempera el hecho de que nuestro país participó del sistema esclavista y, segundo, que sus amos los hayan “tratado bien” (¿qué es “tratar bien” a un esclavo?, ¿qué más atropello que éste?) no da mérito sus intenciones, pues ello no les hizo olvidar su infeliz condición de objeto, de carne que se compraba y vendía por tonelada. Interesados en presentar una Argentina libre del lastre del racismo algunos investigadores, como Vega (1932a y b) y Luna (2000), otorgaron cierto cariz humanista a la esclavitud local, como si el hecho de permitir esclavos, esto es, individuos privados de libertad e incluso de su entidad humana, no fuese en sí misma una circunstancia ominosa. Resulta interesante analizar la manera en que algunos de ellos dieron cuenta de su desaparición. Quereilhac de Kussrow (1980) dice: “No existe este grupo racial en nuestro país, comenzó su extinción hace algo más de un siglo, cuando se abolió la esclavitud. Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde entonces, y la sufrida y bondadosa raza esclava desapareció o sucumbió o se mezcló” (Quereilhac de Kussrow 1980: 232).

Léase “el poder blanco la hizo desaparecer, sucumbir y la obligó a mezclarse”. Por su parte, la portada de la revista *Todo es Historia* de abril de 2000, dedicada a este tema, anuncia “Los esclavos negros ¿por qué se extinguieron?”, como si se tratara de una especie animal y, dado que no toda la población afroargentina fue siempre esclava, la pregunta adquiere un tinte comercial, por lo que puede leerse la preocupación no por la “extinción” de los negros sino por la de los esclavos negros. Así, la masiva desaparición física de los afroargentinos fue paralela a su desaparición en la historia de nuestro país, pues con prolijo academicismo se los fue omitiendo de toda participación a fin de contribuir a la fabulación de una Argentina blanca que no deseaba hacerse cargo de su pasado esclavista.

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

ción multiétnica de un país que se consideraba blanco.

Otros textos que siguen la línea de Andrews son *Los negros de Buenos Aires*, de Goldberg (1995), *¿No hay negros argentinos?*, de De Liboreiro (1999), que compendia cuatro artículos escritos entre 1992 y 1997, y *De parias y patriotas - Esbozos de la identidad afroporteña de la segunda mitad del siglo XIX*, de Windus (2003). También se publicaron varios trabajos sobre los negros de otras provincias argentinas que, como se vio, en algunas llegaron a conformar más del 60% de la población. En su conjunto reúnen información sobre las provincias de Córdoba, Santa Fe, Tucumán y Buenos Aires: *Los negros esclavos de Alta Gracia. Caso testigo de población de origen africano en la Argentina y América*, de De la Cerda Donoso de Moreschi y Villarroel (1999), evidencia un tratamiento similar al anterior pero para dicha localidad cordobesa. Realizando un meticuloso análisis de censos y documentación local mayoritariamente inédita, dan a conocer un aspecto hasta el momento descuidado de esa ciudad, el aporte negro; *La presencia negra*, de Pistone (1999), actualiza el conocimiento sobre los negros de Santa Fe; *Vida de esclavos en el antiguo Tucumán*, de Guzmán (2000), muestra los matices regionales que adquirió allí la esclavitud y el mestizaje. Sobre los negros en la provincia de Buenos Aires hay varios artículos publicados en la *Revista de Historia Bonaerense*, que les dedicó un número (Nº 16, 1998). Entre ellos es de destacar el de Goldberg *Las afroporteñas, 1750-1880*, que por su singular abordaje de estudio de género viene a llenar un vacío importante en el tema. Otros artículos destacables de la revista son: *Población de origen africano en el Morón Criollo (1778-1850)*, de Birocco; *Negros, mulatos y pardos en la Magdalena colonial*, de Gresores; *Los esclavos del Padre Escola. Producción y mano de obra en una estancia de la Cañada de la Cruz (1805-1824)*, de Trujillo y *Matrimonios de castas en el pago de Morón (1770-1793)*, de Mari.

## **Estudios sobre la religiosidad y la música afroargentina**

Excepto en Rosal (1981) y Crespi (2003), el estudio de las prácticas religiosas negras ancestrales y las realizadas en el seno de la fe Católica, fue siempre englobado dentro de trabajos mayores: Quereilhac de Kussrow (1980) (ver *infra*) trata lo relacionado a la Cofradía de San Baltazar y Ánimas; Andrews (1989) lo aborda cuando da cuenta de las organizaciones comunitarias negras, pues muchas de ellas -como las cofradías- fueron expresamente creadas con fines religiosos; Goldberg (1995) las analiza en un estudio sobre los negros de Buenos Aires; Carré y Lagreca (1998) dan cuenta de la Capilla de los Negros de Chascomús en Buenos Aires, y De la Cerda Donoso de Moreschi y Villarroel (1999) tratan la relación que hubo entre los negros de Córdoba y los jesuitas. El citado Rosal, en su artículo *Algunas consideraciones sobre las creencias religiosas de los africanos porteños (1750-1820)*, analiza algunas facetas del mundo religioso afro en ese período, especialmente la adscripción de los negros al sistema de cofradía. Lamentablemente, dado lo mezquino de las fuentes y bibliografía disponible -según advierte al comienzo de su trabajo-, es poco lo que en concreto aporta sobre la religiosidad

autóctona de los negros en su nuevo contexto cultural. Por su parte, Crespi (2003) en *Cristianismo y esclavitud. Discusiones sobre la evangelización de los esclavos en Hispanoamérica*, trata el controvertido tema de la imposición de la fe Católica en los negros traídos a América, en general, y a la Argentina, en particular, en condición de esclavos. Si bien la esclavitud fue un eficaz medio de control por parte de la Iglesia y el estado, la autora propone que fue justamente en las colonias iberoamericanas, a diferencia de las gobernadas por naciones protestantes, donde los negros tuvieron la oportunidad de luchar por ser reconocidos como ciudadanos a partir del bautismo, el matrimonio, la cofradía, el fuero eclesiástico, el derecho al buen trato y la libertad de vientres.

La música de los negros de nuestro país es uno de los temas favoritos de no pocos investigadores, sobre todo los abocados a la musicología histórica, quizás porque siempre se la consideró su rasgo cultural más emergente, cuando no una “maravillosa predisposición natural” (Roldán 1992), o porque es sobre lo que mayor documentación histórica se conserva aunque, como veremos, no se le puede otorgar a todos los testimonios la misma relevancia ni veracidad pues, como sostienen Lorandi y del Río:

“Ningún análisis etnohistórico que se ocupe de las situaciones coloniales en América puede ignorar que los textos, aún las crónicas de autores indígenas, reflejan y/o contraponen identidades endovalorizadas, ni que el propio esfuerzo de escribir una crónica tiende a reforzar la valorización del propio grupo, minimizando, o incluso desvalorizando, al ajeno [...].

El combate sostenido por los especialistas para hacer antropología a partir de fuentes históricas difíciles de descifrar (los papeles coloniales son ‘informantes’ ambiguos y contradictorios) ha sido un motor que ha impulsado muchos de los cambios actuales en las otras ciencias sociales” (Lorandi y del Río 1992: 35-36 y 40).

Así, estos estudios pueden dividirse en dos grupos, uno la analiza como un hecho pasado y el otro con continuidad hasta el presente. Dada la extendida idea acerca de la temprana desaparición de los negros en nuestro país, abundan los del primer grupo.

El primer antecedente académico sobre la música afroargentina se halla en *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, publicado Buenos Aires en 1883 por Lynch. En este libro -conocido en sucesivas ediciones como *Cancionero bonaerense*- el autor asevera que la milonga fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*” (Lynch 1925: 36).

Álvarez en 1908 publica *Orígenes de la Música Argentina*. En este breve libro el autor busca dar cuenta de nuestra identidad a través de la música de los tres grupos que, según postula la configuraron: los nativos, los españoles y los negros. La inclusión de estos últimos como parte activa en la génesis de nuestra cultura es sorprendente para la época, aunque lamentablemente no aporta mayores contribuciones que el establecimiento de posibles filiaciones rítmicas afro en géneros como la milonga, el tango, el caramba, el gato y el marote, entre otros.

Carlos Vega, fundador de la musicología en la Argentina, se ocupó muy poco de su música

pues, de acuerdo a su perspectiva teórica, los negros no resultaban significativos ni para el pasado ni para el presente musical de nuestro país. En efecto, dada su adscripción a la escuela histórico-cultural, de fuerte arraigo en nuestro país, y a la teoría del ascenso y descenso de los bienes del sociólogo Gabriel Tarde, se comprende porqué conceptuaba al folclore como la ciencia de las supervivencias, o sea el conjunto de bienes pertenecientes a estratos vencidos (Vega 1960). Al ubicar a la población afroamericana -junto a la aborígen- en el estrato social más bajo, rotulándola de “primitiva o inferior” (Vega 1986: 28-29), podemos comprender por qué no podían legar nada a nadie y por qué su música desapareció conforme el grupo original fue decreciendo, para luego desaparecer. Así, dividiendo a la población humana en estratos superior, medio -pueblo- y primitivo, su estudio correspondía a la etnografía, reservándole al folclore el estudio de los grupos medios. Solamente dedicó a la música de los negros en la Argentina cuatro breves artículos periodísticos (Vega 1932a y b, 1936a y b) y algún tratamiento menor dentro de otras obras (Vega 1940 y 1986). Cito dos pasajes significativos:

“Los más exagerados defensores de los negros han debido reconocer que, aunque esclavos, los africanos fueron tratados en el Plata con simpatía y hasta con afecto, paliza más o menos. Así se explica que gozaran aquí de la libertad necesaria para entregarse sin trabas al culto de sus cantos y danzas originarias [...]. La música, en fin, las danzas y los instrumentos de los esclavos, fueron cultivados en el Plata por sus portadores con libertad evidente e intensidad indudable. Pero todo se fué para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el Africa en el Plata” (Vega 1932b).

“Para los africanos, como para todos los primitivos, bailar era vivir. No tenía el baile para ellos la intrascendente función de esparcimiento con que se amasa en nuestros días. Fuerzas sobrenaturales, antes de ultratumba, amenazaban la bienandanza de la colectividad negra. Necesitaban defenderse. Sus ceremonias coreográficas eran verdaderos conjuros. Ahuyentaban los malos espíritus, concitaban el apoyo de las divinidades. Era preciso bailar” (Vega 1936a).

Analizaré, a modo de ejemplo, su artículo *La influencia de la música africana en el cancionero argentino* (1932a). Para él, lo que contaba al momento del análisis eran los “documentos fidedignos” -ver *infra*-, como los instrumentos musicales, las danzas, las partituras, la iconografía, etc., pero el hombre estaba ausente (Ruiz 1997) (4). De este modo, la influencia negra en la música Argentina solo podía demostrarse a través de la certificación de autenticidad de dichos bienes, en caso de que los hubiere. En este artículo examina una “supuesta” melodía de candombe incluida en piezas de teatro cuya acción se desarrolla en la época de Rosas. La melodía es enseguida desacreditada por poseer rasgos de la música europea en cuanto a tonalidad, ritmo y cadencias, augurando que “es indudable que si se hallara en España una melodía igual o semejante, tendríamos la confirmación documental”. Párrafo seguido comenta el hallazgo de la partitura del apócrifo candombe en un ensayo del musicólogo español Julián Ribera, donde figuraba como ronda infantil popular en Portugal. Asimismo, combina su análisis con su teoría del descenso de los bienes:



*glos XVIII y XIX*, de 1957, reseña una abundante cantidad de fuentes que se refieren tanto a los bailes de los negros como a las cofradías y naciones en que ella tenía lugar, incluyendo poesías negras del periodista Luis Pérez, de la primera mitad del siglo XIX. En el segundo, *El hombre de color en la música rioplatense*, de 1958, analiza el papel de los músicos negros vinculados a la música académica en el Buenos Aires del siglo XVIII.

Ya es un lugar común la afirmación de que los negros contribuyeron de manera decisiva a la génesis del tango, afirmación que aún carece de pruebas. Diversos autores han tratado el tema y, más allá de cómo trabajaron, todos arribaron a los mismos magros resultados. Dentro de la literatura científica, uno de los primeros fue Soler Cañas (1963) con su artículo *Pardos y morenos en el Año 80...* donde analiza el papel de los negros en los carnavales del siglo XIX, las posteriores comparsas de “falsos negros” (blancos de la alta sociedad que salían en carnaval tiznándose la cara y remedando cantos de los negros) y el tango de la Guardia Vieja (completa el artículo una antología de poesías y textos de canciones vinculadas con los negros). Por otro lado, un equipo de investigadores del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, con la coordinación y supervisión general de Jorge Novati, emprendieron entre 1973 y 1976 un proyecto de investigación sobre el tango cuyo primer y, hasta ahora, único volumen se publicó por primera vez en 1980. Allí expresan la inviabilidad de la teoría de su origen o antecedente africano, concluyendo que su tan mentada participación se limitó a una particular *manera de hacer* ciertas danzas americanas arribadas al Río de la Plata, como la habanera, previa consagración en Europa.

*Candombes porteños*, de Ratier (1977), es un trabajo en el cual el autor analiza fuentes y bibliografía de variado tipo a fin de dar cuenta de una de las prácticas musicales de los negros de Buenos Aires, el candombe, a lo largo de lo que considera como su desarrollo histórico (siglos XVIII y XIX). Interesa al autor establecer las culturas y los lugares de donde eran originarios los esclavos negros traídos a nuestro país a fin de delimitar las características de esta danza. Si bien basa su análisis, como Vega, exclusivamente en bienes sustanciales (en este caso fuentes), su prudente tratamiento demuestra que lejos de otorgarles carácter apodíctico, los pasa por el tamiz del contexto, la duda y la contrastación bibliográfica, concluyendo que la influencia bantú se destaca por sobre las otras.

Hasta aquí los trabajos de investigadores que abordaron el tema de la música afroargentina como un hecho perimido, pues partían de la premisa de que los negros desaparecieron. Por el contrario, considerando a este grupo como lo que Gilroy denomina a *changing same*, o sea “un complejo cultural que varía con el tiempo, pero que demuestra continuidades históricas reales que son relevantes para la construcción de identidades relacionales” (Gilroy 1993, en Frigerio 2000: 33), otros investigadores han dado cuenta tanto de la vigencia de prácticas musicales propias como de recientes invenciones de tradiciones musicales afrorioplatenses, algunas inclusive por parte de los blancos (5). El primero en desmitificar la desaparición de los afroargentinos y su candombe fue Frigerio en *El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada* (1993). Para ello se basó en testimonios brindados por afroargentinos contemporáneos quienes hasta por lo menos mediados de los 70 lo practicaban en los carnavales del Shimmy Club, la

última organización negra de nuestro país, disuelta hacia 1980. Al analizar el material recopilado, el autor llega a la sugestiva conclusión de que el candombe porteño difiere notablemente del uruguayo, descubriendo así que los autores que hasta entonces lo habían tratado (Kordon 1938, Lanuza 1946, Carámbula 1966, Ortíz Oderigo 1969, Ratier 1977 y Quereilhac de Kussrow 1980) tomaron las descripciones del candombe uruguayo de Ayestarán (1953) y Rossi (1958), sin siquiera explicitar su procedencia, a excepción de Ratier, quien lo toma con reservas pues considera que pudo haber variaciones.

Si Frigerio da cuenta de la continuidad de una tradición musical afro en nuestro país hasta el presente, López, en *Identidades en juego alrededor del candombe* (1999), analiza un fenómeno cultural porteño reciente, el resurgimiento de tradiciones candomberas por la vía de la inmigración uruguaya, en el caso puntual de la comparsa Kalakán Güé. Su interés radica en identificar cómo este resurgir adquiere características reivindicatorias de la negada y estigmatizada identidad afroargentina, y cómo dichas reivindicaciones generan en sus ejecutantes nuevas descripciones identitarias.

### **Estado de la cuestión sobre el culto a san Baltazar en la Argentina y en algunos países limítrofes**

Lo publicado sobre el culto a san Baltazar en nuestro país se reduce a un libro y un CD documental. El libro *La fiesta de San Baltazar. Presencia de la cultura africana en el Plata*, de Quereilhac de Kussrow (1980), es el fruto de dos trabajos de campo efectuados por ella y un grupo de alumnos suyos en 1970 y 1972 a tres ciudades correntinas: Corrientes, Empedrado y Saladas. Si bien fue la primera en ocuparse sistemáticamente del tema, haciendo un interesante y original aporte al revalorar el patrimonio musical-religioso afroargentino, incurre en el error de utilizar la descripción del candombe uruguayo -en este caso, Ayestarán (1953)- como referente para analizar el documentado en Saladas. Por otra parte, las deficiencias teóricas que afloran de su lectura, además de las dudas que genera buena parte de la metodología de campo empleada, hacen relativizar considerablemente su aporte. Al comienzo de la Introducción dice:

“¿Existe la fiesta de San Baltazar? [...]. Ya en el campo, la realidad de lo que veíamos, documentábamos, fotografiábamos, grabábamos sumaba uno a uno más interrogantes [...]. Una fiesta de los negros con un santo negro, pero sin negros; un candombe que no es candombe; un pericón, una danza tradicional del santo, que no se baila espontáneamente sino en un baile-espectáculo” (Quereilhac de Kussrow 1980: 13).

A partir de este preámbulo es predecible su tónica argumentativa: los hechos folclóricos son cosas, la realidad tiene vida propia y es pasible de ser registrada por todo aquel que desee hacerlo, los negros ya no existen y las prácticas musicales vigentes en el culto son corruptas supervivencias derivadas de originales perdidos en el tiempo. Una concepción bastante esen-

cialista del hecho folclórico. Como en el caso de Vega, para Quereilhac de Kussrow lo importante radica en los bienes culturales, no en el contexto social de sus creadores que le dan sentido en sus vidas y vigencia con su uso. De este modo, y como se aprecia en la siguiente cita del final del libro, se desprende que los bienes aparecen, cambian y desaparecen como por sí mismos:

“Al cambiar la fiesta de protagonistas, debían cambiar también sus fenómenos esenciales. El *candombe*, la danza individualizadora de los grupos negros, ha desaparecido, se ha transformado en algo distinto, que entronca sus raíces en esas fuentes, pero que se manifiesta con elementos nuevos y singularizadores. La *charanda* con su música, su letra y su coreografía tan propias, es testimonio real de la transformación sufrida por la fiesta.

En el caso del Pericón de Saladas, la transformación parece mucho más antigua y más radical, la *danza tradicional*, de raíz folklórica hispana, ha borrado desde hace casi un siglo las posibles huellas del *candombe*” (Quereilhac de Kussrow 1980: 232).

El CD *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*, fue editado en Italia por Cámara (1991), e incluye ejemplos de música tradicional correntina recolectada por él en un viaje en 1989 a la capilla de san Baltazar de Empedrado: *chamamé*, rasguido doble y *charanda*, una danza religiosa propia y exclusiva de dicha localidad que se realiza solamente el día del santo. A pesar de la brevedad a la que obliga el formato de su folleto, Cámara da cuenta de aspectos generales del culto y de la procedencia afro de la *charanda*, que postula como nacida de las prácticas religioso-musicales de la población negra de lo que hoy es la Argentina.

Dentro de los materiales inéditos sobre este culto se encuentran dos de nuestro interés: la Encuesta Folklórica del Magisterio del Consejo Nacional de Educación (conocida como Encuesta Láinez), de 1921, y un viaje de investigación a Empedrado, Corrientes, realizado por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en 1974 (Viaje N° 103). La Encuesta... contiene 8 legajos con información sobre el tema: 4 del Chaco (2 de Resistencia, Samuhú y Barranqueras), 3 de Santa Fe (2 de Reconquista y Urdaniz) y 1 de Entre Ríos (Villaguay). Como oportunamente señalara Quereilhac de Kussrow (1980: 66), resulta sintomática la ausencia de informes de Corrientes (aunque los de Resistencia y el de Villaguay se refieren a dicha provincia), sugiriendo que se debe a la poca estima que tienen allí las tradiciones populares por parte de la elite local. Aunque la calidad de los informes es baja, debido a la diagramación de la encuesta (diseñada para ser realizada por maestros de escuelas primarias, inclusive los dos de Resistencia son virtualmente iguales), para el tema que me ocupa considero tres cuestiones: 1) es la fuente más antigua que dispongo sobre el Litoral, 2) dan cuenta de la pertenencia del culto a los afroargentinos, y 3) consideran a esta población como contemporánea. El informe de Barranqueras, por ejemplo, habla del *candombe* como un baile tradicional de la fiesta, y el de Villaguay de la ejecución de música criolla con tambora (que mencionan como “tamboril”) y de los *cambara'angá* (“disfrazados de negros”) como elementos lúdicos en el día del santo, tres rasgos devocionales característicos de la ascendencia afro de este culto, como desarrollaré en los caps. 5 y 6. El viaje de investigación a Empedrado del Instituto Nacional de Musicología

“Carlos Vega” fue realizado por Yolanda M. Velo, Elena Hermo y Jorge A. Pítari en enero de 1974 para documentar su música. Aunque constituyó la etapa de prospección de una investigación mayor lamentablemente interrumpida, los autores llegaron a elaborar un informe de circulación interna en el que dan cuenta de diversos aspectos del culto local y de la *charanda*, de la que registraron magnetofónicamente cuatro ejecuciones (6) (7).

Sobre el culto a san Baltazar en los países limítrofes a la Argentina, hay evidencia que se halla vigente en Uruguay, el Paraguay y el Brasil.

En Uruguay, Goldman en su libro *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo* (1997), da cuenta del origen y la transformación de este culto en algunos barrios de Montevideo, especialmente en el Barrio Sur, una zona de histórica concentración negra donde el 6 de enero se lo festeja con tambores. La obra está dividida en 6 capítulos, ocupando los aspectos históricos los cinco primeros. En el sexto, “La fiesta hoy”, analiza cómo dicho proceso desembocó a finales del siglo XIX en dos fenómenos aún vigentes, las comparsas de carnaval y las “llamadas” callejeras de candombe. Basándose en sus trabajos de campo, el autor analiza ambas *performances*, especialmente los toques tambores de las “llamadas” desde un punto de vista estrictamente musical. Por otro lado, en *Los tambores de la fiesta de reyes afro-montevideana. Una expresión colectiva* (1998), Goldman sostiene que la práctica de las “llamadas” del día de reyes en Montevideo por la comunidad afro-uruguaya reviste un carácter eminentemente colectivo, tanto en lo social como en lo musical. El trabajo consiste en una equilibrada combinación analítica de fuentes secas y vivas desde el punto de vista antropológico y del análisis musical.

En el Paraguay, Colombino (1989) aborda el tema al referirse al empleo de máscaras rituales por los *cambara'angá*, devotos que se presentan disfrazados de negros en algunas festividades católicas, entre las que se encuentra la de san Baltazar, en las localidades de Emboscada, Altos y Tobatí, entre otras. Por otro lado, Montaña, en su libro *Umkhonto : La lanza negra : Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay* (1997), analiza el culto a san Baltazar por la comunidad negra descendiente de los soldados afro-uruguayos que acompañaron a Artigas en su exilio al Paraguay, pues habían llevado una imagen del santo para su veneración. Por último, en el Brasil, Oliveira Teixeira se encuentra estudiando este culto en el estado de Bahía, concretamente la Folia de Reis, un tipo de banda musical de carácter de rogativa, propio del culto (Oliveira Teixeira 2001).

## Consideraciones generales

Como señala Geertz, una cosa es el estudio de un objeto y otra el objeto de estudio. Todo lo que se conoce de los afroargentinos fue escrito por personas ajenas a dicho grupo. Por ello, dada su posición desfavorable que hasta el presente tienen en nuestra sociedad, cada acercamiento estuvo mediatizado no solo por la ideología dominante contemporánea sino por una desvalorización que, en el mejor de los casos, solo podía ver una cultura en agonía, cuando no

directamente supervivencias semisalvajes. Así, se intentó alivianar el oprobio del esclavismo argentino aduciendo bondades patronales como no las hubo en América (amos cariñosos, esclavos con tiempo para solaz, alguna que otra ocasional paliza) y, al sopesar la carga de un pasado esclavista, descomprometerse del racismo y de la complicidad eclesiástica colonial al fraguar un culto a un personaje no canonizado.

Considero que el estudio sobre los afroargentinos puede dividirse en un antes y un después de *Los afroargentinos de Buenos Aires* de Andrews, pues con él se adopta una postura de investigación moderna. Las manifestaciones religiosas negroafricanas en la Argentina espera un tratamiento más profundo que los breves y tangenciales párrafos escritos dentro de obras mayores, especialmente las vinculadas a sus prácticas anteriores a la imposición de la fe católica, pues su conocimiento es apenas conjetural. En el caso de nuestra música afro, la misma bipartición que realicé para con el libro de Andrews puedo trazar a partir del artículo *El candombe argentino...* de Frigerio, el primer acercamiento a un complejo musical negro considerando a sus cultores contemporáneos y activos partícipes de su cultura.

Los tres estudios que existen sobre el culto a san Baltazar en nuestro país tienen el mérito de ofrecer material de primera mano, pues son el resultado de trabajos de campo propios (de hecho, son los primeros investigadores que grabaron música afroargentina). Sin embargo, considero que no pueden juzgarse en un mismo plano debido al desigual tratamiento del tema, en parte por el contenido -condicionado por el formato de cada uno (un libro, un CD y un informe interno)-, en parte por estar destinados a públicos diversos pero, fundamentalmente, por responder a marcos teóricos distintos. Por cuestiones de difusión, el más conocido es *La fiesta de San Baltasar...* de Quereilhac de Kussrow, que constituye una referencia obligada en todo acercamiento al tema.

A fin de disponer de una visión más de conjunto, y considerando que este culto no se ciñe al territorio argentino, sino que se practica gran parte de otros países de la Cuenca del Plata, los trabajos de Goldman por Uruguay, Colombino y Montañó por el Paraguay, y Oliveira Teixeira por el Brasil, dan a conocer otras dinámicas del culto en otras realidades socioculturales contemporáneas que ayudan a reconsiderar y sopesar el de nuestro país.

Con mi estudio aspiro a contribuir a una mejor comprensión de un fenómeno cultural vivo y dinámico hasta el presente poco tratado en el ambiente académico, la tradición cultural negra en la Argentina desde el proceso esclavista. Para la aproximación a este fenómeno me valdré de dos ideas prefiguradas en el título del presente trabajo, *Africanismos y construcción de la tradición negra*, procuraré constituir en un todo integrador una visión interpretativa de lo que sucede en el culto a san Baltazar en nuestro país, cómo y por qué determinados rasgos culturales ancestrales (africanismos) han sido mantenidos a través del tiempo, y cómo y por qué los actuales devotos elaboraron determinados rasgos culturales que contribuyeron a la construcción de la identidad negra a partir de las necesidades espirituales y materiales de sus vidas. De este modo, la tradición afroargentina podrá comenzar a valorarse en una dimensión más equitativa para con sus propios actores y, con ello, posibilitar la reescritura de parte de nuestra historia siendo más justos con uno de los grupos que la fraguaron, los afroargentinos.

---

## CAPÍTULO 3

### Historia y etnohistoria del culto a san Baltazar en la Argentina

Este capítulo se halla dividido en dos partes. En la primera analizaré el culto en Buenos Aires basándome en documentos coloniales del Archivo General de la Nación, entre los que se encuentra la Constitución de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas, entidad fundadora de esta veneración en nuestro país. En la segunda parte trataré sobre el culto en el Litoral en las provincias de Corrientes, Chaco y Santa Fe, compendiando historias orales obtenidas en mis trabajos de campo, y que van del siglo XVIII a comienzos del XX.

#### La Cofradía de San Baltazar y Ánimas y sus prácticas musicales

En Hispanoamérica los esclavos negros siempre estuvieron sujetos a fuertes controles. La metrópoli, temerosa de los frecuentes motines y revueltas que ocasionaban (Andrews 1989: 131; Laviña 1996: 18), instauró diversos mecanismos de control como las cofradías, juntas, colegios y cabildos. De este modo favoreció la congregación de grupos estamentales y activó su participación sobre una base reglamentada (Sánchez 2001: 7) (8). En lo que hoy es la Argentina, la primer cofradía fue la de San Baltazar y Ánimas, creada en Buenos Aires el 24 de septiembre de 1772 para “morenos, pardos e indios” (9) y ubicada en la Parroquia de Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario, en ese entonces a las afueras de la ciudad (10).

Sobre los documentos a analizar en este capítulo hay que tener en cuenta que todos los vinculados a esta cofradía han sido escritos por españoles, mas no por cualquier español sino por agentes de la Corona o de la Iglesia, o sea por miembros del grupo hegemónico. Por ello, tanto el lenguaje empleado como las opiniones vertidas dejan traslucir el trasfondo ideológico dominante y, por ende, las desvalorizaciones operadas sobre los grupos dominados. Laviña, en referencia a los afrocubanos, lo desenmascara ejemplarmente:

“Para conseguir el sometimiento y la degradación humana del esclavo, los señores contaban con fuertes aliados, la iglesia encargada de practicar la violencia espiritual [...] y el estado que se encargaba con rigor en la aplicación de la ley contra todos aquellos que intentasen alzarse contra el *justo dominio* [...]. La cristianización, al menos formal, de los esclavos era un objetivo que los propietarios no desdeñaban porque se llevaba a cabo como un mecanismo más de dominación. Los esclavos recibían como doctrina la aceptación de su condición y la promesa de la libertad después de la muerte, con lo que, de alguna manera, se intentaban frenar las sublevaciones” (Laviña 1996: 10-12).

Así, el gobierno solucionó, o por lo menos creyó solucionar, tres problemas a un tiempo: convertir a los negros en cristianos (una obsesión que atormentó a la conquista española en general), tenerlos calmos de revueltas augurándoles una eterna libertad *post mortem* y, al natu-

ralizar su condición, desentenderse de su estatus de esclavos.

Respecto al control del poder puertas adentro de la Cofradía, su Constitución habilitaba a los negros a ocupar todos los cargos excepto, sugestivamente, los dos principales, el de capellán y el de síndico, pues debían ser presididos por españoles e, inclusive, éste último ni siquiera debía pertenecer a la cofradía. Veamos en detalle su conformación:

**Cuadro 2: Cargos de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas**

Cargo	Grupo	Sexo	Duración	Responsabilidad
Padre Capellán	Blanco	M	Fijo	Dirigir la Cofradía, oficiar misa, autorizar y presidir las juntas, hacer cumplir la constitución
Hermano Mayor	Negro	M	1 año, por voto	Convocar a las juntas, velar que se cumpla la constitución, informar sobre los postulantes a cofrades, responsable del tesorero, decidir sobre el préstamo de objetos de la Cofradía, controlar que haya de cenar, tener la llave del arca de las velas, componer el altar y las andas del santo
Hermano Menor	Negro	M	1 año, por voto	Ayudar al Hermano Mayor, sucederle en caso de que falleciera
Tesorero	Negro	M	1 año, por voto	Pedir limosna en la puerta de la iglesia, suministrar la cena a los sacristanes, el incienso y lo necesario para que funcione la cofradía, alquilar los objetos necesarios, tener copia de la llave del arca de las velas, controlar a los celadores y los gastos
Celador 1	Negro	M	1 año, por voto	Cobrar la luminaria anual a los cofrades, dar cuenta a la junta de los defectos graves de los hermanos
Celador 2	Negro	M	1 año, por voto	Id. ant. Ubicar a los hermanos en los lugares que les correspondan en las juntas y otras reuniones, ordenar las procesiones de los lunes, las comuniones e instruir a los sacristanes
Secretario	Negro	M	Fijo	Tener el libro de la constitución, el de los acuerdos y determinaciones de la junta, el de las elecciones y el del ingreso de hermanos, guardar los recibos que entrase el síndico, controlar sus actividades, convocar -por medio del mullidor- a las juntas, llevar la cuenta de los fallecidos
Sacristán 1	Negro	M	1 año, por voto	Repartir las velas de mano, encenderlas, preparar el altar, tocar las campanas
Sacristán 2	Negro	M	1 año, por voto	Id. ant.
Enfermero 1	Negro	M	1 año, por voto	Dar cuenta de los enfermos y cuidarlos
Enfermero 2	Negro	M	1 año, por voto	Id. ant.
Mullidor	Negro	M	1 año, por voto	Cuidar el aseo del altar, avisar al gobierno de la celebración de juntas, asistir a éstas para lo que sea necesario
Hermana	Negro	F	1 año, por voto	Ayudar en la composición del altar y de la iglesia para el

Mayor				día del santo
Hermana Menor	Negro	F	1 año, por voto	Ayudar en la composición de las andas y de la iglesia para el día del santo
Tesorera	Negro	F	1 año, por voto	No se especifica
Celadora 1	Negro	F	1 año, por voto	Ocuparse de la música en el día del santo
Celadora 2	Negro	F	1 año, por voto	Id. ant.
Sacristana 1	Negro	F	1 año, por voto	Ayudar a la Hermana Mayor
Sacristana 2	Negro	F	1 año, por voto	Id. ant.
Síndico	Blanco	M	Fijo	Ser depositario de los caudales y utensilios. Disponer de los elementos de velatorio para su alquiler

Gran parte de los documentos que exhumé son actas de juicios a los cofrades negros por haber realizado danzas “paganas” durante los oficios religiosos como instancia de veneración. Este modo devocional es propiamente africano y ya era conocido por los españoles. En la Constitución se estipulan prevenciones del mismo, como cuando se especifica en el Capítulo 1° quiénes pueden admitirse en la Hermandad (11): “personas de ambos sexos, así Morenos, Pardos, é indios, que [...] sepan la Doctrina Christiana, **sean de buena vida**, y costumbres, **sin nota de escandalozos**, y el que no tubiere dichas calidades, no podra ser admitido” (AGN 31-8-5, doc. 1365).

Del mismo modo, en el capítulo 4° se insta a la observancia de los Hermanos para que “asistan continuamente á todos Exercicios espirituales, **y no hagan aquellas faltas**, que incensiblemente suele ir apagando la llama del fervor con deplorable perdida del propio aprovechamiento del culto del Señor San Baltazar y de los sufragios de las benditas Animas” (AGN 31-8-5, doc. 1365).

Estas advertencias hacia los posibles escándalos a los que eran propensos los negros son similares a las referidas a sus bulliciosos bailes de candombe u otras danzas, tan mal vistos por la sociedad blanca de la época y motivo de prohibición por numerosos bandos virreinales, siendo el más antiguo conservado de 1766: “Que se prohiven los **Bayles indecentes** que al toque de su tambor acostumban los negros; si bien podran publicamente baylar **á quellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en esta Ciud.d** [...] todo vajo dela pena de doscientos azotes, y de un mes de barranca á los que contrabinieren” (AGN 8-10-3).

¿Cuáles eran los “Bayles indecentes” y cuáles “á quellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en la Ciud.d”? Desde el punto de vista español las primeras eran aquellos lascivos, frenéticos y paganos que los negros habían traído de África; las segundas, otras igualmente africanas pero posiblemente de carácter recatado, pues fueron admitidas para solaz de los negros. Mi hipótesis se fundamenta en un documento redactado en 1785 en el que los devotos solicitan levantar una capilla separada de La Piedad por profundas divergencias con su capellán pues, por ejemplo, daba misa en horarios en que la mayoría de los cofrades estaban sirviendo el almuerzo a sus amos.

Cómo una misma danza podía ser considerada prohibida -obscena- o no -religiosa- depende del grupo desde la cual se la juzgue. Veamos, en el mismo documento sobre el pleito entre

los cofrades de san Baltazar y su capellán, cómo éste los acusa por los

“desacatos publicos que hacen á la Yg.a como es ponerse en el atrio de el templo á danzar los **bayles obscenos, q.e acostumbran, como ejecutaron el día de S.n Balthazar** á la tarde y del Dom. de Pasqua de Resurrección en cuyo tiempo estaba D.or Vic.te. Piñeiro diciendo Misa, y Yo en el confesionario: viendo que no podía oyr á los penitentes, que estaba confesando, **p.r la bulla que metían con sus alaridos, y tambores**, me vi en la precion de salir a hecharlos” (AGN 31-4-6, doc. 436).

Para defenderse respondieron que ellos no fueron, sino los cofrades de Nuestra Señora del Rosario, pues

“á quel bayle (que llama obseno) q.e en la mañana de la Pasqua de Resurrecc.on hizieron los hermanos menores del Ssmo. Rossario después de su primera missa, discurriendo p.r los Com.tos donde hay hermandades de menores, h.ta llegar á nra. Parroquia; allí no entraron, sino, que en el lado de la Calle formaron su bayle, y p.r el porta vanderas se batió en el atrio en señal de alegría; **Estos bayles en primer lugar no se pueden llamar obscenos p.r q.e no son con mugeres, ni se hacen en ellos acciones desordenadas [...] en segundo por q.e su óbjetto es tan propio del día [...]. Lo tercero, que p.a ser obscenos aquel bayle seg.n las reglas de moralidad necessita otras circunstancias que sean criminales, y contra los preceptos de Dios y aquí no hubo tales circunstancias con q.e no hay razon para titular aquel bayle de obceno.** Y como áquella gente no era la de su dirección [la del nuevo capellán de san Baltazar], y assi mismo se consideró sin facultades p.a impedir aquellas demostraciones de gozo [...] sin reprehender una costumbre q.e p.r inmemorial no causa novedad alguna entre personas prud.tes, y desapasionadas [...] pues nadie puede usando voces asperas, y desentonaada corregir á los q.e se divierten p.r las calles sin ofenza de Dios ni de la Repub.ca; los dhos hermanos menores p.a essos bayles, tienen licencia del Exmo. S.or Virrey, y sus regocijos pub.cos les són tolerados” (AGN 31-4-6, doc. 436).

Las características que los cofrades de san Baltazar defendieron a fin de legitimar esta danza como celebratoria fueron: A) era practicada solo por varones, B) tenía una coreografía establecida, C) era específica del día de san Baltazar y, por tanto, D) se hallaba exenta de circunstancias “criminales”. Por contraste, así fueron vistos desde el poder estos mismos ítems: A) participaban ambos sexos, B) sus acciones eran desordenadas (frenéticas), C) era una danza africana como cualquier otra de este grupo (o sea pagana) y, por lo tanto, D) realizada en circunstancias poco pías.

Muchos negros cofrades se vieron envueltos en juicios por sus “escándalos” musicales, como por ejemplo Bentura Patrón (nada menos que quien elevó al Virrey el pedido para la creación de la Cofradía), quien en 1791 fue sorprendido y apresado junto a Manuel Joachin porque salieron con “**plumaje, sauble de palos y tambor** [...] por toda la ciudad y plaza [junto a] quantos negros q.e ay en esta ciudad para alvoroar [...] y dizen q.e tienen lizencia” (AGN 12-9-13).

Sobre esta acusación, el virrey responde que si bien la Cofradía tiene permiso para tales manifestaciones, ésta constituía un abuso, y para

“evitar los desordenes que suelen seguirse de las numerosas juntas de tales gentes [...] prohiverseles

á todos en pena de su falta el uso de tal diversion. Y respecto á havér entendido con este motibo que estos, y otros morenos de ambos sexos contraviniendo lo repetidamente mandado en los Vandos de buen Gobierno, y por otros medios, se juntan en los pasages distantes, y ocultos á **danzár el Tambo, y otros Bayles indecentes**, de cuyas juntas se siguen también otros inconvenciones de gravedad: dase comision con el más estrecho encargo [...] para [...] descubrir los pasages en que las tienen los sorprenda, y arreste, á cuyo fin queda prevenida la Plaza de dár las arms. correspondientes á las Guardias, y Cuarteles p.a que le auxiliien con las tropas necesarias al efecto” (AGN 12-9-13).

Es probable que al virrey le escandalizara menos que a los clérigos qué y cómo danzaban los negros y si tales “juntas” ocasionasen revueltas, por lo que la disputa parece haberse establecido entre la iglesia y el gobierno, más que entre la iglesia y los negros. A pesar de que el culto a san Baltazar era una estrategia de dominación, los negros han sabido insertar valores propios de su cultura, como el modo devocional a través del canto y el baile. Así, según Laviña, no solo utilizaron estas instituciones para reafirmar su identidad sino que, en el caso de la cofradía

“la iglesia facilitó, sin saberlo, estos lazos y reforzó los espacios de libertad al autorizar las fiestas de los negros en días determinados. Lo que los doctrineros y patronos pensaban que eran malinterpretaciones propias de la barbarie e ignorancia de los esclavos eran para ellos fiestas en honor de las divinidades afroamericanas. Los tambores con motivo de las fiestas [...] escondían otras intenciones. No era el producto de la ignorancia sino de la resistencia y del ocultamiento” (Laviña 1996: 14-15).

## **El culto a san Baltazar en el Litoral desde la historia oral**

La historiografía tradicional ha sido trazada a partir del análisis de documentos escritos, en lo posible de carácter político-oficial (a lo Ranke), con el fin de explicar el cambio del curso humano tomando como protagonistas a las grandes figuras, los acontecimientos bélicos y la diplomacia internacional. Hacia los 50 el paradigma rankeano comenzó a ser cuestionado por la *nouvelle histoire*, uno de cuyos principales artífices fue Le Goff. Este movimiento, que desde un comienzo estuvo relacionado con la *École des Annales*, ofrece una interpretación del pasado en tono pluralista o, en palabras de Burke (1999), el análisis se desplazó del ideal de la Voz de la Historia a la heteroglosía. La *nouvelle histoire* fue contemporánea al redescubrimiento, por parte de los historiadores norteamericanos, de la importancia de los testimonios orales como legítima piedra de toque para la construcción de la historia, otorgándole voz a los sectores sociales generalmente marginados del poder como las mujeres, los aborígenes, los trabajadores, los inmigrantes y las minorías en general (Schwarzstein 1991). Las críticas a este nuevo enfoque no se hicieron esperar y el conocimiento histórico construido a partir de los recuerdos de personas fue infravalorado cuando no, directamente descartado. Tanto en la *nouvelle histoire* como en la historia oral la entrevista es el recurso metodológico por excelencia, donde la moneda de uso es la memoria. Gracias a ella es posible, a partir de un detenido trabajo y empatía emocional con el informante, la reconstrucción del pasado que interesa. Como señala

Lummis (1991), recordar no es lo mismo que relatar, la memoria es un constructo realizado desde el presente y no proporciona la visión de las cosas *tal como fueron*. Por ello, resulta medular asumir que en este terreno no es aplicable una “prueba de la verdad” ya que no hay historias falsas o equivocadas, todas son verdaderas *a su manera*. Por lo tanto, una de las cuestiones que hace a la historia oral diferente de las otras maneras de hacer historia es que

“nos dice menos sobre los *acontecimientos* que sobre su *significado* [...]. Las entrevistas suelen revelar acontecimientos desconocidos o aspectos desconocidos de acontecimientos conocidos; siempre arrojan nueva luz sobre áreas inexploradas de la vida cotidiana de las clases no hegemónicas.

Pero el elemento singular y precioso que las fuentes orales imponen al historiador, que ninguna otra fuente posee en igual medida, es la subjetividad del hablante. Si el enfoque de la investigación es amplio y lo bastante articulado, puede surgir una sección transversal de la subjetividad de un grupo o de una clase. Las fuentes orales nos dicen no solo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que creían estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron; las fuentes orales pueden no agregar mucho a lo que sabemos [...] pero nos dicen mucho sobre los costos psicológicos” (Portelli 1991: 42).

Es cierto que media una considerable distancia témporo-espacial entre el culto a san Baltazar afroporteño (como se recordará, la Cofradía fue disuelta en 1856) y el vigente en el Litoral. Aunque aún no he podido consultar los archivos provinciales (probablemente un rico repositorio sobre el tema), ofrezco a continuación un bosquejo etnohistórico del culto litoraleño a fin de delimitar su profundidad temporal y su entroncamiento con el de Buenos Aires.

La referencia más antigua la obtuve en Chavarría (C) en una capilla de dos hermanas negras, Angélica (70) y Coca Cáceres (58), ya fallecidas. Antiguamente esta capilla se hallaba en las afueras del pueblo en el paraje El Chañaral, hasta que fue destruida por una inundación que azotó gran parte del Litoral en 1980. Además de la capilla, el agua destruyó muchos de los objetos del culto entre los que el informante Alfredo Falcón (aprox. 45) recuerda un “gran libro de actas” cuyo comienzo era leído ceremonialmente cada 6 de enero. Por haberlo escuchado durante años, este hombre recuerda que comenzaba diciendo: “Año 1726, en este lugar denominado Chañaral Santuario...”, y daba cuenta de la concesión de ese terreno por parte de la Corona para el emplazamiento de la capilla.

Las referencias al siglo XIX provienen de entrevistas realizadas en Villa Guillermina (SF), Resistencia (CH), Corrientes (C) y Mercedes (C). He aquí los pasajes significativos de algunas de ellas (12):

**Daniel:** Mi bisabuelo [...], ellos vinieron prácticamente eran esclavos, vinieron escapados [...] nosotros medio somos todos medio la sangre africano. Nosotros prácticamente nos criamos acá, mi padre también se crió acá pero ya, los padres de ellos ya... mis abuelos, que vinieron un grupo se quedaron por la zona de Corrientes, otros se desparramaron y bueno, el santo fue quedando [...]. Ya le digo, de lo poco que yo me acuerdo, los años que tiene... porque mi papá él cuenta en la forma que lo trajeron, yo por eso digo más de 300 años: mi papá murió a los 80 años, fijesé, después estaba el padre de mi abuelo [...], entre todos esos si hacemos más o menos, sumamos más o menos un poco de historia, y son casi 300 años y capaz que más también porque de dónde habrá salido el santo, mi papá eso ya

no lo sabía, pero si ya venía ya de mis bisabuelos y a lo mejor de los padres de mis bisabuelos [...]. Mis abuelos vinieron acá y venían con el santo que ya le habían entregado los padres de ellos [...].

**Pablo:** ¿Y no se acuerda usted en qué parte?

**D:** No, no, no me acuerdo, ellos... lo único que papá siempre contaba -que le contaba mi abuelo- es que ellos estaban con familias muy ricas en esa zona donde ellos... entonces ellos eran esclavos no sé si de una estancia, no sé qué, y ellos tenían su iglesia y ahí ellos adoraban a este santo, entonces cuando los patronos, los dueños -vamos a decir- de ellos mismos le dijeron que se vayan, que se escapen de ahí, que salgan porque si no le iban a hacer... a lo mejor los mataban, entonces ellos lo primero al toque agarraron su santo y salieron y se fueron y se embarcaron por la zona, yo no me acuerdo, ese era papá que contaba [...]. Y ellos tenían el miedo [...] de los indios, ellos decían que a las 6 de la tarde ellos ya se encerraban ya, y como ya venían con ese miedo de esa zona ya, o sea que ellos cualquier cosa que ellos veían ya ellos se creían que estaban perseguidos, o sea que ellos sufrieron muchísimo sufrieron [...].

**P:** ¿Su papá falleció por los...?

**D:** A los 80 falleció él. Él falleció en el año 86.

**Daniel Francia (54), dueño de un san Baltazar. TC 7, 1996, Resistencia (CH).**

**Pablo:** ¿Y el nombre de su mamá cuál era...?

**Yolanda:** Josefa Agustina Cossio, pero ella lo heredó de mi abuelo.

**P:** ¿Su abuelo cómo se llamaba?

**Y:** Mi abuelo se llamaba Justo Cossio, mulato [...]. Mi mamá lo heredó de su papá. Y que él era... mi abuelo era mulato, según cuentan, hasta el día de que esta imagen vino del Paraguay [...].

**P:** ¿Pero, él a la vez lo heredó de otra persona, o no sabe?

**Y:** No sabe ese origen... [...].

**P:** ¿Pero era nacido acá en Corrientes?

**Y:** Nacido acá en Corrientes cuando en la época de la esclavitud, y según nos dijeron que el apellido Cossio le había dado la persona que lo había tenido a él como esclavo.

**P:** Claro, se acostumbraba eso [...]. ¿Y no se acuerda si antiguamente había... se tocaban tambores para la fiesta?

**Y:** Eso se hacía cuando... existió mi abuelo. Sé que se hacía, salían las personas, que eran negros que sabían tocar los tamboriles, que tocaban el candombe, y habían también los equipos, los grupos de baile que bailaban expresamente el candombe [...]. Pero aparte de eso él tenía en los arcones de antes, él tenía lleno de vajilla, cubierto, porque se hacían grandes comilonas, fiesta grande, pero después nunca más vi, una vez que falleció mi abuelo mi mamá quedó acá sola y ya no...

**Yolanda Rodríguez Giuliani de Cossio (aprox. 60), dueña de un san Baltazar. TC 5, 1995, Corrientes (C).**

**Roxana:** La bisabuela, la mamá de la madre de... [inau.], que era esclava ella.

**Yolanda:** Porque ellos son brasileros.

**R:** Sí, brasileros son. Y ellos, ella se escapó de allá para... de aburrída le voy a decir, y ellos vinieron sobre un... un bote, un palo, le voy a decir, y trayendo el santo, venían, ella y otro, pero eso ya no me acuerdo quién era el que venía.

**Pablo:** Ah, ¿y esa es la abuela de la dueña ahora del santo? [...].

**Y:** La abuela, sí [...]. Mi suegra me decía que antes ellos salían en carreta y se iban para allá para un paraje, eso ya no me dijo por dónde. Le hacía la fiesta así como... como un carnaval, voy a decir, con

los tambores...

**R:** Bien de negro.

**Y:** Bien de negro, todos, vestidos todos de largo, eso a mí [me] contaba, que antes de la fiesta ellos se iban pero se iban en carreta [...].

**P:** ¿Y de qué parte? [...].

**Y:** Eso ni idea. Ellos nomás decían que los negros eran esclavos.

**R:** Ellos se escaparon, no sé...

**Y:** Yo le decía, le preguntaba ¿cómo ellos vinieron?, y “no sé, ellos venían sobre un... un palo, no sé, un palo, y allí venían”, pero ellos no me acuerdo sí eran dos o tres.

**R:** Dos, dos, porque era la abuelita Salud y la tía Celia, que decía mi mamá [...].

**P:** ¿Y se vinieron directamente para acá, para Mercedes?

**Y:** Sí, vino acá y se casó con un correntino ¿no?, creo que sí [...].

**P:** Y la historia del tema del Gaucho Gil, que me había contado el otro día Roxana un poquitito [...].

**R:** Ese viaje estaba [el Gaucho Gil], que vino acá, ¿creo que era 6 de enero, no?, y de acá salió...

**Y:** Acá estuvo bailando [...]. ¡Eso contaba mamá ya de antes, que comentaban ahí entre tu abuela y todos los viejos dueños!, lo contaba él ya que estaba el hombre acá... y fue de acá cuando salió que fue que le...

**R:** Y de acá cuando salió fue a tomar un... -como antes se decía- una pulpería, o sea un... en un boliche, después que se fue a dormir, porque dormido nomás lo agarraron a él.

**Roxana (22) y Yolanda Moreno Soto (53), dueñas de una capilla de san Baltazar. TC INM 172, 1998, Mercedes (C).**

En la última transcripción es sugestivo cómo el culto a san Baltazar se vincula con el del Gauchito Gil, importante veneración litoraleña cuya fecha de celebración, 8 de enero, conmemora la muerte del gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez por parte de la policía, y que luego de su muerte devino en milagroso, creándose así su culto popular. Su muerte tuvo lugar en el paraje Pay Ubre (Dto. Mercedes, C) entre 1876 y 1879, años que nos aproximan una dimensión temporal del culto, por lo menos en la zona del centro correntino (13).

Finalmente, los testimonios sobre las primeras décadas del siglo XX provienen de las ciudades correntinas de Empedrado, Corrientes y Goya. La capilla de Empedrado posee dos imágenes de san Baltazar (una sensiblemente mayor) talladas en madera y de considerable antigüedad (ver *infra*). La de mayor tamaño tiene en su base una lámina de plata con la inscripción “Recuerdo de / SRB / P.P. / enero 6 / de / 1919”. “SRB” es una sigla muy común en este culto y significa “Santo Rey Baltazar”; las iniciales “P.P.” significan Paula Pintos, segunda esposa de Ulá Blás Pérez, ambos negros y primeros dueños de la capilla.

El siguiente párrafo proviene de una entrevista realizada en una capilla del barrio Cambá Cuá (nombre en guaraní, que significa “Cueva de Negros”) de Corrientes (C) (14):

**Rojas:** La abuela del que fue mi marido [...], de 81 [años]. Hace 12 años que murió, así que imaginesé el santo la edad que tiene. Después está la señora Vedoya. [...] Le voy a contar la historia, la señora de Vedoya le dio a la señora Facón, la señora Facón que le llevó para [inau.] hace varios años, varios años, acá en el barrio parece que esto era el... la tradicional de los negros, que [inau.] dice “Cambá Cuá”, la palabra guaraní, vio.

**P:** Sí. ¿Y este santo? [...].

**R:** Fue encargado acá y fue -digamos- hecho en Buenos Aires y fue traído por barco hace como 100 años.

**P:** ¿Y cómo se llamaba la señora que encargó, la abuela de...?

**R:** Ella se llamaba Ángela [inau.], cuando la conocí ahí. Y bueno, entonces sí viene a visitarle, acá está cada año, está con su altar y ya el 5 y el 6 era el altar, el día de él, pero el 16 de diciembre es el día de la misa de él.

**P:** Ah, ¿por qué?

**R:** La primer misa acá, porque es el cumple, el bautismo de él en aquel tiempo, que es desde 1909.

**P:** ¿El bautismo por qué?

**R:** Porque este santo no es de acá de Corrientes, no había, entonces la dueña encargó en Buenos Aires y llegó un día 15 de diciembre, y al 16 de diciembre, como ellos vivían allá sobre la costanera allá en el barrio... allá sobre la costanera [...], entonces al otro día le hicieron una gran misa en la Iglesia de la Merced.

**Sra. Rojas (aprox. 60), dueña de un san Baltazar. TC 5, 1995, Corrientes (C).**

La capilla de la familia Píriz, en Goya (C), está considerada por los habitantes de la ciudad como una de las más antiguas y mejor mantenida. Su actual dueña acusa rasgos fenotípicos negros y conserva algunos documentos vinculados al culto que son de nuestro interés: un pequeño libro de oraciones que contiene una Novena y un cántico y cuatro manuscritos familiares que dan cuenta de la vida de su capilla entre 1911 y 1926: dos son recibos de una iglesia por haber oficiado misas en honor a san Baltazar y otros dos tratan acerca del testamento de los bienes de la capilla tras el fallecimiento de su dueño. La portada del libro está muy deteriorada y dice "Nov[ena] / al / Glorioso / S[anto] / Rey Baltazar". Lamentablemente este ejemplar no posee editorial, lugar de impresión ni fecha, aunque por su papel y tipografía podría ser de finales del siglo XIX o comienzos del XX. Estos documentos, junto a una placa de 1919 colocada al pie de una de las dos imágenes de san Baltazar de Empedrado, son las fechas más antiguas que he podido recabar en documentos tangibles a través de mis trabajos de campo.

## Consideraciones finales

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

Es cierto que la Iglesia no permitió, en un principio, que los negros dancen en los oficios de

la Cofradía, aunque dada la desobediencia de éstos pronto tuvo que aceptarlas. De hecho, sorprende su complicidad con el sistema esclavista al crear una cofradía advocada a un personaje que de acuerdo a su propio canon no es santo (ver Cap. 4). Mucha de la información proporcionada por las fuentes tratadas da cuenta del éxito de los negros al introducir sus prácticas musicales en la Cofradía. Disuelta en 1856, el culto a san Baltazar no solo se halla vigente en nuestro país sino que aún continúan algunas de las prácticas musicales y concepciones religiosas afro que se fraguaron en su génesis. Si lo que pretendían el Rey de España y la Iglesia era tener controlados a sus vasallos negros creando instituciones tales como la Cofradía de San Baltazar y Ánimas en Buenos Aires, flaco resultado tuvieron de ello, pues no solo continuaron adorando a sus divinidades originarias detrás de la figura de este “santo” con modos devocionales propios, sino que lo hicieron más organizados de como sí hubieran permanecido dispersos bajo el pesado yugo de la esclavitud.

Aceptando la idea de que si el pasado fuese uno no habría tantas versiones de la historia, Kuss (1996) inquiriere:

“cómo es posible que el aporte musical de las crónicas haya permanecido inmunizado al virus de la re-interpretación. Si conferimos autoridad indisputable al aporte musical de las crónicas, ¿cómo podemos conciliar la coexistencia de autoridad por un lado, y la construcción histórica manufacturada por complejos procesos que invitan a múltiples interpretaciones por el otro, dentro de un mismo texto?” (Kuss 1996: 20).

¿Cómo se deben leer estos documentos, pues según sea la posición socioeconómica del narrador, un mismo acto es visto como lo mejor y lo peor que podía esperarse de los negros? Partiendo del hecho de que, efectivamente, a menudo desbordaban la tranquila vida de la ciudad con sus “lascivos bailes plagados de bulliciosos tambores, gritos y alaridos” -como maldicen los españoles-, pasa a un segundo plano si tal danza (“tambo”, candombe, *zemba*, etc.) era o no más decente que otra y, por ende, más o menos aceptada por la Iglesia.

En el Litoral existe una rica tradición oral que remonta al culto hasta la primera mitad del siglo XVIII, época en la que ni siquiera existía la Cofradía porteña. En el material etnohistórico expuesto es sintomático el anclaje en el pasado que reiteradamente manifiestan los informantes: sea por herencia de sus ancestros, por recuerdo de haber participado en lejanas fiestas o por sagas familiares que versan sobre el origen de sus imágenes, tienen conciencia tanto del hondo pasado del culto como de su génesis afroargentina. Aunque esta génesis se manifieste por momentos ambigua y/o contradictoria, lo que me interesa resaltar es la continuidad que, por lo menos desde la historia oral, la presente veneración litoraleña mantiene con aquella colonial de Buenos Aires. Espero en breve poder exhumar documentos en los archivos provinciales que solidifiquen y amplíen esta vinculación.

---

## CAPÍTULO 4

### El culto a los Santos Reyes Magos y a san Baltazar en la actualidad. Dinámica, variabilidad y dispersión

El objetivo de este capítulo es analizar el culto a los Santos Reyes Magos en la Argentina, más precisamente el de san Baltazar, pues su culto individual comenzó en nuestro país en el siglo XVIII a causa del proceso esclavista y, por su particular decurso, diverge en muchos aspectos del realizado en compañía de los otros dos Reyes Magos. Así, a partir de esta trilogía regia la devoción popular ha construido dos Baltazar que reciben diferente denominación vernacular: rey mago Baltazar y san Baltazar o Santo Rey Baltazar. El análisis de su diferenciación lo realizaré a partir de los resultados obtenidos en mis trabajos de campo desde cuatro aspectos: icónico, hagiográfico, devocional y ético. Intentaré dar cuenta de algunos de los rasgos afro de su veneración y ofrecer la perspectiva que tiene de este culto la Iglesia Romana, en cuanto institución, en la zona del culto.

#### El culto a san Baltazar en el catolicismo y en la religiosidad popular argentina

El 6 de enero la Iglesia Romana celebra la Epifanía del Señor o “Santos Reyes”, la manifestación de Dios al mundo. Esta festividad es la última del ciclo de Navidad y, como otras fiestas católicas, comienza en la noche de la víspera (15). Actualmente, la celebración eclesial de la Epifanía minimiza la figura de los Reyes Magos porque lo que se sabe de ellos no proviene del *corpus* bíblico (los textos que el Concilio de Nicea en el año 323 aprobó como escritos por el Espíritu Santo) sino de los Evangelios Apócrifos (los textos desheredados de la escritura divina a partir de dicho Concilio). Por otro lado, varios acontecimientos han ido modificando a esta fiesta a lo largo del tiempo, como la creación del pesebre por san Francisco de Asís (16). Como resultante de este ecléctico decurso, la Iglesia Romana tiene para con ellos una relación contradictoria: los considera santos pero solamente en grupo, no en forma individual. Es por ello que no existen iglesias advocadas a sus nombres ni imágenes suyas en sus altares, aunque hay interesantes excepciones (ver *infra*).

En gran parte de la Argentina, la fiesta de Reyes se halla circunscripta al entorno navideño, como un episodio secundario dentro del tema del nacimiento de Jesús. En la víspera de la fiesta los niños le escriben cartas pidiéndoles regalos, colocando sus calzados a la puerta de sus dormitorios. Durante los siglos XVII y XVIII san Baltazar fue objeto de veneración por los esclavos negros. Como hemos visto, esta elección no fue propia sino que el clero de Buenos Aires, aprovechando el color negro que le adjudica la tradición, y en complicidad con el gobierno vi-

reinal, instituyó su devoción entre la población negra a fin de tenerla bajo control. De ahí que en nuestro país sea el patrono de los negros y, por la afición de éstos a la música, patrono de la alegría. Según mi investigación, actualmente este culto se practica en gran parte del Litoral: la franja centro-oeste de Corrientes, norte de Santa Fe, centro-este del Chaco y este de Formosa. Asimismo, documenté una capilla en Wilde (BA), de una familia oriunda del Paraguay, y dispongo de información sobre otras capillas en Rosario (SF), levantadas por migrantes correntinos (17). Si bien el día de Reyes es el 6 de enero, no todas las capillas celebran a san Baltazar en ese día. Así, unas por mantenerse fiel a tradiciones calendáricas heredadas, otras por no hacer mermar la concurrencia a capillas vecinas, su fiesta fluctúa entre el 1 y el 8 de enero. Ella es el clímax de un ciclo de 12 días dedicado al santo que transcurre a caballo entre el año viejo y el nuevo, comenzando generalmente el día de Navidad con el rezo de la Novena, aunque en muchas capillas suele ser precedido por procesiones desde comienzos de diciembre, mediante las cuales la dueña del santo va solicitando *la provista*, donativos de los vecinos en dinero y en especie que serán destinados a la fiesta del santo.

En un artículo sobre la religiosidad popular en Latinoamérica, Forni establece que la evangelización centrada en las órdenes religiosas creó el basamento del posterior desarrollo religioso. Así, plantea la existencia de una serie de áreas o conjuntos culturales. De acuerdo a su tipología, este culto se ubica en las "áreas de poblamiento más hispano y aquellas de poblamiento indígena o mestizo 'hispanizado'" (Forni 1986: 9-10). Aunque Forni inscribe este "catolicismo criollo" en las provincias del noroeste del país y Santiago del Estero, lo considero extensible al Litoral dada la similitud con que se vive allí el catolicismo. Esta veneración se articula en torno a tres características: 1) aunque un rasgo distintivo de la religión popular es la existencia de un centro sagrado hacia el cual convergen los fieles (Amegeiras 1987), este culto no posee un santuario o capilla mayor, central. Todas tienen el mismo estatus, todas conservan su autonomía religiosa y los devotos tienen la libertad de elegir a cuál concurrir, pero cuando eligen una es para siempre, aunque se muden a una localidad distante; 2) el modo devocional en su fiesta es con música y baile aunque, manteniendo el estilo autárquico de su organización, cada capilla lo hace mediante determinados géneros bailables. Si bien la fiesta es una característica primordial en toda celebración religiosa popular, las de este culto cobran especial relevancia dada la vinculación de este santo con la alegría; 3) los devotos reconocen el origen negro del culto, más allá de que la población afroargentina se halle actualmente muy reducida. Como se verá en el Cap. 7, dicho reconocimiento es preponderantemente positivo, adquiriendo así un rol emblemático dentro de las tradiciones locales. Las dos primeras características señalan que no hay un único modo de veneración. La segunda y tercera dan cuenta de su unidad como culto; unidad mínima, como vemos, pues cada capilla mantiene un estilo particular de veneración que se evidencia en la organización del culto, sus prácticas musicales, rezos, días de fiesta, etc.

En el Litoral este culto se inscribe en un contexto de religiosidad más amplio que va desde veneraciones reconocidas por la ortodoxia católica, como la de la Virgen de Itatí, hasta una amplia gama de personajes considerados santos de manera popular, como Gauchito Gil o san

Son (ver bibliografía). En esta zona la religión católica ocupa un lugar destacado en la vida cotidiana que es vivida tanto de manera comunitaria-oficial (por ej. concurrencia a misa) como comunitaria-popular y doméstica (por ej. altares y capillas familiares). El altar doméstico consiste en una pequeña mesa casi siempre ubicada en la habitación principal de la casa que alberga las imágenes que son propiedad de la familia, estampitas y amuletos. Dentro de este complejo sagrado un santo o una virgen que es tenido/a como el/la “patrón/na” a quien se encomienda la protección y la prosperidad de la casa. A estas imágenes se le reza y encienden velas con regularidad (preferentemente de diversos colores, como explicaré luego) y se celebra su día con una fiesta. La capilla familiar consiste en una pequeña construcción especialmente destinada al/la patrón/a de la familia y suele construirse separada de la casa. Esta construcción no invalida la existencia de un altar familiar, pues mientras la capilla está abierta a la comunidad, el altar es para uso exclusivo del núcleo familiar. Por extensión, se denomina capilla a todo el terreno donde se ubica ésta, contando generalmente con una cancha de baile y un puesto de comidas. El día del/la santo/virgen se festeja con comida y baile; adquiriendo algunas celebraciones características distintivas, como por ejemplo la de san Juan (24 de junio), quien por estar asociado al fuego sus devotos efectúan caminatas sobre brasas. Otros aspectos de la religiosidad litoraleña son el culto a las cruces, a los muertos y a los gauchos milagrosos. También es frecuente el empleo de amuletos -payés-, tanto para el bien como para el mal, de “reliquias” protectoras (estampitas, un listón de tela del color de su santo, etc.), y la medicina casera ocupa un lugar destacado, más allá de la cercanía y posibilidad de concurrir a un centro médico autorizado (ver García 1984a y b). Dentro de este complejo de altares domésticos y capillas familiares, el foco de mi investigación está puesto en los hogares que tienen como santo protector a san Baltazar. Si bien la fiesta constituye un espacio propio, distintivo y obligado en todo culto de religiosidad popular (Rodrigues Brandão, en Fernandes 1984), las de este santo revisten la singularidad de que muchas de sus prácticas musicales son propias y exclusivas por su asociación con la música y con los afroargentinos. Desde el punto de vista nativo, la mayor parte del santoral venerado en Corrientes se divide de acuerdo a “la color” (18) con que cada entidad se hace distintiva, preponderantemente rojo y celeste.

**Cuadro 3: Principales devociones en Corrientes, de acuerdo a su división por color (los resaltados son los que no están canonizados)**

Rojo	Celeste
San Baltazar. 6 de enero.	Santa Rita de Casia. 22 de mayo.
Gauchito Gil. 8 de enero.	San Antonio de Padua. 13 de junio.
San Son. 13 de enero.	Virgen de Itatí. 9 de julio.
Santa Catalina de Siena. 29 de abril.	Santa Librada, Liberada o Liberata. 20 de julio.
Curuzú Caá o Cruz de los Milagros. 3 de mayo.	Santa Ana. 26 de julio.
San Alejo. 17 de julio.	La Pilarcita. 12 de octubre.
San La Muerte. 15 o 20 de agosto.	Santa Catalina de Alejandría. 25 de noviembre.

San Agustín. 28 de agosto.	Inmaculada Concepción. 8 de diciembre.
Gaicho Olegario Álvarez. 2 de noviembre.	Niño Dios. 25 de diciembre.
<b>Otros colores</b>	<b>Sin color distintivo</b>
San Baltazar. 6 de enero. Amarillo.	San Pascual Bailón. 17 de mayo.
Santa Catalina de Siena. 29 de abril. Marrón.	San Juan Bautista. 24 de junio. ¿Rojo?
San Pedro y san Pablo. 29 de junio. Marrón.	Ecce Homo. 5 de julio.
San Alejo. 17 de julio. Marrón.	Señor de la Humildad y Paciencia. 15 de agosto.
San La Muerte. 15 o 20 de agosto. Negro.	San Luis Rey. 25 de agosto.
San Roque. 16 de agosto. Marrón y amarillo.	
San Bernardo. 20 de agosto. Negro.	

Este sistema clasificatorio contiene implicancias que rebasan lo religioso, pues en Corrientes rojo y celeste son los colores identitarios de los dos partidos políticos mayoritarios y antagónicos, Autonomista y Liberal, respectivamente, aunque desde los 90 realizaron una alianza gubernativa denominada El Pacto. Al mostrar en público sus lealtades políticas y religiosas, los correntinos ponen especial cuidado en el color de sus prendas de vestir. Por ejemplo, un devoto Liberal de la capilla de Empedrado (C) me explicó que llevaba una boina roja solo “por el santo”, pues hubiera resultado una provocación lucir una celeste. También es común que a los santos se les prendan velas de su color favorito, como sucede con san Baltazar, cuyos colores distintivos son el rojo y el amarillo. Esta práctica está abiertamente condenada por la Iglesia Romana, pues de acuerdo a su canon las únicas que pueden ofrecerse en devoción son las blancas. Aunque suelen prendérsele también este tipo de velas, muchos devotos lo hacen ante la dificultad de conseguir las rojas y amarillas, y manifestando su disconformidad pues consideran que “las velas blancas son de velorio, y él quiere fiesta”.

¿Cuál es el perfil socioeconómico de los devotos de este santo? En su mayoría pertenecen a sectores económicamente medios y bajos, residiendo tanto en grandes ciudades, pueblos, como apeaderos, parajes y áreas rurales. Sobre los de este último ámbito considero pertinente, de acuerdo a Posada (1993), enmarcarlos dentro del concepto de “pobreza rural”, antes que en el de campesinos. En efecto, los teóricos del campesinado tienden a conceptualizar a este grupo como un tipo social agrario con una forma de organización económica diferente a la capitalista, con rasgos culturales y religiosos propios y generalmente agrupados en pequeñas comunidades. De esta manera, según el autor citado, sería impropio hablar de campesinos en la Argentina, pues las características enumeradas no son las predominantes, fundamentalmente por el temprano desarrollo capitalista de nuestra actividad agrícola-ganadera. Manzanal y Rofman (1989, en Posada 1993), afirman que el concepto de pobreza rural es aplicable a las zonas de economías regionales extrapampeanas, donde la importancia del campesinado es funcional al sistema económico global por proveer de insumos a las agroindustrias a bajo costo, mano de obra barata a las grandes explotaciones y trabajadores no calificados al sector industrial y de servicios, entre otras particularidades. En el caso que nos ocupa, la población rural trabaja, en su mayoría, en tareas agrícola-ganaderas en relación de dependencia, donde el empleador les cede en comodato un pequeño terreno dentro de su estancia para su vivienda y

la mantención de una chacra destinada al autoconsumo. Algunas zonas del culto, como la comprendida entre los parajes El Batel y Paso López (Dto. Goya, C), a escasos 40 km de la ciudad de Goya -la segunda más importante de Corrientes-, carecen de los servicios de agua, luz, gas y teléfono. Esta realidad obliga a sus habitantes a una precariedad de vida donde los problemas sanitarios y médicos se ven exacerbados. A esta altura de la descripción, resulta ocioso aclarar que las remuneraciones dan poco margen para acumulación de capital. Desde el punto de vista económico, la posesión de una imagen sagrada en este contexto constituye para sus dueños una fuente nada despreciable de ingreso. Así, durante todo el año los ocasionales visitantes suelen dejar dinero en una alcancía y, durante la fiesta del santo, la donación de dinero y de bienes (que pueden ir desde velas hasta sillas y alfombras), conforma una oportuna ayuda a la generalmente menguada economía familiar.

En mis trabajos de campo documenté un total de 103 capillas en las provincias de Buenos Aires, Chaco, Corrientes, Formosa y Santa Fe (Argentina), y en el departamento Central (Paraguay): 59 personalmente (Cuadro 4) y 44 de las que solo dispongo algún tipo de información y que, por diversos motivos aún no conocí personalmente (Cuadro 5).

**Cuadro 4: Localidades relevadas**

Provincia / país	Dpto. / Partido	Localidad	Capillas	Año/s	Trabajo de campo
<b>Buenos Aires</b>	Avellaneda	Wilde	1	1993-5	6, 8
	Chascomús	Chascomús	-	1999	11
	General Madariaga	General Madariaga	-	2002	13
	Moreno	Paso del Rey	1	2013	-
<b>Chaco</b>	Barranqueras	Resistencia	1	2005	INM 190, 199
	San Fernando	Resistencia	1	1996, 2005	7, 10, INM 190
<b>Corrientes</b>	Bella Vista	Bella Vista	1	1999	INM 173
	Capital	Corrientes	13	1993-5-6-7, 2007, 2008	2, 5, 7, 10, INM 196, 199, 201
	Concepción	Concepción	4	2004	INM 186
		Ibicuy	-	2004	INM 186
	Curuzú Cuatiá	Curuzú Cuatiá	1	1998	INM 172
		Perugorria	1	1998	INM 172
	Empedrado	Empedrado	2	1992 a 1997, 2000, 2002, 2013	1, 2, 3, 5, 7, 10, 12, INM 183, 201
		Manuel Derqui	2	1995	5
		Parada Coco	-	2002	INM 183
Esquina	Arroyo Vega	1	2004	INM 186	
	Esquina	1	2001	INM 180, INM 186	
Goya	El Batel	1	1997/9, 2000,	10, INM 173, 12,	

	Goya	5	2001	INM 180	
	Ifran	1	1997/9	10, INM 173	
	Paranacito	1	1996/7	7, 10, INM 173	
			1996	10	
Lavalle	Cruz de los Milagros	2	1999	INM 173	
	Lavalle	-	1999	INM 173	
	Paso López	-	2000	12	
	Santa Lucía	-	1999	INM 173	
	Yataity Calle	1	1999, 2000	INM 173, 12	
Mercedes	Mariano I. Loza	1	1998	INM 172	
	Mercedes	2	1998	INM 172	
	Felipe Yofre	1	1998	INM 172	
Saladas	Saladas	2	1997, 2000, 2002, 2004	10, 12, INM 183, INM 186	
	San Lorenzo	1	1999	INM 173	
	Pago de los Deseos	1	2002	INM 183	
San Roque	El Batel	1	1994/6	3, 7	
	Chavarría	1	1994/6	3, 7	
	El Chañaral	1	1996	7	
	San Roque	-	1999	INM 173	
<b>Santa Fe</b>	General	El Sombrerito	-	1996	9
	Obligado	Las Garcitas	1	1996	9
		Las Garzas	-	1996	9
		Las Toscas	-	1996	9
		San Antonio de Obligado	2	1996	9
		Villa Guillermina	1	1996	9
		Villa Ocampo	1	1996	9
	La Capital	Santa Fe	1	2010	-
<b>Paraguay</b>	Central	Asunción	1	2003	15

Cuadro 5: Capillas referenciadas

Provincia	Dpto. / Partido	Localidad	Capillas	TC en que tomé ref.
<b>Ciudad de Buenos Aires</b>	-	-	1	-
<b>Buenos Aires</b>	Isidro Casanova	La Matanza	1	INM 186
<b>Chaco</b>	San Fernando	Resistencia	2	7
		Basail	1	9
	San Lorenzo	Samuhú	1	7
	General Donovan	Lapachito	1	INM 190
<b>Corrientes</b>	Capital	Corrientes	3	7, INM 190
	Bella Vista	Bella Vista	3	INM 173

	Concepción	Concepción	1	INM 186
		Santa Rosa	1	INM 186
		Tata Cuá	1	INM 186
	Curuzú Cuatiá	Curuzú Cuatiá	1	INM 172
		Pairerirí	1	INM 172
		Perugorria	1	INM 172
	Empedrado	Empedrado	1	INM 201
	General Alvear	General Alvear	1	INM 196
		Pancho Cué	1	INM 196
	General Paz	Nuestra Señora del Rosario de Caá Catí	3	INM 186
Lavalle	Cruz de los Milagros	1	INM 173	
	Espíritu Santo	1	INM 173	
	Costa del Salado	1	INM 173	
Mercedes	Mercedes	3	INM 172	
	Felipe Yofre	1	INM 172	
Monte Caseros	Monte Caseros	1	INM 173	
Saladas	Anguá	1	10	
<b>Formosa</b>	Patíño	General Manuel Belgrano	1	9
	Pilcomayo	Clorinda	1	15
<b>Santa Fe</b>	General Obligado	Arroyo Ceibal	1	9
		Florencia	1	9
		Tacuarendí	1	9
		Villa Guillermina	1	9
		Puerto Reconquista	2	(Cricco 2004)
Rosario	Rosario	1	INM 173	
<b>Estados Unidos de Norte América</b>	California	California	1	2014

Este culto se halla en plena vigencia y en constante crecimiento. He documentado la creación de capillas, la reapertura de algunas que estaban cerradas, el incremento de la concurrencia de otras y he conocido a muchas personas que se hicieron devotas del santo. Una de las nuevas capillas fue la de los Caballero de Corrientes (C), familia que en 1997 adquirió una imagen del santo (ver *infra*) y, gracias a la afición por la música de sus miembros, comenzaron a componer candombes alusivos para ejecutar en su día.

Aunque es común que tras la conversión al evangelismo las personas se deshagan de sus imágenes católicas, no he hallado ningún caso semejante en este culto. Respecto de los nuevos movimientos religiosos afroamericanos en nuestro país procedentes del Brasil y Uruguay, por lo menos desde 1966 (Frigerio 1991) documenté un templo africanista en Corrientes (C) que incorporó a san Baltazar en su altar dedicado al Pueblo Negro, altar que incluye diversas deidades y espíritus de negros como los *Pretos velhos*. A partir de entrevistas efectuadas al *pai* y la *mãe* de santo, inferí que dicha introducción fue por estar su templo ubicado en el Cambá

Cuá, y por considerar que con su veneración reivindican las prácticas de los antiguos esclavos africanos cuando fueron obligados a adoptar la religión católica. Si bien esta inclusión produce fricciones con quienes mantienen el culto tradicional, debido a los estigmas que esta religión recibe por parte de nuestra sociedad, especialmente intolerante hacia lo diferente, su grado de aceptación es considerable, contando inclusive con apoyo gubernamental para realizar la procesión y la fiesta en su día (19).

## Rey mago Baltazar y san Baltazar

Como dije, en nuestro país la fiesta de Reyes adquiere dos modalidades: una, generalizada, se desarrolla en el entorno navideño y está destinada especialmente a los niños; la otra, focalizada en el Litoral, se centra en la figura de Baltazar y posee rasgos culturales de procedencia afro. Así, dentro de esta trilogía regia la devoción popular litoraleña ha construido dos íconos de Baltazar que reciben diferente denominación vernacular: rey mago Baltazar y san Baltazar o Santo Rey Baltazar. El primero es venerado en pesebres y contemplado dentro del santoral católico junto a Melchor y Gaspar; el segundo es venerado en altares y capillas particulares y, por lo general, sin la anuencia eclesiástica. Sendos personajes tienen distintas características plásticas, rasgos de personalidad propios y una hagiografía divergente. Estas son las diferencias entre el rey mago Baltazar y san Baltazar desde los aspectos iconográfico, hagiográfico, devocional y ético.

### 1) Aspecto icónográfico

Las diferencias icónicas que los devotos de san Baltazar reconocen para con el rey mago Baltazar pueden tabularse de la siguiente manera:

**Cuadro 6: Diferencias icónográficas entre el rey mago Baltazar y san Baltazar**

Rey mago Baltazar	San Baltazar
Lugar de veneración: pesebre.	Lugar de veneración: altar.
Atributos: rey y mago.	Atributos: santo, rey, mago y médico.
Ubicación: junto a Melchor y Gaspar.	Ubicación: solo, duplicado, triplicado o junto a Melchor y Gaspar.
Cuerpo: adulto, en movimiento, acercándose al Niño y mirándolo, en posición para postrarse y entregarle el don.	Cuerpo: niño, erguido, rígido y mirando hacia adelante.
Objetos que porta: cofre.	Objetos que porta: cofre, cetro, llave, espada, lanza, balde y/o incensario.
Colores de las prendas: indiferentes.	Colores de las prendas: rojo y amarillo.
Rostro: moro, con barba y turbante.	Rostro: negroafricano, sin barba.
Talla: industrial, pequeña y de yeso pintado.	Talla: artesanal, pequeña, en madera negra o pinta-
Corona: generalmente sin corona. A veces tiene	

<p>una, moldeada en la figura.</p> <p>Aureola: aunque no puede tener por no estar cano- nizado, he documentado una imagen con una au- reola inclinada.</p>	<p>da de negro, antigua, con capa y adornada con oro, plata y joyas.</p> <p>Corona: pieza independiente realizada en oro o plata.</p>
--	---

El devoto siempre diferencia la imagen del rey mago Baltazar de la de san Baltazar. Dada la proximidad del 6 de enero con las pasadas fiestas navideñas, es común que para el día de Reyes las capillas se encuentren decoradas con el árbol de Navidad y el pesebre, que se desarmarán recién hacia mediados de enero. La estatuilla del rey mago Baltazar del pesebre no recibe veneración, simplemente está allí. Cuando se pregunta sobre si también a él se le reza, los devotos responden que “no, porque es de pesebre”.

He documentado numerosas capillas que tienen dos figuras de san Baltazar, como en El Chañaral (C), tres en Mercedes (C), tres Santos Reyes en Manuel Derqui (C), y un san Baltazar y dos pares de los tres reyes en Villa Guillermina (SF). La duplicación y triplicación del santo, como se verá más adelante, posiblemente se deba a la pervivencia de un patrón de religiosidad africano por el cual las imágenes se transmiten generacionalmente por vía agnaticia y que por muerte o disgregamiento familiar varias de ellas pueden terminar en una misma casa. En el caso de la presencia de los tres reyes, san Baltazar se diferencia de los otros dos por su color y porque siempre los rezos van dirigidos a él. De hecho, no hay capillas advocadas a san Melchor y san Gaspar y las consagradas a los tres Reyes Magos lo son a título nominal, pues los devotos solo se reconocen como de san Baltazar.

Respecto al atributo médico del santo, cabe precisar que en el habla coloquial litoraleña médico es sinónimo de curandero, aquel que cura con oraciones, payés e infusiones, reservándose doctor para los que ejercen la medicina autorizada por el *establishment* (García 1984a). Si bien existe una gran tradición imaginera en Corrientes, actualmente no se tallan imágenes san Baltazar. Las que he documentado son cuidadas como verdaderos tesoros familiares pues son muy antiguas (un siglo o más) y fueron talladas con delicadeza, con maderas costosas y metales preciosos. Ante la ausencia de este tipo de imágenes en el mercado, aquellos interesados en crear una capilla de este santo solo puedan comprar la del tipo pesebre. Así sucedió en la referida capilla de la familia Caballero, en Corrientes (C).

## 2) Aspecto hagiográfico

En un artículo sobre la devoción popular a los santos canónicos en Buenos Aires, Carozzi (1986) realiza una interesante observación:

“Si la gente que cree en los santos conociera algo de sus vidas terrenas podríamos pensar que algo hay en ellas que tiene la propiedad de suscitar admiración en sus fieles o que algo en común entre unos y otros, santos y devotos, podría ser fuente de cierta identificación, de una peculiar simpatía. Pero, en general, la gente que cree en los santos nada conoce de sus vidas” (Carozzi 1986: 58-59).

Así, testeó que solo en contados casos los devotos de santa Lucía y san Cayetano, entre

otros santos, recordaban algún borroso rasgo hagiográfico, por lo que difícilmente podrían servir como ejemplo de vida. Aunque los fieles de san Baltazar suelen conocer su vida de acuerdo a la narración del Evangelio según san Mateo y a la tradición oral europea, por lo extendido que siempre estuvo el episodio de los Reyes Magos en el mundo católico (García Mahiques 1992), este culto reposa sobre una hagiografía divergente a la bíblica. La misma es producto de un proceso sui géneris que probablemente se remonte a los comienzos de la esclavitud en la Argentina. En un nivel general, los devotos coinciden en un punto, Baltazar, antes de ser santo, había sido un hombre muy divertido, aficionado al candombe, “el baile de los negros”. En un nivel particular, en algunas capillas se da cuenta de algunos hechos adicionales. Veamos dos casos. Para los devotos de la de Empedrado (C), Baltazar, Melchor y Gaspar fueron gauchos y vivieron miles de años antes de Jesucristo. Recorrían los campos a caballo, solían dormir a la intemperie, andaban armados y en más de una oportunidad se les aparecieron los diablos, quienes con una humareda intentaron perderlos de su ruta hacia el Niño Jesús, pero ellos salieron victoriosos abriéndose paso con machetes y linternas. En Corrientes (C) documenté una historia que narra su vida gauchesca junto a Melchor y Gaspar en Concepción (C) donde unos diablos, aprovechando su afición por las golosinas, mataron a Baltazar convidándole dulces envenenados.

Las reinterpretaciones de los episodios bíblicos y las elaboraciones sobre su vida pueden analizarse como un doble proceso de identificación de los devotos con él: de sacralización de lo cotidiano y de humanización de lo sobrenatural. El santo se manifiesta, por un lado, como un igual a ellos al realizar actividades afines y asumir actitudes similares mientras que, por el otro, se manifiesta como un ser sobrenatural al poder vencer a los diablos. Asimismo, la carga de sentido que gravita sobre él al considerarlo aficionado al candombe, da cuenta de la conciencia del origen afroargentino del culto.

### 3) Aspecto devocional

En sentido amplio, devoto es todo creyente que concurre a la capilla y/o a la fiesta con regularidad. En sentido restringido, es el *promesero*, quien se auxilia en el santo y empeña su palabra a cambio de un favor y/o cumple el milagro realizado mediante el “pago” de lo oportunamente ofrecido (la “manda”), por lo general durante su fiesta. Así, el pedido y el cumplimiento de la promesa constituye uno de los aspectos más característicos de la religión popular (Amegeiras 1987), puesto que para los devotos el auxilio en un santo, más que directamente en Dios, proporciona un plus de seguridad pues los santos, porque al haber sido hombres pueden comprender de un modo más íntimo (Carozzi 1986).

Dado que san Baltazar es tenido por un santo alegre, la música es su modo devocional por excelencia. Sin embargo, lejos de una uniformidad estilística, cada capilla lo venera mediante determinados géneros danzarios, algunos propios y exclusivos del culto y ejecutados con instrumentos musicales consagrados al santo. El siguiente cuadro muestra un panorama de los géneros musicales vigentes en algunas capillas.

**Cuadro 7: Géneros musicales practicados en algunas capillas de san Baltazar**

Localidad	Provincia	Familia	Género/s musical/es
Wilde	Buenos Aires	Núñez	Polca paraguaya, <i>chamamé</i> , cumbia y música en boga
Corrientes	Corrientes	Caballero	Candombe, <i>chamamé</i> y "folclore" (21)
Manuel Derqui	Corrientes	Silva	<i>Chamamé</i> y cumbia (21)
El Batel (Goya)	Corrientes	Perichón	<i>Chamamé</i> , "valseado" y cumbia con una o dos tamboras
El Batel (San Roque)	Corrientes	Quirós	<i>Chamamé</i> , "valseado", corrido y baión
Empedrado	Corrientes	Pérez	<i>Charanda</i> o <i>zemba</i> , <i>chamamé</i> y cumbia
Esquina	Corrientes	Aquino	<i>Chamamé</i> , valseado y "danza de las banderas"
Saladas	Corrientes	Hernández	Candombe, pericón, <i>chamamé</i> y cumbia
Resistencia	Chaco	Francia	<i>Chamamé</i>
Villa Ocampo	Santa Fe	Rodríguez	<i>Chamamé</i> con dos tamboras, "valseado", cumbia y "danza de las banderas"

Como se aprecia, ninguna capilla venera al santo con los mismos géneros aunque, en líneas generales, el curso de la fiesta puede dividirse en dos momentos: al comienzo suelen tener lugar las danzas más tradicionales (*chamamé*, *charanda*, "valseado", por ej.) y luego las más modernas (cumbia y música en boga, por ej.). Desde la perspectiva generacional de los devotos, en la primera parte participan más los adultos y mayores, y en la segunda los jóvenes y niños. Estas adhesiones estéticas son explicadas por ellos en términos más bien armónicos, dado que consideran natural que a los jóvenes les guste más la música moderna y a los adultos -la "viejada"- la tradicional. De hecho, si bien la mayoría de los dueños de capilla no consideran a la cumbia como un género propio de este culto y ni siquiera tradicional de la región, su exclusión comprometería el éxito de la fiesta, pues haría mermar el público (22).

Algunas capillas disponen de un sistema de cargos para la solicitud y pago de promesas. Cualquier *promesero* puede ocupar los cargos de la que se adscribe. Quien lo desea solo debe comunicárselo a la dueña del santo, que es también la dueña del lugar donde se realiza la fiesta y quien realiza los gestos sacrales, como la bendición de los devotos con la imagen del santo. En algunas capillas correntinas como la de El Batel (Dto. Goya), Ifran y Yataity Calle, por ejemplo, deben someterse a cumplir con un rito de pasaje denominado "El nombramiento", que tiene lugar al inicio del ciclo festivo del santo y que es, a su vez, el primer día de Novena. Durante el ciclo festivo, quienes asumen estos roles deben respetar severas reglas de comportamiento para con los otros y para consigo, se les otorgan y vedan ciertos espacios físicos para su tránsito y deben vestir ciertos atuendos distintivos. En caso de incumplimiento serán castigados con una amonestación en público por parte de la dueña del santo o por alguien con algún cargo superior al del infractor. Los atuendos -"hábitos del santo"- pueden ser un listón rojo o uno rojo y otro amarillo, anudados en banderola y, a veces, capa roja (los alféreces);

vestido rojo y amarillo, corona y, a veces, cetro (los reyes y las reinas); disfraz rojo y amarillo, con máscara de cabeza y armas de juguete (los *cambara'angá*).

El rey y la reina deben presidir el baile del santo sentados, portando sus atributos reales. No pueden bailar y al levantarse (por ejemplo, para comer) deben pasar delante del altar, donde unos ayudantes les retirarán momentáneamente sus atributos, previa reverencia al santo. Por lo general, estos cargos son ocupados por niños. Los reyes y las reinas deben observar una postura adusta, no pueden conversar en demasía y nadie más que ellos puede ocupar esos asientos. Los *cambara'angá* son devotos que en cumplimiento de un favor recibido se disfrazan con máscaras de cabeza y atuendos exclusivamente realizados para tal fin. Por su comportamiento se ubican en el polo opuesto a los reyes y reinas, su deber es alegrar el baile, ser motivo de diversión, de burla, así como ayudar en los menesteres necesarios para la celebración. Es de capital importancia que sus identidades humanas no sean reconocidas; por ello la máscara y el atuendo ocultan gran parte de su identidad y colocan la voz en falsete.

A quienes encarnan al santo a través de estos cargos devocionales son tenidos por "hijos del santo" o, en guaraní, "el santo *membü*". Al respecto, Augé (1996), en un estudio sobre los sistemas religiosos de Togo, señala que en ellos no hay diferencia entre dioses y reyes. El carácter de fetiche, de cosa, de los dioses, se manifiesta en la inmovilidad que deben observar los reyes y en la cual la relación entre el cuerpo de los dioses y el de los hombres es muy estrecha y las transferencias entre ambos cuerpos incesantes. Por ello: "la actividad ritual trata incansablemente de pensar en términos de continuidad de la cosa y el ser, el dios y el hombre, el muerto y el vivo. Pero el punto de partida es siempre el cuerpo humano mismo, cuyas características y cuyos enigmas pesan en la constitución de todos los sistemas simbólicos" (Augé 1996: 61).

Para los devotos, el rey, la/s reina/s, los alféreces y los *cambara'angá* son el santo vivo en la tierra, el santo hecho carne que, por medio de la música, toma cuerpo en estos cargos. Ellos hacen manifiesto los caracteres del santo: su atributo de fetiche, de cosa, en la inmovilidad de reyes, reinas y alféreces al sacrificarse presidiendo con una postura sedente y sería una fiesta que se caracteriza por la algarabía. Su atributo de alegre, bailarín y divertido, está plasmado por los *cambara'angá* al sacrificarse saltando y bailando desde temprano con incómodos disfraces que, con las altas temperaturas del enero correntino, pueden hacerlos desfallecer. Desde una perspectiva religiosa, durante la fiesta los ocupantes de estos tres cargos han abdicado a su ser, no son humanos, *son* el santo encarnado que festeja su día, feliz, entre sus devotos. Por su parte, la serenidad de los reyes y las reinas recuerda a cada participante la materialidad del santo. Todos se divierten y todos hacen un ofrecimiento, pues de eso se trata esta celebración, de festejo y de sacrificio: el rey, la/s reina/s y los alféreces no pudiéndose mover y los *cambara'angá* no pudiendo descansar. Unos desean bailar, porque están en una fiesta, mientras que otros desean descansar, porque ya se han movido bastante, pero ninguno puede hacer lo que desea sino lo que estipula "su manda", su promesa.

Uno de los patrones de religiosidad afro que estructura al culto es el carácter mágico de la relación devoto-santo que se manifiesta en la simbología de sus colores favoritos, rojo y amari-

llo, como por ejemplo en las velas. A grandes rasgos, y sintetizando los discursos de devotos de varias capillas, el rojo representa el movimiento, la vida, el fuego, el color del vino; el amarillo es su contraparte, el “mata-fuego”, el cese del movimiento. Mediante el encendido votivo de estas velas los *promeseros* buscan ponerse en comunicación con él. Sin embargo, se verá en el capítulo dedicado a los africanismos vigentes en las prácticas y creencias religiosas, que el rojo también guarda una contrapartida nefasta pues, coincidiendo con algunas culturas del África negra (Turner 1990) significa luto, muerte, carne en descomposición y violencia. Así, gozando de un valor neutral, es el devoto quien mediante su empleo comunicacional con san Baltazar lo puede invocar para que obre el bien o el mal. Donde más diverge la práctica devocional a este santo de la norma canónica, es en el valor que adquiere la imagen para los devotos. Para la Iglesia Romana y en muchos cultos populares (Carozzi 1986) los santos moran en el cielo, nunca bajan a la tierra y la veneración que se opera mediante sus imágenes no se hace a ellas sino a lo que representan. Por el contrario, en este culto es la imagen misma la que recibe veneración. Dicha actitud puede analizarse tanto desde la religiosidad popular como desde el africanismo, ya que es común que en los cultos populares los devotos concentren su devoción en las imágenes mismas, y en los cultos de procedencia afro estas alberguen el espíritu de la entidad representada. Los devotos de la capilla de Empedrado (C), por ejemplo, consideran que el espíritu del santo baja a su imagen el día de la fiesta mediante la ejecución musical de la *charanda*, para atender los pedidos de sus devotos y estar junto a ellos (ver Cap. 5). Por ello resulta importante la adscripción de los devotos a una capilla en particular, pues al ser cada imagen única posibilita, la existencia de san Baltazar “más fuertes” que otros.

Además del rezo de la Novena al inicio del ciclo festivo del santo, en algunas capillas se recitan otras oraciones, aunque en el pasado posiblemente hayan sido cantadas. Cito dos ejemplos. El primero, un cántico tomado de un libro de Novena destinado a san Baltazar, lamentablemente sin pie de imprenta ni año de edición, pero que podría ser de las últimas décadas del siglo XIX o primeras del XX. Según mis trabajos de campo, este cántico se reza en las capillas de la familia Píriz de Goya y en la de El Batel (Dto. Goya, C) de manera responsorial: una mujer solista las coplas y todos el estribillo. El segundo ejemplo es un “gozo” que se recita en las capillas de Chavarría, C) y El Batel (Dto. San Roque, C). La versión que ofrezco aquí es una reconstrucción mía efectuada a partir de las tres versiones mencionadas, pues todas están, de algún modo, deformadas. Como el “cántico”, es recitado de manera responsorial (la copla final también la dicen todos).

**Cántico del Novenario *Nov[ena]* / al / Glorioso *S[anto]* / Rey *Baltazar*. Goya (C), en enero de 1996**

*Oh estrella de la mañana*  
*Virgen bella gran María*  
*Sed vuestra luz nuestra guía*  
*Para hallar al salvador.*

Cuando de allí se separan  
 La luz vuelve á iluminar  
 Y á Belén á encaminarlos  
 Fijando allá su fulgor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Así como los tres Reyes  
 Los guió desde el Oriente  
 Un nuevo astro refulgente  
 Con su extraño resplandor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Luego que ellos observaron  
 Sus portentosos reflejos  
 Se previenen desde lejos  
 Para adorar al Señor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Como prácticos que eran  
 En sabias astrologías  
 Buscan nacido al Mesías  
 Y encuentran al Redentor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Sin detenerse un instante  
 Emprenden el gran camino  
 Siguiendo de su destino  
 El impulso superior.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Ricos dones aperciben  
 Cargan sus fuertes camellos  
 De su fé siguen ellos  
 Los impulsos sin temor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Apenas á Sion llegan  
 El astro desaparece  
 Pero nunca desfallece  
 De su designio el ardor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

En trece dias consiguen  
 La meta de su destino  
 Oh que próspero camino  
 Oh que dicha Oh que favor  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Llegan por fin á la cueva  
 Donde Jesús se albergaba  
 Y su centro se llenaba  
 De un asombroso esplendor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Allí postrados en tierra  
 Con extrañable cariño  
 Rinden al sagrado niño  
 Todo su obsequio y amor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

La madre Divina madre  
 Con indecible ternura  
 De su singular ventura  
 Les asegura el honor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Oro como á Rey le ofrecen  
 Como á Dios incienso puro  
 Y como hombre en tal apuro  
 De la mirra el rico humor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

Despues por otro camino  
 Vuelven á su patrio suelo  
 Y eluden propicio el cielo  
 De Herodes el vil furor.  
*Oh estrella de la mañana, etc.*

**“Gozo”. Versión reconstruida a partir de tres versiones muy deturpadas: A y B) Tomadas de un cuaderno de rezos en Chavarría (C), y C) Tomada de un cuaderno en El Batel (Dto. San Roque, C)**

#### **Omnipotente gozo de Santo Rey Baltazar**

Es el reino del Oriente  
 que cercenó su cabello,  
 de perlas entre flores embalsamado  
 el placer de reluciente.

aquella estrella de Oriente  
 y la corona en la frente  
 con la espada reluciente.

*¡Oh, guía de los sin fe... etc.*

*¡Oh, guía de los sin fe  
con su nueva reluciente!  
Melchor, Gaspar, Baltazar,  
los Tres Reyes del Oriente.*

Qué le falta a su nombre,  
qué le falta a su Rey.  
Templo bueno, mi Dios,  
El solo Rey que enviara.

*¡Oh, guía de los sin fe... etc.*

Yo soy Rey de los Tres Reyes  
pues me puso de guía

Cuando el redentor se acercaba  
Baltazar se arrodillaba  
pidiendo por la corona  
porque a él le dedicaba.

*¡Oh, guía de los sin fe... etc.*

Los Tres Reyes, orad por nosotros.  
Los Tres Reyes, orad por nosotros.  
Los Tres Reyes, orad por nosotros.  
En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.  
Amén.

#### 4) Aspecto ético

La relación que el devoto establece con el santo se forja desde la cotidianidad y desde la moderación. Al referirse a él lo tratan con la frescura y naturalidad con que tratarían a un familiar. Inclusive es objeto de burla y reproches, como cuando sucede algo que él, como ser sobrenatural, podía haber evitado. Así, es frecuente escuchar exclamaciones como “¡Pero, el negro este, maldito!” o “Lo puse en penitencia mirando a la pared, en castigo, porque no me hacía caso a lo que le decía!”. Este comportamiento da cuenta de un santo que, para los devotos, *habita* en sus casas. Sin embargo, dicha cotidianidad no avala cualquier tipo de obra; por el contrario, lejos de ser su convivencia la de alguien más, es la de un huésped de honor, su presencia honra y santifica la casa, la hace potente y próspera por un estar que ayuda a sus moradores a llevar a buen puerto muchos aspectos de sus vidas. De este modo, la moderación adquiere carácter referencial ya que no deben producirse excesos ni obrar contra las normas y los deberes consuetudinarios, como practicar concubinato, tener hijos de soltero/a, robar, codiciar y, lo que es más importante, mentir, pues hay una clara obsesión por cuidar la palabra dicha. El mentir, el hablar de más, el jurar en vano es juzgado como una actitud perniciosa, un gasto de energía.

#### Relación del culto con la Iglesia Católica

Si el culto a san Baltazar en nuestro país fue creado y mantenido por la Iglesia Católica (23) entre los siglos XVIII y XIX, en un contexto esclavista en que le era política y religiosamente conveniente, al disolver su Cofradía en 1856 se desentendió del mismo. Hoy en día, a partir del Concilio Vaticano II (1963-65) y su acercamiento a la cultura popular con la Teología de la Liberación y la política de inculturación (Mallimaci 1993, Beldi 1999), los curas locales suelen considerarlo dentro sus pastorales, bien concurriendo a sus capillas, bien oficiándole una misa en su día. Con todo, la relación de la Iglesia con los devotos no se transformó en un camino de rosas,

pues muchos curas aún se niegan a darle la bendición. Por ejemplo, en el culto de la familia Núñez de Wilde (BA), un cura que concurría anualmente a su fiesta, bendijo la fiesta y el rey mago Baltazar del pesebre, pero no a su san Baltazar, a condición de que accedieran a denominarlo “rey mago”, como estipula la ortodoxia. Los Núñez no aceptaron, defendiendo su postura como lo ilustra el siguiente diálogo con Oscar Cámara, hijo de la dueña:

**Pablo:** ¿Y la relación actual con el que está viniendo ahora a la fiesta, el Padre Paco?

**Oscar:** El que está viniendo ahora nos había hecho una proposición [...] que si nosotros le pongamos rey mago a Baltazar, él nos hacía misa [...]. Como rey mago Baltazar él está dentro de lo que es nuestra religión, bien clarito de que es un rey mago y son los que vinieron al Niño Jesús y todo eso, ahora san Baltazar [...] yo le dije que no, que san para nosotros es san Baltazar, y va a seguir siendo san Baltazar, y [como para] nosotros san Baltazar quiere fiesta, le vamos a seguir haciendo la fiesta. Entonces él viene y, antes de que empiece la fiesta, viene y nos bendice el pesebre, ahí hay un Baltazar que tiene su camello, ese sí, ese lo bendice, el nuestro no.

**P:** ¿Si ustedes aceptaban le iba a hacer Misa como hacía el otro Padre [...], pero ustedes no accedieron a ese cambio porque no estaba dentro de su tradicionalidad?

**O:** Claro, para nosotros es san Baltazar, no podemos [...]. Él dice que no existe, que no está contemplado en la Iglesia, es un mito, o sea no es un rey mago... porque si hubiera sido un rey mago ya hubiera estado contemplado dentro de esto. Pero se lo digo yo “Padre Paco -le digo-, no es rey mago porque el rey mago viene con las manos hacia delante trayendo el regalo al Niño, y nuestro Baltazar viene con las manos extendidas, no, y trae en incienso para purificar, él viene purificando -le digo- y trae la canastita del dinero, no, de oro y joyas, y quiere fiesta, quiere alegría, no viene a traerle a Jesús como el rey mago que le trae incienso y mirra para curarle los dolores, él viene a traerle alegría”.

**P:** ¿Cómo toman ustedes, digamos, la determinación del Padre Paco, cómo juzgan ustedes el proceder de él?

**O:** Y, nosotros no juzgamos [...]. Yo considero que tiene razón en que san Baltazar no existe, es un mito, en eso sí tiene razón, o sea es una cultura independiente de lo que es la cultura de la Iglesia [...]. Por eso nosotros inclusive todo lo que hacemos es “Fiesta *Tradicional* san Baltazar”. En una época le habíamos decidido agregarle “Fiesta de Reyes”, pero directamente después ya no [...]. Nosotros hacemos la fiesta para que todo el mundo reviva el dogma de fe que es la venida de los Reyes Magos a ver al Niño Dios, pero la fiesta en sí es al santo solo.

**Oscar Cámara (49), hijo de la dueña de un san Baltazar. Septiembre de 1995, Wilde (BA).**

En una conversación con el párroco de Curuzú Cuatiá (C), al comentarle algunas características devocionales del culto para que me diera su opinión, me sorprendió que las desconociera, respondiendo que la gente o calla o en realidad no tiene esa devoción mágica que aducía, argumentando un minucioso conocimiento de su grey producto de veinte años de residencia allí y el trato que mantiene con algunas capillas a las que concurre. Es evidente que los devotos poseen diversas estrategias discursivas según sea su interlocutor ya que, puertas afuera, ante la presencia de su cura, manifiestan lo que saben que no contradice al dogma. Por otra parte, el sentido de observación y de análisis de un cura no es el de un cientista, por lo que se le pueden pasar por alto ciertos matices de la religiosidad popular. Sobre este aspecto, el párroco de la Catedral de Goya (C) me manifestó:

Pienso que en parte se debe a que es gente que no conoce mucho la palabra de Dios, no conoce el amor de Dios, no sabe que esas cosas no son la verdad de Dios, pienso que por ahí anda la cosa, no. Quien llega a conocer el amor de Dios como es revelado por Jesucristo no se le va a ocurrir nunca una cosa así, no, pero el que no lo conoce está como una especie de una fe que es previa a una fe muy madura todavía, una fe muy poco ilustrada, no, y entonces tiene todo ese tipo de imaginaciones. Es un proceso de fe, es una fe... cómo decir, en sus comienzos, una fe que le falta, digamos, madurar a través de la palabra de Dios.

**Tomas von Schultz (aprox. 60), párroco de la Catedral de Goya. TC INM 173, 1998-1999, Goya (C).**

Aunque la Iglesia Romana no admite la veneración de san Baltazar fuera de la terna regia de los Santos Reyes Magos, ante la emergencia de su devoción popular he documentado algunas excepciones. Uno de ellas es la Iglesia de San Antonio de Obligado (SF), levantada por los jesuitas y terminada en 1895. Allí no solo se encuentra en el altar mayor un Baltazar con una aureola sugestivamente inclinada sino que, junto a san Antonio, es copatrono del pueblo.

## **A modo de conclusión**

La fiesta de san Baltazar es un acontecimiento en el que sus devotos reordenan sus vidas contactándose con lo sagrado, agradeciéndole con aquello que consideran más gusta en el cielo y en la tierra, música y baile. Respecto a él, hacen explícito reconocimiento de dos cuestiones, las irreductibles diferencias que tiene con el rey mago Baltazar y la raigambre afroargentina de su veneración. Hemos visto cómo ambas cuestiones quedan evidenciadas de acuerdo a los aspectos icónico, hagiográfico, devocional y ético, a pesar de que sendos sistemas hagiográficos concuerden en la fecha de celebración, 6 de enero. Todo ello invita a pensar que ambos cultos no corren una misma línea, con el segundo derivado del primero, sino en paralelas, cada uno con vida y personalidad propia. Sería tentador aplicar una tesis reduccionista y pensar que ambos personajes son solo facetas divergentes de una misma entidad sobrenatural, dos caras de una misma moneda, que el culto a san Baltazar nació como una mala adopción del cristianismo por parte de los negros, justificándolo todo dentro del marco histórico de la esclavitud, o que es una versión avalada por el clero en una circunstancia histórica concreta (sacar a los negros esclavos de la gentilidad para salvarles el alma). Aunque suene algo anticuada, la famosa premisa de Durkheim de que no existen religiones falsas, todas son verdaderas a su modo, parece cobrar aquí sentido.

Respecto a las diferencias entre las imágenes del Rey Mago Baltazar y las de san Baltazar o santo rey Baltazar, es interesante considerar que Balogun (1982: 59) sostiene que desde un punto de vista artístico las esculturas africanas se muestran casi siempre en inmovilidad, por lo que la eliminación de la tensión de las posturas físicas asegura que no haya interferencia con la armonía plástica total en el sentido estructural. No estoy sugiriendo que las imágenes de san

Baltazar sean un fetiche, pero sí su carácter de cosa, de objeto de veneración que, por su constitución icónica, permite a los actores formular comentarios sobre diversos aspectos cosmovisionales. Está para ser venerado, a diferencia del rey mago Baltazar, no vino a adorar al Niño Dios. Su duplicación y triplicación en algunas capillas (algo ajeno a los santos católicos) puede comprenderse en términos culturales heredados de África, donde varios santos que recibían veneración en forma individual han confluído en un lugar en común al quebrarse la línea de herencia agnaticia. Por ejemplo, en los cultos vudú del sudeste de Togo

“cada dios está presente en cada aldea pero también puede estar en ella en varios ejemplares. Esta reduplicación del sistema de conjunto y esta multiplicación de los elementos singulares corresponden a la dimensión social del panteón: Un dios se hereda en línea agnaticia al morir quien lo ha instalado [...]. Los azares de la vida interpretados en ciertas ocasiones (generalmente desdichadas) están reorganizados en función de dos parámetros: el parentesco de los hombres y el parentesco de los dioses. La relación de los hombres con los dioses es pues realizada socialmente” (Augé 1996: 28).

La música, como propicia canalizadora de la alegría, es el modo devocional por antonomasia en el día del santo, actuando como contrapeso del sufrimiento y la culpa. Oscar Cámara, de la capilla de Wilde (BA), apunta en esa dirección cuando toma distancia de la devoción hacia los santos canónicos:

Lo interesante de Baltazar porque él, lo que él brinda, brinda para que uno viva feliz. La esencia del ser humano es vivir feliz, uno no vino acá para sufrir, uno vino acá a vivir, para ser feliz, o sea esas cosas, si le toca a uno tener problemas, son cosas que se le van presentando en la vida, y es lo que hay que pedirle al santo, que lo ayude a aliviar las trabas de la vida para que uno sea feliz, con la mujer, con los hijos, con dinero, porque a veces no es... uno necesita diez pesos porque es esencial y san Baltazar de alguna manera se lo consigue [...], pero que lo que hay que entender del santo, [es que] el santo es para cubrir nuestras necesidades, él hace milagros para nuestras necesidades, pero no para nuestras banalidades.

**Oscar Cámara (49), hijo de la dueña de un san Baltazar. Septiembre de 1995, Wilde (BA).**

La división interna de la fiesta del santo en dos momentos, la primera con las danzas tradicionales y la segunda con las modernas, puede ser explicada desde los estudios de religiosidad popular. Rodrigues Brandão (1981) enfatiza su aspecto celebratorio en detrimento del sacrificial, por lo que es común que este tipo de celebraciones terminen como un evento seglar donde lo sagrado pasa a un segundo plano. Así, la primera parte constituye el ámbito donde se prioriza lo sagrado, marcado por la procesión, la realización de los gestos sacrales y los devotos que ocupan los cargos devocionales; promediando la fiesta las dos primeras circunstancias se encuentran lejanas, los devotos ya han cumplido su promesa, sus roles se relajan y los grupos de música tradicional dan paso a los de música moderna, quedando lo religioso circunscrito al entorno del altar, en un segundo plano.

La relación de la Iglesia Romana con san Baltazar se establece en dos niveles. En uno general se halla la ortodoxia, que no permite su culto en forma individual sino en compañía de san Melchor y san Gaspar, dentro de la celebración de la Epifanía. En un nivel regional, debido a su

culto popular, ha condescendido a cierta permisividad según el cura local y su política pastoral. Así, es posible observar la presencia “amistosa” de curas en las capillas, sobre todo el día del santo, así como algunos templos dedicados a su figura.

---

## CAPÍTULO 5

### Africanismos 1: Prácticas musicales devocionales

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

Había anunciado que un aspecto medular de este culto es la manifestación de la fe a través de la música y que cada capilla es singular e independiente en cuanto a sus prácticas musicales, por lo que existe una amplia variedad de músicas vinculadas al culto, virtualmente no hay dos capillas que veneren al santo de la misma manera. Muchos de los géneros vigentes son el resultado de diversas herencias que sobrevivieron en el tiempo y que los devotos mantienen como vehículos de comunicación con lo sagrado. De otros he tenido la oportunidad de documentar su inserción en el culto y de conversar con los actores implicados, dando cuenta del proceso de cambio inherente en toda manifestación cultural viva. Antaño, la devoción se manifestaba a través de géneros ahora en desuso, de los que he podido recabar información a través de documentos históricos y de la historia oral. En el Cuadro 6 di cuenta de esta diversidad musical; seguidamente mostraré cómo las prácticas musicales relevadas pueden clasificarse de acuerdo a tres aspectos: época de vigencia, pertenencia cultural y, para las danzas, el número y la relación proxémica entre los bailarines:

**Cuadro 8: Época de vigencia**

<b>Pasado colonial</b>	Candombe "Tambo" <i>Zemba</i>
<b>Pasado inmediato (últimos 100 años)</b>	Candombe
<b>En la actualidad</b>	Baión Candombe <i>Chamamé</i> <i>Chamamé</i> con tambora <i>Charanda o zemba</i> Corrido Cumbia Cumbia con tambora

	“Danza de las banderas” “Danza de los <i>cambara’angá</i> ” Pericón Toques de tambores en la religión africanista “Valseado” “Valseado” con tambora
--	--

Cuadro 9: Pertenencia cultural

<b>Afroargentina</b>	Candombe <i>Charanda o zemba</i> “Danza de los <i>cambara’angá</i> ” “Tambo” <i>Zemba</i>
<b>Afrobrasileña</b>	Toques de tambores en la religión africanista
<b>Criolla con aportes afro</b>	<i>Chamamé</i> con tambora “Valseado” con tambora
<b>Criolla</b>	Baión <i>Chamamé</i> Corrido Pericón “Valseado”
<b>Popular</b>	Cumbia
<b>Popular con aportes afro</b>	Cumbia con tambora
<b>Desconocida</b>	“Danza de las banderas”

Cuadro 10: Los géneros danzarios según el número y la relación proxémica entre los bailarines

<b>Colectivas</b>	<i>Charanda o zemba</i> “Danza de las banderas” “Danza de los <i>cambara’angá</i> ” “Tambo” <i>Zemba</i>
<b>De parejas sueltas interdependientes</b>	Candombe Pericón
<b>De a tres, tomados</b>	<i>Charanda o zemba</i>
<b>Pareja suelta</b>	Cumbia Cumbia con tambora
<b>Pareja tomada</b>	Baión <i>Chamamé</i> <i>Chamamé</i> con tambora

	<i>Charanda o zemba</i> Corrido "Valseado" "Valseado" con tambora
--	--

Por lo expuesto, sería impropio acordar *una* manera de veneración musical, por lo que resulta prudente sostener que la principal característica que conecta a las dispersas capillas dándole sentido de unidad a la veneración es que la música (en este contexto ella incluye a la danza) siempre es el vehículo de manifestación de la fe. A los fines del presente trabajo, dedico este capítulo a los géneros vigentes de pertenencia afro de acuerdo a los cuadros 7 y 8. Asimismo, trataré los instrumentos musicales intervinientes, especialmente los vinculados a la cultura afroargentina (24). Como en todas las prácticas musicales afro de carácter religioso, su ejecución es privativa de los varones.

## A) Prácticas musicales

### 1) Prácticas musicales afroargentinas

#### 1.1) Los *cambara'angá*

Son devotos de san Baltazar que en cumplimiento de favores realizados a ellos o a sus familiares, para el ciclo festivo visten disfraces ceremoniales que ocultan su identidad. Su deber es animar la fiesta con gritos y peleas pantomímicas, incitar a los concurrentes al baile danzando solos, entre ellos y/o armando parejas, así como ayudar en los menesteres necesarios para el decurso de la celebración. Sus movimientos son histriónicos, les está prohibido ingerir bebidas alcohólicas y bailar y hablar con las damas. Según sus dotes musicales, también participan en los conjuntos de *chamamé* que se forman *ad hoc*. Durante la procesión algunos montan a caballo y simulan luchas ecuestres con jinetes no enmascarados, donde siempre éstos resultan perseguidos y alcanzados. En las fiestas diurnas están habilitados para quitarse las máscaras al promediar su desarrollo, después de la procesión, mientras que en las nocturnas ello ocurre hacia la medianoche. Este rol es preponderantemente masculino y por lo general participan jóvenes y niños. Para adquirir tal condición los postulantes deben participar en un rito de pasaje -"El nombramiento"- al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de la Novena (en esta ceremonia también se "nombran" a las nuevas reinas y alféreces). Allí efectúan un pago de carácter anual (25) y declaran públicamente los años que cada uno se compromete a asistir en tal condición. El tiempo mínimo es de 3 años (2 + 1 de regalo); cumplida la promesa quedan libres de su obligación, aunque cada cual puede optar por proseguir los años que desee.

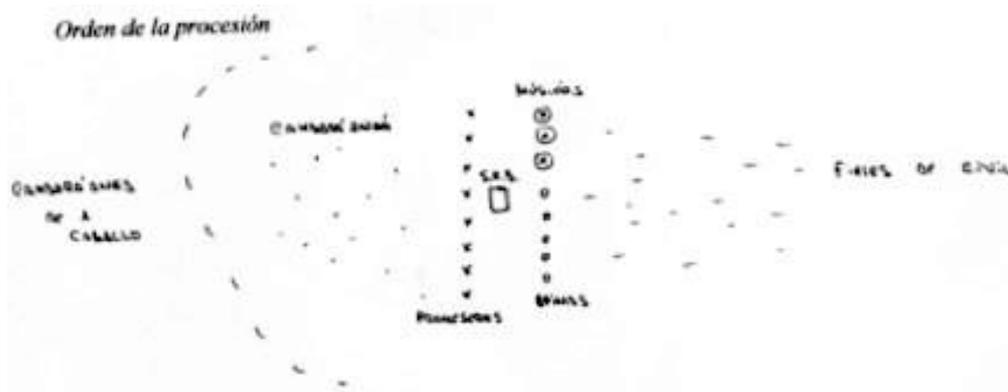
*Cambara'angá* es un vocablo guaraní de carácter aglutinante. Según los diccionarios de Jover Peralta y Osuna (1951) y de Ortiz Mayans (1980), el guaraní dispone de dos palabras para "negro", *jhü* para objetos, y *campá* para personas; *ra'angá*, por su parte, es "imagen, sombra, figura, careta". Según los informantes, *cambara'angá* puede traducirse como "disfrazado de

negro” o “negro de mentira”. Más allá de su traducción literal al español, lo importante es que esta palabra subraya el carácter no real del disfrazado, enfatizando su cualidad de simulador o, paradójicamente, de ser que no es. Otras denominaciones vernáculas son *camhá*, *cambacito* y, menos frecuentemente, “payaso”. De acuerdo a mi experiencia de campo, los *cambara'angá* se encuentran en cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel (Dto. Goya), Ifran, Yataity Calle y Cruz de los Milagros y, según referencias de terceros, en Mercedes (C) y General Obligado (SF). También se hallan en las fiestas de san Baltazar del Paraguay (Colombino 1989).

El atuendo ceremonial consiste en máscara de cabeza (26), capa, delantal y polainas, con predominio de los colores rojo y amarillo. Todas las prendas están atiborradas de pequeños apliques de diverso tipo: lentejuelas, juguetes de plástico, adornos de Navidad, espejitos, afeitadoras descartables, luces accionadas a pila, etc. Para las peleas pantomímicas se valen de boleadoras de lana, revólveres de cebita, cuchillos y espadas de madera. Dada la importancia del ocultamiento de su identidad, ninguna parte del cuerpo queda al descubierto, excepto las manos. Por ello, también falsean la voz y se niegan a dar sus nombres. Mientras permanezcan enmascarados solo pueden ser llamados con el nombre genérico de *camhá* o sus homólogos mencionados.

Los *cambara'angá* son ante todo actores alegres, aunque su hilaridad no desplaza la manifiesta violencia de sus peleas pantomímicas. Su presencia conforma un resorte lúdico clave en la fiesta. No tienen un baile o una música propia, su deber es bailar mientras haya música, sea *chamamé*, “valseado” o cumbia, los tres géneros danzarios de las capillas donde están presentes. Sin embargo, a modo conjetural podría pensarse como específico de ellos una figura coreográfica que realizan, por lo menos en la capilla de la familia Perichón en El Batel (Dto. Goya, C), generalmente antes de quitarse las máscaras -o sea antes de la medianoche-, y que podría vincularse a una antigua danza afro en desuso. Esta figura tiene lugar en el recinto que alberga la capilla, que es de ladrillos y cal, techo a dos aguas y columnas de madera, un tercio del mismo es cerrado (la capilla propiamente dicha), el resto es abierto y a uno de sus lados se ubican los bancos desde donde las reinas y los alféreces presiden la fiesta. La coreografía consiste en que se ubican en semicírculo tomados de las manos y bailan dando pequeños pasos hacia atrás y hacia adelante. Se desarrolla frente a las reinas y alféreces, a la altura del altar del santo.

**Gráfico 1: Ubicación de la danza de los *cambara'angá* en la capilla de El Batel (Dto. Goya, C)**



Mi hipótesis sobre su raigambre afro se basa en una información proporcionada en Resistencia (CH) por Daniel Francia, un mulato dueño de una imagen de san Baltazar heredada de sus mayores. Al momento de la entrevista (1996) tenía 54 años de edad, y recuerda que en su casa se veneraba al santo con maneras y lenguas africanas por lo menos hasta sus 11 años (aprox. 1953):

**Pablo:** ¿No se acuerda un poco más cómo era, qué hacían [...]?

**Daniel:** No, no, yo no entendía. Los rezos yo no entendía, rezaban en, en... después que ellos hacían eso rezaban -le voy a decir, la religión nuestra-, pero ellos tenían su momento ese, parece que era como una adoración al santo. Como un ritual [...], ellos se juntaban así, se abrazaban entre todos y parecería que le hablaban y después se abrazaban. Exactamente, se abrazaban, se agarraban las manos [...], se abrazaban, se agarraban entre todos, se agarraban de las manos y algo le decían al santo, viste, después se retiraban, volvían a hablar al santo, así.

**P:** ¿Alrededor, en círculo?

**D:** El santo estaba en el altar y ellos hacían todo así. Y le digo más, quedaban ahí adentro ellos nomás [...], el resto de la gente salían fuera, ellos pedían, viste, salir afuera, y después sí, cuando se le tenía que rezar así un rezo nuestro de ahora, ahí entraba toda la gente. Se iban hacia el santo y se iban para atrás. [...] Lo hacían como cuatro, cinco veces lo hacían [...].

**P:** ¿A la vez tocaban los tambores?

**D:** Sí, hay uno que estaba sentado, ese es el que tocaba.

**P:** ¿Y hablaban o cantaban cuando hacían eso?

**D:** Y bueno, yo la verdad que no sé si hablaban o cantaban porque yo no le entendía, directamente no entendía. Y después que nunca me preocupé tampoco [...] porque si hubiera sido portugués... a lo mejor se entendía, porque yo el portugués ahora más o menos yo escucho y como es portugués algo se entiende, y lo que decían no se entendía.

**Daniel Francia (54), dueño de un san Baltazar. TC 7, 1996, Resistencia (CH).**

Aunque la distancia que separa a la capilla de El Batel con la de Resistencia impide pensar en una pasada o presente conexión, las similitudes entre la coreografía descrita y la proporcionada por este relato permite establecer tal vinculación.

## 1.2) Candombe

Danza tradicional entre los negros rioplatenses, hasta bien entrado el siglo XX el candombe se bailaba, por lo menos para el día del santo, en algunas localidades litoraleñas. Las informaciones proceden de Villa Guillermina (SF), Corrientes (C) y Resistencia (CH). En el culto de la familia Cossio del barrio Cambá Cuá de Corrientes (C), estuvo vigente hasta la década del 30. Antes de que comenzara el baile general, una mujer llamada “la negra Salomé” bailaba un candombe con el negro dueño de casa, quien se acompañaba tocando con sus manos dos pequeños tambores unimembranófonos ceñidos a su cintura. En Resistencia (CH) Daniel Francia me describió cómo, hasta los 70, el candombe lo bailaban los mayores delante del santo, mientras los invitados blancos debían permanecer afuera. También recordó parte de la letra que, en forma de diálogo, iban cantando alternadamente una fila de hombres enfrentada a otra de mujeres:

- ¡Qué pare Katanga  
y que baile Catina!
- ¡Catina no va' bailá!
- ¡Sí va' bailá!
- ¿Y por qué no bailá?
- Porque calzoncillo de papá  
no va' lavá, no va' lavá, no va' lavá.

Actualmente, para el día del santo el candombe se practica en cuatro localidades correntinas, en tres de ellas (Saladas, Anguá y Pago de los Deseos) en su sentido original de danza, y en una (Corrientes) como canción.

En la fiesta de la capilla de la familia Hernández (Saladas, C) se baila, junto al pericón, como danza devocional. A diferencia de las demás danzas vigentes en el culto, estas revisten características de espectáculo, porque las hacen un elenco estable que comienza a ensayar unos meses antes de la fiesta, y porque su elaborada coreografía coarta la participación espontánea. Ambas se bailan desde mediados de los 60 pues los Hernández, inspirados en la letra del *chamamé Cambá Cuá* (letra y música de Osvaldo Sosa Cordero) (ver el punto 3.1), les pareció oportuno incluir el candombe, y el pericón porque es considerado por ellos como una antigua danza propia de los festejos del santo. El candombe que danzan es una compleja *performance* que dura, en promedio, 50 minutos. Según su bastonero, Floro Ojeda (47), el propósito de tal duración es brindar a la fiesta un espectáculo de color y movimiento acorde al festejo de este santo. Para ello los bailarines (aprox. 20 parejas) llevan un vestuario inspirado en el que consideran propio de los antiguos afroargentinos (todos descalzos, los hombres pantalones blancos hasta la rodilla y camisas rojas anudadas, y las mujeres pollera roja, blusa amarilla y pañuelo con lunares en la cabeza). La música es ejecutada en vivo por un conjunto compuesto por acordeón, guitarras y bombo del tipo empleado en las danzas tradicionales del área centro y noroeste argentino. Desde hace varios años la obra interpretada es el candombe de proyección folclórica *Candombe para José* (letra y música de Roberto Ternán), en versión instrumental (27):

**Pautación 2: Candombe para José ejecutado en Saladas en enero de 2002 (C)**

De acuerdo a Kohan (1999), este candombe se inscribe dentro de la tradición musical más moderna del género, pues responde a una variedad de milonga que, dentro del repertorio tanguero, tomó impulso tras las composiciones de Sebastián Piana a partir de 1930. La coreografía que realizan está basada en formas circulares representando números, la sigla del santo, figuras y formas geométricas, y donde los bailarines entran y salen de la cancha en parejas o en fila, pudiendo cambiarlas de año en año o crear nuevas, a fin de que el espectáculo se renueve. La danza es guiada por un bastonero que, a la sazón, es el director de baile, quien va anunciando las coreografías con un pito (ver punto 4.6). El candombe danzado en enero de 2002 incluyó 14 figuras diferentes (las N° 9 y 12 fueron iguales), con los siguientes nombres *emic*:

- |                    |                  |                         |
|--------------------|------------------|-------------------------|
| 1. S R. Santo Rey. | 6. El N° 9.      | 11. El sombrero.        |
| 2. El abanico.     | 7. El N° 10.     | 12. Dos círculos.       |
| 3. El N° 6.        | 8. El N° 11.     | 13. La cruz.            |
| 4. El N° 7.        | 9. Dos círculos. | 14. Una cruz en pareja. |
| 5. El N° 8.        | 10. El caracol.  | 15. Salida              |

Acerca de los movimientos del cuerpo de los bailarines es interesante el siguiente extracto

de una conversación con el bastonero:

**Pablo:** ¿Cuánto dura más o menos lo del candombe solo?

**Floro:** Y... 45 minutos, 50 minutos puede ser, porque le hago un poquito... dos, tres vueltas de cada coreografía porque así no entramos muy... muy trotando, viste, que aprecie la gente. [...] Siempre le hago durar un poquito para que la gente pueda ver bien lo que se hace.

**P:** Y en el paso básico, ese que vos habías aprendido de antes [...] ¿hubo modificaciones?

**F:** No, era el mismo, porque tiene que ser... cuidado con ese estilo. Y lo que se varía son siempre las coreografías y las ropas [...].

**P:** Cuando ensayan, y sobre todo el día de la fiesta, ¿se puede decir que ustedes bailan para divertirse, para mostrar a la gente lo que hacen o bailan más como un acto religioso, como algo que le ofrecen al santo, digamos?

**F:** Y bueno, como es el baile de él, no, ya nos preparamos para fiesta, quince o veinte días antes ya que... como Coca dice “Vamos a hacerle el candombe y el pericón” [...]. Muchos bailan por promesa también [...]. Eso es lo que les digo yo a los chicos de allá, viste, que estaban en la práctica, y le digo “no me estén bailando el paso de Volcán, porque es un candombe, es el paso del candombe, haceme el paso del candombe, no me hagas el paso de Volcán”, porque, viste, estaba bailando como baila Volcán, y le digo “es un candombe, no es cumbia”.

**Floro Ojeda (47), bastonero del candombe. TC 10, 1997, Saladas (C).**

Dos cuestiones destaco de este diálogo: primero, el carácter pausado de la danza, propio del candombe argentino y por lo que se diferencia de su homónimo uruguayo, pues se practica con movimientos más rápidos (Frigerio 1993); segundo, la conciencia de pertenencia afro dada su explícita vinculación a este culto -“el baile de él”-, y por negarse Floro a que los bailarines incorporen pasos de otros géneros, como señala el caso del grupo de cumbia Volcán, de gran éxito en esa época.

Desde aprox. 1995, y por interés de las capillas de los vecinos parajes Anguá y Pago de los Deseos, Floro ha instaurado y comenzado a dirigir el candombe y el pericón, lo que demuestra la vitalidad de un culto vivo, que se modifica.

En el barrio Cambá Cuá, en Corrientes, recopilé en 1996 un candombe compuesto por el *pai* africanista “Tony” Cortés (aprox. 45) la música, y Gabriela Caballero (16) la letra.

### **Pautación 3: *Candombe para san Baltazar o Candombe del Cambá Cuá***

♩ = 105

Can - dom - be, can - dom - be,  
 can - dom-be del Cam-bá Cuá.  
 Es - ta-mos a seis dee - ne-ro  
 pa - ra can - tar y bai - lar  
 a san Bal - ta - zar. zar.

Candombe, candombe,  
 candombe del Cambá Cuá,  
 candombe, candombe,  
 candombe del Cambá Cuá.

Estamos a seis de enero  
 para cantar y bailar  
 a san Baltazar. bis

Candombe, candombe,  
 candombe de Baltazar,  
 candombe, candombe,  
 el rey Baltazar.

Este es tu barrio, tu barrio,  
 el Cambá Cuá,  
 san Baltazar. bis

### 1.3) Charanda o zemba

Es una danza religiosa que se practica solo en la capilla de la localidad correntina de Empedrado para el día del santo, 6 de enero. Puede realizarse en tres modalidades de expresión: 1) para agradecer y/o solicitar favores al santo, 2) para que su espíritu “baje” a su imagen y, 3) para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. Según los informantes más ancianos su coreografía ha cambiado a través del tiempo. Actualmente la realizan parejas enlazadas independientes, integradas por una “dama” y un *damo* que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado (gráficos 2 y 3). Toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de cada una. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un *damo* al centro y dos “damas” a sus costados) o en grupo (*damos* y “damas” intercalados). Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro para un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. La ejecución musical de la *charanda* es vocal-instrumental, estrictamente masculina y el canto es siempre al unísono. La parte vocal se compone de siete breves cantos semi-independientes (28), aunque actualmente solo tres están vigentes. Los textos se expresan en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. Es de destacar que en general no poseen metro fijo ni rima y, dado que su texto no se encuadra dentro de la poética tradicional de nuestro país, cuando indagamos entre los actores acerca de su procedencia afirmaron que no eran de creación humana, que no habían sido “copiados” de otros hombres, sino que los hizo el santo y se los enseñó en el pasado (ver Cap. 7). En la parte instrumental intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un “bombo” ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan el canto con una única célula rítmica binaria (corchea con puntillo - semicorchea - dos corcheas).

La ejecución comienza con el parche chico (“el guía”) del “bombo”, al que inmediatamente se suman el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. El conjunto instrumental realiza un ciclo de ocho compases de *ostinato* (Pautación 4) y en el noveno (debido a que ningún canto es tético) comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono (Pautación 5). Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 2 x 4, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica (Pautaciones 6 a 12).

**Pautación 4: Ciclo rítmico que realizan el “bombo”, el triángulo y la/s guitarra/s antes de que comience el canto**

♩ = 100

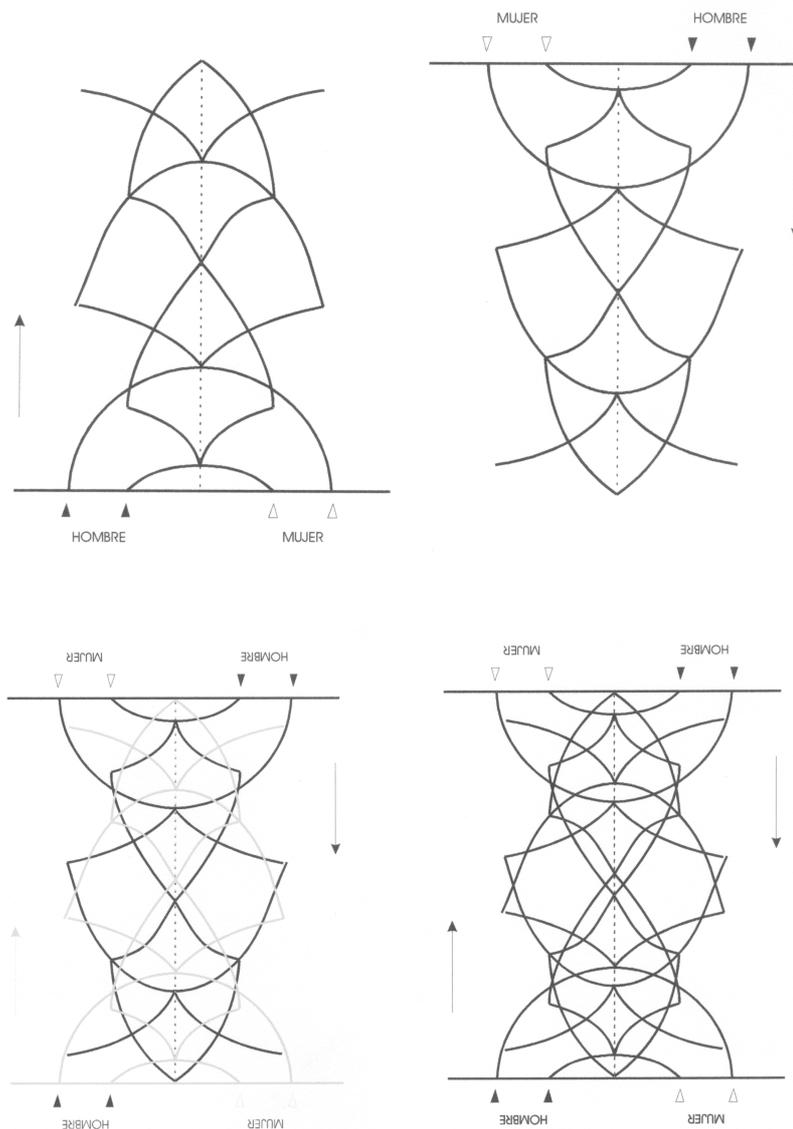
**Pautación 5: Debido a que ningún canto es tético, la x marca en dónde debe comenzar cada uno, de acuerdo al ciclo instrumental de la Pautación 3**

1) Mango-Mango	5) Carpincho no tiene gente
2) No quiero caricias	6) Yacaré marimbote
3) Gallo cantor	7) Cambá San Lorenzo
4) La charanda	

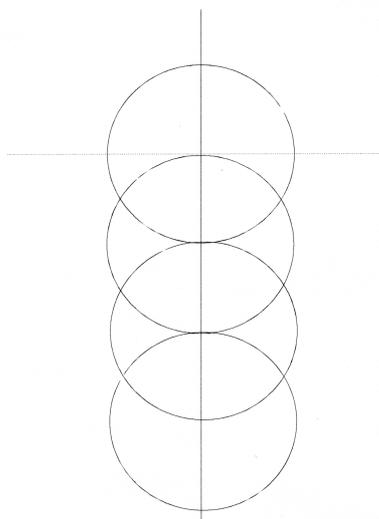
Había dicho que su coreografía cambió en el tiempo. Según he podido documentar, hasta mediados de los 70 la danza se realizaba en dos filas enfrentadas de personas sueltas, una de hombres y otra de mujeres, las que se acercaban para desafiarse con golpes de pañuelos en sus manos, a la vez que los bailarines cambiaban de posición, cruzándose de fila. La *charanda*

se baila pausadamente, de manera cadenciosa, como el candombe de Saladas (C). Según Frigerio (1993) ello también sucedía en el candombe de Buenos Aires, y parece ser un rasgo estilístico de las danzas afroargentinas, en contraposición a las afrouruguayas, de carácter más vivo.

**Gráfico 2: Figura que describe una pareja con sus pies al realizar los cuatro pasos de la coreografía ideal de ida y vuelta, y la que resulta de la superposición de la de ida con la vuelta (29)**



**Gráfico 3: Esquematzación de la secuencia de evoluciones que realiza una pareja según el Gráfico 2**



Considero que esta danza es religiosa porque mediante ella los *promeseros* piden o agradecen favores al santo y porque se desarrolla exclusivamente dentro de un ámbito litúrgico. De este modo, su puesta en práctica diverge del fin lúdico que desempeñan la cumbia y el *chamamé*, las otras danzas de esta fiesta. Dado su contexto y finalidad de ejecución, no sería lejana la posibilidad de que la *charanda* derive de las “danzas celebratorias” mencionadas en los documentos coloniales porteños citados en el Cap. 3. Sobre el modo devocional en las religiones de procedencia afro en América, Frigerio argumenta que

“se expresa a través de la música, del canto, de la danza, de la mímica que frecuentemente realizan los bailarines, en la necesidad de ropas especiales. Todos estos aspectos no solo son la forma de rendir culto a uno o varios orixás (deidades) sino que también constituyen un todo simbólico que a través de estos distintos medios permite a los asistentes aprehender la idea de lo que significa cada orixá” (Frigerio 1992-1993: 58).

Las características enumeradas se hallan presentes en la *charanda*. Los informantes la consideran como un todo indiferenciado de música instrumental, canto, danza y rezo. A través de su coreografía representan figuras que remiten a aspectos de su cosmovisión, como el concepto circular del tiempo (ver Cap. 6). En cuanto a las ropas especiales, los *promeseros* tienen predilección por las rojas y amarillas, especialmente en las capas y las cintas en banderola que portan a fin de que se los distinga como tales. Este “todo indiferenciado” remite a una de las características que señala Frigerio de las *performances* afro, su multidimensionalidad. La *charanda* es música instrumental, canto, danza, rezo y las ropas especiales de los *promeseros*, pero es más que la suma de todas esas partes, es un palimpsesto cultural a través del cual los actores se identifican como grupo y canalizan y actualizan deseos, pedidos y agradecimientos al santo. Sobre su funcionalidad considero, como Béhague (1991: 11), que la música y la danza constituyen el vehículo principal de la realización religiosa, estando así totalmente integrados a la organización social del culto. De este modo, la *charanda* está respaldada por uno de

los atributos de san Baltazar, el ser alegre, aficionado al baile y a la diversión, atributo que toma cuerpo en esta experiencia colectiva.

Acerca de su otra denominación, *zemba*, vigente hasta por lo menos 1974 (30), Ayestarán (1994: 135-6) sostiene que era el nombre que tuvo el antiguo candombe ritual uruguayo en su etapa de decadencia, a principios de 1900 y Sánchez (1999 y 2001) da cuenta de ella como una danza afroboliviana de pareja, dedicada a la fertilidad, actualmente desaparecida. En Luanda, Angola, *semba* o *rilta* es una danza practicada por los *kimbundú* parlantes (Kubik 1990: 161), y es sugestivo que su coreografía coincida en gran medida con la *charanda* que se bailaba hasta mediados de los 70 pues, de hecho, *zemba* quiere decir “ombligo, ombligada”, una de sus antiguas figuras, también verificable en el candombe uruguayo referido por Ayestarán. Asimismo, en varios idiomas africanos como el *chiluba*, *nganlela*, *kikongo*, de la cuenca de los ríos Zaire y Angola, *zemba* es un vocablo vinculado al baile (Sánchez 1999: 50). Es probable que éste haya sido su nombre original y que fuera reemplazado luego por el de *charanda*, tomado del canto 4, y del cual hasta el presente no he podido hallar ninguna mención, no oral ni escrita (31). En las fuentes porteñas citadas las referencias sobre las prácticas musicales de los negros son generalmente escuetas y teñidas por los valores de la ideología dominante, por ello solo considero prudente proporcionar algunas menciones de *semba* o *zemba* que posibilita proyectar su profundidad. Cito tres de ellas, dos de Buenos Aires y una de Montevideo. La primera es de un artículo de la revista *Caras y Caretas* en 1905 titulado “Gente de color”: “La gente de color que tiene en Buenos Aires un periódico literario, sociedades de beneficencia y salones aristocráticos, donde en vez del grotesco candombe ó de la *zemba* -lasciva como mueca de mono,- se danza en traje moderno á la manera de Luis XV” (Soiza Reilly 1905).

La segunda se halla en el periódico *El Río de la Plata* del 8 de marzo de 1876. Allí se transcribe el texto de una canción que la sociedad de negros -sugestivamente llamada- “6 de Enero”, cantaba en el carnaval. El tema de dicha canción era el desplazamiento laboral que sufrían a causa de la inmigración europea. La estrofa de interés dice “Ya no hay sirviente / de mi color, / porque bachichas / toditos son: / dentro de poco, / Jesús, por Dios! / bailarán **semba** / con el tambor” (Natale 1984: 120).

La cita uruguaya proviene de Ayestarán (1994: 135-6), quien sostiene que *zemba* era el nombre que tuvo el antiguo candombe ritual uruguayo en su etapa de decadencia, a principios del siglo XX, cuando comenzó a mutar su sentido religioso por el seglar. Las tres citas concuerdan en sus fechas, último tercio del siglo XIX y comienzos del XX. Adhiriendo a la consideración de Andrews (1989: 192 y 194) de que en el período 1750-1850 las danzas practicadas por los afroargentinos eran, por lógica, de origen africano, con poco o ningún agregado local, no podría ubicar a la *zemba* más allá de 1750. Considerando que su nombre perdura como otra denominación de *charanda*, es viable establecer una línea de continuidad de aproximadamente dos siglos y medio. Esta hipótesis se ve avalada por la vigencia del nombre *zemba* para una danza afroboliviana (Sánchez 1999 y 2001) y para una de las partes de la *danza del Cambá Cuá* que practican los afroparaguayos devotos de san Baltazar, y que son descendientes de los

negros que acompañaron a Artigas en su exilio a ese país (Montaño 1997).

A partir de la memoria de los devotos más ancianos de Empedrado, estimo que la *charanda* se danza allí por lo menos desde finales del siglo XIX, época en que vivía el negro Ulá Blas Pérez, el último rey de la Cofradía de san Baltazar de esa localidad y cuya segunda esposa, Adela Pérez, también negra, fue dueña de la capilla hasta su fallecimiento, a mediados de 2001. El siguiente esquema es una reconstrucción del curso de las danzas afrorioplatenses entre el 1700 y el presente en tres lugares de la Cuenca del Plata: Buenos Aires, Montevideo y Empedrado:

### Esquema 1: Reconstrucción de la evolución de las danzas afrorioplatenses entre 1700 y el presente

	1700	1900	1980	Hoy
<b>BUENOS AIRES</b>	<i>Zemba</i> , “tambo”, <i>candombe</i> (religioso)	<i>Candombe</i> (seglar)		
<b>MONTEVIDEO</b>	<i>Zemba</i> , <i>candombe</i> (religioso)	<i>Candombe</i> (seglar)		
<b>EMPEDRADO</b>	?	<i>Zemba o charanda</i> (religiosa)		

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

#### Pautación 6: Mango-Mango

♩ = 100

Man - go - Man - go ten - go yo,

¡nun - ca pa - res, co - ra - zón!

Ne - ren - ten - dei, ne - ren - ten - dei,

ne - ren - ten - de-ro, ne - ren - ten - dei.

- Mango-Mango tengo yo,  
¡nunca pares, corazón!  
- Nerentendei, nerentendei,  
nerentendero, nerentendei.

### Pautación 7: No quiero caricias

$\text{♩} = 100$

No quie-ro ca-ri-cias,  
 no las quie-ro, no.  
 To - ma - te re-me-dio  
 e - ñe - pō-jha-nó.  
 To - ma - te re-me-dio,  
 to - di - ta ma-nó.

- No quiero caricias,  
no las quiero, no.
- Tomate remedio,  
eñepōjhanó.
- No quiero remedio,  
todita manó.

### Pautación 8: La charanda

$\text{♩} = 100$

Ya lle - gael dí - a,  
 cha - ran - da,  
 que llo - ran - does - toy,  
 cha - ran - da,  
 ya lle - gael dí - a,  
 cha - ran - da,  
 que llo - ran - does - toy,  
 cha - ran - da.

Ya llega el día,  
*charanda*,  
 que llorando estoy,  
*charanda*,  
 ya llega el día,  
*charanda*,  
 que llorando estoy,  
*charanda*.

## Pautación 9: Gallo cantor

$\text{♩} = 100$

Ga - llo can - tor, gri - tá:

¡Co - co - ro - có, ro - há!

Ha' - é, ha' - é,

ha' - é, ha' - é, ha' - é.

Gallo cantor, gritá:

“Cocorocó rohá”.

Ha'é[i] ha'é[i], ha'é[i] ha'é[i], ha'é[i].

## Pautación 10: Carpincho no tiene gente (32)

$\text{♩} = 100$

Car-pincho no tie-ne gen-te,

pa-só rí-o Co-riente.

¡Yo-ro - roi, yo-ro - roil,

Pa - só rí-o Co-riente.

Tumba igüéça-ia ca-no-a,

tumba igüéça-ia ca-no-a.

Carpincho no tiene gente,

pasó río Corriente.

¡Yororoi, yororoi!,

pasó río Corriente.

- ¡Tumba i güé, caí a canoa,

tumba i güé, caí a canoa!

### Pautación 11: Yacaré marimbote

♩ = 100

Ya - ca - ré ma rim bo - te

la - súm - bía no - mai.

Tum - bai güé, ca - ía ca - no - a.

Yacaré marimbote  
la súbmbia nomai.  
- ¡Tumba i güé, caí a canoa!

### Pautación 12: Cambá San Lorenzo

♩ = 100

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chí - lla de pa - lo

so - o chí - ri - i.

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chí - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chí - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Cambá San Lorenzo  
omano mbaité,  
cuchilla de palo  
so-o chírírí.

El carácter de “semi-independiente” de sus cantos se debe a la aleatoriedad con que se nuclean en cada *performance*. Los *charanderos* no establecen orden ni en su elección ni en la cantidad de veces a repetir cada uno, por lo que la duración de cada ejecución varía sensiblemente. Para dar un ejemplo, en la fiesta de 1992 una de las ejecuciones duró 9’ 20” e incluyó los cantos en la sucesión 4-2-1-2 (ver *infra*). Probablemente esta característica se deba a lo que Frigerio, analizando qué cualidades debe tener una manifestación artística americana para ser considerada de procedencia afro, sostiene acerca de la importancia del estilo personal:

“En Afroamérica [...] se espera que un *performer* no solo sea competente sino que también posea un estilo propio [...]. Este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992-1993: 62).

## 2) Prácticas musicales de procedencia afrobrasileña

### Toques de tambores en la religión africanista

En las religiones afroamericanas, la música y la danza constituyen eventos esenciales para establecer la comunicación con lo sagrado, propiciando que el *orixá* invocado se poseione en un médium quien, a partir de una coreografía específica, da cuenta de su presencia. Su visita es valiosa en sí misma, a diferencia de la incorporación de los guías espirituales de la *Umbanda*, que son requeridos para la solución de sus problemas. El *orixá* viene para bailar y compartir un espacio y un momento sagrado con sus devotos (Frigerio 2002). En la Argentina existen dos variantes de religión afrobrasileña: *Batuque*, “Nación” o Africanismo (considerada tanto desde el punto de vista *emic* como *etic* como una de las más ortodoxas respecto a las tradiciones heredadas del África negra) y *Umbanda*, de carácter sincrético, pues incorporó numerosos elementos del catolicismo y del espiritismo. Casi todos los templos practican las dos variantes, pues conforman un único camino denominado “la religión”, teniendo a la *Umbanda* como etapa introductoria para el neófito, quien luego pasará a un segundo estadio más comprometido en su carrera espiritual bajo la modalidad del Africanismo o, más raramente, del Candomblé (Frigerio 1991 y 2002 y Frigerio-Carozzi 1993).

En el templo africanista del *pai* “Tony” Cortés de Corrientes (C), hasta ahora el único documentado que posee una imagen de san Baltazar, lo tienen no como *orixá* sino como espíritu, o sea como la presencia incorpórea de alguien fallecido como los *Pretos velhos*, espíritus de viejos negros fallecidos en América. De acuerdo a las prescripciones rituales, existe un *corpus* de cantos bien diferenciados para los *orixás -rezas-* y para los espíritus -“puntos”-. Las *rezas* son individuales para cada *orixá* y fácilmente reconocibles unas de otras, tanto por su música como por su texto, pues generalmente versan sobre las características y atributos del *orixá* en cuestión. Aunque cada espíritu tiene los propios “puntos”, éstos son más homogéneos entre sí. En el templo de *pai* Cortés, la invocación a san Baltazar se realiza mediante “puntos” con una terna de tambores de candombe uruguayo.

### 3) Prácticas musicales criollas con aportes afro

#### 3.1) *Chamamé* con tambora

El *chamamé* es un género danzario de pareja enlazada originario de Corrientes, actualmente expandido a casi toda la Argentina. En Corrientes existen tres estilos que abarcan zonas geográficas delimitadas y cada uno está asociado a un músico considerado como su creador: el “de la costa del Uruguay o Montielero” (Ernesto Montiel), el “del norte” (Tránsito Cocomarola) y el “del centro o maceta” (Tarragó Ros), siendo el último el predominante en el área relevada.

No hay fiesta de san Baltazar sin *chamamé*, sea en ejecución mecánica o en vivo. Se toca y baila tanto en su original fin lúdico (Empedrado, C, por ej.), como de manera devocional al sumársele la tambora (Ifrañ, C, por ej.). El motivo de la segunda manera se debe a que al ser ésta “la voz del santo”, su presencia sonora otorga a las manifestaciones musicales el revestimiento sagrado necesario para la celebración del día del santo. Como se verá luego, dado que la ejecución de la tambora se halla circunscripta en el tiempo a unos pocos días al año, y al espacio a unas pocas capillas del centro-oeste de Corrientes y nordeste de Santa Fe, es común que los conjuntos concurrentes no solo desconozcan esta modalidad de ejecución, sino que se nieguen a que se les adose el tamborista de la capilla. Así ocurrió en la fiesta de 1998 en El Batel (Dto. Goya, C), donde el Trío Aguayrapé, de Perugorría (C), traídos especialmente por unos devotos de dicha localidad como pago por un favor recibido del santo, se negó a su inclusión, a lo que la dueña del santo amenazó con no dejarlos tocar ya que, según la tradición local, en ese contexto el *chamamé* sin tambora constituía una falta hacia el santo. Por ese día, el trío se convirtió en cuarteto y la fiesta tuvo música de acuerdo a sus prescripciones religiosas.

El *chamamé Cambá Cuá* (mencionado en el punto 1.2) es uno de los más apreciados entre los devotos. En muchas capillas suele tener una ejecución destacada, bien durante la procesión, bien inaugurando el baile, pues crea una especial atmósfera emotiva ya que su texto versa sobre las conocidas fiestas de san Baltazar en el barrio correntino Cambá Cuá, antiguamente poblado por afrodescendientes (ver nota 14).

## Pautación 13: Chamamé Cambá Cuá

# “CAMBA-CUA”

(Cueva de Negros)

## POLKA CANDOMBE

EDITORIAL ROMAN GOMEZ

Música y palabras de J. OSVALDO SOSA CORDERO

Allargetto Moderato

- te - ja los seis de en - ro su fun-ción San Bal-ta-sar el San-to más can-dom-be-  
 - ro que se pue - da i-ma-gi-nar Por ser la de-és-to sau-ti - to la fun-ción  
 de los Cam-bá\* ya ar-ma-ron su bai-le-ci - - to los del ba - rrió Cambacuá\*

Copyright 1946, by ROMAN GOMEZ  
 Entre Rios 565 - Bs. Aires - Rep. Argentina

Cam - ba cuá pe a - yú Cam-ba cuá pe si -  
 - mé yhas-ta qui lle - gué por que "rho-jai - jú" con el mba-ra - cá" va mi co-ra - zón vi-va la fun-  
 - ción de mi "Cam - ba - cuá" p Da - cuá" -28  
 FIN

**I**  
 Festeja los seis de enero  
 su función San Baltasar,  
 el santo más candombero  
 que se pueda imaginar.  
 Por ser la de este santito  
 la función de los "cambá" (1)  
 ya armaron su bailecito  
 los del barrio "Cambá-Cuá" (2).

**II**  
 (Música sola — Candombe)

**III**  
 "Cambá-Cuá" pe ayú.  
 Cambá-Cuá pe "aimé" (3)  
 y hasta aquí llegué  
 porque "rho jhaijú" (4).  
 Con el "mbaracá" (5)  
 va mi corazón  
 ¡Viva la función  
 de mi "Cambá-Cuá"!

**I (bis)**  
 Debajo de la enramada  
 se entrevera el pelotón,  
 lo mismo que novillada  
 de tropero charabón.  
 Y en tanto que don Falucho  
 cuida del "chipá-mboacá", (6)  
 "Na Irrita o mo timbó i pueho" (7)  
 mientras bailan los "cambá".

(1) Negro. (2) Cueva de negras. (3) Vengo al Cambá Cuá y en el Cambá Cuá estoy. (4) Te amo.  
 (5) Guitarrá. (6) Torta-escopeta. (7) Doña Rita fuma su pueho.

AUTORIZADO PARA SU RADIODIFUSION

En la capilla de Saladas (C) este *chamamé* es ejecutado con otra versión de letra en la parte II bis, arreglo de músicos lugareños en honor a los dueños de la capilla, los Borda. Esta adaptación es antigua, pues fue documentada por Quereilhac de Kussrow en 1972 (1980: 229), aunque el texto introducido en esa oportunidad era ligeramente distinto al recopilado por mí en enero de 2002, y que transcribo a continuación, en el que además de hacer mención del baile del pericón y la organización de la fiesta por la dueña del santo, Coca Borda, cita a sus padres, Virginia y Polo, fundadores de esa capilla:

#### **I parte**

Festejan el seis de enero  
 su función San Baltazar,  
 el santo más candombero  
 que se puede imaginar.  
 Por ser la de este santito  
 la función de los cambá,

con el mbaracá  
 va mi corazón,  
 viva la función  
 de los Cambá Cuá.

#### **II parte bis**

Debajo 'e los paraisales  
 bailarán el pericón,

ya armaron el bailecito  
los del barrio Cambá Cuá.

### II parte

Cambá cuápe aimé  
cambá cuápe ayú  
hasta aquí llegué  
porque rojhaihjú,

Coca Borda organizaba  
al Santo Rey su gran función.

En tanto que ña Virginia  
cuida del chipá mbocá,  
y don Polo desde el cielo  
pulsará su mbaracá.

### II parte

## 3.2) “Valseado” con tambora

También denominado valse o simplemente vals, el “valseado” litoraleño es una danza muy apreciada que tocan los conjuntos de música tradicional, especialmente para matizar una larga secuencia de *chamamés*. Existen “valseados” instrumentales y cantados y también suele ejecutarse como canción.

Para la fiesta de san Baltazar, asume dos características que tornan su fin lúdico en devocional: se le adosa al conjunto musical que la interpreta una tambora -en las capillas donde la música de ese día no puede ejecutarse sin ese instrumento-, y es de obligada ejecución a la salida de la procesión y durante las tres vueltas que a su regreso realiza al perímetro de la capilla, antes de dejar al santo en su altar. Sobre la primera característica, la explicación es del mismo tipo que la ofrecida para con el *chamamé*; sobre la segunda, los informantes coinciden en que es una antigua tradición del culto, aunque no han podido precisar sus motivos. El inicio y final de la procesión con “valseado” lo he documentado en las capillas correntinas de El Batel (Dto. Goya), Ifran y Esquina.

## 4) Prácticas musicales populares con aportes afro

### Cumbia con tambora

Desde mediados del siglo XX la cumbia -término que en la Argentina engloba a varias danzas de Colombia y el Caribe-, se baila en nuestro país con creciente éxito comercial. A lo largo de su existencia aquí, y como resultante de diversos procesos de adaptación y recreación, se han generado diversos estilos locales con identidad musical propia (Cragolini 1998). En el Litoral la cumbia es, como el *chamamé*, la danza de mayor éxito, sobre todo entre los jóvenes. Los conjuntos que la interpretan son numerosos y, dadas las características de su ejecución electrónica, muchos cuentan con equipo de sonido propio. Para el día del santo, estos conjuntos son contratados por el dueño de la capilla y brindan un espectáculo que siempre se brinda al promediar la fiesta, una vez que actuaron los conjuntos de *chamamé*. Una modalidad de la cumbia litoraleña la realizan los conjuntos de *chamamé* para las fiestas del santo pues, como sucede cuando tocan *chamamé* y “valseado”, no puede ejecutarse sin tambora. Si bien los conjuntos de *chamamé* no estimaban a la cumbia como parte constitutiva de su repertorio por no ser tradicional, ante su demanda por parte del público suelen incluirla por lo menos desde

hace dos décadas. Este proceso es interesante si se tiene en cuenta que, como en el caso de la “verdulera”, muchas veces no dispone de las notas y los bajos necesarios para recrear las cumbias originales, por lo que los músicos deben readaptar su diseño melódico-armónico, dando lugar a la creación de cumbias-*chamamés*.

## B) Instrumentos musicales (33)

### 1) Idiófonos (34)

#### 1.1) “Mate” (142.2)

Instrumento de origen africano emparentado con la botijuela o botija de Cuba y Venezuela (Sáenz Coopat 1999; Girón Martínez 1999). En la Argentina es prácticamente desconocido, solo Goldberg (1995: 586) y Picotti (1998: 165) lo citan como propio de los antiguos negros de ambas orillas del Plata, aunque no fundamentan su mención. No debe confundirse con el “mate” o porongo, un idiófono de sacudimiento también presente en varios grupos afroamericanos y aborígenes.

Su nombre proviene del material con que se realiza, una pequeña calabaza seca de las que se emplean para beber mate. Para convertirla en instrumento musical se la corta longitudinalmente en su totalidad, se le hace un pequeño orificio a un costado, a la altura del corte, por donde el ejecutante sopla canturreando y ambas mitades vibran, produciendo sonido.

Actualmente en desuso, el “mate” en el culto a san Baltazar era tocado en la capilla de la familia Soto, en Mercedes (C), por un negro vagabundo que, dada su afición a este instrumento, era conocido con el apodo “Cambá Mate”. Falleció hacia 1990 y se desconoce el paradero de su instrumento, así como si alguien llegó a grabarlo y fotografiarlo.

#### 1.2) Triángulo (111.211)

Se ejecuta en la *charanda* y utiliza la misma célula rítmica que el “bombo”, de manera invariable (Pautación 4). Está realizado en forma casera, es de hierro forjado, uno de sus lados es abierto y mide unos 25 cm de alto. Para su ejecución se lo sostiene mediante una pequeña correa y se percute en su lado interno inferior con una varilla también de hierro. Eventualmente los actores lo denominan con la onomatopeya “tilín-tilín”.

Si bien es un instrumento ampliamente difundido, en las *performances* musicales de los cultos afroamericanos es frecuente que junto a tambores se ejecuten idiófonos de metal, como el *agogó* o el *adjá*, en los cultos Xangó y Candomblé del Brasil. Al igual que ellos, este triángulo se guarda junto a los otros objetos de culto en la capilla del santo. Por ello, su indisoluble asociación al “bombo” permite tomarlo como un indicio de africanidad.

#### 1.3) Cajón o tambora (111.231)

José Ansola (84 años), estanciero de Mercedes (C) que entrevisté en septiembre de 1998

(TC INM 172), recuerda que en un campo de su propiedad en las afueras de la ciudad tenía entre sus empleados a una familia de negros que veneraban a san Baltazar. Para la fiesta del santo solía sumarse a la guitarra y acordeón un miembro de esta familia que sentado sobre un cajón lo percutía con sus manos, a la manera del cajón afroperuano. José recuerda que a ese instrumento también lo llamaban tambora. Aunque no debe confundirse con un membranófono homónimo del que luego hablaré, comparte con éste la particularidad de que su sonido sobrepasaba, intencionalmente, al volumen de la guitarra y el acordeón por lo que, contrariamente al rol de los instrumentos de percusión, su función no era la de acompañamiento. Los hechos narrados por José sucedieron alrededor de 1960.

## 2) Membranófonos

### 2.1) “Bombo” (211.252.1-921)

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

La existencia de un único ejemplar impide generalizaciones sobre su filiación. La búsqueda bibliográfica en el África negra y Afroamérica ha sido infructuosa, aunque hallé evidencia de dos similares. Uno es el *tambu* del *batuque* (práctica musical de origen angola-congolés) en el estado de San Pablo, Brasil, un unimembranófono abierto realizado con un tronco ahuecado de forma cilíndrica. Se lo ejecuta con las manos, mientras otro ejecutante percute sobre su cuerpo dos varas de madera -“matracas”- (Kubik 1990). El otro tambor es el *cumaco*, de Venezuela. Es de forma tubular, cilíndrica, de 1 a 2 m de largo, con un parche clavado, que se construye con un tronco de árbol, se ejecuta con las manos y su cuerpo se percute con dos varas de madera -*laures*- (Ramón y Rivera 1971: 72). Como atestiguan numerosas fuentes, los tambores percutidos con las manos siempre estuvieron presentes en los cultos afroamericanos (Frigerio 1992-1993; Laviña 1996; Sánchez 1999 y 2001, por ejemplo) y en el de este santo negro (ver Cap. 3), por lo que si bien es difícil estipular de qué etnia africana procede el “bombo” de Empedrado, puedo afirmar que, tanto por su exclusivo empleo en este culto como por la ascendencia negra expresada por los actores entrevistados, se vincula al continente de referencia. Por otra parte, la inexistencia de tambores percutidos con las manos tanto en el ámbito aborigen como en el criollo argentino, avala su ascendencia negra.

## 2.2) Tambora

Existe en Corrientes aprox. una docena de capillas donde el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia se ejecutan obligatoriamente con tambora. Dentro de esta denominación, morfológicamente es posible distinguir tres tipos, aunque émicamente conforman una misma unidad. Por ello he creído conveniente describir y analizar, dentro del ítem tambora, cada tipo por separado. Estos son: 1) la tambora propiamente dicha, de construcción artesanal, propia de la zona, 2) el bombo profundo del tipo empleado en el acompañamiento de las danzas del centro-noroccidental de la Argentina, y 3) el redoblante de tipo militar. En los siguientes cuadros ofrezco una visión general sobre las mismas.

### Cuadro 11: Detalle de las tamboras colectadas, construidas por Abel Yacuzzi

**Col:** colección **Pro:** procedencia **F:** fecha de adquisición **Colec:** colector **Obs:** observaciones

- 1) **Col:** particular. **Pro:** Chavarría (San Roque, C). **F:** 1994. **Colec:** Cirio y Rey. **Obs:** construido por encargo nuestro al mismo tiempo que el N° 2.
- 2) **Col:** particular. **Pro:** Chavarría (San Roque, C). **F:** 1994. **Colec:** Cirio y Rey. **Obs:** construido por encargo nuestro al mismo tiempo que el N° 1.
- 3) **Col:** particular. **Pro:** Chavarría (San Roque, C). **Ar:** F: 1996. **Colec:** Cirio y Rey. **Obs:** construido por encargo nuestro al mismo tiempo que los N° 4 y 5. Lleva la inscripción: *Recuerdo I del I talabatero [sic] I Abel Yacuzzi I Chavarría I Corrientes I 8/12/96.*
- 4) **Col:** particular. **Pro:** Chavarría (San Roque, C). **F:** 1996. **Colec:** Cirio y Rey. **Obs:** construido por encargo nuestro al mismo tiempo que los N° 3 y 5. Lleva la inscripción: *Recuerdo I del I talabatero [sic] I Abel Yacuzzi I Chavarría I Corrientes I 8/12/96.*
- 5) **Col:** Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, N° 418. **Pro:** Chavarría (San Roque, C). **F:** 1996. **Colec:** Cirio y Rey. **Obs:** construido por encargo nuestro al mismo tiempo que los N° 3 y 4. Lleva la siguiente inscripción: *Recuerdo I del I talabatero [sic] I Abel Yacuzzi I Chavarría I Corrientes I 8/12/96.*

### Cuadro 12: Tamboras documentados en trabajos de campo

**Loc:** localidad. **Fam:** familia. **Ar:** artesano. **Obs:** observaciones.

- 6) **Loc:** Chavarría (San Roque, C). **Fam:** Saucedo. **Obs:** tambor de juguete de madera terciada, de fabricación industrial. Baquetas construidas por Abel Yacuzzi.
- 7) **Loc:** El Chañaral (San Roque, C). **Fam:** Silvani. **Ar:** Abel Yacuzzi. **Obs:** se encontraba originalmente en Chavarría y es al que hacemos referencia en la descripción de la procesión de 1994.
- 8) **Loc:** El Batel (San Roque, C). **Fam:** Quirós. **Ar:** Abel Yacuzzi. **Obs:** uno de sus parches está deteriorado.
- 9) **Loc:** El Batel (Goya, C). **Fam:** Perichón. **Obs:** antiguo redoblante de metal. Aros de madera y cuerda vibrante que cruza el parche no percusivo.

**10) Loc:** Paranacito (Goya, C). **Fam:** Perichón. **Obs:** bombo tubular de madera terciada.

**11) Loc:** Yataity Calle (Lavalle, C). **Fam:** Duarte. **Obs:** bombo tubular de madera terciada.

**12) Loc:** El Batel (Goya, C). **Fam:** Perichón. **Obs:** bombo tubular de madera terciada.

**Cuadro 13: Tamboras documentadas (medidas expresadas en milímetros)**

Nº	Largo	Ø de cada parche	Material del cuerpo	Listones	Ancho	Espesor (promedio)	Tramos de correas	Ø del Oído	Largo de cada baqueta
1	356	285	Listones de madera	15	entre 46 y 75	3	12	-	280
2	359	300	Listones de madera	15	entre 47 y 65	3	18	-	273
3	325	265	Listones de madera	13	entre 87 y 37	5	16	50	363
4	319	268	Listones de madera	12	entre 40 y 88	3	14	55	270
5	324	235	Listones de madera	12	entre 46 y 67	3	14	-	365 y 357
6	350 (aprox.)	300 (aprox.)	Madera terciada	-	-	-	8	-	280 (aprox.)
7	330 (aprox.)	350 (aprox.)	Listones de madera	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	300 (aprox.)
8	330 (aprox.)	350 (aprox.)	Listones de madera	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	300 (aprox.)
9	266	370	Metal	-	-	-	s/d	-	255 y 270
10	550 (aprox.)	350 (aprox.)	Madera terciada	-	-	-	s/d	-	s/d
11	460	310	Madera terciada	-	-	-	s/d	-	s/d
12	465	362	Madera terciada	-	-	-	s/d	-	s/d

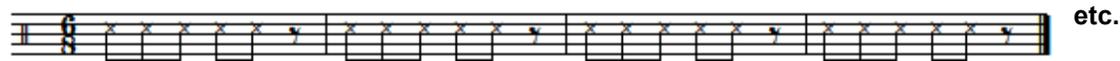
**Pautación 14: Toques de tambora recopilados en los Dtos. de San Roque y Goya (Corrientes) para *chamamé* (ejs. 1 al 8), “valseado” (ejs. 9 y 10) y cumbia (ej. 11)**

**14.1. Chavarría (San Roque).** Toque para procesión, enero de 1994



etc.

**14.2. Chavarría (San Roque).** Toque para procesión, enero de 1994



etc.

**14.3. El Chañaral (San Roque).** Toque para baile, enero de 1996



etc.

14.4. El Chañaral (San Roque). Toque para baile, enero de 1996



14.5. El Batel, Capilla "Tres Reyes" (San Roque). Toque para procesión, enero de 1996



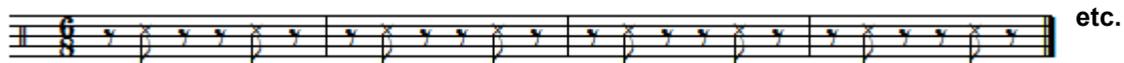
14.6. El Batel (Goya). Toque para procesión y/o baile, enero de 1997



14.7. El Batel (Goya). Toque para procesión, enero de 1997



14.8. Ifran (Goya). Toque para baile, enero de 1997



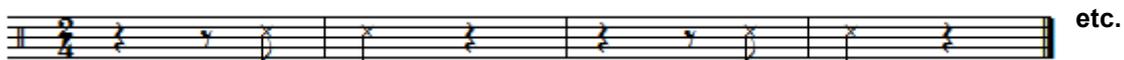
14.9. El Batel (Goya). Toque para procesión, enero de 1997



14.10. Ifran (Goya). Toque para procesión, enero de 1997



14.11. El Batel (Goya). Toque para baile, enero de 1997



2.2.1) Tambora (211.212.1-811)

Es un membranófono de golpe directo con cuerpo tubular cilíndrico, posee dos parches independientes cuyas ataduras son correas confeccionadas con tientos del mismo cuero. No presenta aparato especial de tensión y sus medidas aproximadas son 35 cm de alto y 30 cm de diámetro. Su cuerpo posee una conformación única dentro de los membranófonos de nuestro país. Consta de una serie de duelas de madera atadas por su interior con alambre a dos aros de hierro. Estos aros vienen a conformar el tamaño de sus bocas, son internos y constituyen el soporte del instrumento. Las duelas solo están adosadas, quedando entre cada una un pequeño intersticio de luz. Para dichas duelas no se emplea ninguna madera en particular, pues son extraídas de cajones de verdulería. Algunos ejemplares tienen un oído que, en comparación con el tamaño del instrumento, es de considerable tamaño. Los parches pueden ser de guasuncho, perro, vaca o ciervo de los pantanos. No solo cubren las dos bocas del instrumento, sino que retoban parcialmente su cuerpo y están sujetos entre sí por correas de tiento del mismo tipo de cuero. Dichos tientos están colocados en forma de V, aunque con algunas irregularidades. La tambora posee una correa de algodón tejido para que el tamborero se la cuelgue al hombro. Es ejecutada por una sola persona, quien percute solo uno de sus parches con dos baquetas de madera. Éstas miden aprox. 28 cm y están cubiertas de cuero en su extremo de percusión. Cuando el instrumento no se ejecuta se guardan dentro de su cuerpo, metidas por su oído. Hasta el momento de esta investigación la tambora era desconocida en el ambiente académico (Cirio y Rey 1996).

Este instrumento es propio y exclusivo del culto a san Baltazar. De acuerdo a mis trabajos de campo, se ejecuta en algunas capillas del centro-oeste de Corrientes y, por referencias de informantes, en otras el nordeste de Santa Fe y este del Chaco y Formosa. Su denominación *emic* es *tambora*, en femenino, cuando los informantes se expresan en guaraní, y *tambor*, en masculino, cuando se expresan en español. A pesar de que ellos consideran al primer nombre como guaraní, lo cual tiene su lógica pues esta lengua las consonantes finales son excepcionales, nos inclinamos a pensar que está emparentada con la manera en que los negros entendían el español, pues la acepción *tambor* + *a* paragógica (aditamento que muta su género de masculino a femenino) es común a muchos membranófonos afroamericanos. El musicólogo cubano Fernando Ortíz dice al respecto:

“la ‘feminidad’ de *la tambora* [...] puede derivarse del lenguaje vulgar de los negros congos bozalones cuando [...] rompían a hablar en castellano. Solían ellos usar un solo artículo singular a la manera de prefijo, como hacían en sus lenguajes bantús, y ese artículo era el femenino *la*, que por su terminación vocal les era más fácil y concordante que el masculino *el*, acabado en consonante [...]. Por eso dieron en decir *la por el* y *tambora por tambor* [...], evitando así las consonantes finales” (Ortíz 1953: 12).

Este instrumento se guarda en la capilla junto a los demás objetos consagrados y se ejecuta solo en el ciclo festivo del santo o cuando un *promesero* hace una fiesta durante el año por algún evento, como bendecir una casa nueva. Se la emplea en el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia de tipo tradicional y su presencia es obligatoria en las capillas donde se encuentra, por lo menos a nivel visual, dado que puede suceder que no haya quien la ejecute y permanece

junto a los músicos, como sucedió en la capilla de El Batel (Dto. San Roque, C) en la fiesta del santo de 1994, donde nadie sabía tocarla y el grupo de *chamamé* que animó el baile no pudo comenzar hasta que la dueña del santo trajo la tambora y la colocó a su lado.

En la textura sonora de los conjuntos donde se la emplea, sobresale asumiendo el rol de instrumento principal, pues los actores afirman que es “la voz del santo” y “el símbolo de lo africano”. Así, a diferencia del común de los instrumentos de percusión en los conjuntos musicales, no se limita a *acompañar* sino que es *acompañada* por los demás. En cada ejecución, a su vez, asume distintos planos de volumen. En El Sombrerito (SF) un devoto me indicó las partes en que se la percute más fuerte:

Y más lo usan al golpe con la tambora cuando [...] da el golpe del acordeón [...] para el zapateo, o para la forma después para donde va el aplauso... la mejor música donde más [...] se usa la tambora, el golpe. Porque ahora la usan mayormente a ese golpe en la guitarra, cuando da la emoción del zapateo del que siente la música, porque ahí noma' el que siente, el que siente la música del zapateo entonces que se destaca por la guitarra y antes era el golpe de la tambora, pegaban ahí y resuena más la música, sale mejor, eh, eso e' en los bailes de san Baltazar.

**Máximo Aguirre (aprox. 45), devoto. TC 9, 1996, El Sombrerito (SF).**

En Chavarría (C) conocí al constructor de las tamboras artesanales, el talabartero Abel Yacuzzi, de 53 años de edad. Nació en Yataity Calle (C), asegura que nadie se lo enseñó a hacer, sino que aprendió solo pues “le gustan las cosas regionales”, y comenzó basándose en su memoria de cuando era niño y concurría a las fiestas del santo de su pueblo. En total recuerda haber hecho cerca de media docena, de las cuales localicé dos, ambas en Corrientes en las capillas de El Chañaral y El Batel. Cada una lleva en su cuerpo una inscripción donde consigna su nombre, el del destinatario y la fecha de entrega. Tanto Abel como todos los adultos entrevistados dijeron que su uso “debe ser antiguo”, puesto que lo conocen desde su infancia y/o por relatos de sus mayores. Abel recuerda haberla vista por primera vez en Maruchas (C).

El hecho de que la tambora forma parte de la instrumentación de los géneros danzarios que se ejecutan para san Baltazar, es algo fuera de lo común en la música tradicional litoraleña, dado que su instrumentación estándar no contempla el uso de ningún instrumento percusivo. Los actores diferencian a la tambora del resto de los instrumentos de la región al otorgarle un uso y espacio consagrado; primero, porque su empleo religioso la ciñe propia y exclusivamente a las *performances* del culto (procesión, baile durante la fiesta y procesión en cualquier momento del año) y, segundo, porque al estimarla como objeto del culto se la guarda en la capilla, muchas veces en el altar mismo. El siguiente comentario de un devoto de la fiesta de El Batel (Dto. Goya, C) es ilustrativo al respecto:

El tambor definido para el rey Baltazar está en su altar, ese tambor no se toca en ninguna oportunidad hasta que no aparezca el día 5, por ejemplo acá, para él. El tambor es un símbolo, la percusión fue siempre el símbolo de todo lo indio hasta lo de lo africano, no existe música sin el tambor. La música moderna sin la batería, sin nada no es música.

**Lorenzo Chamorro (aprox. 45), devoto. TC 10, 1997, El Batel (Dto. Goya, C).**

Este instrumento simboliza la presencia sonora del santo en la fiesta, tiñendo de sentido religioso a sus *performances* musicales. Los diversos géneros partícipes son, en principio, los mismos de cualquier otra fiesta regional, pero en estas, mediante su ejecución, cobran un sentido devocional y ritual. Por eso este instrumento es un objeto sonoro consagrado. Desde el punto de vista funcional, al mismo tiempo de satisfacer las necesidades religiosas y musicales explicadas, la tambora se emplea como señal sonora que está aconteciendo la fiesta de san Baltazar. Esta modalidad puede ser entendida porque la estructura intrínseca del instrumento es la más propicia para dar señales a largas distancias, y por la asociación unívoca que realizan los actores sobre la ascendencia africana de la tambora en este culto.

### **2.2.2) Bombo profundo (211.212.1-921)**

Éste es del tipo empleado en las danzas tradicionales del área centro-nor-occidental argentina. Se lo toca en cinco capillas, todas en Corrientes: Chavarría, Paranacito, Anguá, Pago de los Deseos y Saladas. En las primeras tres para la ejecución de *chamamé* y “valseado” (ver Pautación 14), mientras que en las dos últimas para el candombe (ver Pautación 2). A diferencia de su uso en las danzas del centro-norte del país, donde se percute tanto el parche como su aro externo (adquiriendo así características de idiófono-membranófono) en el contexto de esta devoción solo se percute el parche. Por ello, y por estar circunscripto en esta región al culto a san Baltazar, los devotos lo denominan tambora.

### **2.2.3) Redoblante (211.212.1-921)**

El único ejemplar documentado se encuentra en la capilla de la familia Perichón en El Batel (Goya, C). Es un membranófono de golpe directo con cuerpo tubular cilíndrico, con dos parches independientes cuyas ataduras son correas confeccionadas con tientos del mismo cuero o sogá y con aparato especial de tensión. El cuerpo es de metal y posee, en su parche no percusivo, una cuerda metálica (exactamente, la 4<sup>o</sup> cuerda de una guitarra) que lo cruza y vibra por simpatía (ver Pautación 14).

### **2.2.4) Tambora de los *cambara'angá* (211.212.1-91)**

Es otro tipo de tambor consagrado al santo que se toca en el sudoeste de Corrientes en las capillas donde hay *cambara'angá*, pues es de su exclusiva ejecución. Aunque aún no he podido documentarlo personalmente, conozco por medio de entrevistas que su cuerpo está constituido por una lata de aceite de uso automotor de veinte litros, con dos parches de cuero de perro y enteramente forrado en tela o cuero con diversos apliques decorativos, incluyendo a veces la misma cola del animal. Se ejecuta con dos baquetas de madera y se toca durante las luchas rituales ecuestres que tienen lugar cuando se realiza la procesión.

### **2.3) Tambores de candombe uruguayo (211.221.1-7 y 211.221.1-9221)**

Se utilizan en el culto africanista del templo del *pai* “Tony” Cortés de Corrientes (C). Como en Uruguay, se tocan en una batería de tres y los denominan -de agudo a grave- “chico”, “repique” y “piano”. Actualmente coexisten, desde un punto de vista morfológico, dos modelos, uno tradicional y otro moderno. En ambos, los cuerpos tienen forma de barril con dos bocas de diferente diámetro, cubierta la mayor con un parche. En el de tipo tradicional, el cuerpo está conformado por listones de madera, el parche es de cuero y está adosado al cuerpo mediante clavos; en el de tipo moderno, el cuerpo es de plástico o fibra de vidrio, el parche de plástico y está adosado al cuerpo mediante tensores de metal. El empleado en este templo corresponde al modelo moderno y el *pai* los trajo del Uruguay, donde residió por unos años y se lo utiliza para los “puntos” destinados al santo.

## 2.4) Tambores unimembráfonos varios

He recopilado abundantes relatos sobre diversos unimembráfonos percutidos con las manos que se ejecutaban para san Baltazar. En el antiguo emplazamiento de la capilla de El Chañaral (C) se tocaba una batería de tres tambores de diferentes tamaños. En Corrientes (C) la familia Cossio (ver supra) recordó la ejecución de un juego de dos pequeños tambores tocados por sus mayores mientras bailaban y que habrían estado en uso hasta la década del 30. En Resistencia (CH) para la fiesta del santo de la familia Francia se tocaban tambores hasta los 70. Por último, en el paraje Santa Librada (Esquina, C), una familia de afroargentinos dueños de una capilla de san Baltazar, los Osuna, fallecidos hacia 1983, tenían tres imágenes del santo y tocaban para su día tres tambores de diferentes tamaños (uno por cada santo), siendo el más alto de unos 35 cm. Los mismos se percutían con baquetas y se colgaban del cuerpo del ejecutante mediante una correa. Según los recuerdos de quienes presenciaron esas fiestas, primero tocaban los tambores solos y luego se incorporaban a los conjuntos de *chamamé* que tocaban para el baile. A raíz de un incendio de la capilla hacia 1980 perdieron la imagen más pequeña y la terna de tambores, desapareciendo así este modo devocional sonoro.

En los cultos africanos, la ejecución de tambores no solamente posibilita el estado de trance necesario para que el dios “se suba a la cabeza” del iniciado, sino que proclama el mismo nombre del dios. Como Augé señala:

“bien conocemos la importancia del nombre o la fórmula o la divisa que tiene para los soberanos africanos [...]; también sabemos que esa divisa fue registrada por los músicos y marcada por los tambores, con lo cual se agrega de alguna manera una identidad sonora, un peso acústico a la persona regia que simultáneamente ancla su identidad en el tiempo de la historia” (Augé 1996: 80-81).

## 3) Cordófonos

### 3.1) Guitarra (321.322-5)

La guitarra, el instrumento más empleado y representativo de nuestra música criolla, se halla en casi todas las manifestaciones devocionales de este culto. En la *charanda* intervienen

una o dos y su función es realizar un acompañamiento reforzador del ritmo *ostinato* del “bombo” y el triángulo (Pautación 3) con los acordes básicos de la melodía (I-IV-V). Para los ensayos, al igual que el triángulo, los músicos pueden prescindir de ella/s. Los otros géneros musicales en que participa son el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia. En los casos en que tocan dos o más guitarras por grupo, una es la encargada de la voz melódica y la/s otra/s del acompañamiento, generalmente mediante rasgueos. También se la suele ejecutar con plectro. Actualmente su afinación es la estándar (mi<sub>2</sub>, la<sub>2</sub>, re<sub>3</sub>, sol<sub>3</sub>, si<sub>3</sub>, mi<sub>4</sub>) y todos los ejemplares documentados son de fabricación industrial.

A diferencia del “bombo”, las tamboras y el triángulo, los devotos no consideran que posea un carácter sagrado o que el ejemplar empleado sea de uso privativo, por lo que si bien alguna guitarra pertenece al dueño de la capilla e inclusive se guarde allí, no pierde su carácter seglar.

### 3.2) Violín (321.322-71)

Este instrumento ya no está vigente en el culto. La única referencia sobre su empleo la obtuve en 1996 en el paraje Las Garcitas (SF), donde un matrimonio dueño de una imagen del santo dijo que, hasta mediados de los 80, “un gallego” lo tocaba encabezando la procesión, aunque no pudieron ofrecer mayores precisiones. Esta información se corresponde con una comunicación personal de la antropóloga Ana María Dupey, quien en un trabajo de campo en la vecina localidad de Las Garzas (SF) presencié, casualmente, una de esas procesiones a comienzos de los 80.

## 4) Aerófonos

### 4.1) Acordeón (412.132-8)

Junto a la guitarra, es el instrumento más característico de la música tradicional litoraleña. Tanto el modelo “a botones” como el “a piano” tienen amplia difusión y plena vigencia. Infaltables en todo conjunto de *chamamé* puede llegar a desempeñar, en manos de músicos virtuosos, complejos diseños melódicos y armónicos. Por su tamaño, el acordeón de ocho bajos o “verdulera” resulta ser el más apropiado para las procesiones. En los conjuntos de *chamamé* pueden tocar uno o dos. En el habla coloquial este instrumento recibe también los nombres de *cordión* y *cordiona*. Si bien su uso es generalizado, algunas capillas disponen de uno consagrado al santo y, por ello, privativo de sus fiestas. Dada esta particularidad, se lo guarda en la capilla junto a los demás objetos sagrados.

### 4.2) Bandoneón (412.132-8)

En el área litoraleña es un instrumento apreciado, aunque no es tan común como el acordeón. Se lo emplea en los conjuntos de *chamamé* tanto de manera solista como haciendo la segunda voz del acordeón. En algunas oportunidades se lo ha empleado para la *charanda*, como por ejemplo en 1974, en que una delegación de devotos de la capilla de Empedrado (C) viajó a Buenos Aires con motivo de una exposición musical regional, según se aprecia en foto-

grafías de la época.

En uno de los escasos artículos musicológicos sobre este instrumento en la Argentina, Salton (1981) distingue dos tipos: Tipo A y Tipo B, cuya divergencia principal es que el A posee una lengüeta por tecla y da, por ende, una sola nota tanto al abrir como al cerrar el fuelle, y el B posee dos lengüetas por tecla, dando una nota al abrir y otra al cerrar el fuelle. De ambos tipos, establece que el más empleado en nuestro país es el Tipo B, afirmación que pude verificar en mis trabajos de campo.

#### **4.3) *Bandónika* (412.132-8)**

Sobre este instrumento, hasta hace unas décadas desconocido en el ambiente musicológico (Salton 1985), he recabado información sobre su antiguo uso en las fiestas del santo, aunque no era exclusivo de esta celebración. La información es escasa y proviene de las localidades correntinas de El Batel (Dto. San Roque), Esquina y Saladas, donde algunos informantes recuerdan haberlo tocado o visto tocar hasta hace dos o tres décadas en los conjuntos de *chamamé* de la fiesta, desempeñando el mismo rol que el acordeón, al que sustituía.

#### **4.4) “Flauta” (412.132)**

Como en gran parte de nuestro país, “flauta” es en el Litoral la denominación *emic* de armónica. Su empleo en el contexto de este culto lo constaté en dos localidades correntinas: Empedrado, en la *charanda* en el 2000, y en El Batel (Dto. Goya) en el *chamamé*, “valseado” y *cumbia* en el 2001. En ambas oportunidades tenía a cargo el diseño melódico, en el primer caso tocaba junto al “bombo”, el triángulo y las guitarras, y en el segundo, junto a una guitarra. Su uso es ocasional, probablemente por su bajo volumen.

#### **4.5) Pito (421.221.41)**

Lo emplea el director del *candombe* que se realiza en las localidades correntinas de Saladas, Anguá y Pago de los Deseos, en las fiestas del santo. El ejemplar documentado es metálico y de fabricación industrial. Se lo toca para marcar a los bailarines las evoluciones de la danza por lo que, de los instrumentos musicales enumerados, es el único en que su función sonora es la emisión de señales.

### **Los africanismos en las prácticas musicales devocionales**

Los fenómenos musicales documentados son solo un punto de la expresión devocional de una extensa y compleja cadena temporal, por lo que su constante cambio desde la génesis de este culto con los esclavos negros africanos en América hasta el presente no hace más que recordarnos la natural mutación de una manifestación cultural cuando forma parte activa de la vida de sus usuarios. Por ello, no es de extrañar que los descendientes de los actuales devotos

veneren en un futuro al santo de maneras diferentes a la de sus mayores, y que con el paso del tiempo esas maneras nuevas reemplacen por completo a las anteriores y las hagan caer luego en el olvido, una vez que la generación de sus usuarios haya fallecido.

La manifestación de la fe en san Baltazar a través de la música cobra particular significado al constituir un vehículo simbolizante del santo. Los aspectos tomados en cuenta para establecer la africanidad de sus prácticas musicales fueron cuatro: A) consideraciones de los devotos acerca de su pertenencia afro; B) antecedentes de su empleo en contextos culturales afroamericanos; C) vinculación con el culto a san Baltazar o con la órbita afroargentina; D) presencia de concepciones religiosas de corte afro que le dan sentido.

Sea a través de la personificación de sus atributos en los *cambara'angá*, por la triple finalidad con que se realiza la *charanda* y su carácter multidimensional, por la invocación que se hace al santo mediante un “punto” instrumental de tambores en el templo Africanista de Corrientes, o porque la ejecución de la tambora resulta indispensable en el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia que se tocan para el santo en muchas capillas, la música constituye una condición sine qua non para la fiesta, cumpliendo funciones devocionales.

Dado que la fiesta del santo tiene un doble carácter funcional, es momento festivo y momento religioso, sus géneros danzarios pueden dividirse en lúdicos y religiosos. Entre los primeros se halla el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia, que se hacen para solaz como en cualquier otra fiesta de la zona; entre los segundos, la *charanda* o *zemba*, el *candombe* y el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia con tambora, y se hacen especialmente en honor del santo y con expreso motivo devocional, siendo además algunas de ellas, como la *charanda* o *zemba*, propias y exclusivas de este culto.

La vinculación del negro con la percusión de tambores, tan cara al imaginario local como a la literatura afroamericana, cobra aquí sentido identitario pues resulta *parte constitutiva del culto, no pudiéndose realizar muchas prácticas musicales sin su participación*. La ausencia en nuestro país de tambores percutidos con las manos, tanto en el ámbito indígena como en el criollo, torna al “bombo” de la *charanda* en un inequívoco exponente de la presencia musical afroargentina. La concepción de la tambora como “la voz del santo” y su obligatoria ejecución en el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia (de tipo tradicional) que se realizan en su día, remite a una concepción religiosa de corte africano. Tambores unimembranófonos, ya en desuso, empleados en antiguos *candombes*, dan cuenta de la raigambre afro de un culto que muta con el tiempo, tal como lo atestigua la incorporación de la batería de tambores afroargentinos en el templo Africanista de Corrientes (C). Como se verá en el Cap. 7, las representaciones colectivas en torno a lo negro se presentan en la música y la danza de una manera subrayada, dada la principal cualidad de este santo, su gusto por la diversión.

Considerando la extensión del área relevada, procuraré realizar un análisis desde una perspectiva general que permita establecer los patrones distribucionales de los rasgos musicales afro presentes y pasados. La relevancia de este cruzamiento de los ejes tiempo y espacio reside en su capacidad para arrojar luz sobre la dinámica del culto. Éstos son los ítems susceptibles de tal análisis:

**1) Instrumentos musicales consagrados al culto.** Entre los devotos hay acuerdo en que gran parte de los instrumentos del culto deben estar separados de los que se emplean en otras circunstancias. Esto se lleva a cabo teniendo a la capilla del santo como lugar de resguardo y empleándolos de manera exclusiva. Dicha concepción radica en el carácter airado del santo, que puede castigar a quienes los utilicen para otros fines que no sea él el destinatario. En la actualidad los instrumentos consagrados son el “bombo” y el triángulo, en Empedrado (C); la terna de tambores del culto Africanista, en Corrientes (C); las tamboras en todas las capillas donde se la ejecuta; el bombo profundo en Paranacito (C) y Saladas (C) y el acordeón en El Batel (Dto. Goya, C).

**2) Empleo de tambores en general.** Tanto en el pasado como en el presente los tambores son los instrumentos favoritos del santo. Así, es “su voz” en el “bombo” de Empedrado (C) y su “distintivo” y “el símbolo de lo africano” en la tambora de El Batel (C). Sea su ejecución con las manos o con baquetas, su uso en las prácticas musicales que se realizan en su fiesta permite a los devotos establecer un lazo con el santo y manifestar su fe, canalizando sus rezos a través del baile.

**3) Toque de tambores con las manos.** La vinculación de los tambores ejecutados con las manos y las culturas afroamericanas se subraya en la Argentina de manera especial, dada la inexistencia de este tipo de membranófonos tanto entre aborígenes como criollos. Muchos informantes de diferentes localidades de las provincias del Chaco, Santa Fe y Corrientes, recordaron que para el período que va de fines del siglo XIX a principios del XX, era común su ejecución en el día del santo. La causa de su caída en desuso -caída que en todos los casos conllevó la desaparición física de los tambores-, fue la muerte de los antiguos dueños y/o ejecutantes, generalmente afroargentinos (Villa Guillermina, SF; Esquina, C). Hoy en día, este tipo de tambores se toca en las ciudades correntinas de Empedrado, para la danza de la *charanda* o *zamba* y, en Corrientes, en el templo Africanista del *pai* Cortés, para la “bajada” del santo.

**4) Toque de la tambora.** Actualmente existe aprox. una docena de capillas donde el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia se ejecutan obligatoriamente con tambora. De ellas he relevado seis, todas en la provincia de Corrientes: Chavarría, El Batel (Dto. Goya), El Batel (Dto. Lavalle), El Chañaral, Ifran y Yataity Calle. También obtuve noticias de que se ejecuta en Mercedes (C), Villa Ocampo (SF), Basail (CH), General Manuel Belgrano (F) y, en el pasado, en Las Garcitas (SF) y Felipe Yofre (C). A diferencia del común empleo de la percusión como acompañamiento de la melodía, en estas *performances* la tambora es el instrumento principal, siendo *literalmente acompañada* por el resto del conjunto y que se pone de manifiesto en el fuerte volumen con que se la percute. Este instrumento, como el “bombo” de Empedrado (C), se ejecuta solo dentro del contexto festivo del santo. Dado lo estrecho del marco temporal de su ejecución (unos pocos días al año) es común que los conjuntos partícipes desconozcan las reglas de la capilla a la que concurren, por lo que suelen producirse fricciones cuando se les adosa el tamborista local.

**5) La manifestación del santo a través de tambores.** En algunas capillas la presencia del

santo en la fiesta se manifiesta a través del sonido de los tambores. Así sucede en El Batel (C) a través de la tambora, considerada “el símbolo de san Baltazar y lo africano”, y en Empedrado (C) con el “bombo” de *charanda*, que es “la voz del santo” pues, como el dominio del santo es el aire (ver Cap. 6), por medio del sonido del “bombo” se hace presente entre sus devotos al incorporarse a su imagen. De similar modo lo señala Augé acerca del sistema religioso de Dahomey, cuando expresa que el nombre propio de las divinidades también son registradas por los tambores, agregándole una identidad sonora, un peso acústico (Augé 1996: 80-81).

**6) Danza de los *cambara'angá*.** Estos avatares del santo exhiben, a través de su comportamiento y ropajes, los atributos festivos del santo, y constituyen un marco de referencia importante respecto a la africanidad del culto. Su área de dispersión comprende cuatro capillas del centro-oeste de Corrientes: El Batel (Dto. Goya), Ifran, Yataity Calle y Cruz de los Milagros. Se vio cómo la danza de enmascarados constituye en algunas religiones del África negra parte esencial de sus rituales. Al devenir los *promeseros* en *cambara'angá*, anulan sus características humanas y pasan a comportarse de acuerdo a los movimientos y atributos regios del santo.

**7) Vigencia y expansión del *candombe*.** Danza tradicional entre los afroargentinos, en el pasado se practicaba, por lo menos, en tres de las cuatro provincias donde realicé trabajos de campo: Resistencia (CH), Villa Guillermina (SF) y Corrientes (C). Por otra parte, al comienzo de mi investigación (1991) se bailaba solo en Saladas (C). Actualmente se realiza en dos localidades más de dicha provincia, pues desde 1994 se expandió a Anguá y Pago de los Deseos, parajes cercanos a Saladas. El motivo de su expansión se debe a que los dueños de estas capillas convocaron al director de baile de Saladas para que instaure en ellas, mediante la enseñanza, dicha práctica. Por otro lado, he documentado que tras la creación en 1995 de una capilla a san Baltazar en Corrientes (C), la hija del dueño y el *pai* Cortés comenzaron a componer *candombes* para el día del santo, aunque no para ser danzados sino solo como canción.

Lo expuesto permite extraer dos conclusiones que pueden resultar contradictorias: los rasgos de procedencia afro, por un lado, se contraen y, por el otro, se expanden. Tal ambigüedad resulta comprensible si se considera a este culto menos como un enclave africano en América (a lo Herskovits) que como un producto del contacto cultural donde el proceso de criollización es constante y, por ende, propiciador de manifestaciones *sui generis*. La africanidad de los rasgos analizados debe comprenderse en el contexto americano en el que se desarrolla; es por ello que mi interés radica en detectar los procesos de significación por medio de los cuales los devotos toman conciencia de la pertenencia afroargentina de sus prácticas musicales devocionales.

Es cierto que, contrastando los discursos de los devotos sobre las prácticas musicales en el pasado con las documentadas en el presente, se perfila una tendencia a la disminución de los rasgos afro. Según ellos, antes “se tocaban más los tambores”, “había negros de verdad”, o la fe en el santo hacía que asistan hasta doscientos *cambara'angá* en fiestas en las que actualmente en la más concurrida, solo llegan a unos cuarenta. Sin embargo, también he documentado que se continúan construyendo tamboras, se componen *candombes* en honor del santo y

se instaure esta danza en capillas donde nunca antes se la había bailado.

En el Cap. 4 sugerí que este culto se encuentra en estado floreciente; deseo aquí convertir esa sugerencia en afirmación, pues el conjunto de rasgos analizados no solo goza de plena vigencia sino que el modo en que los actores los mantienen vigentes se debe a que constituyen vehículos de manifestación de su fe en este santo negro. Mientras tengan fe, dichas prácticas estarán vigentes. Por último, y como síntesis de este capítulo, ofrezco en el siguiente cuadro un resumen de los 17 instrumentos musicales documentados teniendo en cuenta su tipo, uso, exclusividad en el culto a san Baltazar y su procedencia afro.

**Cuadro 14: Instrumentos intervinientes en las prácticas musicales tradicionales**

Tipo	Clase / Especie	Uso		Desuso	Exclusivo del culto	Proced. afro
		Vigente	Ocasional			
<b>Idiófonos</b>	Cajón o tambora			X	?	X
	“Mate”			X	?	X
	Triángulo	X				?
<b>Membranófonos</b>	“Bombo”	X			X	X
	Tambora	X			X	X
	Bombo profundo	X				
	Redoblante	X				
	Tambora de los <i>cambara'angá</i>	?	?		X	X
	Tambores de candombe uruguayo	X				X
	Tambores unimembranófonos varios			X	?	X
<b>Cordófonos</b>	Guitarra	X				
	Violín			X		
<b>Aerófonos</b>	Acordeón	X				
	Bandoneón	X				
	<i>Bandónika</i>			X		
	“Flauta” (armónica)		X			
	Pito	X				

## CAPÍTULO 6

### Africanismos 2: Prácticas y creencias religiosas

La delimitación de los temas a tratar en este capítulo fue delicada por lo difícil que resulta establecer nexos entre el culto como se encuentra en el presente, como fue en el pasado y los respectivos contextos religiosos afroamericano y del África negra. Con el cuidado puesto deseo dar cuenta de lo frágil que puede resultar un análisis si no se toman como recaudos mínimos la distorsión histórica que tienen de por sí los documentos del pasado y la distorsión contemporánea que devendría al considerar a los estudios antropológicos sobre África como ucrónicos. A fin de una mejor comprensión agrupé los aspectos religiosos susceptibles de un estudio de corte africanista en tres grupos: 1) rasgos concretos: la presencia del santo en su imagen y en el “bombo” de la *charanda*, la canalización de la energía a través del rojo y el amarillo, la colocación de postes rituales como centros canalizadores de poder, el empleo ritual de armas blancas y la presencia de bastones ceremoniales; 2) *performances*: la coronación de reinas y reyes, el baile de los *cambara'angá* y la ejecución de música con instrumentos consagrados; y 3) ítems en los que su africanía también puede leerse desde la religiosidad popular: la violencia del culto, la conducta bifacética del santo y la relación devoto-santo. Respecto a los ítems del último grupo, dado que el culto ha crecido en un contexto preponderantemente blanco, consideraré su inclusión ante la necesidad de que un revisionismo integral de este tema desde una perspectiva africanista contribuya a una visión de conjunto más esclarecedora que tomando solo los ítems más característicamente negros.

#### 1) Rasgos concretos afro

La cualidad que nuclea y define la africanidad de los cuatro rasgos a tratar en este punto es el concepto de *axé*. Según Elbein dos Santos (1977) el *axé* es la fuerza que asegura la existencia dinámica del *terreiro*. En idioma *nagó* designa a la fuerza invisible mágico-sagrada de toda divinidad, ser animado y objeto. Como toda fuerza, el *axé* es neutro, acumulable y transmisible por medios tanto materiales como simbólicos. Por lo tanto, todo objeto, ser o lugar se convierte en sagrado solo a través de la adquisición del *axé*, y el modo de incorporarlo al *terreiro* es por medio de una serie de ceremonias y ofrendas. Dada su característica de neutral, puede ser empleado para diversas finalidades y disminuye o aumenta de acuerdo a la observación de ciertos deberes y obligaciones de los miembros del *terreiro*. Cuanto más antiguo y activo es un *terreiro*, cuanto más elevado sea el grado de iniciación de sus sacerdotisas, más poderoso es su *axé*.

##### 1.1) Presencia de san Baltazar en su imagen

La capilla de Empedrado (C) tiene dos imágenes del santo, una sensiblemente más grande y es la que se saca en procesión. Los devotos sostienen que mediante el toque de la *charanda* el espíritu del santo “baja” al mediodía del 5 y permanece hasta el mediodía del 6. La presencia de la imagen con su espíritu presidiendo la fiesta confiere a la capilla el poder necesario para que se le formulen pedidos y/o agradezcan los favores recibidos. También es la oportunidad en que la dueña realiza los gestos sacrales, como otorgar bendiciones personales mediante una breve ceremonia en la cual reza oraciones en un tono de voz bajo, pasando la imagen por algunas partes del solicitante, como por ejemplo sobre la cabeza, haciendo la señal de la cruz.

La concepción de que el espíritu de la divinidad se incorpora en su imagen es ajena a la ortodoxia católica, donde jamás un santo se posesiona y cuando hay posesión se atribuye a las fuerzas del mal. Aquí, si bien el espíritu se corporiza en la imagen, nunca en seres humanos, puede tomarse como un indicio de africanidad pues aunque en muchas religiones africanas y afroamericanas los espíritus se incorporan solo a los “hermanos de religión” dentro de un contexto de incitación ritual, esta idea pertenece a la esfera religiosa afro. Dado que la fuerza del *axé* puede ser contenida y transmitida a través de objetos, tornando a estos con poder, es doble pensar la fuerza de esta imagen desde esta perspectiva. Por otro lado, los devotos son muy cuidadosos a la hora de advocarse a una capilla, pues consideran que no todas las imágenes de san Baltazar tienen el mismo poder. Por ejemplo, la fama de “milagrero” y “fuerte” que tiene el de la capilla de El Batel (Dto. Goya, C) se basa en la antigüedad de la misma y en el carácter “fuerte” de su dueña, por lo que su fiesta es muy concurrida. El de la capilla de Las Garcitas (SF) su dueño considera que la imagen pierde fuerza con el tiempo, por lo que la hace bendecir por el cura cada siete años pues, como las baterías -en palabras de él- su poder debe ser recargado.

## 1.2) Presencia de san Baltazar en el “bombo” de la *charanda*

Este instrumento está consagrado al culto y los devotos consideran que tiene potencia, pues su sonido es “la voz del santo”. Con su toque los *charanderos* “hacen bajar” el espíritu del santo a su imagen al mediodía del 5 de enero. También se ejecuta para el manejo de fenómenos naturales ajenos a la voluntad humana, como provocar o detener una tormenta. Este patrón de religiosidad puede ser testeado en las conductas religiosas negroafricanas, donde el carácter instrumental de los dioses-objetos permite que los cultos adopten un carácter experimental y voluntarista (Augé 1996: 92). Este punto da cuenta de los atributos del santo en cuanto a sus características de *terrible* o, de acuerdo a Otto (1998), de *tremendum*: tiene fuerza, poder, es vengativo, antojadizo, celoso, ubicuo, puede destruir lo que no le gusta, castigar y hasta matar a los devotos que no cumplieron con su promesa. Por su parte, Elbein dos Santos (1977) re- fuerza su vinculación con lo religiosamente africano al sostener que, en estos cultos

“O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de *âse*, e conseqüentemente atuante, aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos ritual: tambores [...]. É evidente que todos esses instrumentos são ‘preparados’, isto é, consagrados através da transmissão de *âse* apropriado

às funções a que são destinados” (Elbein dos Santos 1977: 48).

Sobre la concepción del “bombo” como la voz del santo, Crawley (en Ortiz 1952) argumenta:

“el *tambor* puede ser entendido como el portavoz de un dios o espíritu, como conteniendo la voz del dios y también, mejor quizás, como *el dios mismo* [...]’. Los *tambores* de los negros africanos no son siempre meros instrumentos medianeros de comunicación; no son simples mensajeros. Son ellos mismos personificaciones mitológicas; son seres sobrenaturales que previas evocaciones mágicas vienen de lo ignoto para convivir con sus creyentes. De igual manera que, previa una ceremonia de consagración, bajan los dioses y se transubstancian o se fijan transitoriamente en las imágenes” (Ortiz 1952: 37).

Así, el empleo del “bombo” manifiesta pautas conductuales análogas a las de los instrumentos sonoros empleados en los cultos afroamericanos ya que es portador de un mensaje sobrenatural, está consagrado al santo y su sitio de resguardo es la capilla.

### 1.3) Canalización de la energía a través del rojo y el amarillo

Dos son los colores favoritos del santo, el rojo y el amarillo (en guaraní, *pütã* y *saüyú*, respect.), por lo que los devotos se esfuerzan en tener sus prendas y los objetos vinculados culto en esos colores. Como señalé en el Cap. 4, en la provincia de Corrientes el rojo es asimismo símbolo del partido político mayoritario, el Autonomista, y en todo el Litoral también de otros cultos populares, como el Gaucho Gil y san La Muerte, por lo que su significado es polisémico. Una de las circunstancias más valoradas del empleo ritual de dichos colores es en el encendido votivo de velas. Su deliberada elección contrasta con el canon católico, que puntillosamente estipula deben ser blancas. Por otra parte, abundante documentación histórica y etnográfica - tanto de nuestro país como de Latinoamérica- da cuenta del asiduo empleo de estos colores (especialmente el rojo) en las veneraciones afro, pues guardan correspondencia con sus entidades sobrenaturales y los beneficios buscados a través de su manipulación mágica. Esta concepción donde al dios-objeto se lo maneja según los intereses del devoto, es diametralmente opuesta a la católica de un dios personal, omnipotente, que subsiste y decide por sí mismo.

¿Por qué la predilección de este patrón simbólico puede tomarse como marca de africanidad? Para los devotos de san Baltazar la dupla rojo-amarillo constituye un sistema de clasificación dual del accionar humano y, a su vez, el rojo encierra un hato de significaciones bipolares de las cuales, para algunas, el amarillo simboliza su contrario complementario. Haciendo una abstracción de las muchas exégesis individuales recopiladas puedo establecer el siguiente cuadro:

**Cuadro 15: Simbolismo de los colores rojo y amarillo en el culto a san Baltazar**

Rojo	Polo	Amarillo	Polo
La sangre, "El jugo de mamá"	+		
La vida, la alegría	+	"La fiebre amarilla"	-
El color del vino [tinto]	+		
La fuerza, el poder	+	La debilidad	-
El color de quien tiene fiebre	-	El color de quien tuvo fiebre	-
El fuego, la guerra	-	"Alto el fuego", "el mata-fuego"	+
La muerte	-		
La violencia	-	La paz	+

**El rojo.** El polo positivo representa la vida pues es el color de la sangre y, en particular, de la sangre heredada por vía materna, "el jugo de mamá", lo que para muchos actores legitima la ascendencia de la persona. Es medular su asociación con el poder, en cuanto cualidad de fuerza y decisión, y con la alegría, por la afinidad del santo por la música y el baile. Una interesante combinación de vida-poder-alegría toma cuerpo en el color vino tinto, el predilecto entre los hombres de campo; por ello, a modo de chanza un devoto me dijo si a un auto le vierte vino en vez de nafta seguramente va a "andar mejor", porque va a ser más potente y estar más alegre. Por su parte, el polo negativo condensa la violencia, la enfermedad y la venganza del santo ya que es la sangre que se derrama por una herida, el color de los cuerpos en descomposición, el fuego de las armas ("el fuego de la guerra"), el color de las personas cuando tienen fiebre, fiebre que muchas veces resulta ser un castigo infringido por el santo a sus devotos por no cumplir su promesa, a través de la apertura del cofre que tiene en una de sus manos:

Y tiene el cofrecito, vamos a decir la cajita, y tiene todo parece fuego también de oro todo la vuelta, parece llamas que están prendidas. Y dicen que ahí tiene la fiebre, él tiene la enfermedad esa que le llaman "la fiebre amarilla", viste que por eso él es rojo y amarillo, porque viste que cuando nosotros tenemos fiebre nos ponemos colorados, colorados, y después si te pasa te quedás pálido, color amarillento, por eso es el color de él amarillo y rojo. O sea que son como colores de enfermedad.

**Carina (aprox. 30), devota. TC INM 180, 2001, Paso López (C).**

**El amarillo.** Las exégesis nativas sobre su simbolismo son menos abundantes y floridas que sobre las del rojo. Ello es correlativo a la proporción en que aparece en el culto; sus banderas, por ejemplo, son preponderantemente rojas y el amarillo figura solo en sus ribetes y/o en una cruz en su centro. En general, este color adquiere un carácter subordinado y compensador del rojo, pocas veces su opuesto: si éste es el fuego, el amarillo es "el mata-fuego", si el rojo es la guerra, él es la orden de "alto el fuego", la paz. También se considera que es el color de las personas después de haber tenido fiebre, como se aprecia en la cita de Carina. Esta palidez es equiparable a las velas, que emanan una "pálida" luz amarilla.

Como sostuve en el Cap. 4, este complejo simbólico se halla imbricado en otro más amplio,

donde los partidos políticos y el santoral se dividen según colores distintivos. De acuerdo al Cuadro 3, los santos “rojos” son, en cierta medida, los dominantes, como el partido Autonomista, mayoritario entre la población correntina. Las divinidades asociadas a este color son de dos tipos: A) litoraleñas, producto de sincretismos católicos, aborígenes y africanos y todas ellas, a la sazón, no canonizadas (san Baltazar, san La Muerte, Curuzú Caá o Cruz de los Milagros, Gaucho Gil, Gaucho Olegario Álvarez y otros gauchos milagrosos) y B) propias del santoral católico romano (san Agustín y santa Catalina de Siena). Por su parte, las divinidades “celestes” pertenecen en su totalidad al santoral católico y, en el plano político correntino, el celeste representa al partido Liberal, antítesis del Autonomista y fuerza de segundo orden desde un punto de vista de número de electores pero, dada la tradición acaudalada de sus seguidores, contrasta con los autonomistas (integrados principalmente por sectores medios y bajos), por lo que si bien éstos representan la fuerza mayoritaria en las urnas, son débiles desde un punto de vista económico. De esta manera, el poder “rojo” en la política es más aparente que real, y lo mismo sucede en el plano religioso, ya que su santoral está mayoritariamente sin anuencia eclesiástica.

En el caso del culto a san Baltazar, ¿cómo acercar a este cuadro religioso-político a una ascendencia afro? La búsqueda puede partir del África misma donde, según Turner (1990: 65-102), numerosos investigadores han dado cuenta de la importancia que reviste el color rojo en sus sistemas religiosos y de la cualidad binaria de su sentido. El mismo Turner, en su estudio sobre los *ndembu* de Zambia, analiza su clasificación ritual de los colores, donde la tríada blanco-rojo-negro resulta particularmente relevante. En líneas generales, el blanco es considerado positivo, el rojo es ambivalente y el negro es negativo. Sobre el rojo en particular, para los informantes representa “cosas de sangre” y tiene un carácter ambivalente pues es a la vez fecundo y peligroso. Por ello simboliza la vida (“la sangre es poder”, dado que los seres vivos tienen sangre) o la muerte (la sangre de los asesinatos) (p. 77-78). Tal ambivalencia de sentido halla su razón en que, junto al blanco y al negro, constituye parte esencial de las enseñanzas herméticas del rito de circuncisión. De esta forma, la terna de colores es tomada como si fueran ríos de poderoso flujo que manan del dios supremo, penetrando en el mundo sensible y manifestando sus cualidades de acuerdo a cada circunstancia (p. 75).

Dado este cuadro etnográfico, sería comprensible que el simbolismo del rojo haya de algún modo continuado en los cultos afroamericanos, evolucionando en un propio decurso al compartir su imaginario con las tradiciones religiosas del nuevo contexto blanco y las de los aborígenes americanos. Así, el modo binario de los devotos de san Baltazar a través de los dos colores del santo, halla su sentido exegético al constituirse en una herramienta tanto para simbolizar y operar tanto sobre lo bueno (el poder, la alegría, etc.) como sobre lo malo (la muerte, la violencia, etc.). Sobre el amarillo, Turner especifica que en los rituales *ndenbu* no juega un papel importante y es equivalente al rojo, aunque no brinda mayores precisiones (p. 66). En este culto el amarillo ocupa un rol secundario, su equivalencia al rojo se evidencia en su carácter subordinado y compensador pues, excepto en el caso del color de quien tuvo fiebre, siempre caracteriza circunstancias de polaridad opuesta al rojo.

Recordemos que el *axé* es una energía que por su neutralidad puede emplearse para cualquier fin. Mediante el acto votivo del encendido de velas rojas y/o amarillas, los devotos buscan ponerlo en acto para obtener, entre otras cosas, la solución de enfermedades propias o de familiares. Aunque ha sido difícil dar con informantes que den cuenta del auxilio negativo o maléfico del santo, no son pocos los pedidos que se le formulan para causar daño a un enemigo como, por ejemplo, que se le incendie la casa apelando al carácter destructivo del rojo (35).

#### **1.4) Colocación de postes rituales como centros canalizadores de poder**

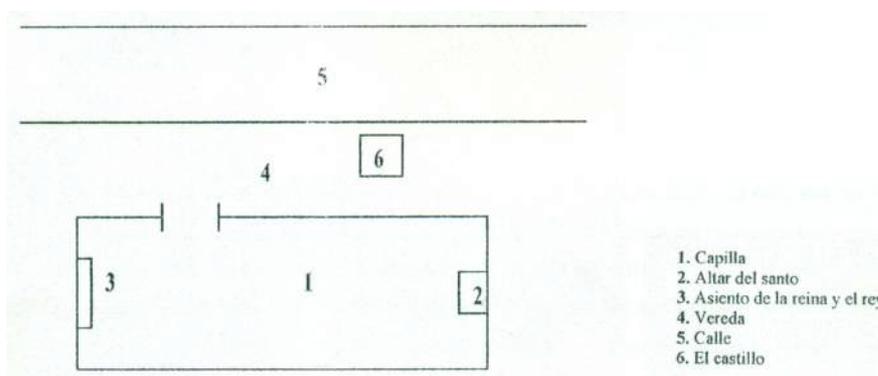
En el Cap. 1 cité a Mintz y Price (1977), quienes consideran que algunas reglas, estructuras, principios y valores que rigen las manifestaciones afroamericanas pueden darse de manera inconsciente, básicamente por el desconocimiento de su significado debido a su proceso de criollización. De esta manera, los actores preservan maneras culturales de hacer que repiten por la fuerza de la tradición, de la costumbre, como tautológicamente suelen decir, “porque siempre ha sido así”. En el culto a san Baltazar la canalización de la energía a través de un poste ritual parece ser un proceder de este orden. En mis trabajos de campo he comprobado que dicho poste se emplea en tres capillas de la provincia de Corrientes: Empedrado, Goya y El Batel (Dto. Goya).

La capilla de Empedrado está ubicada en un terreno de aprox. un cuarto de manzana y posee una cancha de baile de forma circular que ocupa la mayor parte del mismo (Gráfico 4). En su centro se yergue un poste de unos 6 m de alto en cuyo extremo flamean dos banderas, una roja con una cruz amarilla -distintiva del culto- y otra, más alto, Argentina. A este poste convergen once líneas de banderines de diversos colores provenientes de once postes menores colocados en torno a la circunferencia y que, de hecho, son los que configuran dicha forma. También se colocan entre esos postes y las calles adyacentes más líneas de banderines, por lo que el resultado es de un intenso colorido. El conjunto musical de la *charanda* se ubica a un costado de la cancha de baile, frente a la capilla.



“El castillo”, que asemeja un mangrullo y de la cual los actores desconocen su origen y el por qué de su denominación. Está conformada por cuatro palos de unos 2,50 m de alto clavados en la tierra y unidos entre sí en sus extremos superiores por cuatro arcos de medio punto. Toda la construcción está forrada de tela blanca con moños rojos. En la parte superior, donde comienzan los arcos, tiene un piso en el que se coloca una serie de objetos de color rojo: una caja, sobre ésta un tul, sobre él un almohadón y de ellos pende, mirando a la casa, una bandera distintiva del santo. Según los actuales dueños de la capilla, “El castillo” se construye desde la época de sus abuelos, aunque desde que fallecieron sus padres, aprox. en 1987, ha perdido su función, continuando hasta el presente solo “por tradición”.

**Gráfico 6: Ubicación de “El castillo” de la capilla de la familia Píriz de Goya (C)**



Bastide, en *Sociología do folclore brasileiro* (1959: 145-153), da cuenta de la existencia de un poste central en las religiones afrobrasileñas como un derivado de la quinta pata que tenían los tronos sacerdotales del Candomblé, que salía del centro del asiento y era más gruesa que las demás. Al corroborar la existencia de esa pata en los tronos reales en numerosos santuarios consagrados a Edschú, desde Dahomey hasta Angola, el autor afirma que desempeñaba una función conectora entre el cielo y la tierra a través de la figura del rey que, en estas religiones es al mismo tiempo dios (Augé 1996). Bastide demuestra la pervivencia de la quinta pata en el poste central del *barracão* del Candomblé porque, entre otros motivos, se encuentra en los sitios más antiguos o tradicionales y porque no puede confundírsele con una columna de sostén dado que nunca alcanza el alto del edificio. Este poste constituye un centro mágico de poder y a su alrededor se realizan rituales como, por ejemplo, una danza sagrada por parte de las “hijas del santo” y la ceremonia del *axêxê* cuando fallece un *pai* o *mãe* de santo. Bastide asevera que, por lo menos en las ceremonias que conoció, dicho poste no siempre permanece fijo, pudiendo ser retirado después de determinados ritos. El poste de la capilla de Empedrado y “El castillo” de Goya, descartando su función arquitectónica ya que se emplazan a cielo abierto, son erigidos cada año al aproximarse el día del santo. Por el contrario, el poste central de la capilla de El Batel, si bien cumple funciones arquitectónicas al ser uno de los horcones del techo, también se lo emplea de manera ritual.

La cancha de la capilla de Empedrado conforma, según los devotos, un reloj anual donde

cada poste de su circunferencia simboliza un mes. Sin embargo, como se ve en el Gráfico 4, los postes son once, ya que el faltante está representado por el *bombo*, que simboliza a enero pues de él los devotos parten para el conteo de los meses, en sentido inverso a las agujas del reloj. Así lo hacen, por ejemplo, los danzantes de la *charanda* cuando organizan sus evoluciones tomando al poste central como el eje de rotación. Esta representación espacial del año es isócrona a otra, de índole temporal, pues doce son los días que hay entre el 25 de diciembre, comienzo de las festividades de san Baltazar, y el 6 de enero, día del santo. La existencia de este microaño, a caballo entre el año viejo y el nuevo, permite entender al culto como un rito de paso donde se busca propiciar el año entrante. Si bien el desarrollo de este tema escapa al objetivo de este libro, baste decir que las representaciones del círculo como la plasmación espacial del período que comprende un año, da cuenta del sentido del tiempo circular que tienen los devotos de Empedrado. Cito una sección de una entrevista con Rufino:

**Rufino:** El mundo da vuelta así [describe un círculo en sentido inverso a las agujas del reloj], esta *charanda* termina el 6, el 7, ¿no es cierto? Escuche bien... acá llega enero, eh, que estamos ya, cuando enero se va ya, da la vuelta... se va enero... ¿y qué otro mes llega?

**Pablo:** Febrero.

**R:** Febrero, se va febrero, ¿qué otro mes llega?

**P:** Marzo.

**R:** Bueno, y va ronda... despaci... to, ¡igual que el reloj!, eh, y cuando viene enero, ya está otra vez él acá. Fue a dar la vuelta al mundo [...]. San Baltazar ha venido ahora, está ya acá, viene recorriendo, como recorren... febrero... todos los meses. Vos morís en febrero, está tu fecha, 9 de enero [...], ¡porque todos no nos vamos a morir en enero! Él está marcando, y viene despacito la rueda. Pasó enero, entra el otro, pasó el otro, entra el otro y listo, después viene entrando enero, le da la vuelta [...]. ¿Y cómo no saben ustedes, si yo que soy bruto sé? [...].

**P:** ¿Pero la, la forma, de la cancha, ve que es circular?

**R:** Y sí, ¿no ve que acá demuestra con los palitos esos? [...].

**P:** ¿Tiene algo que ver con el recorrido, que me dijo usted del año?

**R:** Y sí, pue', ¿no ve que éste se va ahora... se va enero, y después llega otra vez, eh, hace el recorrido, eh?, todo el recorrido. Los meses no son iguales [...], está como en el almanaque, eh, pero siempre es el mismo, eh, llegás a lo mismo, eh, los da vuelta. Ahora entró por acá [enero...] la misma *charanda* le quiere llevar.

**Rufino Pérez (81), *charandero*. TC 3, 1994, Empedrado (C).**

**Gráfico 7: Simbología de la cancha de baile. El sentido de rotación de los círculos rituales es siempre contrario al sentido de las agujas del reloj**



En torno al poste central de la capilla de El Batel tiene lugar dos ceremonias: “El nombramiento” y una figura coreográfica de los *cambara’angá*. Como se vio en el Cap. 5, el primero es un ritual de pasaje cuyos efectos se hallan circunscriptos al ciclo festivo del santo, y se realiza para los devotos que desean adquirir el estatus devocional de *cambara’angá*, reina o alférez. Este ritual acontece al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de Novena. Al costado del poste central que da al santo se ubica una silla donde se para un miembro de la familia anfitriona, que será el oficiante. A su costado se ubica otro miembro de la familia, quien le sostiene una vela roja; junto a ellos se ubican los músicos. En derredor del poste se ubican, en filas de a cuatro o cinco personas, los participantes del rito en el siguiente orden: los *cambara’angá*, los alférezes portando la bandera del santo, las reinas y las madres o allegados. La ceremonia consiste en que el oficiante va declamando las postulaciones de los devotos a los cargos devocionales de un cuaderno donde figuran escritos. Las reinas también portan velas rojas y, lejos de cumplir función de luminaria -dado que la ceremonia se realiza de día- vienen a manifestar la presencia del santo. A cada nuevo “nombramiento” (de ahí el nombre de la ceremonia) como, por ejemplo, “Miguel Ramón Perichón se compromete de alférez mayor al Santo Rey Baltazar por seis años”, los participantes lanzan exclamaciones vocales de alegría (en guaraní, *sapukai*), aplauden, y los músicos ejecutan un fragmento de un *chamamé* para que bailen en corro, siempre en sentido inverso a las agujas del reloj, hasta volver a quedar donde partieron. Ello se repite tantas veces como “nombramientos” haya, en promedio unos diez por año. El segundo empleo ritual que tiene el poste de esta capilla es en una figura coreográfica que realizan los *cambara’angá* (ver Cap. 5). La misma tiene cabida antes de quitarse las máscaras, o sea antes de la medianoche, delante del poste ritual frente a las reinas y los alférezes, a la altura del altar del santo, y he sostenido que esta figura quizás derive de alguna antigua danza afro ya en desuso (ver Gráfico 1).

“El castillo” de Goya, más que un poste ritual es un complejo conformado por cuatro postes. De acuerdo a lo conversado con los devotos más ancianos de esta capilla, comprendí que el

mismo tenía dos finalidades: constituía un umbral de pasaje y un sitio de penitencia. El umbral de pasaje era a la salida de la procesión hacia la iglesia y a su regreso, debiendo pasar el santo y los *promeseros* por debajo de él, absteniéndose el público, que pasaba por un costado. Como sitio de penitencia era empleado para castigar a los devotos que no cumplieron su promesa, debiendo permanecer de pie debajo de él una cantidad variable de tiempo que iba desde una hora hasta todo un día, según el “delito” cometido (tal es la palabra para designar una falta hacia el santo).

Las exégesis de los informantes sobre el simbolismo del poste central son escasas y elípticas en la capilla de Empedrado y Goya y nulas en la de El Batel. Por ello, adoptar una posición africanista implica adentrarse en las aguas de la conjetura bibliográfica, situación en cierta medida audaz pero que sin embargo halla su fundamento al considerar la propuesta de Mintz y Price acerca de que algunas reglas, estructuras, principios y valores que rigen a las manifestaciones afroamericanas pueden darse de manera inconsciente. Por su parte, el axé explica la existencia de estos postes dado que es debajo de ellos que se lo entierra a fin de otorgar al *terreiro* de la fuerza necesaria (Bastide 1959: 149).

Una referencia histórica de la existencia de postes rituales en contextos religiosos afroargentinos procede de la Capilla de los Negros en Chascomús (BA), construida en la segunda mitad del siglo XIX con el nombre de Nueva Hermandad de Morenos Bayonbé de Invenza, y que tuvo sustanciales cambios edilicios en 1950 por un temporal que destruyó parte de la misma. Según De lusi, a inicios del siglo XX aún se danzaba en su interior y “en el centro había un poste, con un tosco ídolo tallado en la cúspide” (De lusi 1953, en Schávelzon 2003: 103). Esta referencia a un poste central en torno al cual se danza, tal como aún se hace en la *charanda* de Empedrado y en el ritual de “El nombramiento” de El Batel, sumado al hecho de que no cumplía funciones arquitectónicas ya que tenía una imagen en su extremo superior, conforma una valiosa referencia que ilumina y justifica el actual uso que en algunas capillas de san Baltazar se hace de la colocación de postes rituales como centros canalizadores de poder. A diferencia de los demás ítems analizados en este capítulo y en el anterior, considero que los tres postes rituales documentados denotan un ascendiente afro que se plasma en el obrar de los devotos de manera inconsciente.

### 1.5) Empleo ritual de armas blancas

El empleo ritual de armas blancas durante la fiesta del santo se da en algunas capillas y de diversas maneras. Lo he documentado en cuatro variantes, todas en Corrientes: en la actuación de los *cambara'angá* (El Batel -Dto. Goya-, Ifran, Yataity Calle y Cruz de los Milagros), en la imagen del santo (El Batel -Dto. San Roque- y El Batel -Dto. Goya-), en un canto de la *charanda* (Empedrado) y en una oración (Chavarría y El Batel -Dto. San Roque-). Veamos cada caso.

Dentro de la parafernalia empleada por los *cambara'angá* resulta esencial la portación de armas blancas de juguete, como cuchillos y espadas de plástico (así como boleadoras de lana y revólveres de cebita) con las que simulan luchas de a pie y de a caballo. La finalidad de estas

simulaciones se encuadra dentro de la funcionalidad principal de este cargo devocional, hacer reír a la concurrencia. Muchas imágenes del santo portan una pequeña espadita de plata, la que cuidadosamente es retirada el día de la fiesta pues si no los anfitriones temen que “haya desgracia”. Pasada la fiesta se le restituye a la imagen y es común que expliquen dicha actitud rememorando descuidados festejos pasados en los cuales, por no haber sido retiradas, se produjeron peleas, e incluso muertes, entre los devotos. La letra del canto 7 de la *charanda*, dice “Cambá San Lorenzo / omano mbaité, / **cuchilla de palo** / so-o chîrîrî”. Su traducción es “Al negro San Lorenzo / lo maté por ser extraño, / **con cuchilla de palo** / me comí su carne frita”, y su interpretación resulta confusa dadas las contradicciones de los informantes. Puede que haga referencia a algún antiguo episodio bélico de la región (quizás la guerra del Paraguay), pues narra la historia de un negro llamado San Lorenzo a quien le salieron con armas (unos dicen “El general San Martín”, otros “los indios”) y no pudo defenderse porque solo tenía una cuchilla de palo. Una vez muerto, fue comido frito. Por último, las tres versiones que recopilé del Omnipotente gozo de Santo Rey Baltazar, tienen una copla que dice “Yo soy Rey de los Tres Reyes / pues me puso de guía / aquella estrella de Oriente / y la corona en la frente / **con la espada reluciente**”, lo que nos remite a la espadita que suele portar su imagen.

El conocimiento que actualmente se dispone sobre los antiguos afroporteños permite realizar un cruzamiento de información a fin de dimensionar esta práctica en un marco temporal desde una perspectiva africanista. Al tratar en el Cap. 3 la recurrencia con que los negros cofrades de san Baltazar se vieron involucrados en procesos judiciales por sus “escándalos” musicales, di cuenta del caso de Bentura Patrón, apresado en 1791 junto a un compañero pues habían salido bulliciosamente a la calle con plumaje, sable de palos y tambor (AGN 12-9-13). Asimismo, el reciente interés de la arqueología por la cultura afroargentina ha proporcionado una interesante prueba, un posible sable de madera de uso ceremonial (dado que no posee filo), roto justo antes del mango, hallado en 1995 en Buenos Aires en el barrio de San Telmo y que posiblemente sea del siglo XVII o XVIII (Schávelzon 2003).

## 1.6) El cetro de san Baltazar

Casi todas las imágenes del santo documentadas en Corrientes, Chaco y Santa Fe portan un cetro en una de sus manos, generalmente con un banderín en su extremo superior, íntegramente labrado en plata u oro. Este objeto es considerado por los devotos como el vehículo de irradiación de su poder, es “su mango”, tal como expresa el canto 1 de la *charanda*: “- **Man-go-Mango** tengo yo, / ¡nunca pares, corazón! / - Nerentendei, nerentendei, / nerentendero, nerentendei”. Éste conforma, junto al canto 2, *No quiero caricias*, del mismo ciclo, un diálogo nocturno entre el santo y un devoto enfermo o moribundo: san Baltazar declara tener el poder, ya que tiene “el mango”, y le ordena al corazón del devoto que le permita seguir viviendo, que “nunca pare”, pero le responde cuatro veces “*nerentendei*”, que en guaraní significa “no te entiendo”. Respecto al cetro del santo y a su mención en este canto, Rufino expresó que san Baltazar

**R:** Puede con todo. ¿No ve que dice, en el canto dice él “Mango-Mango”, dice él, pues: *Mango-Mango tengo yo -dice-, nunca pares corazón*. Que sea movimiento con él, entonces tu corazón no va a parar [...] “Mango-Mango” quiere decir que él es el forzudo, es el rey, eh, porque es negro no, no puede nadie [con él].

**Rufino Pérez (81), charandero de la capilla de Empedrado. TC 3, 1994, Empedrado (C).**

Asimismo, la reina de la capilla de Wilde (BA), además de tiznarse la cara de negro a fin de hacer manifiesto el vínculo del culto con los negros, porta un cetro durante la procesión.

Más allá de estos dos casos, la portación ceremonial de cetros, bastones, varas y báculos en contextos religiosos negroafricanos y afroamericanos, constituye un símbolo del poder y la realeza por parte de quien lo lleva, que lo distingue de entre los demás. Así, la figura del gramillero en el candombe rioplatense, vigente aún en el del Uruguay, simboliza al antiguo chamán africano, quien tenía el poder para curar o matar con su magia medicinal a través, justamente, del empleo de una vara mágica.

## **2) Performances de procedencia afro**

### **2.1) La coronación de reinas y reyes**

Las fiestas de muchas capillas son presididas por reina/s y rey/es entronizados para tal fin. A diferencia de la “elección de la reina de...”, habitual en nuestra sociedad moderna, estas investiduras solo pueden llevarlas las/os devotas/os del santo y suelen ser los mismos durante varios años ya que, como los *cambara'angá*, se constituyen como tales únicamente por promesa. Su deber es presidir el baile sentados y portar la bandera o el estandarte del santo durante la procesión. La vestimenta consiste en túnica roja, capa amarilla, cetro y corona. Cuando las reinas son menores de 12 años de edad, la cantidad de años que se comprometieron a reinar es significada con pequeñas flores de papel en la corona (2 por el primero y, desde el segundo, 1 por cada año). La presencia de estos actores-reyes y su postura sedente proclive a la inmovilidad está profusamente documentada en diversos contextos festivos afroamericanos pasados y presentes. Es común que en las religiones africanas no se instrumente diferencia entre dioses y reyes, pues son un mismo objeto de veneración. Aquí, los cuerpos de la reina y/o el rey son tomados como expresión de poder y realeza divina. Uno de los tratamientos que estos cuerpos reciben para tal efecto es el que Augé denomina “asignación a fronteras”, instando a la metamorfosis de cuerpo a objeto. Una de estas asignaciones puede ser

“la inmovilidad forzada del rey, al carácter compulsivo de su obligación de residencia. Pero esa asignación ante todo [...] pasa por la asimilación del principio y del cuerpo soberano a un objeto ulteriormente definido como un semidiós [...]. Consideremos la inmovilidad de los jefes cargados de prohibiciones (... las prohibiciones pueden variar de una cultura a otra, pero el principio de la prohibición y paralelamente de la transgresión obligada de las prohibiciones es un principio que en todas las culturas es constitutivo de la figura soberana). Consideremos la pasividad de los cuerpos manipulados en el momento de la entronización [...]. Todos los procedimientos de desplazamiento, de transferencia a

otro cuerpo de los atributos que parecían patrimonio de un individuo, implican que ciertos cuerpos [...] puedan ser tratados como cosas, como puros receptáculos” (Augé 1996: 60 y 62-63).

## 2.2) Baile de los *cambara'angá*

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

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

El *cambara'angá* es un vehículo de la manifestación del santo, un portador de los símbolos de la deidad que construye su comportamiento sobre la base de la total anulación de las características que lo individualizan como humano, perdiéndose en el torbellino de la mascarada: no tiene nombre propio, no tiene imagen propia, no tiene voz propia. El nuevo comportamiento va más allá de un mero rol; el devoto devenido en *cambara'angá* hace manifiesta la afición del santo por el baile y la música. Respecto a esta modalidad de encarnación es ilustrativo un comentario del alférez mayor sobre un *cambará* que, por haber querido propasarse con una mujer, reflexionó que era una actitud impropia de alguien que está “vistiendo las ropas del santo”.

### Cuadro 16: Diferencias observables entre humano y *cambara'angá*

Humano	<i>Cambara'angá</i>
Tiene nombre y apellido.	No tiene nombre ni apellido.
Habla y grita con su voz natural.	Habla y grita en falsete.
Tiene rostro, que lo identifica e individualiza.	Su cabeza está cubierta por una máscara.
Se mueve normalmente.	Se mueve frenéticamente.
Baila con mujeres.	Baila solo o con sus pares.
Hay dos sexos.	Las mujeres son escasas y los disfraces no evidencian diferencias sexuales.

## 2.3) Ejecución de música con instrumentos consagrados

Es común que los grupos de música que intervienen en la fiesta del santo ejecuten música con instrumentos consagrados a él. Dentro de este instrumental es posible distinguir dos grupos: 1) exclusivos del culto y, 2) comunes a otras prácticas, pero que el ejemplar empleado está confinado a esa ocasión. En la actualidad los instrumentos consagrados son los siguientes:

**Cuadro 17: Instrumentos musicales consagrados al culto a san Baltazar**

Instrumento	Música	Capilla / Localidad
<b>1) Exclusivos del culto</b>		
Triángulo	<i>Charanda</i>	Empedrado (C)
“Bombo”	<i>Charanda</i>	Empedrado (C)
Tambora	<i>Chamamé</i> , “valseado” y cumbia	Chavarría, El Batel (Dto. Goya), El Batel (Dto. Lavalle), El Chañaral, Ifran, Yataity Calle, Mercedes (C) y Villa Ocampo (SF)
<b>2) Comunes a otras prácticas</b>		
Bombo profundo	Candombe / <i>chamamé</i>	Saladas (C) / Paranacito (C)
Tambores de candombe uruguayo	“Punto”	Corrientes (C)
Acordeones	<i>Chamamé</i> , “valseado” y cumbia	El Batel (Dto. Goya, C)

Como expresé en las conclusiones del Cap. 5, los devotos consideran que los instrumentos consagrados deben estar separados de los que emplean en otras circunstancias. Esto se lleva a cabo empleándolos de manera exclusiva y teniendo a la capilla del santo como su lugar de resguardo. El cuidado puesto en ello tiene su fundamento en el carácter airado de san Baltazar, pues es “muy celoso de sus cosas” y castiga a quienes utilicen sus objetos para otros fines en los que no sea él el beneficiario.

### 3) Ítems afro leídos desde la religiosidad popular

#### 3.1) La violencia del culto

De acuerdo a Carvalho (1988), una concepción estrecha y antigua de lo sagrado vincula a ese campo con una visión moralizante, pacífica, armónica y generadora de orden social, donde cualquier grado de violencia es visto como ajeno al culto en cuestión. Por el contrario, tomando a lo sagrado como un estado terciarizador entre naturaleza y cultura, que recuerda que el hacer humano es un proceso inacabado, puede comprenderse el caos que implica la inclusión de la violencia y el desorden en lo religioso. Así sucede, por ejemplo, en el catolicismo, que soporta cierto grado de violencia, como la flagelación, y siendo los excesos considerados como no-cristianos. Dentro de esta línea de razonamiento, y siguiendo a Carvalho, algunas religiones

afrobrasileras como la *Jurema* y la *Macumba*, son capaces de reconocer como suyas toda la violencia y el desorden de lo sagrado actuando, de este modo, como reguladoras sociales de la violencia comunitaria pues sus creyentes pertenecen en su gran mayoría a los sectores más bajos de la sociedad brasileña, los más excluidos.

El culto a san Baltazar en la Argentina es manifiestamente violento. Seis de los siete cantos de la *charanda* versan sobre la violencia: dolor, muerte, llanto, un enfermo que no se quiere curar y finalmente muere. En los relatos analizados en el punto anterior vimos cómo prácticamente las únicas oportunidades en las que el santo se manifiesta a sus devotos es para castigar un “delito” cometido. Los *cambara'angá*, más allá de su faz lúdica, evidencian una violencia apenas contenida cuando se divierten gritando y peleando pantomímicamente entre ellos, con armas de juguete, armas que constantemente parecen recordar cuan poderosas serían si fueran de verdad. Los colores rojo y el amarillo que pueblan buena parte del paisaje devocional señalan simbólicamente su atmósfera sanguínea. En un culto sincrético como éste es posible atribuir dichas características a patrones religiosos de raigambre afro. Probablemente los negros imprimieron en él estilos y maneras propias que devinieron, con el tiempo, en una forma devocional sui generis. Así, de tal sincretismo los actuales actores aducen una hagiografía producto de la reinterpretación y reelaboración secular de la Biblia, los Evangelios Apócrifos y las tradiciones orales europea y africana. Ateniéndonos a la explicación sociológica que proporciona Carvalho, de que el número de espíritus violentos presentes en las religiones afrobrasileras es directamente proporcional al índice de violencia y marginalización de las clases populares de esa sociedad (p. 38), si se pondera la violencia manifiesta en este culto con el estatus socioeconómico de sus devotos se ve que hay correlación, dado que en la sociedad litoraleña ellos ocupan los lugares más bajos y marginales.

### 3.2) Conducta bifacética del santo

En el Cap. 4 analicé las imágenes del santo en cuanto objeto de culto y su diferenciación con la su iconografía del pesebre. La que es centro de atención aquí muestran a un san Baltazar erguido, con su cabeza coronada, portando en una mano un cofre y en otra un cetro o una espada. Por otra parte, hipoteticé que el hecho de que en muchas capillas estén duplicadas no era casual, sino que se debe a la pervivencia de un patrón de religiosidad afro por el cual se transmiten generacionalmente por vía agnaticia, y que por muerte o disgregamiento familiar varias imágenes pueden dar en una misma casa. Deseo ahora extender ese aspecto icónico al conductual, dado que los informantes también aducen una personalidad divergente de la del homónimo católico.

Conversando largamente con sus devotos, comencé a extraer interesantes informaciones acerca de cómo se les manifiesta de acuerdo a sus necesidades. Al principio dichos comentarios parecían contradictorios, pues mostraban a un san Baltazar que podía ser a la vez “bueno y malo” (en guaraní, *porá* y *pochy*, respect.), “alegre y triste”, “que da y que quita”, “que cura y que mata”, etc., e intenté desecharlos pensando que mis preguntas estaban mal formuladas o porque los informantes no eran los adecuados. Sin embargo, conforme se acumulaban las

evidencias comprendí que me hallaba ante un sistema devocional bipolar. En efecto, como sucede con muchas divinidades negras tanto en África como en América, san Baltazar manifiesta un doble proceder conductual o, si se quiere, un modo de comportamiento adecuado a las humanas circunstancias de su intersección, ya que puede ser utilizado tanto para el bien como para el mal, para bendecir como para maldecir. Esta situación rebasa los límites de cierta malignidad atribuible a otros santos, como sucede con Santa Rita, que puede hasta quitar la vida a un ser querido a cambio de otorgar algo importante (Carozzi 1986). A diferencia ellos, que nunca son empleados para ocasionar el mal, san Baltazar puede ser expresamente invocado para tal fin. He aquí algunos fragmentos de diálogos mantenidos con devotos sobre este accionar:

① **Pablo:** ¿El santo a veces se suele enojar con...?

**Estela:** Ah, este sí. Antes cuando se hacían más seguido los bailes... Acá se pelearon dos mujeres por un hombre, se agarraron de las crines, entonces vino papá, las hizo sacar afuera. Al rato vinimos a mirar al él, no tenía la espada, estaba caída en el suelo detrás de él. Y buscábamos y buscábamos [y dijeron] “alguien la habrá sacado”, después les digo “no, sí debe estar acá nomás” [y] le levanto a él así y estaba detrás de él. Cómo se fue allí la espada no sabemos [...]. La tradición de él es tenerla para arriba [...]. A mi papá le dijo mi abuela que él es muy malo para la fiesta. Para que la fiesta esté tranquila tiene que tener el lado de la hoja [para abajo]. Entonces cada vez que vas a hacer baile [...] lo sacábamos en procesión alrededor de la plaza [...], cuando veníamos ya mi mamá le ponía ahí ya le daba vuelta la espada para que esté tranquilo el baile. Y esa noche cuando las mujeres se pelearon dice que estaba así, de este lado [para arriba] estaba la espada de él [...]. “¡Ah, no te enojés!”. Y entonces mamá vino corriendo y dice “¡Ah, yo no le di vuelta la espada a san Baltazar!”. Viene corriendo ella para darle vuelta y no le encontró.

**P:** [...]. ¿Y nunca les pasó, por ejemplo, que se le caiga la corona?

**E:** Hay veces que se da vuelta él. [A María] ¿No?

**María:** [A Estela] ¿Te acordás cuando estaba en tu casa? [A Pablo] Él estaba en la casa de ella, lo llevé un tiempo... y lo encontraba caído, se daba vuelta, se le caía la corona...

**E:** Nadie solía estar ahí, porque nosotros cuidamos a las criaturas, vio, pero nadie. Se da vuelta [...] mirando para acá a veces. Por ejemplo así medio... esquinado [...] o sino bien *ensumido* [...]. Yo a veces le reto, le digo... ¡cada cosa le digo...! Y a veces sueño con él también, entonces vengo.

**M:** Anteayer era que estaba hablando yo con él y le digo “Bueno, tenés que ayudarme a conseguir la casa para mudarnos al Curuzú [Cuatiá], pero yo igual voy a dejar la plata para que te arreglen tu casita” [...].

**P:** [A Estela] Y usted me dijo que soñó.

**E:** Sí, suelo soñar a veces con él, que estoy acá o le estoy hablando... o sino le estoy cambiando las carpetas, entonces vengo y le traigo velas [...]. Nunca se retocó [la imagen], vio que está quedando ñatón ya de tanto que se le cae la corona...

**M:** Se le cae cuando está malo [...]. A veces cuesta para sacarle después la corona [...]. Medio malo es. Yo, que suelo estar con él acá le hablo, le reto -me dice Pachón [su marido]- “¡Por eso soñás con él, porque vos le retás!” [risas] [...].

**E:** Dice mi marido: “¡Ya está la loca gritándolo al santo!” [risas].

**María Verón (50), dueña de una capilla de san Baltazar, y Estela Cano (52), familiar y vecina. TC**

**INM 172, 1998, Felipe Yofre (C).**

- ② **Teresa:** [Él me enfermó] para que yo no venga habrá sido, porque yo siempre el 5, el 5 ya estaba acá, o sea el 4, este año no estuve.

**Pablo:** ¿Y usted dice que le mandó una enfermedad por una vez que faltó usted?

**T:** A lo mejor, porque yo le fallé a él este año, que yo tenía que alzar el vestuario de él, todo, y no alcancé porque [inau.] murió, entonces por ahí le fallé, pero espero que este año que viene ya voy a alzar el vestuario.

**P:** Sí, ¿y le hizo soñar él?

**T:** Sí. Él me hizo soñar que voy a enfermar justo para su fiesta, y me vino *gómíto, gómíto, gómíto*.

**P:** ¿Pero en el sueño le dijo algo el Santo Rey? [...].

**T:** Y él me dijo que yo iba a quedar en mi casa y en verdad fue así, en la procesión no pude ir [...].

**P:** ¿Y qué tiene, fiebre...?

**T:** Me da fiebre a ratos, pero hoy se me pasó [...]. Mi deber es de prenderle una amarilla y una colorada, [...] me falta arrodillarme delante de él y nada más.

**Teresa Borda, promesera. TC 12, 2000, Empedrado (C).**

- ③ **Bruna:** ¡Ah, sí!, hace soñar [...]. No sé si es milagro eso que pasa, sí que le hace soñar a algunos *promeseros*. Hay un caso de un viejito que le hizo soñar que quería una bandera, que él le compre una bandera y se le mostraba en sueños varias veces, no una sola vez. Entonces el viejito decidió venir a preguntar cuántos metros necesitaba para la bandera y cumplió, y desde entonces nunca más se le apareció. Y hay otras personas así también que... a una señora se le apareció en sueño y le dice que quería que le traiga al hijo y que le ponga la capa del día de él, una capa que se usa toda roja, y que le rece mucho para que le vaya bien y la señora no cumplió. Vino, me dijo "sí", que iba a cumplir pero no apareció nunca. Después tuvo un accidente el hijo, una lástima que el chico estuviera casi de una vez sin manos. Pero yo pienso, no sé, me parece a mí que debe ser porque como que le pidió que le traiga al chico y rece mucho y no le cumplió, anda mal.

**Pablo:** ¿Y lo que le pasó a su hijo...?

**B:** [...] Él parecía que le tenía un poco en menos a los Reyes, mayormente a san Baltazar, decía "¡qué va a hacer ese negro!", y una noche me quedé sin sábanas, había llovido mucho y no tenía, francamente, las sábanas secas, y le saco una sábana que ya no se ocupaba más y que era como carpeta [del altar], y le puse sobre él cuando él se durmió, y después a media noche se levantó, se despertó gritando "¡Qué pasó, qué, que acá me llegó el negro y malo [...]. Seguramente vos pusiste la sábana del negro!", me dice, y desde entonces parece que le respetó un poco más porque le asustó. Se le apareció y le miraba malo, dice, que le miraba con cara de malo [...]. No le dijo nada, pero él ya quedó con ese miedo y entonces me preguntó "¿Qué sábanas me pusistes?", y miró él y se da cuenta que era la sábana que era de él, la carpeta de los Reyes [risas], desde entonces ya le respetó un poco más, francamente a veces... puede venir los 6 de enero, viene y le trae regalo, ya creé mucho más ahora.

**Bruna de Vallejos (62), dueña de una capilla de san Baltazar. TC 9, 1996, Villa Guillermina (SF).**

- ④ **Daniel:** El santo cuando se enoja -eso contaba papá- se le cae la corona [...] -según ellos, porque ellos le conocían más que nadie-, a veces venía la fecha que se le iba a hacer la fiesta y, vamos a suponer le tenían que armar el altar a la mañana y no le armaron, [y] cuando le empiezan a armar el altar parece que él no le gustaba.

**Señora:** No le queda el sombrero.

**D:** Y no le queda, y le buscás la vuelta y no le podés poner y se le cae. Vos sabés que después vos le armás y le ponés y al rato se le cae [...].

**Pablo:** ¿Eso le pasaba cuando armaban el altar?

**D:** Cuando armábamos, sí, algo parece que a él no le gustaba, y eso contaban ellos la historia [...].

**P:** ¿Y tenía alguna señal para demostrar que estaba contento?

**D:** Y no sé... y a lo mejor la señal puede ser que cuando ya le pasaba todo y se quedaba el santo tranquilo, digo yo, por eso...

**S:** Yo, que limpio a veces, él tiene su formita que tenés que buscarle la cabeza [...]. A veces también encuentro, no sé en qué momento, está caído, pero puede ser por el movimiento de la mesa [...], yo nunca he visto, [...] a lo mejor chocastes y...

**D:** Yo he visto caer, cuando estaban armando el altar yo le he visto caer [...]. ¡Ah, y te digo más!, el altar era impresionante, el santo estaba ahí arriba, [con] todas sus cosas. Vos si querías llegar al santo no podías llegar, para ponerle, por ejemplo, una limosna [...], cuando se le terminaba de armar todo, che, estaba todo listo y por ahí, ¡pra!, se escuchaba, che, a veces estábamos por afuera y decía “se le cayó la corona”, y papá me decía “viste, ahí está, algo ustedes hicieron”, es la creencia de ellos [...], a mí me hicieron creer eso ellos, porque mi papá me decía “viste, el santo está *enojao*”.

**Daniel Francia (54), dueño de un san Baltazar. TC 7, 1996, Resistencia (CH).**

⑤ **Pablo:** ¿Pero vos le vistas doblar la cabeza?

**Hombre:** Increíble, vos sabés que los Scena, Los Pumas [dos conjuntos de música] vinieron conmigo, estuvieron y les dije “¡Qué me decís del negro, tiene inclinada la cabeza!”. Vos sabés que doblaba la cabeza y se le fue [...]. No mucho, pero así. Vos sabés que continuamente controlaba a su dueña había sido. Vos sabés que [inau.] abuela, antes de morir, unos días antes, giró su cabeza.

**P:** ¿Pero para qué lado, digamos, giraba?

**H:** Así como está, así, mirando a la pieza de ella [para la izquierda]. Pero fue tremendo, fue tremendo, porque yo una vez vine y dije “No puede ser”.

**P:** ¿Pero cuánto tiempo estuvo así con la cabeza?

**H:** No sé decirte, pero unos buenos meses habrá estado. Más o menos en junio, julio, habré descubierto eso, a lo mejor antes ya estaba. Y vine y le agarré, le saqué al negro de su nicho y le saqué toda su ropa, toda su capa, todo, y empecé a mirar y estaba doblada. Y el 6 de enero se enderezó, solo nomás se enderezó [...] [y] fallece mi abuela el 3 de febrero. Por lo visto que él ya no pudo hacer más nada, giró su cabeza y al poquito así murió.

**Hombre (aprox. 40), hijo de la dueña del santo. TC 10, 1997, Saladas (C).**

⑥ **Rufino:** Él dice *charanda* porque las cosas no creen, entonces la da por *charanda*. Como muchos dicen, como la opinión ante las elecciones, “¡No, yo te voy a tirar... cincuenta chapas!”, y termina diciendo nada... entonces él lo agarra por *charanda* [...]. Él la agarra por *charanda* sabe por qué, es como yo le dije “¿No ve que todos prometen muchas cosas... y no cumplen?”, entonces le dice “Es *charanda*” [...]. No cumplen, él les pone *charanda*.

**Pablo:** ¿Porque les prometen al santo y no cumplen?

**R:** ¡Eso mismo, sí! [...]. A todos los santos una vela y a Dios un paquete, [y] no lo cumplimos nadie [...], entonces él te hace cumplir después. Si no te mata te asusta, te rompe, y él mismo te cura otra vez.

**Rufino Pérez (80), charandero. TC 2, 1993, Empedrado (C).**

Cinco de los seis relatos (ejs. 1, 2, 3, 4 y 6) lo muestran como un ser fácilmente colérico que manifiesta su enojo o disconformidad a través de la caída de su espada, de su corona (ejs. 1 y 4) o en sueños (ejs. 2 y 3). Los motivos por los cuales exhibe su faz negativa son porque alguien prometió algo y no cumplió (ejs. 2, 3 y 6) -acción que los devotos de la capilla de Empedrado denominan *charanda* (ej. 6. Ver nota 33)-, porque emplearon objetos de su culto para otros fines (ej. 5) o porque mudaron la residencia de su imagen (ej. 1). El castigo ante el “delito” cometido puede ser un susto (ejs. 2, 3 y 6), una enfermedad (ej. 2), la pérdida de algún miembro del cuerpo (ej. 3) o la muerte (ej. 6). Por su parte, san Baltazar manifiesta su faz positiva no por algún signo en particular sino por la ausencia de desgracia. Su inacción es el índice que los devotos toman como prueba de que “está tranquilo”, “manso”, o sea contento. Esta actitud toma cuerpo en el hecho de que su fiesta transcurra con tranquilidad (ej. 1), en la salud de sus devotos (ej. 2), en su no-revelación onírica (ej. 3), en la permanencia de su corona en su cabeza o de su espada en la mano (ejs. 1 y 4) o en el buen decurso humano por el cumplimiento de la palabra empeñada (ej. 6). Sin embargo, en algunas ocasiones manifiesta su faz positiva a través de alguna conducta en concreto, como girar su cabeza para velar por la salud de su dueña (ej. 6) o curar al devoto que él mismo enfermara (ejs. 2 y 6) luego de que éste se arrepintiera (ej. 2).

¿Qué principios pueden extraerse de este haz de manifestaciones (y no-manifestaciones)? En primer lugar, san Baltazar no es un santo, en el sentido católico del término, dado que su expresa conducta negativa contradice al dogma católico. En segundo lugar, es un personaje expectante del error de sus devotos y, sobre todo, celoso guardián de los bienes muebles e inmuebles de su culto aunque, paradójicamente, no cuida que sus devotos caigan en “delito”, sino que amonesta recién cuando la falta ya ha sido consumada, por lo que la responsabilidad del obrar bien reposa por entero en el devoto, no pudiendo lograr, como sucede en el seno de la Iglesia, un verdadero amparo, auxilio, en su santo. En tercer lugar, resulta sintomático cómo en un culto que se mueve en la oralidad y en el que buena parte de la población devota es analfabeta o semi-analfabeta, el santo castigue la incoherencia del comportamiento que no se condiga con la palabra empeñada e inclusive exista, por lo menos en Empedrado (C), un vocablo específico para esa falta, *charanda*.

Finalmente, ¿cómo vincular este sistema devocional bipolar con las concepciones religiosas africanas y afroamericanas? Si bien los devotos se definen como católicos apostólicos romanos (36), reconocen en su culto concepciones ajenas al dogma eclesial. Tal reconocimiento suele aflorar cuando se explayan sobre los aspectos negativos del mismo, como cuando Adela Pérez, dueña de la capilla de Empedrado (C), adujo que “el santo es salvaje”, para explicarme por qué infligía castigos a sus devotos desobedientes, o que “es un culto medio pagano”, como refirieren en muchas otras capillas para explicar por qué se le agradecen los milagros recibidos tanto con rezos como con baile y música, argumentando que dicha modalidad está directamente vinculada a su alegría candombera. Algunos investigadores sobre la religiosidad negroafricana coinciden en afirmar que en ciertas culturas sus dioses evidencian un doble proceder conductual. A Sakpata, por ejemplo, los grupos *guin* y *mina* del sur de Togo le ofrecen distintos

alimentos de acuerdo al resultado buscado, según deseen transformar su fuerza de protección en fuerza de agresión (Augé 1996: 66-67). En el caso de san Baltazar, este doble proceder halla su explicación en el tratamiento que como dios-objeto el devoto da a la imagen, a fin de manipularla a su voluntad. Sin embargo, quien tiene el poder es, en última instancia, el santo, dado que “puede darse vuelta” sí el devoto no cumple su promesa. Dicho en otros términos, el santo posee energía, energía que no es necesariamente buena ni mala hasta que el creyente la emplea de acuerdo a sus intereses invocándola, por ejemplo, por medio del encendido votivo de velas, el recitado de oraciones (muchas veces secretas) o la formulación de una promesa. Dado que la energía es poder, también implica peligro por lo que, dependiendo de cómo se la emplee, una vez desencadenada sus efectos no podrán ser controlables desde el plano humano.

### 3.3) Relación devoto-santo

Tomando como punto de partida el contexto sincrético en que se gestó el culto, no es extraño que el vínculo que el devoto establece con el santo esté basado, en parte, en principios mágicos, pues el carácter instrumental de los dioses-objetos en el África negra propicia una relación experimental y voluntarista. Sin embargo, y de acuerdo con Augé (1996), eso no significa que pueda hacerse con él lo que se quiera, pues su trato conlleva peligros y riesgos por ser temido, justamente, por su carácter vengativo. La manera de coartar el desencadenamiento de reacciones no deseadas es ofrecer algo a cambio, un “pago”, una vez que el favor haya sido realizado. Habíamos visto que éste puede concretarse de diversas maneras, de acuerdo a las tradiciones de cada capilla: postularse como *cambara'angá*, reina, rey o alférez, danzar la *charanda*, volver al año siguiente a su fiesta, pagar la concurrencia de un conjunto de cumbia o *chamamé*, obsequiar una tambora a la capilla, encender en su altar velas rojas y/o amarillas, etc. Haciendo una abstracción de todos ellos puedo resumir que el “pago” redundará en agrandar la fiesta -sea en música, sea en público, sea en baile-, en hacerla más luciente. Este hecho halla su respaldo en una de las tres características que Rodrigues Brandão (1981) señala como básicas de toda devoción popular, la fiesta como evento sociabilizador y como situación ideal para el traspaso generacional de los conocimientos y preceptos del culto.

Por otro lado, hay circunstancias en las que, por manipulación mágica, san Baltazar se manifiesta a solicitud de los devotos y/o las consideraciones de éstos hacia él deben ser cuidadosamente observadas a fin de no despertar su enojo. Comentaré una en la que personalmente pude testear dicha manipulación. Había sostenido que una de las finalidades de la ejecución de la *charanda* en Empedrado (C) es influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. En mi trabajo de campo de enero 1993, noté que en la víspera de su día se avecinaba una tormenta que amenazaba suspender la fiesta, por lo que los músicos se convocaron para ejecutar “unas *charandas*” a fin de demorarla. Efectivamente, la fiesta se desarrolló normalmente y poco después de finalizada una descomunal lluvia con granizo cayó sobre la ciudad hasta casi el amanecer. San Baltazar tiene poder sobre los hombres y la naturaleza y dicho poder se incrementa -“se hace fuerte”-, durante la noche, “cuando el aire es negro” como él, por ello su fiesta -que en Empedrado siempre es nocturna-

él, por ello su fiesta -que en Empedrado siempre es nocturna- no debe suspenderse por ningún motivo, pues sería un signo de mal augurio. La concepción de que la tormenta pueda ser apaciguada reposa en el carácter mágico de un santo que puede intervenir, a solicitud de sus devotos, en el desarrollo de dichos fenómenos naturales.

Si bien la relación mágica que se establece entre un devoto y un ser sobrenatural no es privativa de las religiones del África negra, su adjudicación en este culto está respaldada por dos factores: 1) porque teniendo en cuenta los dos sistemas religiosos que confluyeron en su gestación en nuestro país (el católico romano y el ancestral de los negros, tomado éste como una unidad), solo el segundo contempla este tipo de prácticas, como puede comprobarse a través de la profusa literatura antropológica africana y afroamericana (Augé 1996, Brandon 1997, Eli Rodríguez 1998, Rosal 1981, Turner 1990, etc.); 2) porque los devotos establecen un vínculo pragmático entre estas operaciones mágicas y la africanía del culto, como se verá en el capítulo siguiente.

¿De qué forma se establece la comunicación con el santo? Habíamos visto que una manera recurrente es su revelación onírica. A lo largo de mis trabajos de campo he recopilado gran número de relatos de sueños de los devotos en los cuales se les manifestó (ver los relatos 2 y 3 del punto anterior). En todos hay dos rasgos en común: su presencia es signo de mal augurio y no habla o lo hace en pocas palabras:

Yo dormí pensando en él, pero solo esa palabra me dijo, que si yo le daba al Andrés [su hijo] de *promesero* de él, que él me curaba, nada más. Porque no es pronto de muchas palabras, me dijo doña Anita [la dueña de la capilla de El Batel, Goya], porque dice [que] es malo [...]. Te llega a tu sueño, después te habla dos, tres palabras nomás.

**Carina (aprox. 30), devota. TC INM 180, 2001, Paso López (C).**

En los cultos afrobrasileros, los *orixás* acusan similar proceder:

“Os orixás quase não falam -pelo menos, nunca usam a palavra falada com todo o seu poder coloquial [...] comun de um orixá é que fale como uma criança, por monossílabos, com a voz entrecortada, revelando extrema dificuldade de expressão, complementando suas poucas palavras com gestos de mão, muitas vezes difícil de interpretar mesmo para os membros assíduos da casa” (Carvalho 1988: 5).

El santo posee problemas para comunicarse verbalmente. Es por ello que, encarnado en los *cambara'angá*, habla en falsete, voz que colocada en esa posición torna a lo dicho muchas veces incomprensible. Considerando que el campo lingüístico en el que se mueve gran parte de la población litoraleña está conformado por el español, el guaraní y su mixtura (*yopará*), esta dificultad comunicacional podría remitir, sugestivamente, a la época del esclavizado, cuando sus idiomas nativos resultaban incomprensibles e inoperantes en el nuevo contexto americano, al tiempo que su dominio del español muchas veces se limitaría a lo elemental. Quizás por eso en el canto *Mango-Mango*, de la *charanda*, el enfermo o moribundo muere, a pesar de la orden de seguir viviendo recibida de parte del santo.

De igual modo, los signos por los cuales el santo manifiesta su enojo a través de sus imá-

genes (caída de su corona y de su espada) son una forma de comunicación gestual, no verbal. Mediante la correcta interpretación de estos presagios de mal augurio, la fiesta puede ser considerada un fracaso muchas veces antes de que comience.

## Los africanismos en las prácticas y las creencias religiosas

Teniendo en cuenta la variedad, dispersión, cruzamientos, sincretismo y pérdida que tuvieron las prácticas culturales de los esclavos negros traídos a América (proceso que, obviamente, tampoco fue ajeno a África), el establecimiento de nexos entre las *performances* actuales de ambos continentes es una tarea que debe trabajarse cuidadosamente. Dentro del contexto de religiosidad popular en que se inscribe este culto, ¿cómo explicar la presencia de africanismos, ausentes en otros cultos populares litorales o al menos aún no estudiadas?, ¿qué demandas no satisfechas por el *establishment* vienen a cumplir?, ¿qué buscan los devotos al mantener vigentes patrones devocionales que saben se hallan en abierta oposición a la Iglesia Romana, la cual, por otra parte, reconocen como autoridad? Acerca de los símbolos sagrados, Geertz expresa que lo que

“dramatizan no son solamente valores positivos, también dramatizan valores negativos. Dichos símbolos apuntan no solo hacia la existencia del bien sino hacia la del mal y hacia el conflicto entre ambos. El llamado problema del mal consiste en formular desde el punto de vista de la cosmovisión la verdadera naturaleza de las fuerzas destructivas que moran en la persona y fuera de él, en interpretar los homicidios, los fracasos de las cosechas, la enfermedad, [...] la pobreza y la opresión de manera tal que sea posible llegar a una especie de acuerdo con estos fenómenos [...]. Lo que un pueblo valora y lo que teme y odia están pintados en su cosmovisión, simbolizados en su religión y expresados en todo el estilo de vida de ese pueblo. Su *ethos* es distintivo, no solo desde el punto de vista de la especie de la excelencia que celebra, sino también desde el punto de vista de la clase de bajeza que condena; sus vicios son tan estilizados como sus virtudes” (Geertz 1991: 121-122).

Al conferirle al mal, al desorden, un estatus tan potente y real como al del bien, le están otorgando una explicación y un lugar en lo cotidiano. Un modo de procurar el dominio sobre esta relación conflictiva entre los valores positivos y negativos es, por ejemplo, en la dramatización ritual de la *charanda*. Tanto su coreografía, su música, sus textos lingüísticos, como la utilización del espacio físico donde se desarrolla evocan instancias de conflicto como la enfermedad, la muerte y la angustia:

“Las disposiciones que suscitan los ritos religiosos tienen pues su impacto más importante -desde un punto de vista humano- fuera de los límites del rito mismo, puesto que prestan color a la concepción que el individuo tiene del mundo establecido de los desnudos hechos” (Geertz 1991: 112).

De esta manera podría entenderse a la *charanda* como un ritual propiciatorio de buen año, pues constituiría un espacio dramatizador de su *ethos* y cosmovisión que se realiza en la pri-

mer fiesta religiosa del año, el día de Reyes.

Bastide (1983) sostiene que en el África negra se da una concepción de la personalidad que admite una escala de existencia o grados de ser de acuerdo al poder que detenta el individuo. Dicho poder consiste en la irradiación del dios dentro de la persona y señala menos las licencias que goza que las limitaciones a las que se ve obligado, que son mayores a mayor cargo. Esta concepción está ligada a la noción moral de responsabilidad ritual y es por ello que los cargos distribuidos al interior de los cultos afro son señal del poder divino, el cual disminuye la esfera de comportamientos posibles. El sistema de cargos del culto a san Baltazar de muchas capillas constituye una manifestación de la presencia del santo, pues a la vez que señalan su poder, asignan responsabilidades rituales, marcan fronteras de comportamiento y estipulan obligaciones a cumplir. Así, quienes asumen estos cargos son realzados de entre el común de los participantes, son foco de las miradas e instancias de reflexión religiosa. De este modo, la presencia del santo en la fiesta (en su imagen, en las reinas y los reyes, en los *cambara'angá* y en el sonido del “bombo”), la manipulación mágica que operan los devotos a través del uso de los colores rojo y amarillo, la colocación de postes rituales, el empleo ritual de armas blancas y la portación del cetro por el santo, dan cuenta de la continuidad de valores religiosos africanos. En este mismo tronco cultural se encuentra la relación mágica que el devoto establece con el santo y la conducta bifacética de éste, al tener tanto una faz “buena” como “mala”, tal como simboliza el color rojo, distintivo principal del culto. La manifestación y la canalización de la violencia constituyen una válvula de escape a la enrarecida violencia socioeconómica litoraleña, región donde existen importantes bolsones de pobreza, bolsones que siempre acarrear marginación y deficiencias sanitarias, educacionales y laborales. Este culto viene, en parte, a atender esas demandas no satisfechas por las diferentes esferas de poder responsables, canalizando las energías negativas a fin de que la violencia no irrumpa y devenga en destrucción, en desorden. El siguiente relato sobre los dos últimos sueños de Juana Núñez, dueña de la capilla de san Baltazar de Wilde (BA) fallecida el 22 de agosto de 1995, narrado por su hijo, alecciona sobre tres aspectos afro de la personalidad del santo: su conducta bifacética, su modo de comunicación y su violencia:

Dos días antes [de fallecer] me dice [mamá]: “Vino un hombre, uno flaco y negro [y otro gordo y negro] y el negro y flaco era malo era, el gordito me gustaba más” -me dice-, y quedó ahí la conversación, y al otro día dice que vino el flaco y le dijo: “Sabés que vino esta vez vino el flaco solo, el rey mago no -y dice- y de barbita -dice-, serio, y me dijo que lo tenía que acompañar, pero no me dijo [a] dónde -dice-, me quedé con la duda [de a] dónde lo tenía que acompañar”, y a los dos día falleció.

**Oscar Cámara (49), hijo de la dueña de un san Baltazar. Septiembre de 1995, Wilde (BA).**

En su anteúltimo sueño se le apareció, a un tiempo, las dos personalidades del santo, la buena como gorda y la mala como flaca. La primera era el rey mago Baltazar que, según el Cap. 4, corresponde a la imagen del pesebre y a la que en este culto no se le rinde veneración. La segunda era san Baltazar, *su* santo. La noche previa a fallecer vuelve a soñar, pero esta vez aparece solo el malo, el flaco, y parcamente le dice que ella tiene que acompañarlo. Cuando se

despertó y recordó lo soñado la intriga se apoderó de Juana, pues no le había dicho a dónde iban a ir. Para alguien dueño de una imagen de este santo (que está en su familia por lo menos desde hace cuatro generaciones), que se le revele en sueños en la víspera a su fallecimiento como un ser “malo” y que le ordena que tiene que acompañarlo sin decirle siquiera a dónde constituye un signo de cinismo divino, sintomático de cuán violento puede ser este culto.

---

## CAPÍTULO 7

### Construcción de la tradición negra. Estigmas y emblemas en torno a lo afroargentino

En este capítulo deseo analizar los discursos que los devotos elaboran acerca del origen de su veneración y el modo en que los relatos vinculados a su ascendencia afro son socialmente empleados como estigma o emblema cultural. También trataré el reconocimiento -o no- de los devotos con fenotipo negro como afroargentinos desde el punto de vista *emic* y *etic* procurando, con su conjunción, dar cuenta de la construcción de una tradición negra legitimante en un contexto social regional y nacional preponderante blanco o, por lo menos, donde la blanquitud de las personas es visto como un signo positivo por sobre la negritud.

Desde mediados del siglo XIX la academia viene afirmando la inminente desaparición de los afroargentinos, aunque curiosamente la posterga *sine die* conforme las generaciones de estudiosos reinciden sobre el tema. En otras palabras, y como expuse en el Cap. 2 al citar desde Estrada (1863) hasta Goldberg y Mallo (2000), todo permite inferir que esta cadena agónica se extenderá en el tiempo. Esta perspectiva, condicionada por la visión del hecho folclórico como supervivencia de tradiciones antiguas en constante deterioro y/o desaparición ante el modernismo -visión imperante hasta no hace mucho-, más que como un proceso de cambio donde lo más importante es el contenido y no la forma (Blache 1988), devino en la extendida tesis de su desaparición tanto biológica como cultural, tornándose un lugar común en el imaginario argentino o, por lo menos, porteño. Por eso todas las preguntas acerca de ellos se formulan y se responden en tiempo pasado (Frigerio 2002b). Vuelvo a citar a Vega pues resume de manera ejemplar esta direccionalidad de pensamiento: “todo se fue para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el Africa en el Plata” (Vega 1932b).

Su dictamen nos deriva a otro importante tópico en los estudios de los afroargentinos: la negativa a considerar su continuidad cultural en otras personas que no sean los del grupo original. Análoga situación se presenta en Uruguay, donde una temprana imagen pintoresquista del negro como un ser infantil, alegre, simple, instintivamente inclinado a la música y al baile -a la par que revestía rasgos bestiales rayanos a lo no humano-, permitió la creación de estereotipos tan fuertes que se consideró que “toda la cultura afrouruguaya actual no sería más que un pálido reflejo de la de sus ancestros, su patrimonio cultural actual una degeneración del original y toda innovación, constituirá, necesariamente, una deformación” (Frigerio 1995: 416).

#### Discursos *emic* sobre del origen afro de la veneración

Sin fatigar la estadística, puedo afirmar que entre los devotos de san Baltazar está extendida la idea de que su veneración se entronca con la población negra local de la época de la colonia. Ello adquiere en su imaginario estatus axiomático gracias a dos factores: las reflexiones que les suscita la tez negra del santo y el conocimiento de que tienen antepasados negros. En el Cap. 3 incluí tres pasajes de entrevistas realizadas en Resistencia (CH), Corrientes (C) y Mercedes (C), a fin de ilustrar las referencias al siglo XIX del culto en los discursos de los informantes. Dichos pasajes nos aleccionan ahora sobre el reconocimiento de los antepasados negros de sus interlocutores, y que amplío aquí con otro, de Villa Guillermina (SF):

**Bruna:** Nosotros heredamos estos santos desde que falleció mi tío, más o menos 29 o 30 años casi ya. Él también ya heredó de la madre, que es de muchos años atrás. Y más antes cuando vivía la madre... estas fiestas se hacían muy diferente porque entonces había los negros candombes y las fiestas se hacían únicamente baile y... así fiesta todo el día, pero después de un tiempo se fue cambiando eso. Cuando nosotros heredamos de ellos ya cambió un poco, ya se le hizo Novena [...], pero también se he hace fiesta, *vamo'* a decir, todo el día [...], la comida la compartimos entre todos [...]. Después viene a la tarde la procesión [...] desde la capilla de los Reyes hasta la Capilla de Luján [...] y ya se sigue el baile, baile sanamente porque el baile no es como dicen algunos, para los santos, no, es para la gente que acompañó durante todo ese tiempo, para que también ellos se diviertan el día de Reyes [...].

**Pablo:** Y de lo que le contaba su tía de los negros antiguos...

**B:** Únicamente que él contaba que antes cuando la madre vivía que habían negros, negros candombes, y que tocaban el tambor y bailaban, pero misa, esas cosas no se hacían, se rezaba, sí, algunos recitos así, pero no Novena ni Rosario, solamente así que se rezaba un Padre Nuestro, a lo mejor un Credo, pero no así como hacemos ya ahora.

**P:** ¿Y dijo dónde se hacía eso?

**B:** Acá en Guillermina. Pero eso le dijo, ya más o menos de 100 años atrás que él contaba. La madre creo que había muerto ya de a los casi 70, 80 años.

**Bruna de Vallejos (62), dueña de una capilla de san Baltazar. TC 9, 1996, Villa Guillermina (SF).**

Según Bruna, sus antepasados “negros candombes” veneraban al santo de acuerdo a patrones religiosos más propios de los africanos que de los católicos, situación que se invirtió con el paso generacional y el emblanquecimiento de su familia, pues ya su generación tiene tez trigueña (piel oscura que no indica necesariamente ascendencia afro). Es interesante -y esto lo retomaré más abajo- su negación a considerar al baile que realizan el día de san Baltazar como un evento dedicado al santo -“como dicen algunos”-, remarcando así la extendida idea de la relación de los negros con la música y el baile como epifenómenos de la alegría. Tal vinculación, más allá de su arraigo en el imaginario popular, cobra en este culto especial significado pues, como vimos en el Cap. 4, sendas actividades son consideradas aficiones del santo, constituyendo parte esencial de su celebración. Veamos cómo explica esto un devoto de Perugorría (C):

**Lorenzo:** El tambor es el toque popular, es el grito popular, fue la primer noción de música de que nació la cultura musical, fue la percusión. Entonces el tambor tiene que acompañar, está el golpe, ya sea

el ritmo de candombe, un ritmo... afroafricano, *chamamé*, lo que sea, el tamborista tiene que estar las veinticuatro horas tocando el tambor venga el músico que sea, [...] el tambor es la parte más tradicional que el santo tiene, porque es el llamado de los fieles hacia su altar, es como el incienso y la mirra cuando Melchor, Baltazar depositó en nuestro Señor Jesucristo en el pesebre, es el llamado de aquella estrella que lo guió y lo quitó de la hueste del Rey Herodes para que se salvara nuestro Señor Jesucristo, el Niño Jesús. Entonces ese tambor es el llamado a la libertad, el llamado del amor, el llamado de la gracia divina, entonces el tambor es infaltable, tiene que estar, con su *compá*, mal o bien, pero golpeando las veinticuatro horas al nivel de todos los músicos. Justamente el rezo consiste en lo que uno le brinda por canción, con amor, con respeto [...].

**P:** Claro, y digamé ¿el tambor se toca en alguna otra oportunidad?

**L:** Se toca... hay un tambor definido. El tambor definido para el rey Baltazar está en su altar, ese tambor no se toca en ninguna oportunidad hasta que no aparezca el día 5, por ejemplo acá, para él. El tambor es un símbolo, la percusión fue siempre lo símbolo de todo lo indio hasta lo de lo africano, no existe música sin el tambor. La música moderna sin la batería, sin nada, no es música.

**Lorenzo Chamorro (aprox. 45), devoto. TC 10, 1997, El Batel (Dto. Goya, C).**

En coincidencia de la vinculación de los negros con este culto y de la pronta implementación de sus prácticas musicales como parte del sistema devocional (como atestiguan las fuentes analizadas en el Cap. 3), la tambora es apreciada como “el instrumento primitivo [original, propio] del santo”, por lo que se comprende su triple valoración: como vehículo de la voz del santo, como objeto sonoro potenciador de la alegría y como símbolo de libertad. Es interesante el discurso de Lorenzo, que expresa el sincretismo del culto al matizar las ideas asociadas a la veneración del santo con tambores (afro) con la de los Reyes Magos en el nacimiento del Niño (catolicismo). La siguiente fórmula expresa las ideas vertidas en este diálogo, en forma de términos de carácter igualitario:

**música = tambor = negros = modo devocional = alegría = libertad**

No es mi intención adentrarme en las implicancias psicológicas de esta cadena asociativa, solo remarcar la concepción de que, para los devotos, el día del santo debe ser festejado con la presencia de su instrumento distintivo, la tambora, pues la estiman como *el símbolo* de la cultura africana. Ella debe sonar “en pie de igualdad” a los demás instrumentos del conjunto en que intervenga, valoración estética que no se da en el común de nuestra música criolla, donde la percusión es relegada a nivel de acompañamiento. La importancia de su presencia queda subrayada en el hecho de que a veces no hay quién sepa tocarla y, de todos modos, es colocada junto a los músicos como una manera de expresar este principio religioso-musical, aunque más no sea desde un plano visual.

## Los afroargentinos en el culto

### A) Valoración del color negro

Dado que el diacrítico disparador de las formulaciones sobre la identidad afroargentina es el color negro, veamos el simbolismo y las valoraciones que los devotos plasman en él, en contraposición al que consideran su opuesto, el blanco.

**Cuadro 18: Simbolismo de los colores negro y blanco en el contexto del culto a san Baltazar**

Negro	Polo	Blanco	Polo
La noche, la oscuridad (por el color del aire)	+ y -	El día, la luz (por el color del aire)	+ y -
El tiempo de la diversión	+	El tiempo del trabajo	+ y -
El color del castigo (de Dios al santo)	-	El color del santo antes del castigo	+
El color de algunos devotos (premio del santo)	+	El color de la mayoría de las personas	+

De acuerdo a esta polarización ambos colores resultan tan positivos como negativos, por lo que parecería injustificada la idea del blanco opuesto al negro. En efecto, la noche y el día adquieren valores ambivalentes porque el primero constituye tanto un espacio para la diversión (+) como es temida por su oscuridad (-), mientras que el segundo es tanto el tiempo del trabajo, generador de divisas y alimentos (+) como de cansancio (-). La tercera línea del cuadro se relaciona con uno de los mitos que estructura al culto, el mito del cambio de color del santo. Los relatos más completos sobre este mito los obtuve en Empedrado (C) y pueden resumirse en la siguiente narración, abstraída de extensos diálogos mantenidos con diversos informantes a lo largo de diferentes trabajos de campo:

*Estando con el verdadero Dios, el Dios todopoderoso, aquel a quien nadie le dice, una tarde lo mandó a san Baltazar a traer agua, pero el santo se fue “de joda” a un baile, regresando al día siguiente y sin el agua encargada. Entonces Dios le dijo “No, m’hijo, eso no se hace”, y lo dejó ir sin darle castigo alguno, pero lo tornó negro, pues ya que le gusta la noche, que sea noche. Desde entonces el dominio del santo es el aire de la oscuridad, el aire negro, y debe ocultarse cuando llega el alba, ya que se torna débil.*

Así también, en Felipe Yofre (C) los devotos creen que san Baltazar fue un rey de tez blanca que por razones desconocidas lo condenaron a ser quemado en un olivo, adquiriendo así color negro que actualmente presenta. En este relato también la tez del santo es explicada en términos culturales desde una perspectiva religiosa, explicación que se relaciona con la última línea del cuadro, la tez negra de algunos devotos y la justificación de su presencia dentro de una sociedad preponderantemente blanca. De acuerdo al siguiente párrafo extraído de una conversación mantenida con un devoto afroargentino en Empedrado (C), es posible comprender por qué entienden a la negritud como un premio del santo, tornándose así en “sus merecidos”. Esta muestra de fe, ajena a toda duda, constituye la base de la perspectiva religiosa, en la cual el creer es siempre previo al saber:

**Pablo:** ¿Y sabe usted, Nereo, si hubo por estas tierras, así, gente negra, así como san Baltazar?

**Nereo:** Sí, esos claro, ya se va por las razas. A mi parecer, como que muchos dicen que tenemos las razas, por eso, viste, porque después de ser que el sol no[s] quema y no[s] quema y no... nadie va a quedar negro, algún día tenés que volver al color que fuiste.

**P:** Claro, claro ¿pero gente que haya nacido así?

**N:** Que *haiga*, y bueno, eso que *haiga* nacido también va por la fe que vos tenés también. Yo he visto, yo he puesto cuidado. Sí, sí, sí, hay gente que... que se merece tanto a un santo y parecería que saca el mismo tipo, el mismo carácter, usted sabe, yo eso he puesto cuidado y yo nomás sé, pero ahora me preguntan ustedes y les cuento. Pero hay que andar y poner bien cuidado, pero son merecidos, eh, son muy merecidos [...], como esa gente que están ahí de san Baltazar, esos son todos merecidos de san Baltazar. Hay muchos negritos que están todos muy bien parecidos, parecen que con la *mesma* fe esa gente se habrán criado.

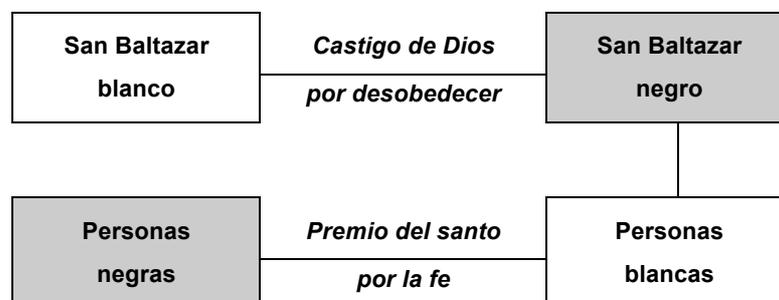
**G:** ¿Por qué la familia dice usted?

**N:** Y de la familia de Pérez, de Adela. Hay un negrito allá en Resistencia que... esos son todos parientes míos, esos son todos descendientes de *brasileros*, y yo lo miro, pero ahí están 'déntico a ese santo, el carácter, todo, por qué, porque se crió, esa gente toda se criaron con la fe de san Baltazar, así que díganme usted si hay que decir que tiene potencia y que de la *mesma* fe ya le parece o será que ese *mesmo* santo dice "Bueno, esto yo lo hago para que crean o para que quede o para que vean o que lo que yo soy" [...]. Yo le suelo decir a muchos "¡Pero a este muchacho, este hombre vos le ponés la corona de san Baltazar y va a decir *éste es un santo!*".

**Nereo Pérez (61), devoto. TC 7, 1996, Empedrado (C).**

Aunque primero esboza una explicación de corte genético ("por las razas"), descartando la posibilidad del cambio de color por la acción del sol, dado lo mudable de este estado, Nereo desemboca en una explicación en términos religiosos, *son negros por la fe*. Sobre tal perspectiva religiosa del sentido común, Geertz (1991) sostiene que dado que ésta se mueve más allá de la vida diaria sobre realidades más amplias que la sostienen y completan, su interés se centra en la aceptación de dichas realidades, sin cuestionamiento alguno. El siguiente esquema da cuenta de este proceso identificatorio de la negritud de ciertas personas por su devoción al santo:

#### Esquema 2: Cambios de colores en el mito de san Baltazar y en sus devotos



Adentrándonos en la simbología de la dupla negro/blanco en relación con el poder de san Baltazar después del castigo infligido por Dios al desobedecerlo, según el mito narrado, la no-

che es el ámbito en que es “fuerte”, pues durante ella “el aire es negro” y, por lo tanto, “puede andar por donde quiere”. Por el contrario, durante el día “es débil”, ya que por ser el aire “blanco” es visible al ojo humano y, por ende, vulnerable. Es por ello el canto *La charanda*, 4º canto del ciclo homónimo, expresa que llora cuando viene el día: “Ya llega el día, / *charanda*, / que llorando estoy, / *charanda*...”. Este canto se encuentra emparentado con el 1º (*Mango-Mango*) y el 2º (*No quiero caricias*), del mismo ciclo, que conforman un diálogo nocturno entre el santo y un enfermo, en los que el santo le recomienda unos remedios, éste no los quiere tomar y finalmente muere, por lo que en el canto *La charanda* el santo llora la muerte del enfermo. De este modo, y empleando las Leyes de Rufini, tenemos la siguiente argumentación:

### Esquema 3: El negro y sus contrastes

Lo negro es fuerte en lo negro	Lo negro es débil en lo blanco
+ x + = +	+ x - = -

La importancia del aire negro, por tanto, radica en que contiene el espíritu del santo, de ahí el precepto de sus devotos no hablar de más, no hablar en vano, no prometer si saben de antemano que no van a poder cumplir, ya que estarían desperdiciando aliento, energía divina, como se deduce de un acertijo que suelen decir en Empedrado (C), “¿Quién es, uno que anda en el aire y no se ve?”:

**Rufino:** Éste [es] amigo de varones y de mujeres [...] te cuida los bosques y no le vas a ver, y [es él] cuando hay temporal en el cielo, por eso [es] que yo [busco] el electricista por todos lados no puedo encontrar pues, y el aire nomás es él, él nomás es el aire, ¿no ve que dice “uno que anda y no se ve”?, y él nomás es.

**Pablo:** ¿Y dónde, dónde vive él? [...].

**R:** ¿San Baltazar? Sí él no sea que vive por cielo... eh... o... será acá, anda todo el día, toda la noche [inau.]. Usted no quiera creer, a lo mejor estamos hablando acá y están hablando allá y él nos está escuchando y a lo mejor aquel que está hablando le está escuchando allá también. [... Está en] todas partes él, [... está en] el aire, pues. Y cuando estamos ahí es capaz de tirarnos con el árbol. Y con el aire mismo te hace pronunciar, hace un montón de cosas, *chamigo*, lo mismo [que] el aire.

**Rufino Pérez (80), *charandero*. TC 2, 1993, Empedrado (C).**

Siguiendo este acertijo puede interpretarse la disposición del “bombo” de la *charanda*, que para su ejecución se coloca sobre una tarima, simbólicamente suspendido en el aire negro de la noche en que se lo toca. Teniendo en cuenta que para los devotos su sonido es “la voz del santo”, se puede inferir que el santo comienza a “hablar” cuando su instrumento comunicador se encuentra íntegramente rodeado de aire negro.

### B) El fenotipo negro desde lo *etic* y lo *emic*

Es posible observar que la mayoría de los litoraleños poseen un fenotipo en el que conflu-

yen rasgos indígenas, españoles y negroafricanos, aunque hoy en día en nuestro país este último grupo aún no ee tenido en cuenta a la hora de hablar de mestizaje. Conocidos en el ámbito rural como “*menchos/as*”, en términos despectivos son llamados “negros”, “cabecitas negras”, “cabezas” o “villeros”, como sucede en el resto de la Argentina (37). Otra acepción peyorativa, propia de la zona, es “guaycurú”, y hace referencia a la numerosa familia lingüística aborigen del área chaqueña integrada por los grupos toba, mocoví y pilagá. En su mayoría, la población blanca está compuesta por descendientes de españoles, italianos y árabes, ubicándose principalmente en centros urbanos. A diferencia de los “*menchos/as*”, a los blancos que viven en el campo se los conocen como “colonos”.

Actualmente se estima que la población afrodescendiente en la Argentina es pequeña, pudiendo llegar, como máximo, al 5% de la población total del país (ver Cap. 2). En mis trabajos de campo conocí a una veintena de afroargentinos y que, fuera del nucleamiento en torno a su santo patrón, no han construido ningún otro tipo de organicidad con ribetes étnicos y no suelen manifestar su sentido de pertenencia negro más que cuando alguien ajeno al grupo inquiriere sobre ello. Sobre esto último, como vimos, las explicaciones que ofrecen pueden ser tanto de orden biológico como religioso.

En el habla coloquial litoraleña son usuales las palabras *cambá* (en guaraní) y “brasileiro” (en español) para referirse a las personas con rasgos negros. Estas denominaciones no connotan juicio de valor alguno sino que, simplemente, *cambá* significa “persona negra”, y “brasileiro” es su traducción al español local. Así lo hizo la recientemente fallecida dueña de la capilla de Empedrado (C) al referirse a sus ancestros, el devoto Nereo Pérez, de esa capilla, en el diálogo arriba transcrito y, en un estudio sobre el culto al Gauchito Gil, Kraustofl (2001) incluye el relato de un informante que también da cuenta del término. Más allá de que las personas referenciadas hayan o no emigrado del Brasil, en esta zona el significado gentilicio de dicho término ocupa un segundo lugar respecto al del fenotipo afro. Ello lo comprobé conversando con algunos de los mentados “brasileros”, que me constataron haber nacido en la Argentina (38). Los rasgos físicos a ser tenidos en cuenta por los entrevistados para dictaminar sobre la negritud de una persona son tener tez negra (o por lo menos más negra de la de un trigueño), pelo negro mota, crespo (muy corto y con rulos) y labios gruesos. Básicamente, este juicio *emic* concuerda con el brindado por Frigerio (2002b) por los porteños, donde el índice de negritud se reduce a dos rasgos que deben aparecer de manera conjunta: color de piel bastante oscuro y cabello mota. De manera despectiva, en la zona estudiada se los llama como es corriente en el resto de nuestro país para todo aquel con ascendiente no-blanco: “negro”, “cabecita negra”, “cabeza”, “villero” o “guaycurú”. En el caso que la alusión sea considerada indecorosa, con los eufemismos “morochito”, “morochito” o “negrito”. A nivel afectivo, puede ser llamado “negro mota”, “negrito” o “motita”, y no es extraño que, como hemos visto, efectúen comparaciones físicas con el mismo san Baltazar. Resulta sintomático que la única acepción neutral española que disponen para referirse a una persona negra, “brasileiro”, haga referencia a la nacionalidad de un país vecino, contribuyendo así la extendida idea de que ya no hay negros argentinos.

Las representaciones de los afroargentinos entrevistados sobre la negritud pueden ser tanto

legitimantes como de censura, tornándose en emblema cuando es esgrimida con orgullo reivindicativo o en estigma cuando es prejuiciosamente ocultada.

Un modo en que expresan la negritud como emblema es a través de la exhibición de su pasado familiar. Así lo hacen los miembros de la familia Perichón de El Batel (C), de ascendencia negra y dueños de una de las capillas de san Baltazar más concurridas de la zona, al explicar que el origen francés de su apellido se debe a que sus ancestros negros lo adoptaron en agradecimiento a sus dueños, cuando les dieron la libertad a mediados del siglo XIX.

Un segundo modo legitimante es la construcción de un pasado que valide el accionar presente, al estilo de la invención de la tradición de Hobsbawm (2002). Este es el caso del *pai* africanista “Tony” Cortés de Corrientes (C), quien justifica la devoción a san Baltazar en su templo al considerarse interlocutor de los negros difuntos, argumentando un ancestral modo de vida social y religioso negro vinculado al culto público a los antepasados:

**Pablo:** O sea... con tus prácticas reivindicáis el antiguo modo que hacían los africanos.

**Tony:** Digamos la condición africana, con la escuela *samba* y todo [...], después hacemos unas procesiones y yo hago como hacían la misma tradición de ellos.

**P:** ¿Y las propietarias -porque generalmente son mujeres- de san Baltazar?, porque vos me decís que lo cuidan en una forma muy celosa, no, por tradición, ¿cómo son las diferentes reacciones de estas familias con respecto a lo que vos hacés?

**T:** Y bueno, ellos como... ellos hacían bailes en las casas. No salían, normalmente. Los anteriores sí, todos, porque hacían su... [inau.], y acá eran muy tradicionales. Yo les rompo el esquema, me entendés, salgo a la calle. Cuando ellos se han encerrado con su familia yo salgo a la calle. Si le dolió a uno, le dolió a otro, a mí no me interesa. A mí me interesa lo nuevo que viene y hacer lo que hacían ellos. Y a su vez la está tocando en todos los lugares y la está levantando a los... a los espíritus de ellos que estuvieron en algún momento en esos lugares, y yo les llevo la música, les llevo la danza, les llevo todo. Porque ellos están, para mí están, entendés, es como un culto a los antepasados negros. Efectivamente, y están todos escuchandomé, están todos mirando.

**Antonio “Tony” Cortés (aprox. 45), *pai* de un templo Africanista. TC 10, 1997, Corrientes (C).**

El templo, enclavado en el corazón del barrio negro Cambá Cuá, divide aguas entre los devotos de la ciudad, pues para algunos es una anomalía devocional debido a su filiación no-católica, mientras que para otros no es más que otro modo de religiosidad negra. Así, contestando a sus detractores, el *pai* argumenta que lo que hace no es más que continuar una ancestral tradición negra local, saliendo en procesión con tambores para celebrar el 6 de enero, en oposición a las fiestas “puertas adentro” que hacen los autodenominados tradicionalistas. Esta disputa en torno al modo devocional correcto, para la cual cada bando construye un pasado propio legitimante, no tiene parangón con el resto de las capillas litoraleñas, pues cada una mantiene su modo de manera autárquica e, inclusive, con una manifiesta indiferencia correligionaria. Considero que esta disrupción se debe a que para los “tradicionalistas” la veneración del templo de Cortés no puede ser tenida por la de una capilla más.

Un tercer modo de legitimar la negritud es a través de la exhibición de su raigambre afro. Así, en las capillas donde la celebración es animada por un locutor, es usual que apele en su

discurso a tópicos como “los antiguos negros correntinos” y su “alegría candombera” cual orgulloso distintivo de pertenencia que, enclavándose en el pasado, legitima una práctica presente. En la capilla de Wilde (BA), por ejemplo, la reina no solo ostenta los atributos y conductas reales sino que tizna expresamente su cara de negro, con corcho quemado.

La negritud como estigma aparece, aunque con menos frecuencia. A nivel discursivo algunos devotos toman distancia de sus antepasados negros, siendo el motivo principal el que profesaban sus religiones gentiles. Así lo expresa Bruna de Vallejos, de Villa Guillermina (SF), en el diálogo transcrito, al desentenderse de sus ancestros “negros candombes” pues casi no oficiaban rezos católicos. A veces, el estigma de la negritud es tabú, pues la reflexión sobre el tema -espontánea o inducida- conllevaría a situaciones vergonzantes para los actores implicados; por ejemplo, un hombre me señaló que su esposa tenía ascendencia negra pero que la ocultaba tiñiéndose de rubio y tenía prohibido que se trate el tema en su casa. A nivel pragmático, la negritud como estigma aparece dentro de un estigma mayor que se extiende a toda la geografía social de nuestro país, y consiste en el trato diferencial que padecen aquellos que acusan rasgos fenotípicos no-blancos. Rotulados como “negros”, “villeros”, “cabecitas negras”, o con los eufemismos citados, no suelen tener igualdad de oportunidades de acceso al mercado laboral, padecen restricciones de ingreso a determinados ámbitos públicos y están en permanente sospecha ante el cometido de ilícitos. Este haz de factores desfavorables, sumado a que por lo general tienen una precaria situación económica que los obliga a vivir en zonas marginales con servicios deficitarios o nulos, deviene en una generalizada precariedad de vida donde la violencia aflora en lo cotidiano con mucha fuerza.

## **A modo de conclusión**

La importancia del reconocimiento, tanto de la pertenencia afroargentina de algunos devotos, así como de su veneración, redundará en un mejor equilibrio para una comprensión de nuestra cultura en clave pluralista, pues estamos ante una faceta que hasta hace poco fue menospreciada o sistemáticamente negada. Ello fue consecuencia directa y deseada del ideal de la Generación del 80 de forjar un país blanco-europeo en todos sus aspectos. Tal como afirma Andrews (1989), los afroargentinos continúan presentes y, si bien constituyen una minoría, su negación cae por sí misma al cotejar, en la perspectiva del tiempo, cómo desde 1863 hasta el presente la mayoría de quienes los estudiaron sistemáticamente le negaron un lugar en el futuro.

Más allá de que los actuales devotos del Litoral tengan conciencia de un pasado negro esclavista, no necesariamente heredado de la Cofradía porteña y sí, en cambio, de otras instituciones u otros países, no priva de que el culto sea “nuestro”. Este prejuicio autoctonista proviene de un discurso telúrico ya agotado que intenta, ingenuamente, proyectar hacia el pasado una identidad nacional inexistente para esa época. Por el contrario, el reconocimiento de cualquier práctica cultural debe validarse por la conciencia de apropiación que sus actores le otor-

gan *en el presente* y en cómo validan dicha práctica desde lo cotidiano.

La negritud a nivel etnicitario aparece en el plano discursivo nativo menos como estigma que como emblema. Los devotos de san Baltazar, acusen o no fenotipo negro, suelen esgrimir con orgullo el origen de su culto al argumentar la antigua filiación negra de la veneración. La negritud de las personas es explicada tanto en términos biológicos, por tener tez negra, pelo negro mota y piernas lampiñas, como religiosos, al conferir esa pigmentación a un premio otorgado por el santo por su sincera e incondicional devoción siendo, de este modo, “negros por la fe”, como me han dicho en Empedrado (C).

También he dado cuenta de cómo el color negro adquiere valoraciones tanto positivas, negativas, como ambivalentes; y lo mismo sucede con el que consideran su opuesto, el blanco. Este cuadro, aparentemente confuso, halla su razón de ser si se lo correlaciona con el mito de san Baltazar, el cual narra cómo, originalmente, era blanco y por desobedecer a Dios éste lo tornó negro, invirtiéndose el simbolismo de este hecho en la relación del santo con sus devotos: el castigo divino dado por Dios a él, la negritud, se invierte en el plano humano, transformándose en premio del santo a sus más fieles devotos.

---

## CONCLUSIONES

En un artículo sobre las religiones afrobrasileñas en la Argentina, Frigerio y Carozzi (1993) distinguen dos etapas en la historia de las religiones de origen africano en nuestro país, la primera llega hasta fines del siglo XIX o comienzos del XX y era practicada por los afroargentinos y, la segunda comenzó hacia 1960 con la reintroducción de religiones afro desde Uruguay y el Brasil. Mi investigación pretende enriquecer esa afirmación contribuyendo a un mejor conocimiento de esa primera etapa, pues considero al culto a san Baltazar practicado hoy en día como la continuación de aquellas tradiciones afro de los negros en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856) en Buenos Aires.

El culto a san Baltazar en nuestro país, lejos de ser homogéneo, acusa una amplia gama estilística en sus modos devocionales y de celebración de capilla a capilla, por lo que sus rasgos de africanidad se encuentran dispersos. Mas esta particularidad, esta falta de unidad, lejos de entenderla como algo que entorpece nuestro análisis o, como se pensaría desde una narrativa antropológica ya perimida, meros “restos”, “supervivencias”, constituye una de las características que puntualiza Frigerio (1992-1993) para con las *performances* artísticas afroamericanas, la preponderancia del estilo personal. Aquí no solo se expresa en las exégesis individuales de los devotos del santo sino que cada capilla, como unidad autónoma mínima, tiene modos de veneración particulares y únicos pero que, a su vez, se encuentran articulados en una devoción en común, un santo negro, a través de su veneración con música y baile.

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

En el Capítulo 1 he dado cuenta de las perspectivas teóricas para el estudio de los afroamericanos y los afroargentinos a través del tiempo desde la antropología, el folclore y la historia concluyendo que, en líneas generales, los estudios comenzaron poniendo el foco de atención en la permanencia de rasgos originariamente africanos en América y viendo al proceso de cambio de los mismos como signo de debilitamiento, de criollización (Bastide y Herskovits), para luego desplazarse hacia el análisis de las reglas, estructuras, principios y valores, frecuentemente inconscientes, que estructuran la producción de las manifestaciones afroamericanas (Mintz y Price).

El estado de la cuestión de los estudios sobre los afroargentinos y sus manifestaciones musicales y religiosas abarcó el Capítulo 2. El mismo consistió en una puesta al día de las contribuciones de historiadores, antropólogos, musicólogos y folcloristas. Dos conclusiones ofrezco sobre el tema: que el ideal de la Generación de 80 de forjar un país “a la europea” propició una visión agónica y pintoresquista de nuestra población negra aseverando, por lo menos desde Estrada (1863), su inminente desaparición físicocultural, visión que llega hasta nuestros días (Goldberg y Mallo 2000). La segunda conclusión es que el viraje teórico que produjo en nuestro ambiente académico el libro *Los afroargentinos de Buenos Aires* de Andrews (1980, publicado en español en 1989), propició una visión más dinámica de la pervivencia cultural negra al enfocarlo desde perspectivas analíticas más flexibles. Ello dio como resultado valiosas contribuciones como, por ejemplo, un estudio sobre el candombe porteño que desenmascaró la filiación uruguaya que argumentaban casi todos los estudios anteriores sobre el tema (Frigerio 1993).

Adentrándome en el tema central del libro, dediqué el Capítulo 3 a la historia y etnohistoria del culto a san Baltazar en la Argentina. Allí expuse que su inicio se debió a una necesidad sociopolítica de la metrópoli, instaurando la Iglesia este culto entre la población negra de Buenos Aires, a fin de tenerlos bajo su control al tiempo que los convertía en cristianos. Esto se llevó a cabo con la creación de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas en 1772 en la Iglesia de la Piedad del Monte Calvario, y que perviviría 84 años, disolviéndose en 1856. Si bien esta cofradía fue diseñada como una herramienta de control social y religioso, he dado cuenta de cómo los negros introdujeron en el culto maneras devocionales propias, como la ejecución de música y danza, según consta en los documentos coloniales analizados. Por otra parte, desde la historia oral he podido reconstruir una parte significativa de este culto en las provincias de Chaco, Corrientes y Santa Fe. Los testimonios aportan valiosa información que se retrotrae a 1726 (46 años antes de la creación de la Cofradía de Buenos Aires) en el paraje El Chañaral (Dto. San Roque, C).

En el Capítulo 4 traté el presente de esta veneración en las provincias en las que he constatado su vigencia: Buenos Aires, Santa Fe, Chaco y Corrientes, documentando un total de 75 capillas, 41 de ellas personalmente. Asimismo, realicé un enfoque contextual del culto dentro de la religiosidad popular y el panorama social, político y económico del área en cuestión. También di cuenta de las diferencias que los devotos esgrimen entre su santo, san Baltazar, y el rey mago Baltazar, del pesebre, a través de cuatro aspectos: icónico, hagiográfico, devocional y ético. De ello concluí que los actores implicados reconocen dos cuestiones al respecto: a) las irreductibles diferencias que tiene su santo con el rey mago Baltazar y, b) la raigambre afroargentina de su veneración. Por último, abordé la relación actual entre el culto y la Iglesia Romana, dado que si bien el culto fue creado y mantenido por ésta en la época colonial en un contexto esclavista en que le era política y religiosamente conveniente, al disolver la Cofradía en 1856 se desentendió del mismo. Hoy en día, desde el Concilio Vaticano II y el acercamiento de la Iglesia a la cultura popular, algunos curas locales suelen considerarlo dentro su pastoral, bien concurriendo a sus capillas, bien oficiándole una misa en su día, aunque con actitud reti-

cente.

Los capítulos 5, 6 y 7 constituyen el centro argumentativo de este trabajo. Los dos primeros los dediqué a la presencia de los africanismos en sus prácticas musicales devocionales y en sus creencias religiosas, respectivamente, y el último a la construcción y legitimación de la tradición negra dentro del culto.

En el Capítulo 5 analicé lo que sucede musicalmente en las fiestas de san Baltazar: cómo los *promeseros* renuevan anualmente su vínculo con el santo, cómo esta renovación posibilita que se mantengan vigentes músicas y danzas de procedencia afro y cómo los rituales en que éstas tienen cabida constituyen aleccionadores hermenéuticos de su *ethos* y cosmovisión. Para ello expuse, en una primera parte, las prácticas musicales vigentes de procedencia afro (danza de los *cambara'angá*, *candombe* y *charanda* o *zemba*), las de procedencia afrobrasileña (toques de tambores en la religión africanista) y las de pertenencia criolla con aportes afro (*chamamé*, “valseado” y cumbia con tambora). En una segunda parte di cuenta de los instrumentos musicales que intervienen en ellas, con especial detalle aquellos con ascendencia afro (“bombo”, tambora, tambora de los *cambara'angá*, tambores de *candombe* uruguayo, tambores unimembranófonos varios y el “mate”). De este capítulo, las conclusiones más importantes son: 1) existen instrumentos musicales consagrados al culto, tal como sucede en otros cultos afroamericanos; 2) el empleo de tambores es una característica general de la veneración, tanto en el pasado como en el presente; 3) de entre ellos se destacan los que son percutidos con las manos, modo de ejecución inexistente entre los criollos y aborígenes de nuestro país, por lo que postulo su ascendencia afro; 5) la característica anterior queda avalada por la concepción nativa de que el santo se manifiesta a través del sonido de este tipo de instrumentos.

En el Capítulo 6 abordé la africanía de las prácticas y creencias religiosas del culto. Dado que en muchas de ellas la música resulta un importante articulador devocional, este capítulo se halla particularmente imbricado con el anterior. Así, agrupé los aspectos religiosos susceptibles de un estudio de corte africanista en tres grupos: en el primero los rasgos concretos (la presencia del santo en su imagen y en el “bombo” de la *charanda*, la canalización de la energía a través de los colores rojo y amarillo, y la colocación de postes rituales como centros de poder); en el segundo las *performances* (la coronación de reinas y reyes, el baile de los *cambara'angá* y la consagración de instrumentos musicales); y en el tercero los ítems en los que su africanía puede leerse también desde la religiosidad popular (la violencia del culto, la conducta bifacética del santo y su relación con el devoto).

Por último, dediqué el Capítulo 7 al análisis de la construcción de la tradición negra del culto, a través de los discursos que sus devotos elaboran acerca del origen de la veneración y el modo en que los relatos vinculados a su ascendencia afro son socialmente utilizados como estigma o emblema cultural. También analicé el reconocimiento -o no- de los devotos con fenotipo negro como afroargentinos desde el punto de vista *etic* y *emic* procurando, con su conjunción, dar cuenta de la construcción de una tradición negra legitimante en un contexto socioreligioso preponderantemente blanco.

El estudio de la cultura africana en la Argentina ha estado durante mucho tiempo condicio-

nado a la ideología de la Generación del 80, que pregonaba un país progresista, moderno, en definitiva, "blanco", por lo que su incidencia fue menospreciada, cuando no sistemáticamente negada. Solo hace un par de décadas comenzaron los abordajes menos comprometidos con ese proyecto de nación y más acordes con los marcos teóricos de vanguardia. Este libro pretende contribuir al mejor conocimiento de uno de los grupos gestores de nuestra cultura, los afroargentinos, en el caso concreto de sus aportes musicales y religiosos en el culto popular a san Baltazar, el rey mago negro que la Iglesia virreinal instituyó como devoción entre los negros de Buenos Aires y que se mantiene hasta el presente en una amplia región del Litoral con el nombre de san Baltazar.

---

## NOTAS

**Esta tesis es una versión ligeramente corregida y actualizada a enero de 2007.**

(1) Las provincias a las que pertenecen las localidades son señaladas con las siguientes abreviaturas: (BA) Buenos Aires, (C) Corrientes, (CH) Chaco, (F) Formosa y (SF) Santa Fe.

(2) Los TC 1 al 7 y 10 los realicé junto Gustavo Horacio Rey. El TC 4 lo realizó Gustavo Horacio Rey. Los TC 6 y 8 los realizó Walter Alberto Calzato. El TC 9, parte del INM 173 y el INM 183 los realicé junto a Walter Alberto Calzato. Los TC INM 172, parte del INM 173, 11, 12, INM 180, 15 Y INM 196 los realicé solo.

(3) De las provincias mencionadas, la de Buenos Aires se divide en partidos y las restantes en departamentos.

(4) Esto resulta paradójico si se tiene en cuenta que fue un activo investigador de campo que trabajó en gran parte de la Argentina y otros países sudamericanos.

(5) Este viraje se inició hacia los 90 y no fue exclusivo de la Argentina; por ejemplo, Montero señala que para esa época en el Brasil “inaugura-se uma nova etapa das relações entre as nações, na qual se revaloriza o pluralismo étnico em detrimento da homogeneidade cultural das identidades nacionais. Esse movimento, que repercute intensamente no campo afro-religioso brasileiro, recoloca em questão o lugar dos africanismos na cultura nacional [...] [e] torna-se, pois, necessário recolocar o problema do lugar da cultura africana na sociedade brasileira” (Montero 1999: 343).

(6) Sobre este viaje, ver el artículo periodístico de Moya (1994).

(7) Este pequeño corpus puede ser completado con una serie de trabajos que, aunque revisten carácter divulgativo, compendian información de relevancia. Entre ellos se destacan Jacovella (1953), Acosta (1967), Dragoski y Páez (1972), Coluccio (1978), Visconti Vallejos (1978), París (1988), Salas (1990) y Noya (1994). Por otra parte, en la literatura argentina, Mateo Booz y Gerardo Pisarello, por ejemplo, han escrito sobre el tema (ver Quereilhac de Kussrow 1980: 67-74).

(8) Análoga situación se dio en el Brasil, donde se instauraron cofradías para negros -tanto libres como esclavos-, para su educación religiosa y beneficencia social. La más antigua fue la Confraria de Nossa Senhora do Rosário, fundada en 1786 en Porto Alegre, que llegó a contar con 86 casas durante el período colonial (Bernd y Bakos 1991: 23-25).

(9) A pesar de que la Cofradía fue expresamente creada para “morenos, mulatos e indios”, sobre el último grupo no hay pruebas de su participación, por lo que de aquí en más me referiré solo a los dos primeros.

(10) En Buenos Aires hubo otras tres cofradías para negros. En orden cronológico después de la de san Baltazar y Ánimas, fueron la Cofradía de San Benito, la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario (Virgen Negra del Rosario) y la Cofradía de Santa María del Corvellón (Andrews 1989: 168). De las provincias argentinas solo tengo noticia de la Cofradía de Negros de la ciudad de Córdoba, que rendía culto a la Virgen de la Candelaria (Martínez de Sánchez 1999).

(11) El resaltado y todos los siguientes son míos.

(12) La clave de la transcripción de la entrevista es: P = Pablo (el investigador), y los informantes con la inicial de su nombre. Al final aparece, en negrita, el/los nombres de los informantes, su/s ocupación/es o cargo/s, el número de trabajo de campo, el año, la localidad y la provincia. Las palabras que se encuentran entre corchetes son sugerencias mías a fin de dar inteligibilidad al discurso, [...] significa que omití parte del mismo, e [inau.] que hay una palabra o un segmento del discurso inaudible o incomprensible.

(13) Su historia se sitúa en una época de grandes combates entre liberales y autonomistas, y cuenta que

ayudaba a los pobres robándole a los ricos y que luego de retirarse de una fiesta de san Baltazar en las cercanías de Mercedes fue apresado por una partida policial, pues tenía orden de arresto. Por un desencuentro interno de la policía, una contraorden de liberarlo emitida desde el destacamento al que debía ser conducido no llegó a tiempo, y antes de arribar a destino fue muerto con su cuchillo por un indio de la partida y colgado luego boca abajo de un espinillo. Antes de morir juró regresar para vengarse y continuar ayudando a los necesitados (Kraustofl 2001) (ver nota 40).

(14) La ciudad de Corrientes fue fundada el 3 de abril de 1588 y lo que hoy se conoce como Cambá Cuá es uno de sus barrios más tradicionales, aunque durante mucho tiempo fue una zona marginal, no integrada al casco urbano. Estaba caracterizado por una alta densidad de población negra y sufrió un compulsivo proceso de transformación a mediados del último período de gobierno militar (1976-1983), cuando por una planificación gubernamental se lo pavimentó, integrándolo a la ciudad. Actualmente abarca unas 65 manzanas comprendidas entre la Avenida 3 de abril, la calle San Luis y la Avenida Costanera General San Martín. Su nombre está en guaraní, quiere decir “Cueva de Negros”, y hace referencia al tipo de vivienda que empleaban sus moradores, cuevas naturales que se hallaban a la vera de Paraná, sobre barrancas, y depresiones naturales del terreno (Salas 1990: 15). Su urbanización trajo la inmediata migración y dispersión de la mayoría de sus habitantes originarios, junto con el decaimiento de la práctica del culto a san Baltazar y la pérdida del *candombe* (ver Cap. 7).

(15) Esta particularidad proviene del sustrato judío del catolicismo, donde el día comienza con la primer estrella vespertina.

(16) Por su parte, san Beda “el venerable” fue quien atribuyó diferente origen étnico a cada rey: Melkon, Rey de Persia, blanco, Gaspar, Rey de Arabia, amarillo, y Baltazar, Rey de la India, negro.

(17) También, de acuerdo a la Encuesta Folklórica del Magisterio (1921), es probable que el culto aún esté vigente en la provincia de Entre Ríos.

(18) En el habla local, “color” es femenino.

(19) Aunque dentro del sistema de capillas ésta pueda considerarse excepcional y/o no representativa, estimo que no constituye un caso marginal: está ubicada en un barrio de antigua raigambre negra en el corazón de la capital correntina -a la sazón, la ciudad más poblada de la provincia-, y cuenta con un sustancial apoyo económico-político del gobierno provincial, hecho del que no se hace beneficiaria ninguna otra capilla. Ateniéndome a una visión no restringida de la variabilidad religiosa afroamericana, tomaré a este templo como una capilla más, pues justamente una de las características de este culto es la atomización en cuanto a sus maneras de venerabilidad, atomización que lleva a que cada capilla sea prácticamente única.

(20) Por música “folclórica” los informantes entienden las danzas comúnmente practicadas en el ambiente tradicionalista, propias de las provincias del centro y noroeste de la Argentina. La diferenciación que hacen para con el *chamamé*, que nunca incluyen en esta categoría, tiene su origen en una particular configuración que se hizo en Buenos Aires a principios del siglo XX, de qué constituía la “música folclórica” y qué no, configuración que rige casi sin cambios hasta el presente.

(21) Si bien la cumbia ejecutada en estas fiestas es realizada por conjuntos contratados que montan un espectáculo de características mediáticas, se encuentra en proceso de tradicionalización, habiendo inclusive documentado ejecuciones por grupos de *chamameceros* con tambora.

(22) Con todo, ambos grupos generacionales no son antagónicos en cuanto a sus valoraciones musicales. En la fiesta de fin de año en la capilla de san Baltazar de El Batel (Dto. Goya, C), los comensales solicitaron en reiteradas ocasiones a un improvisado *disc jockey* con una efusividad casi coercitiva: “- ¡cha-ma-mé, cha-ma-mé, cha-ma-mé!”, y unos quince minutos más tarde: “- ¡cum-bia, cum-bia, cum-bia!”.

(23) El término “Iglesia Católica” suele utilizarse como sinónimo de jerarquía episcopal y ésta como sinó-

nimo de catolicismo, considerándola como una institución monolítica, piramidal, con el Papa en la cúspide y los curas en la base. Sin embargo, en su interior se enmarcan una diversidad de concepciones, maneras de pensar y obrar que torna a la iglesia de cada país en particulares y complejas esferas de decisiones en cuanto a sus formas y maneras de relacionar lo sagrado con la sociedad (Mallimaci 1993). En la Argentina, ha asumido diferentes roles a lo largo del tiempo: contemporizó con el estado liberal de finales del siglo XIX hasta aprox. 1920; se impuso como fundamento de la identidad nacional al adoctrinar toda la organización estatal, inclusive el ejército, en el período 1930-1943; fue usada para legitimar los golpes de estado entre 1943 y 1983; fue sustento del último régimen militar (1976-1983); apoyó los indultos a los militares juzgados por la violación de los derechos humanos durante los gobiernos de Menem (1989-1999); y tomó distancia de él al criticar las políticas económicas neoliberales (1995 al presente) (Martín 2000).

(24) Dejo fuera de este análisis a la “danza de las banderas”, que se realiza en dos capillas (Esquina, C y San Antonio de Obligado, SF) antes de sacar el santo en procesión, al mismo tiempo que los músicos dedican los tres primeros *chamamés* al santo. El motivo de tal exclusión es que aún no he podido delimitar si tiene ascendencia afro.

(25) Por ejemplo, en la capilla de El Batel (Dto. Goya, C) en la fiesta del 2001 el pago anual de los *cambara'angá* adultos fue de \$ 30 y los menores \$ 15; las reinas y los alféreces adultos \$ 25 y los menores \$ 12. A modo comparativo, la mensualidad de los peones de campo (oficio predominante entre los concurrentes masculinos) es de entre \$ 200 y 400.

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

(27) La obra es de 1974. Quereilhac de Kussrow (1980: 196) informa que en la fiesta que documentó en 1972, se ejecutó el candombe *El baile de los morenos* (Juan Rezzano, letra, y Francisco Lío, música).

(28) Entiendo que son semi-independientes pues, a pesar de conformar todos ellos La *charanda*, no necesariamente se cantan sucesivamente ni existe, entre los que se ejecutan en cada oportunidad, un orden preestablecido.

(29) Agradezco a Andrés Reinoso por la diagramación de los gráficos 2 al 4.

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

(31) Partiendo de que *charanda* no es una palabra española y descartando las vinculaciones con términos similares como charada y charanga (Quereilhac de Kussrow 1980: 182-184), su etimología y significado parecen burlar toda búsqueda de diccionario. Esta acepción nunca aparece en documentos rioplatenses. En el habla coloquial correntina vinculada al culto a san Baltazar se emplea en circunstancias de incumplimiento de promesas entre personas y entre devotos y el santo, vale decir, de engaño verbal. Asimismo, reviste significados tales como “da lo mismo”, “todo da igual”, “no vale la pena hacer las cosas bien” y “todo es mentira”. De este modo, viene a significar la acción vengadora del santo hacia una persona que empeñó su palabra y no cumplió, sea consciente (ej. por estafa) o inconscientemente (ej. por olvido). “El santo lo agarra por *charanda*”, es la expresión empleada cuando castiga a alguien por una promesa incumplida, tal como sostiene Augé con relación a los cultos negroafricanos, “una reflexión sobre la naturaleza de los objetos que sirven de garantía a la palabra empeñada y de castigo a la palabra traicionada” (Augé 1996: 130) y, acerca de la importancia de las etimologías, el mismo autor reflexiona acerca de que en Dahomey “la eficacia de un objeto definido, independientemente de sus referentes [...], por una materia

y por palabras; la materia se oculta a la mirada y las palabras, al conocimiento y al oído de los fieles [...]. El misterio de las palabras comienza con el nombre. Un efecto de las etimologías, por fantasiosas que éstas puedan ser a veces, consiste en que refuerzan la materialidad de la palabra, al oscurecer su origen” (Augé 1996: 79-80).

(32) En este canto, como en el siguiente, en los silencios melódicos continúa el toque instrumental del conjunto, de acuerdo a la Pautación 4.

(33) A fin de no abundar en descripciones organológicas, las realizaré solo para aquellos instrumentos desconocidos por la academia o con poca bibliografía específica que, por lo general, son los de procedencia afro. Para ello seguiré los lineamientos planteados en Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena (1993).

(34) El orden de exposición de los instrumentos por familias se basa en clasificación de Horbonstel y Sach (Vega 1989), como así también el guarismo colocado entre paréntesis después de cada instrumento.

(35) Recuerdo a Luis “Luicho” Pérez (44), un informante empedradeño que en 1992 me dijo, emocionado de alcohol, “Soy católico, me gusta serlo”, mientras me mostraba, sonriente, una cicatriz en su antebrazo por una talla de san La Muerte incrustada como payé.

(36) Aunque sí se utilizan en otros cultos, como en el de san La Muerte, velas negras para lograr del santo favores dañinos para con terceros, en este culto no he documentado esta práctica.

(37) “*Mencho*” es para los habitantes rurales del resto de la Argentina el equivalente a la moderna acepción de “gaucho”. En el ámbito litoraleño, ésta última aún conserva su significado original de bandolero, maleante, por lo que su empleo en el habla coloquial local siempre reviste connotaciones despectivas (ver nota 13).

(38) Si bien esta situación lingüística invita a la búsqueda genitista del culto allende las fronteras de nuestro país, no deseo adentrarme en ese camino por dos motivos, uno de índole general y otro de índole particular. Desde lo general porque este tipo de búsqueda puede fácilmente quedar atascada en un pantano metafísico y ya no quita el sueño a la antropología. Desde lo particular, porque cuando me refiero al culto a san Baltazar en la Argentina solo pretendo aproximar una referencia geopolítica, pues en el contexto virreinal en que se gestó ella resulta solo la moderna mención de una entidad geopolítica aún no perfilada como tal. Lo mismo es válido para nuestros países limítrofes. ¿Qué significado tenía ser esclavo en el Brasil, el Paraguay, Uruguay o la Argentina entre los siglos XVIII y XIX? ¿Qué conciencia de nacionalidad podían tener para que ahora los llamemos afrobrasileños, afroparaguayos, etc.? ¿Qué idea de territorialidad podían tener, sobre todo en las constantes y subrepticias migraciones del Litoral? Poco y mucho. Poco, pues ello estaba ligado al azar, a las guerras a las que eran llevados, a su compra-venta, etc. Casi todos eran analfabetos y con una escasa competencia cultural europea. Mucho, porque, de hecho, los esclavos que se escapaban del Brasil para la Argentina lo hacían porque sabían que aquí -y no allí- serían libres, de acuerdo a los sistemas constitucionales de sendos países. Para no caer en una batalla de pruebas y contrapruebas de documentos que cada uno de los cuatro países en cuestión seguramente podrá esgrimir a fin de apropiarse del legado cultural de sus negros, puede pactarse en que sus raíces son más o menos contemporáneas, por lo que no quita validez al hecho de que hoy este culto se halle vigente en nuestro país. Recordemos que el importante y poco documentado contrabando de negros provenientes del Brasil y Uruguay comenzó en una fecha tan temprana como 1585, cuando se sorprendió al obispo de Tucumán importando africanos desde el Brasil sin permiso (Andrews 1989: 31). Por otra parte, entre 1770 y 1900 hubo en Buenos Aires por lo menos dos “naciones de negros” y una sociedad de ayuda mutua fundadas por afrobrasileños: *Brasileños Bahianos*, *Nación Brasileira* y *Sociedad Protectora Brasileña* (Andrews 1989: 180 y 265).

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Archivo General de la Nación. Sala IX (período colonial): 8-10-3; 12-9-13; 31-4-6, doc.436; 31-8-5, doc. 1365.

Estrada, José Manuel

1863 Los tambores. *Almanaque agrícola, industrial y comercial de Buenos Aires*. Buenos Aires, p. 15-18.

Gálvez, Víctor [seudónimo de Vicente Quesada]

1883 La raza africana en Buenos Aires. *Nueva Revista de Buenos Aires* 8: 2246-2260. Buenos Aires.

Soiza Reilly, Juan José

1905 Gente de color. *Caras y Caretas*, 25 de noviembre. Buenos Aires.

Velo, Yolanda M. y Elena B. Hermo

1974 *Informe del viaje Nº 103 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" a Empeдрado, Corrientes, 1º al 10 de enero de 1974*. Ms.

### Bibliografía

Acosta, Ertivio

[1967] *El cambá cuá y las fiestas de San Baltasar*. Resistencia: Departamento de Investigaciones Folklóricas "Juan Alfonso Carrizo".

Álvarez, Juan

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

Amegeiras, Aldo Rubén

1987 Una aproximación sociológica a la fiesta del Señor de los Milagros de Mailín en el Gran Buenos Aires. *Sociedad y Religión* 5: 37-53. Buenos Aires.

Andrews, George Reid

1989 [1980] *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Augé, Marc

1996 [1988] *Dios como objeto : Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona: Gedisa.

Ayestarán, Lauro

1953 *La música en el Uruguay. Volumen 1*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

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

Balogun, Ola

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

Bastide, Roger

1959 *Sociología do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi.

1974 *As américas negras : As civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel.

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

1983 *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.

Béhague, Gerard

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

Beldi, María de Lourdes de Alcántara

1999 O conceito de cultura popular na visão da Teologia de Liberação. En [www.imaginario.com.br/artigos/a001\\_a0030/a0018.html](http://www.imaginario.com.br/artigos/a001_a0030/a0018.html).

Bernd, Zilá y Margaret M. Bakos

1991 *O negro : Consciência e trabalho*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Birocco, Carlos María

1998 Población de origen africano en el Morón criollo (1778-1850). *Revista de Historia Bonaerense* 16: 9-12. Morón: Instituto Histórico del Partido de Morón.

Blache, Martha

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

Brandon, George

1997 *Santería from Africa to the New World. The Dead sell Memories*. Bloomington: Indiana University Press.

Burke, Peter

1999 [1991] Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, p. 11-37.

Calzato, Walter Alberto y Norberto Pablo Cirio

2001 Aproximación al culto a san La Muerte en el nordeste argentino. Trabajo presentado en las *I Jornadas de Filosofía y Ciencias Sociales. Itinerarios en Torno al Sujeto*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires (inédito).

2003 San La Muerte: lo lejos y lo cerca. En *Temas de Patrimonio 7: "El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones"*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 330-342.

Carámbula, Rubén

1952 *Negro y tambor: Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: ed. part.

1966 *El candombe: Danza ritual pantomímica del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Ricordi.

Carozzi, María Julia

1986 De los santos porteños. *Sociedad y Religión* 3: 58-65. Buenos Aires.

Carré, Ana María y Lía Inés Lagreca

1998 Capilla de los Negros de Chascomús. Algunas cuestiones en torno a su resignificación. *Revista de Historia Bonaerense* 16: 59-62. Morón: Instituto Histórico del Partido de Morón.

Carvalho, José Jorge de

1988 *Violência e caos na experiência religiosa*. Brasília: Universidade de Brasília.

Cassani, Pedro Antonio

1990 *Por qué existió la esclavitud y por qué en Goya: Cuando y cómo se instituyó el primer Consejo Deliberante de Goya*. Goya: Ocruxaves.

Cirio, Norberto Pablo

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

2000-2002 Rey Mago Baltazar y San Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina. *Cuadernos* 19: 167-185. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

2002a Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La *charanda* de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.

- 2002b ¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial. En Víctor Rondón (Ed.), *IV Reunión Científica : "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.
- 2003a Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar. *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2003b "Vistiendo las ropas del santo". Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina. *Música & Sociedad* 15: 125-132. Bogotá.
- 2003c La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey

- 1995 Vigencia de una práctica musical afroargentina en el culto a san Baltazar, Empedrado, provincia de Corrientes. Ponencia presentada en las *X Jornadas Argentinas de Musicología y IX Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires.
- 1996 El culto a San Baltazar como estrategia de adaptación sociocultural al conurbano bonaerense. En *Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Naturales*. Chivilcoy: Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy, p. 57-60.
- 1997 Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica. En *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa, p. 97-115.
- 2002 "Son negros por la fe". Acerca de la africanidad del culto a san Baltazar en el litoral mesopotámico argentino. *Revista de Investigaciones Folclóricas* 17: 69-79. Buenos Aires.

Clementi, Hebe

- 1974 *La abolición de la esclavitud en América Latina*. Buenos Aires: La Pléyade.

Colombino, Carlos

- 1989 *Kamba Ra'anga : Las últimas máscaras*. Asunción: Museo del Barro. 2ª ed.

Coluccio, Félix

- 1978 *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Cragolini, Alejandra

- 1998 Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y su influencia en la creación y recreación de estilos. En *Actas de las IX Jornadas Argenti-*

*nas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", p. 293-302.

Crespi, Liliana

2003 Cristianismo y esclavitud. Discusiones sobre la evangelización de los esclavos en Hispanoamérica. Trabajo presentado en el *51º Congreso Internacional de Americanistas*. Santiago, Chile.

Cricco, María Elina

2004 *La fiesta de san Baltazar en Puerto Reconquista, Santa Fe, Argentina. Análisis antropológico*. Tesina de Licenciatura en Antropología por la Universidad Nacional de Rosario. MS.

De la Cerda Donoso de Moreschi, Jeanette y Luis J. Villarroel

1999 *Los negros esclavos en Alta Gracia : Caso testigo de población de origen africano en la Argentina y América*. Córdoba: Ediciones del Copista.

De Liboreiro, M. Cristina

1999 *¿No hay negros argentinos?* Buenos Aires: Dunken.

Douglas, Mary

1976 *Sobre la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Anagrama.

1991 [1966] *Pureza y peligro : Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. 2ª ed. aumentada.

Dragoski, Graciela y Jorge Páez

1972 *Fiestas y ceremonias tradicionales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Elbein dos santos, Juana

1977 *Os nagó o a morte*. Petrópolis: Vozes.

Eli Rodríguez, Victoria

1998 Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores *batá*. *Antropología* 15-16: 113-137. Madrid.

Fernandes, Rubem César

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

Forni, Floreal H.

1986 Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular. *Sociedad y Religión* 3: 4-24. Buenos Aires.

Frigerio, Alejandro

1991 "La umbanda no es una religión de ignorantes y mediocres". Estrategias ante la es-

- tigmatización de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires. *Revista de Antropología* 10: 22-33. Buenos Aires.
- 1992- Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta*  
1993 *Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- 1993 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.
- 1995 Estudios sobre los afrouruguayos: una revisión crítica. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 16: 411-422. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- 2000 *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.
- 2002a Integración y conflicto en la transnacionalización de prácticas culturales en países del Mercosur: el caso de las religiones afrobrasileñas. *Archives des sciences sociales des religions*. Paris (en prensa).
- 2002b "Negros" y "blancos" en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. Trabajo presentado en las jornadas *Buenos Aires negra: memorias, representaciones y prácticas de comunidades afro*. Buenos Aires (inédito).
- Frigerio, Alejandro y María Julia Carozzi
- 1993 Las religiones afrobrasileñas en Argentina. *Cadernos de Antropología* 10: 38-68. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Gallardo, Jorge Emilio
- 1989 *Etnias africanas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos.
- García Mahiques, Rafael
- 1992 *La adoración de los Magos : Imagen de la Epifanía en el arte de la antigüedad*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Estudios Iconográficos Ephiale.
- García, Silvia
- 1984a Comportamiento empírico, magia y religión en la medicina popular de los departamentos de Esquina y Goya (Corrientes). En *Cultura tradicional de area del Paraná Medio*: 257-267. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología.
- 1984b Algunos aspectos de la religión popular correntina. En *Cultura tradicional de Área del Paraná Medio*: 271-281. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología.

Garreta, Mariano, Juan

- 1986 En torno al sincretismo en la religiosidad popular salto-jujeña. *Sociedad y Religión* 3: 53-57. Buenos Aires.

Geertz, Clifford

- 1991 [1973] *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gesualdo, Vicente

- 1961 *Historia de la música en la Argentina. 1536-1851*. Tomo 1. Buenos Aires: Beta.

Girón Martínez, Israel

- 1999 Botijuela [botija]. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 2: 660.

Goldberg, Marta Beatriz

- 1995 Los negros de Buenos Aires. En Luz María Martínez Montiel (Coord.), *Presencia africana en Sudamérica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 529-607.

- 1998 Las afroporteñas, 1750-1880. *Revista de Historia Bonaerense* 16: 4-8. Morón: Instituto Histórico del Partido de Morón.

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

Goldberg, Marta Beatriz y Silvia C. Mallo

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

Goldman, Gustavo

- 1997 *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música.

- 1998 *Los tambores de la fiesta de reyes afromontevideana. Una expresión colectiva*. Montevideo. Inédito.

González Arzac, Alberto

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

Gresores, Gabriela

- 1998 Negros, mulatos y pardos en la Magdalena colonial. *Revista de Historia Bonaerense* 16: 37-40. Morón: Instituto Histórico del Partido de Morón.

Guzmán, Florencia

- 2000 Vida de esclavos en el antiguo Tucumán. *Todo es Historia* 393: 70-81. Buenos Aires.

Handler, Richard and Jocelyn Linnekin

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

Herskovits, Melville J.

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

Hobsbawm, Eric

2002 [1983] Introducción: la invención de la tradición. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, p. 7-21.

Jacovella, Bruno C.

1953 *Fiestas tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Lajouane.

Jover Peralta, Anselmo y Tomas Osuna

1951 *Diccionario guaraní-español y español-guaraní*. Buenos Aires: Tupã.

Kohan, Pablo

1999 Candombe [candomblé]. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 3: 44.

Kordon, Bernardo

1938 *Candombe: Contribución al estudio de la raza negra en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Continente.

Kraustofl, Elena

2001 Religiosidad popular e identidad : El culto al Gauchito Gil. *Avá* 3: 121-132. Posadas: Universidad Nacional de Misiones.

Kubik, Gerhard

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

Kuss, Malena

1996 Ficción e historiografía: las crónicas españolas como fuentes para la etnohistoria musical americana. *Oralidad. Lenguas, identidad y memoria de América* 8: 13-22. La Habana.

Lanuzza, José Luis

1946 *Morenada : Una historia de la raza africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Emecé.

Laviña, Javier

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

López, Laura

1999 Identidades en juego alrededor del candombe. *Revista de Investigaciones Folclóricas*

14: 91-96. Buenos Aires.

Lorandi, Ana María y Mercedes del Río

1992 *La ethnohistoria. Etnogénesis y transformaciones sociales andinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Lummis, Trevor

1991 La memoria. En Dora Schwarzstein (Introd. y selección de textos), *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 83-101.

Luna, Félix

1980 Amigo lector. *Todo es Historia* 162: 4-5. Buenos Aires.

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

Lynch, Ventura R.

1925 [1883] *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Mallimaci, Fortunato

1993 Catolicismo integral, identidad nacional y nuevos movimientos religiosos. En Alejandro Frigerio (Comp.), *Nuevos movimientos religiosos y ciencias sociales*, tomo II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 24-48.

Marí, María Cristina

1998 Matrimonio de castas en el pago de Morón (1770-1793). *Revista de Historia Bonaerense* 16: 56-58. Morón: Instituto Histórico del Partido de Morón.

Martín, María Eloísa

2000 "*Genuinamente correntina*": Um estudo antropológico da experiência católica na festa da Virgem de Itatí. Porto Alegre: Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

Martínez de Sánchez, Ana María

1999 *Cofradías asentadas en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba*. Córdoba: Prosipis.

Massolo, María

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

McLeod, Norma, and Marcia Herndon (Eds).

1980 *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Edition.

Mintz, Sidney and Richard Price

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

Philadelphia: ISHI.

Montaño, Óscar D.

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

Montero, Paula

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

Moya, Ana

1994 San Baltasar, el santo más candombero. En *Magazine Semanal*, enero. Buenos Aires.

Natale, Oscar

1984 *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Noya, Emilio

1994 *Imaginería religiosa y santoral profano de Corrientes*. Corrientes: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Corrientes.

Oliveira Teixeira, Andréa Luisa

2001 *A densidade do próprio na Folia de Reis de correntina, BA: uma investigação acerca de tempo, mito, memória e sentido*. En *Actas del V Simpósio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba (en prensa).

Ortiz Mayans, Antonio

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

Ortiz Oderigo, Néstor

1969 *Calunga: Croquis del candombe*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

1974 *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

1984 Orígenes etnoculturales de los negros argentinos. *África : Revista do Centro de Estudos Africanos da USP* 7: 97-114.

1985 Tambos bantúes y tambos afroargentinos. *Historia* 19: 107-120. Buenos Aires.

Ortiz, Fernando

1952 *Los instrumentos de la música afrocubana III. Los tambores xilofónicos y los mem-*

*branófonos abiertos A a N*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

1953 *La bomba de Puerto Rico*. *Asomante 2*: 8-12. San Juan de Puerto Rico: Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico.

1992 *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del día de Reyes*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Otto, Rudolf

1998 *Lo santo : Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

París, Marta de

1988 *Corrientes y el santoral profano*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Picotti C., Dina V.

1998 *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Pistone, Catalina J.

1999 La presencia negra. En *Historias de nuestra región*, Cap. 6. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

Portelli, Alessandro

1991 Lo que hace diferente a la historia oral. En Dora Schwarzstein (Introd. y selección de textos), *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 36-52.

Posada, Marcelo Germán

1993 Sociología rural argentina. Estudios en torno al campesinado. En Marcelo Germán Posada (estudio preliminar y selección de textos), *Sociología rural argentina : Estudios en torno al campesinado*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 7-49.

Prins, Gwyn

1999 [1991] Historia oral. En Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, p. 144-176.

Quereilhac de Kussrow, Alicia Cora

1980 *La fiesta de San Baltasar : Presencia de la cultura africana en el Plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Ramón y Rivera, Luis Felipe

1971 *La música afrovenezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Ranger, Terence

2002 [1983] El invento de la tradición en el África colonial. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, p. 219-272.

Ratier, Hugo G.

- 1977 Candombes porteños. *Vicus Cuadernos, Arqueología, Antropología Cultural, Etnología* 1: 87-150. Amsterdam.

Rodrigues Brandão, Carlos

- 1981 *Sacerdotes de viola : Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes.

Rodríguez Molas, Ricardo

- 1957 *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Clío.
- 1958 El hombre de color en la música rioplatense. *Revista de la Universidad Nacional de La Plata* 6: 133-136. La Plata.
- 1980 Itinerario de los negros en el Río de la Plata. *Todo es Historia* 162: 7-27. Buenos Aires.
- 1988 Esclavitud africana, religión y origen étnico. *Ibero-Americanisches Archiv* N. F. Jg 14 H. 2: 125-147.

Roldán, Waldemar Axel

- 1992 Los pardos y la sociedad colonial de Buenos Aires hacia fines del siglo XVIII. *Latin American Music Review* 13 (2): 226-233. Austin: University of Texas.

Rosal, Miguel Ángel

- 1981 Algunas consideraciones sobre las creencias religiosas de los africanos porteños (1750-1820). *Investigaciones y Ensayos* 31: 369-382. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

Rossi, Vicente

- 1958 [1926] *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette. 2ª ed.

Rout, Leslie B., Jr.

- 1976 *The African Experience in Spanish America. 1502 to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruiz, Irma

- 1997 Una mirada indiscreta: la etnomusicología argentina a través de la narrativa de sus principales actores. Ponencia presentada en la *XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Córdoba.

Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena

- 1993 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina : Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2ª ed. corregida y aumentada.

Sáenz Coopat, Carmen M<sup>a</sup>

- 1999 Botijuela [botija]. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 2: 659-660.

Salas, Andrés Alberto

- 1990 *Los cambá, el Camba-cuá y Cambaltazar*. Buenos Aires: ed. part.

Salton, Ricardo D.

- 1981 El bandoneón. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 4*: 91-105. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

- 1985 Un descubrimiento organológico: La "bandónika". Ponencia presentada en la *Segundas Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.

Sánchez, Walter C.

- 2001 La música afroboliviana. *Boletín del INIAN - Museo 21*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

Santamaría, Daniel J.

- 1991 La cuestión de la religiosidad popular en la Argentina. En *Religiosidad popular en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 9-23.

Schávelzon, Daniel

- 2003 *Buenos Aires negra : Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.

Scheuss de Studer, Elena F.

- 1984 [1958] *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

Schwarzstein, Dora

- 1991 Introducción. En Dora Schwarzstein (Introd. y selección de textos), *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 7-20.

Soler Cañas, Luis

- 1963 Pardos y morenos en el año 80... *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas 23*: 272-309. Buenos Aires.

Thompson, Era Bell

- 1973 Argentina: Land of the Vanishing Blacks. *Ebony 28 (12)*: 74-85.

Trujillo, Oscar

- 1998 Los esclavos del Padre Escola. Producción y mano de obra en una estancia de la Cañada de la Cruz (1805-1824). *Revista de Historia Bonaerense 16*: 52-55. Morón:

Instituto Histórico del Partido de Morón.

Turner, Victor

1990 [1967] *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.

Vega, Carlos

1932a La influencia de la música africana en el cancionero argentino. *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires.

1932b Cantos y bailes africanos en el Plata. *La Prensa*, 16 de octubre. Buenos Aires.

1936a Candombes coloniales. *La Prensa*, 30 de agosto. Buenos Aires.

1936b Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo. *Cursos y Conferencias 7*. Buenos Aires.

1940 Panorama de la música popular sudamericana. *Ars 2*: 9-11. Buenos Aires.

1960 *La ciencia del folklore : Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.

1986 *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

1989 Los sistemas de clasificación. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 10*: 73-139. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

Visconti Vallejos, Ricardo R.

1978 *Dichos, creencias y costumbres del Litoral*. Buenos Aires: Litoral.

Windus, Astrid

2003 De parias y patriotas - Esbozos de la identidad afroporteña de la segunda mitad del siglo XIX. Trabajo presentado en el *51º Congreso Internacional de Americanistas*. Santiago, Chile.

Yao, Jean Arsène

2002 Negros en Argentina: integración e identidad. *Revue Électronique de Civilisation Contemporaine - EUROPE / AMÉRIQUES*. <http://www.univ-brest.fr/amnis>.

## Discografía

Cámara, Enrique

1991 *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. CD. Folklore 1. Musiche dal Nuovo Mondo. Argentina. Roma: Cicrocevia Sudnord Records.

SNCD0020.

Cirio, Norberto Pablo. En Yolanda Velo (Comp.)

1999 *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina. Documentos producidos durante investigaciones de campo. Danza de la charanda* (banda 32). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Novati, Jorge (Coord. y Superv. Gral.)

2002 [1980] *Antología del tango rioplatense : (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Sánchez, Walter C. (Coord. Gral.)

[1999] *El tambor mayor. Música y cantos de las comunidades negras de Bolivia*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño.

## **Videografía**

Oliveira Teixeira, Andréa Luisa

1999 *Reiseiros de Lapinha*. Bahía: Tela Vídeo.

Vargas, Rolando (Ed.)

1996 *Rey Kamba San Baltazar*. Asunción: Teleducación.