

Los “candombes” como Memorias Vivas: Reflexiones en torno a africanidades en la provincia de Salta, Argentina.

M. Cecilia Espinosa¹
Universidad Nacional de Salta – CONICET
ceciliaespinosa@gmail.com

Frente a la invisibilización social de las comunidades negras, y sus contribuciones, en las formaciones de alteridad (Segato, R.) nacionales, regionales y locales de Argentina, la intención de este trabajo es reflexionar en torno al rol que juegan ciertas artes en tanto interpeladoras de una memoria hegemónica. Para ello trabajamos con performances artísticas de origen afro-americano, específicamente con la *práctica contemporánea del candombe* de origen afro-uruguayo, en y desde el espacio salteño, teniendo en cuenta que en la provincia, a diferencia de otros lugares del país, las políticas afirmativas y de sensibilización sobre el tema, son casi inexistentes hasta el momento. Teniendo en cuenta este panorama indagamos acerca de los sentidos y saberes (subalternizados históricamente) que se transmiten, re-crean y construyen en los candombes del Noroeste Argentino.

Palabras claves: candombes; memorias; africanidades; performances; prácticas artísticas.

¹ Licenciada en Antropología en la Universidad Nacional de Salta, doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, becaria del CONICET.

Los “candombes” como Memorias Vivas: Reflexiones en torno a africanidades en la provincia de Salta, Argentina.²

De memoria(s)

“La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir e imponer”

Michael Pollak³

En este artículo, me permito reflexionar acerca de cómo el proceso que vivo tanto como antropóloga, tanto como música, se proyecta más allá de mi persona y constantemente se (y me) transforma⁴. Ese vaivén continuo, infinito, que mientras profundiza y da sustento a las que creo certezas, no deja de presentarme nuevas preguntas y tópicos sobre los cuáles posar la mirada, hoy me sitúa aquí, en el universo de la(s) memoria(s). Tímidamente, aunque no de manera ingenua, aparece una “s” entre paréntesis que multiplica lo que alguna vez percibí como algo único, la memoria. En el recorrido por la investigación que implica mi trabajo tuve (y tendré) que ejercitar una serie de desnaturalizaciones. En este caso particular, comprendí que ni la historia es una, ni la memoria tampoco. Si hay memoria hay olvidos y omisiones, entonces hay memorias, en plural, escondidas, *memorias subterráneas*, como dice Pollak (Ibíd.).

En trabajos anteriores ya he analizado el proceso de construcción identitaria de la Nación Argentina (Espinosa, 2011), a partir del cual operaron ciertas lógicas racializantes (basadas en la idea sarmientina de civilización o barbarie) en manos de una elite que ejercía el poder en Buenos Aires y cuya cosmovisión e ideas, se proyectó (con particularidades, por supuesto) a las distintas provincias de este país. La Formación Nacional de Alteridad⁵ (Segato, 2007) en Argentina que se empezó a forjar desde el siglo XIX, y que se trabajó arduamente, más que nada, desde la política, las letras (discursos en la escritura de cierta historia, literatura y la prensa, más que nada), y los espacios de educación formal, moldeó (con muchísimo éxito) una Argentina deseable y civilizada,

² Este trabajo es una versión mejorada y corregida de “Prácticas Artísticas como Lugares de Memoria: El papel de los ‘candombes’ en el Noroeste Argentino”, ponencia presentada a las “2das Jornadas de Investigadores en Formación” organizadas por el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social), Buenos Aires, Noviembre 2012.

³ Pollak, M. (2006) “Memoria, olvido, silencio” en Da Silva Catela, L. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de las identidades frente a situaciones límite*. Ediciones al margen. La Plata.

⁴ Realizo una “antropología nativa” pues investigo mi propio grupo de pertenencia, el colectivo candombero del Noroeste Argentino, en el cual estoy involucrada en tanto participante activa. Mi abordaje metodológico explora la perspectiva del “embodiment/corporalidad” (Csordas, T. 2011 –En Citro-) aquella que entiende al cuerpo no como objeto sino como una condición existencial desde donde se percibe y expresa en el mundo. Tomo como punto de partida la “experiencia sentida/vivida” (Merleau Ponty, M. –En Citro) que me permite abordar la relación cuerpo-expresión y, así, las distintas maneras de “decir con el cuerpo” (corporización), y, de esta forma también, comprender desde el cuerpo, pues se trata de tomar al cuerpo involucrado como herramienta etnográfica. En este sentido es que Csordas (Ibíd.) propone lo que llama “modos somáticos de atención”, es decir, prestar atención a y con/desde nuestro cuerpo en relación a otros cuerpos, y, en este sentido, la construcción intersubjetiva de las corporalidades en relación. Y esto complementado con otra propuesta que se adecua a mi investigación, por el carácter performático de la misma, y es el concepto de Manuela Rodríguez de “reflexividad corporizada”, entendida como la corporalidad que involucra y conjuga intelecto, emoción y sensación: “Propuse el concepto de ‘reflexividad corporizada’ (como una especie de aobjetividad) para pensar ese mecanismo reflexivo que opera en circunstancias extraordinarias, donde lo corporal juega un rol determinante. A diferencia del concepto de ‘preobjetividad’ de Merleau Ponty, como un vínculo originario del sujeto con el mundo que opera en la vida cotidiana y que será la base de cualquier proceso de objetivación, esta aobjetividad es una instancia que se daría en contextos particulares, como los rituales y artísticos, ya que está propiciada por este espacio ‘intermedio’ de representación-acción” (Rodríguez, M. –en Citro- 2011:289/290).

⁵ Este concepto llama la atención sobre los procesos de otrificación, racialización y etnicización propios de la construcción de los Estados Nacionales, que al mismo tiempo configuran los universos de adscripción identitaria, y el paisaje geográfico y humano de cada país.

que miraba a Europa como ideal a seguir. El otro *étnico y racial* que escapó a este proyecto de Estado-Nación blanco y homogéneo fue víctima de un proceso de borramiento no sólo discursivo sino también físico. Me estoy refiriendo a la diversidad de comunidades indígenas y africanas distribuidas a lo largo de todo el territorio del país. Y, por supuesto, de la mano de esta *Historia* construida, también hay una *Memoria*⁶. Al respecto dice Rita Segato:

“En la Argentina, la fuerza casi enfermiza de la memoria histórica y política conducidas al pedestal de mito contrasta con la inexistencia de una memoria étnica, que fue ofuscada sistemáticamente. El país se representa a sí mismo como existiendo en un presente étnico constante, como teniendo una unidad racial y cultural, sin pasado. El pasado étnico de la constitución heterogénea del país quedó oculto, se tornó irrelevante por la imagen del crisol, cuya retórica tuvo éxito no sólo entre las élites (...) sino que resultó eficaz aún entre las capas populares, todas con un paso garantizado y obligatorio por la escuela cuyos rituales que han sido llamados de ‘liturgia patria’ (Terám, 1987:17), y contenidos curriculares fueron meticulosamente creados y uniformados para ese fin” (Segato, R. Op. Cit.:260).

En este marco entendemos que la desaparición afroargentina, en tanto construcción, es resultado de una multiplicidad de procesos simultáneos sostenidos desde diferentes lugares; así “el negro” fue desaparecido, primero, desde un punto de vista ideológico, excluyéndoselo de la representación oficial de Nación, para luego estarlo también físicamente. Pero a pesar de esto, esos “otros internos” (Briones, 1998) han logrado filtrar sus presencias, cosmovisiones, prácticas y memorias en las grietas que La Historia no ha sabido tapar en su quehacer edificante de identidad única, estática y homogénea, pues, por suerte, la Nación no es una realidad clausurada, sino un espacio dinámico y constante de deliberación y fragmentación histórica.

Es en este sentido, que veo en las artes (sobre todo en las populares) un potencial renovador en tanto lugares que se proponen como herramientas para conocer y comprender otras historias/memorias de una manera profunda, entendiendo las relaciones de poder que operan en los momentos y espacios dados. El arte visibiliza la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario de la contemporaneidad, mostrándose como una posibilidad narrativa de la diversidad y la complejidad tanto presente como pasada. Mi investigación, al situarse en la práctica de *candombes* en el Noroeste Argentino (NOA en adelante), trabaja con performances artísticas de origen afrosudamericano, en tanto expresiones de experiencias subalternizadas, y así, apuesta a la reafirmación identitaria a partir de una “decolonialidad estética”⁷ (Mignolo, 2009) ejercitando *estéticas de la re-existencia* en tanto, como sugiere Albán Achinte (2009), formas de confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta hoy ha inferiorizado y silenciado la existencia de comunidades afrodescendientes. Las estéticas de la re-existencia apuntan a descentrar las lógicas establecidas para buscar dignificar lo diferente, las artes otras y, así, las memorias otras.

⁶ Acá tanto *Historia* como *Memoria* (con mayúscula) hace referencia a lo que se plasmó como proyecto hegemónico, y que se traduce en su percepción de unicidad, aunque se ubica dentro de la multiplicidad de historias y memorias. Esto deja entrever, implícitamente, las relaciones de poder que operan en dichas construcciones.

⁷ Significa poner en tela de juicio la noción misma de ‘estética’ en tanto proceso natural y considerarla como una herencia (que ha sido asumida) de prácticas, técnicas y nociones construidas por la modernidad europea occidental. Al visualizar el campo de las artes latinoamericanas como una proyección de valores de universalidad y superioridad importados desde el considerado ‘mundo civilizado’ hace que miremos de otra forma aquello que a lo largo de la historia ha sido excluido, negado y subvalorado, en tanto fue posicionado como perteneciente a culturas ‘subalternas’, incapaces de producir ‘arte’. Desde la ‘decolonialidad de la estética’, entonces, discuto la idea que encasilla al arte en tanto serio, académico, universal, erudito, culto, de alto nivel, complejo, difícil y abstracto (el ‘arte europeo’ o que responda a sus cánones), que desde esta perspectiva clasifica a expresiones artísticas otras como ‘primitivas, simples o carentes de valor estético’. En este sentido, aquí propongo generar “estéticas decoloniales” (Mignolo, *Ibíd.*), es decir, procesos cognitivos de descolonialidad del ser y del saber.

Africanidades, memorias que quiebran fronteras

*“Cuando las comparsas llegan marchando por las calles,
con sus banderas ondeando, sus bailarines danzando
y sus tambores retumbando, se tendría que tener corazón
de piedra y oídos de tapia para no emocionarse y regocijarse
por ese espectáculo y los siglos de historia que lo producen”*
Reid Andrews⁸

Siguiendo la propuesta de Alejandro Frigerio (2000) cuando caracteriza a las manifestaciones culturales afroamericanas, el candombe, entendido como “arte negra”, representa una performance multidimensional, porque ocurre en varios niveles a la vez, es decir, es música, a la vez que danza, a la vez que encuentro, a la vez que diálogo, a la vez que organización colectiva, a la vez que voz de resistencia, a la vez que expresión de revaloración y visualización del pasado negro, etc. Esta multidimensionalidad puede ser comprendida, también, a la luz del planteo de Ferreira Makl (2008) cuando sostiene que el abordaje de las artes performáticas, que refieren a subjetividades racializadas, implica tener en cuenta una serie de características, entre ellas, que el hacer música/danza es un *lugar de sentidos y memorias codificadas secretamente en la expresión artística*, y una manifestación de lo indecible en los escenarios esclavistas y post-esclavistas, prácticas metaculturales de mensajes, en doble voz o de disimulación. En este sentido, es importante tener en cuenta que, tanto dentro de la cotidianidad como en la religiosidad afro hay una larga tradición de expresarse y pensarse a través de la música y la danza, a la vez que identificarse por sobre fronteras nacionales.

El candombe que se practica en Salta (y el más difundido en el país) es el de origen afro-uruguayo⁹. No me detendré aquí en la historia de este candombe, ni en el complejo proceso por el cual pasa de ser expresión negra y esclava (por ende, subalternizada) hasta convertirse en “Ritmo Nacional” en Uruguay y, hoy, “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”¹⁰. Lo que me interesa destacar es el hecho de que una expresión, que en principio era exclusiva de los grupos afro-uruguayos, nacida como voz de lucha, resistencia y espacio de pertenencia y liberación, con el tiempo fue apropiada por otros grupos y, así se conjugó (y aún sigue conjugando) con otras experiencias y sentidos. Mirar, en este punto, a la luz de la propuesta de Fernando Ortiz (cita en Ferreira Makl, *ibíd.*) sirve para pensar en términos de “africanía”, entendida como la reconstitución de la *memoria* que tuvo lugar en América a partir de recuerdos de africanidad.

Las continuidades locales del legado afro incluyen formas culturales africanas específicas, por eso Ferreira Makl (*ibíd.*) enfatiza en hablar de “africanidades” en plural, pues *“esta proposición implica reconocer simultáneamente tanto los aspectos de la unidad como los de diversidad en los legados africanos”* (Op. Cit.: 238). Así, se ve a las africanidades como productos de procesos locales que se encuentran inmersos en una historia de resistencia y dominación peculiar a cada grupo

⁸ Reid Andrews, George (2007) “Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930” en *Revista de Estudios Sociales*, nro. 26. Universidad de los Andes, Colombia.

⁹ Hago esta aclaración porque hay diferentes tipos de candombes según su espacio de origen; el candombe afro-porteño (o guariló), candombe litoraleño, candombe afro-paraguayo (o kamba kuá), etc. Las diferencias no sólo se dan en sus estilos rítmicos, sino también en los tipos de tambores que se usan, los toques, las danzas, los personajes asociados a este, etc. A su vez hay diversos estilos de candombe al interior de cada división.

¹⁰ Declarado así por la Organización Cultural de las Naciones Unidas (UNESCO) en el 2009.

situado; de esta forma, las relaciones racializadas han de ser comprendidas en los términos de cada peculiaridad.

Bien, esta africanidad envuelta en el candombe afrouruguayo *cruza el charco*¹¹ y arriba a territorio argentino a fines de los años 70', principios de los 80', de la mano migrantes afrouruguayos que, exiliándose de la dictadura que se posaba sobre su país¹², llegan a Buenos Aires y comienzan a, por un lado, transmitir sus artes, además de trabajar en pos de la recuperación de la memoria afroargentina. En este marco, empiezan a realizarse las espontáneas "llamadas"¹³ de candombe en la Plaza Dorrego del barrio porteño de San Telmo¹⁴ los días domingos y feriados (Frigerio y Lamborghini, 2009; Domínguez, 2008; Lopez, 2002). A mediados de la década de 1990 se empieza a dar de manera creciente y continua la formación de tamborileros¹⁵, cuerdas¹⁶ y comparsas en la ciudad de Buenos Aires (Domínguez, *Ibíd.*), al mismo tiempo que dicha práctica se va "academizando" (pues, tradicionalmente, se transmite en el espacio callejero, barrial y familiar) y, por esta razón, difundiendo de manera creciente por sectores (blancos y de clases medias) a los que no solía llegar. A partir del 2000 el candombe de origen afro-uruguayo comienza irradiarse hacia ciudades en provincias del interior del país, comenzando por el centro, Santa Fe (en la ciudad de Rosario) y Córdoba (Frigerio y Lamborghini, *Ibíd.*). Ya en una tercera oleada de irradiación, a partir de 2005, esta práctica comienza a asomarse en la región del Noroeste Argentino (Salta, Catamarca, Jujuy y, hace menos de un año, Tucumán).

Candombes en el NOA, memorias que se mixturán

"Quién lo iba a decir? Candombe en Salta!"
Heber Píriz¹⁷

La historia del candombe en el NOA se remonta hace aproximadamente siete años atrás cuando algunos integrantes de una comparsa cordobesa (Los Duendes del Parque) viajan a la capital de la provincia e imparten un taller de candombe, taller que funciona como disparador para que un grupo de personas comience a nuclearse en torno a esta práctica, naciendo al tiempo la primer comparsa de candombe salteña: "Copetallama", en el 2006. La otra comparsa salteña, "Candombe Atalachurti", tiene tres años y nace, también, de la influencia de "Los Duendes del Parque" de Córdoba.

Si bien el telón de fondo de la performance sobre (y desde) la cual trabajo es "el candombe", cuyo origen es "afrouuguayo", hoy por hoy, cada comparsa está *siendo* "un otro candombe" y así, una pluralidad de candombes, "candombes" en plural. En este sentido, resulta sugerente ver cómo se va expresando la construcción identitaria de las comparsas locales, dando

¹¹ Cruza la frontera, que es el Río de la Plata, pasando así de suelo uruguayo a suelo argentino.

¹² La última dictadura cívico-militar en Uruguay fue en el periodo comprendido entre 1973 y 1985.

¹³ Las "llamadas" son los toques de candombe realizados en las calles, en los espacios públicos urbanos.

¹⁴ San Telmo, antiguamente llamado "Barrio Tambor" porque allí vivía gran parte de la población afroporteña. En el árbol de esa Plaza se encadenaba a los esclavos que se comercializaba. Es un interesante lugar de memoria (desinstitucionalizado) porteño.

¹⁵ Tamborileros son quienes percuten los tamboriles. De esta manera se llama a cualquiera de los tres tambores de candombe: chico, repique o piano.

¹⁶ Cuando se habla de "cuerda" de tambores se hace referencia a al grupo de tamborileros que tocan candombe. Como mínimo una cuerda de candombe debe poseer tres tamboriles: chico (voz aguda), repique (voz media) y piano (voz grave). En cambio la "comparsa" está compuesta por la cuerda de tamboriles y, a su vez, por un cuerpo de baile con personajes y estandartes típicos del candombe.

¹⁷ Letra improvisada de un candombe canción, cantada espontáneamente por Heber Píriz (candombero afro-uruguayo que llegó a Salta en el verano de 2011 a dar un taller de candombe).

cuenta de algunos¹⁸ de los procesos de resignificaciones, reapropiaciones, diálogos y mixturas, que construyen espacios donde es posible conjugar memorias y experiencias rioplatenses con lo norteco y andino. Analizaremos aquí algunas expresiones de las comparsas de Salta y, aunque en menor medida, de Jujuy (provincia limítrofe).

Partamos de los nombres de cada una de ellas. “Copetallama”, se llama así en referencia a una coplera, Copeta, que un día se apareció en su temple¹⁹ en un parque de la ciudad salteña y los marcó con sus cantos e interpelaciones acerca de su práctica. “Copetallama”, en honor a la viejita que compartió su canto, su arte, su alegría, y que en su evocación los llamó, y los llama. El nombre de la comparsa, en sí mismo, condensa elementos identitarios fuertes: la copla, asociada a la musicalidad andina; el temple, espacio infaltable en cualquier candombe; la ‘llamada’ que es un término nativo del universo candombero que expresa los toques de tambor en los espacios públicos.

Candombe “Atalachurti” debe su nombre a una actitud sumamente representativa del espíritu de esta comparsa, nombre que parece haber encontrado al grupo y no al revés. “Atalachurti” deriva de “Hasta la churti”, regionalismo salteño que hace referencia a una actitud cuya traducción literal no existe pero puede ser similar a decir “hasta que las velas no ardan” o “hasta la muerte”, en contextos festivos. Antes de que la comparsa se denominara así, se escuchaba recurrentemente la palabra “atalachurti” al interior de este grupo.

La comparsa jujeña se llama “Piel de Mondongo” y tiene que ver, por un lado, con una expresión que se refleja en los cuerpos de sus candomberos a la hora de vivir este arte, hermanada a su vez con algo complicado de explicar con palabras por estar relacionado con lo sensitivo/emocional, la “piel de gallina”. “Mondongo” porque es un vocablo afro, y, además, porque en Jujuy (como en otros lugares del país) había un barrio Mondongo, que era el barrio que nucleaba a las poblaciones africanas y afrodescendientes.

Otra expresión donde se puede ver claramente la confluencia de memorias y espacios identitarios es el toque mismo. La manera tradicional de tocar el ritmo del candombe sigue una dinámica, que articula el diálogo de las voces de los tres tamboriles, conversación de chicos, pianos y repiques²⁰ a partir de la cual el toque, en términos nativos, “se pone cada vez más picante”, es decir, va incrementándose en volumen, fuerza, intensidad y velocidad, hasta llegar a un clímax que da lugar al cierre. Esto, en general, no deja de suceder, pues es la búsqueda de cada comparsa en su sonar y en el tipo de diálogo que persigue conformar; sin embargo, lo que ha comenzado a experimentarse es la introducción de cortes que integren otros ritmos y/o cantos. En el caso específico de Salta, se han integrado en las performances canciones o ritmos asociados a experiencias localizadas. Por ejemplo, cuando “Copetallama” acude al Encuentro de Candombes realizado en Córdoba en el 2008, abre su desfile cantando (y adaptando al candombe) un tema de “Mambrú y sus desertores”, banda mítica y representativa de la escena del rock salteño. A su vez, “Candombe Atalachurti” practicaba un corte que iba de candombe a “saya”, un ritmo de origen afroandino de la zona de las yungas bolivianas, y que tiene una presencia fuerte en los corsos

¹⁸ Por una cuestión de espacio no profundizaremos aquí en la temática. Esto está trabajado más en detalle en: ESPINOSA, M. Cecilia (2011) *De ‘candombe afrouruguayo’ a ‘candombes (en plural)’*. Una aproximación a las artes negras en el espacio salteño. Memoria Final de la Beca 2010 para Artistas y Escritores del Interior del País, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As. Argentina.

¹⁹ Espacio que reúne a toda comparsa de candombe mientras se disponen los tamboriles alrededor del fuego para afinarlos.

²⁰ Chico, repique y piano son los tres tamboriles que conforman una ‘cuerda’ mínima de candombe. Cada uno tiene un tamaño y una voz particular (el más agudo y pequeño es el chico, el más grave y grande es el piano, el medio en voz y tamaño es el repique), y cada uno cumple un rol especial en relación al diálogo que se establece entre los tres. Uno de los tamborileros de Copetallama nos dijo que le dijeron que en relación al papel que juega cada tambor en la construcción del toque de candombe, el chico representa la vitalidad, el piano a la sabiduría, y el repique a la libertad.

barriales de los carnavales salteños. También, “Candombe Atalachurti” experimenta la integración candombe-zamba²¹, interpretando a ritmo candombero “La Pomeña”, una de las zambas salteñas más clásicas en la escena folclórica local, compuesta por Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla, convirtiéndose, esta “zamba candombeada” en un símbolo sonoro característico del grupo.

El cuerpo de baile de los candombes típicos se nutre de personajes específicos asociados, en casi todos los casos, a las experiencias/historias de la esclavitud en Montevideo, al igual que el tipo de vestimenta de los tamborileros (Rodríguez, M. 2007). Las comparsas del NOA carecen de cuerpo de baile estable. El mismo se conforma ocasionalmente (para desfiles en Encuentros o Llamadas importantes) y los personajes que participan no responden a los tradicionales personajes que las comparsas de candombe montevideano desfilan en su carnaval, o cuando los hay, sus características tampoco respetan a “lo típico”. Sin embargo resulta interesante llamar la atención sobre “la mamita”, el personaje que acompañó, en el 2012, al desfile de “Atalachurti” en el Encuentro de Candombes²². Cuando se pensó esta representación se hizo referencia a “las curanderas” wichí del monte del Chaco salteño, y se decidió conjugar en una persona (femenina en este caso) lo que representarían los típicos personajes del gramillero y la mama vieja²³, pero corporizando la historia/experiencia localizada en el NOA, tanto en su vestimenta, atuendos típicos, como en su actitud corporal. Por otra parte, la vestimenta y el calzado²⁴ utilizados por los tamborileros reemplazará los atuendos típicos por otros que, en la reflexión de estos candomberos, equivaldría en parte a las memorias (y presentes) de experiencias subalternizadas en el ámbito andino, asociadas a la relaciones racializadas/interétnicas en el espacio local.

Más allá que el candombe se constituye como un espacio de pertenencia e identificación de quienes de él participamos, y cómo tal está nutrido de una multiplicidad de experiencias que remiten a espacialidades diversas (pues, como se ve, las relocalizaciones implican transformaciones performativas y representacionales del candombe), la problemática de la *negritud* en el espacio nacional y regional se hace presente, por más que el candombe no sea una práctica propia de región²⁵. Pues desde los discursos de quienes lo practicamos y difundimos²⁶ se cuestiona el espacio que en la construcción de la historia oficial/memoria colectiva nacional-regional se ha dado a minorías étnico-raciales. En este sentido es sugerente el hecho de que las presencias de estas “artes negras” traídas a Salta de la mano del candombe, oriundo de Uruguay, sirvan de móvil para remover memorias locales, indagando así acerca del pasado y presente afro

²¹ Ritmo folclórico argentino.

²² Este Encuentro de Candombes se realizó del 6 al 8 de Octubre de 2012 en Concordia, Entre Ríos. Aquí acudieron sólo una de las comparsas salteñas (Atalachurti) que desfiló por primera vez como comparsa fuera de la provincia. Con ella desfilaron dos tamborileros de “Piel de Mondongo” de Jujuy, quienes acudieron por 1era vez a un Encuentro de Candombes a nivel nacional.

²³ El Gramillero es un viejito de barbas blancas y galera que danza delante de la comparsa, con un movimiento tembleque apoyado en su bastón, y sosteniendo en otra mano “la gramilla”, unos yuyitos, que como dice la canción de Heber Píriz, “curan penas del corazón y del alma”. Se asocia con la imagen del curandero africano. La Mama Vieja representa a la reina del antiguo candombe colonial, a la vez que al ama de cría negra y a la compañera del gramillero. (Rodríguez, M. 2007).

²⁴ Se utilizarán un tipo de pantalones típicos de la zona andina argentina y boliviana, cuyo tipo de textil es característico de la región. Y las típicas alpargatas con las cintas blancas (que representan cicatrices de latigazos a los esclavos del Uruguay) serán reemplazadas por “uyutas” o “abarcas”, un tipo de sandalias de caucho típicas de la zona coya de Noroeste Argentino, Bolivia y Perú.

²⁵ Llama la atención como prácticas artísticas asociadas a la región, que tienen fuerte presencia en los carnavales y que integran elementos afro (saya, por ejemplo), si bien se perciben como “propias” no se tornen en espacios de problematización de la negritud local pues se asocian a Bolivia, percibiéndose este país como “ajeno” a la construcción identitaria salteña, siendo éste, paradójicamente, mucho más cercano geográficamente y culturalmente, que la región rioplatense. Se trabajará sobre esto en próximas investigaciones.

²⁶ Y esto se ve en el dictado de los talleres donde se transmite el candombe, en los relatos en las entrevistas, en charlas informales, y hasta en los propios tónicos que comparsa Copetallama utiliza para ocasiones especiales, donde está la imagen de un esclavo con las cadenas rotas y la fecha de la abolición de la esclavitud en Uruguay (1846), obsequio realizado a ellos por una comparsa de Ansina, en Montevideo, cuando los salteños acudieron al toque en contra de la demolición de uno de los conventillos del Barrio Sur en esa ciudad. Y, por sobre todo, en esta investigación cuya inquietud principal nació del espacio candombero construido en Salta.

en la región y la provincia, parándose frente a una construcción identitaria que, como ya dijimos, naturalizó la homogeneidad de la Nación toda en su (des)memoria colectiva. Elizabeth Jelin (2002), sostiene que hay que empezar a prestar atención a las historias/memorias de los traumas, las rupturas, los quiebres, las negaciones, las reconciliaciones, las situaciones de sufrimiento colectivo, y también los silencios. Se trata de practicar la historia desde diversos posicionamientos y experiencias, diferentes a los hegemónicos; de abogar a “políticas de la memoria” en tanto responsabilidades que asumen las sociedades sobre su(s) historia(s). Retomando a (y compartiendo con) Segato: “*Aquello que fue expatriado, puede ser repatriado*” (Segato, Op. Cit.:256).

Arde y crece el fuego de las memorias

*”El padre del padre del tamborero le está contando a su nieto
la historia de aquel tambor, como le contó su padre y su abuelo,
que dicen le había contado a él su hermano mayor.
La historia que es larga, y a veces es triste, resiste si se
descarga en cada generación; la historia que no se cuenta en palabras
tampoco voy a contarla yo en esta canción,
para eso escuchen tocar al tamborero“*
Jorge Drexler ²⁷

La comparsa salteña Copetallama tiene un himno²⁸ que nació como baguala y mutó a candombe canción. Su letra habla de un “fuego ancestral” que reúne presencias y memorias; un fuego que aún tambora y voces; un fuego que como escenario tiene a los cerros salteños que abrazan la ciudad; un fuego que no se apaga, que se renueva, y se propaga. De eso habla la letra, a la que traemos a colación porque da cuenta del recorrido que hemos hecho en estas páginas, pues deja entrever en sus palabras los cambios, las resignificaciones, pero también las resistencias que transportan y construyen los candombes en el espacio del NOA.

En este sentido es importante tener en cuenta que en la provincia, a diferencia de otros lugares del país, las políticas afirmativas y de sensibilización en torno al pasado y presente afro, tanto desde organismos gubernamentales como no gubernamentales, son casi inexistentes hasta el momento²⁹.

Es por eso que, más allá de las mutaciones que han sufrido, vemos en los candombes del NOA “espacios de memorias vivas”, que laten y respiran, y en su fluir se construyen y esparcen. Pensamos en “memorias vivas” en contraposición a los pétreos “lugares de memoria” definidos y analizados por Pierre Nora³⁰ (1984), pues aquí se trata de espacios no formales ni institucionales a partir de los cuales se revitaliza la problemática afro a nivel local que, a pesar de que su origen habla de afrouruguayidad, se construye como un espacio orientado al reconocimiento y, así, la dignificación de africanidades locales (en tanto memorias subterráneas), pues interpelan en su

²⁷ Fragmento de la canción “Tamborero”, del disco *Sea* (2001) de Jorge Drexler.

²⁸ Como han dicho en instancia de entrevista. Se trata de una canción escrita y compuesta por uno de sus integrantes, y funciona como identificatoria de la comparsa.

²⁹ En 2011 el INADI delegación Salta decidió comenzar a trabajar con el “programa afrodescendientes” de Nación, sin ninguna acción concreta. En Septiembre de 2012, y bajo de la articulación de quien suscribe, esta entidad apoyó y gestionó el espacio para la realización de un taller traído por la Secretaría de Cultura de la Nación, “Cartografía Socio-histórica de la Afrodescendencia en Argentina”.

³⁰ Este autor se refiere más que nada a espacios monumentales e institucionales, como, por ejemplo, el patrimonio arquitectónico, los himnos, archivos oficiales, museos, etc.

hacer el *genocidio discursivo que alimentó la invención del olvido y desaparición afrodescendiente* (Geler, 2006) en Argentina toda. No entraré aquí a detallar los mecanismos discursivos de *construcción del olvido afro* en el NOA en la etapa independentista, pues ya ha sido analizado en trabajos anteriores (Espinosa y Checa, 2011), pero si considero relevante mencionar que desde la época colonial la Provincia del Tucumán (que comprendía su actual homónima, Salta y Jujuy) era ruta de esclavos hacia las minas de Potosí (Bolivia), que las historias orales contemporáneas hablan de los barrios “El Tambor” en Salta³¹, y “Mondongo” en Jujuy, como los “barrios de negros”, y que según los censos de 1778 y 1810 la población negra y mulata de la región era del 44%. En 1901, Bernardo Frías³², uno de los referentes de la *salteñidad*³³, en su relato sobre la historia del General Güemes y la independencia argentina, dedica unos apartados a los esclavos y mulatos respecto a los cuales no niega su presencia, sino que presta una atención de lo mas pormenorizada sobre las cualidades de dicho grupo (situándolos dentro de lo que él califica como grupos de la “plebe” o “canalla”, en oposición y por debajo de la escala social de “la gente decente”), pero cuyas presencias sitúa en el pasado. Negros y mulatos, esclavos y libres aparecen como personajes de la historia remota. Hoy, en Salta, la memoria colectiva hegemónica local expresada en el sentido común afirma que en la provincia no hay ni hubo negros.

A modo de conclusión (y principio a la vez) tomo lo mencionado por Ferreira (2003) sobre un relato de Juan Pedro Machado, uno de los dirigentes de OMA (Organizaciones Mundo Afro) de Montevideo, quien considera (en su ciudad) de una manera crítica la emergencia de nuevas comparsas de candombes compuestas por jóvenes blancos de clase media, visualizando en esto un “proceso de des-africanización” en el sentido de la pérdida de referentes y componentes racializados en y para estos grupos. Desde el NOA pienso este proceso al revés, lo que podría llamar “proceso de africanización” pues veo como la fuerza de los tambores del candombe (y lo que ello representa histórica y socialmente) ha logrado quebrar fronteras, viajando por los tiempos y los espacios, sembrando “prácticas negras” en los que fueron (y siguen siendo) construidos como “espacios blancos”. Y, si bien las comparsas de candombe en el NOA no realizan un trabajo explícito y dirigido al respecto, implícitamente se construyen como *espacios de memorias y conciencia étnica*; parafraseando a Gladys Carrizo³⁴, y trasladando estas palabras al espacio salteño: “*Se evidencia una conciencia del tambor de candombe, no sólo como elemento socialmente aglutinante y de identidad, sino como representación opositiva a la dominante, donde el ‘llamado de tambores’ rompe la creencia del mito de la nación de que ‘los negros somos invisibles’*” (Ferreira; Op. Cit., 245).

³¹ Es sugerente (y da pie a futuras investigaciones) que donde estaría ubicado el Barrio Tambor en la ciudad de Salta, coincide con la zona periférica, marginal y más pobre de la urbe.

³² Voz autorizada de la historia oficial salteña, representante intelectual de un grupo minoritario y dominante de la sociedad local de principios de siglo XX, referente del imaginario colectivo del momento, cuya obra tiene gran influencia en la actualidad.

³³ Con este término me refiero a la construcción identitaria hegemónica de la provincia de Salta, que hoy sustenta la imagen de “Salta la linda”, alimentada por el estereotipo del gaucho (asociado a la figura de Martín Miguel de Güemes), y a su hispanidad colonial. Para profundizar sobre el tema se recomienda la lectura de: Villagrán, A. (2006). *Salteñidad. Estrategias políticas, imágenes y símbolos. Escenario 1995-2005*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

³⁴ Activista afrouruguaya.

Bibliografía:

- Alban Achinte, Adolfo (2009), *Artistas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia*, Palermo, Zulma (comp), *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*, Argentina, Ediciones del Signo, pp. 95-130.
- Briones, Claudia (1998), *La alteridad del Cuarto Mundo: una deconstrucción antropológica de la diferencia*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Citro, Silvia (2011), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Dominguez, María Eugenia (2008), *Música negra en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Revista Transcultural de Música, ISSN:1697-0101, pp. 27-49.
- Espinosa, M. Cecilia (2011), *De candombe afrouruguayo a candombes (en plural). Una aproximación a las artes negras en el espacio salteño*, Memoria Final de la Beca 2010 para Artistas y Escritores del Interior del País, Argentina, Fondo Nacional de las Artes.
- Espinosa, M. Cecilia y Checa, Sofía Cecilia (2011), *Prácticas negras en espacios blancos: Haceres que construyen memorias*, Ponencia presentada para las XIII Jornadas Interescuelas de Historia de la Universidad Nacional de Catamarca, Inédito.
- Ferreira, Luis (2003), *El Movimiento Negro en Uruguay (1988- 1998)- Una versión posible*, Montevideo, Ediciones Étnicas.
- Ferreira Makl, Luis (2008), *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina*, En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos, Córdoba, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 121-156.
- Frias, Bernardo (1972), *Historia del Gral. Martín Güemes y de la Provincia de Salta, o sea de la Independencia Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Ed. De Palma.
- Frigerio, Alejandro y Lamborghini, Eva (2009), *El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos Imaginarios urbanos en la ciudad blanca*, En *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, FFyL – UBA. ISSN: 0327-3776, nro. 30, pp. 93-118.
- Geler, Lea (2006), *Pobres negros! Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos*, en *Estado, región y podes local en América Latina, siglos XIX y XX*, García Jordán, P. editora, Barcelona, I Edicions, pp.11-42.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Cap. 4 en *Memorias de la Represión*, España. pp. 63-78.
- Lopez, Laura (2002), *Candombe y negritud en Buenos Aires. Una aproximación a través del folclore*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mignolo, Walter (2009), *Prefacio*. Palermo, Z. (compiladora), *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*, Argentina, Ediciones del Signo, pp. 5-25.
- Nora, Pierre (1984), *Les Lieux de Mémoire: La République París*, Gallimard, pp. XVII-XLII, Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A, Universidad Nacional del Comahue.
- Pollak, Michael. (2006), *Memoria, olvido, silencio*, en Da Silva Catela, L. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de las identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones al margen, pp. 37-60.

- Reid Andrews, George (2007), Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930, en *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de los Andes, Colombia, nro. 26, pp. 43-78.
- Rodríguez, Manuela (2007), Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano, Tesina de Licenciatura en Antropología Sociocultural, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Segato, Rita (2007), La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad, Buenos Aires, Prometeo.
- Villagrán, Andrea (2006), *Salteñidad. Estrategias políticas, imágenes y símbolos. Escenario 1995-2005*, Tesis de Licenciatura en Antropología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.