



CANDOMBE Y MAKUMBA: géneros performáticos afroporteños que dialogan en el baile de María Elena Lamadrid

MARÍA LAURA CORVALÁN

Bailarina, comunicadora, docente e investigadora desde ámbitos académicos y artísticos. Doctora en Comunicación Social (UNR), Mg. en Danza (UFBA, Brasil), Licenciada en Comunicación Social (UNR). Coordinadora y docente del Departamento de Comunicación, Cultura y Territorio (FCPyRRII, UNR). Docente de Diplomatura de E. Avanz. en Investigaciones de y desde los cuerpos con perspectiva antropológica (CEI, UNR) y de Maestría en Educación Artística -Mención Danza (FHyA, UNR). Coordina el grupo de danzas afroamericanas '*Iró Bàradé*'. Integrante del grupo de capoeira angola TMA, Rosario. [(Rosario, Santa Fe. Argentina) Orcid <https://orcid.org/0009-0000-9874-0311> Correo: danzanegralali@gmail.com]

RESUMEN

El presente artículo busca compartir un fragmento de la Tesis doctoral en Comunicación Social (Corvalán, 2024) sobre corporalidad, comunicación e identidad en el candombe porteño o de Buenos Aires, Argentina. Esta práctica cultural donde confluyen bailes, cantos y toques de tambores característicos fue prohibida, castigada y silenciada de diferentes formas a lo largo de la historia. Sin embargo, siguió sonando a través de algunas familias que se reconocen afroargentinas, como el caso de la Asociación Misibamba, ubicada en el conurbano bonaerense, entidad que busca visibilizar la historia afroargentina y revalorizar el candombe porteño. En este texto, expondremos ciertos modos en que el candombe estableció diálogos con otro género musical, la makumba (también conocido como "6x8" o "toque afro"), a través de practicantes que transitaban diversos escenarios del espectáculo. El análisis se enmarca en el concepto de géneros performáticos, propuesto por Silvia Citro, el cual atiende a las transformaciones que sufre en el vínculo con otros géneros y sus permanentes recontextualizaciones. A partir del trabajo etnográfico focalizado especialmente en María Elena Lamadrid, fundadora de Misibamba, veremos el modo en que sus experiencias abrieron una vena comunicativa y performática en las que se manifestaban los rasgos corporales e identitarios del candombe.

PALABRAS CLAVES:

Candombe porteño. Makumba. Afroargentina. Géneros performáticos.

CANDOMBE AND MAKUMBA: Afro-Buenos Aires performance genres that dialogue in the dance of María Elena Lamadrid

ABSTRACT

This article seeks to share an excerpt from the Doctoral Thesis in Social Communication (Corvalán, 2024) on corporality, communication and identity in the candombe of Buenos Aires or Buenos Aires, Argentina. This cultural practice where dances, songs and characteristic drumming converge was prohibited, punished and silenced in different ways throughout history. However, it continued to be heard through some families who recognize themselves as Afro-Argentine, such as the Misibamba Association, located in the Buenos Aires suburbs, an entity that seeks to make Afro-Argentine history visible and revalue the Buenos Aires candombe. In this text, we will expose certain ways in which candombe established dialogues with another musical genre, the makumba (also known as "6x8" or "afro touch"), through practitioners who transited different stages of the show. The analysis is framed within the concept of performative genres, proposed by Silvia Citro, which addresses the transformations that occur in relation to other genres and their permanent recontextualizations. From the ethnographic work focused especially on María Elena Lamadrid, founder of Misibamba, we will see the way in which her experiences opened a communicative and performative vein in which the bodily and identity features of candombe were manifested.

KEYWORDS:

Candombe porteño. Makumba. Afro-argentine. Performative genres.



INTRODUCCIÓN

Una de las formas de mayor participación de los y las afroargentinas en la vida social de Buenos Aires a lo largo de la historia, fue a través de la música y el baile, sea en las comparsas que se desplegaban en los carnavales como en los bailes y tertulias (Geler, 2010; Frigerio, 2000; Cirio 2007, 2012), siendo una importante forma de comunalización (Frigerio; Lamborghini, 2011). En los años 50 y 60 del siglo XX, cuando el imaginario de una sociedad blanca y homogénea era indiscutible para el discurso hegemónico y sus múltiples representaciones estéticas y culturales se inspiraban en Europa, la internacionalización de las industrias culturales provocó la difusión masiva de músicas caribeñas y tropicales, tanto en locales nocturnos de Buenos Aires como en medios masivos de comunicación. Este circuito cultural se mantuvo por fuera de las expresiones políticas del momento, condición que permitió la inserción del desarrollo del tropicalismo. Mientras, en la década del 60 surgían también importantes movimientos de vanguardia en el mundo del rock y del under, que resistían a las dictaduras de dicho momento, los movimientos del tropicalismo impulsados por fuerzas subyacentes – y nada inocentes –, trajo diferentes consecuencias al favorecer los procesos de exotización de sujetos y prácticas afro, lo cual si bien fue satisfactorio para la mercantilización de las producciones culturales, se tornó un obstáculo para las relaciones identitarias en igualdad de condiciones.

En este contexto cultural, nos interesa indagar de qué modo los procesos de transnacionalización de prácticas musicales dieron lugar a los diferentes intercambios comunicacionales entre el candombe y los diferentes géneros. De manera que, aunque el candombe aparece escasamente en los circuitos públicos, sus rasgos y sus corporalidades, se asomaban en los bailes extranjerizados. Estos procesos se pueden analizar a partir de pensar el candombe como un “género performático” (Citro, 2012) que, en el vínculo con otros géneros y con los diferentes contextos sociales va transformando tanto sus rasgos estilísticos como las “significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste”. En este sentido, Citro sugiere que los diversos modos de apropiación de los sujetos, sea re-contextualizando, combinando, enmascarando o resignificando sus marcas, permiten develar “parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos” (2012, p. 16).



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

TROPICALISMOS EN ARGENTINA

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

El fenómeno cultural de los *tropicalismos* en Argentina, si bien abrió diversos circuitos para la población afrodescendiente, desde la mencionada tendencia europeísta contribuyó insistentemente a enfatizar los estereotipos raciales a partir de signos y símbolos que reproducen, de manera invisible, las relaciones de poder. Es decir, permitió visibilizar sólo aquellos aspectos de la música y el baile que ensalzaban su exotismo, los cuerpos hipersexualizados con vestuarios diminutos y movimientos exuberantes etc., eliminó ciertas cadenas significantes que permitían su anclaje en la historia encarnada de los sujetos, y enfatizó su carácter extranjero, tanto en relación a la “moda tropical” como a la inclusión de elementos estéticos modernos europeos en el escenario. Esta paradoja donde se combinan elementos tan dispares, Garramuño (2007) la define como “modernidad primitiva”¹. Esta autora analiza las operaciones que construyen pasajes para transformar los sentidos del *primitivismo*, a partir de las formas nacionales que toman el tango y el samba en sus respectivos países. Señala que, si en el siglo XIX *primitivo* era análogo a salvaje, con connotaciones

¹ Garramuño desarrolla la paradoja de la ‘modernidad primitiva’ para definir las problemáticas “en torno a la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes”. Dicha paradoja “evita el pensamiento dicotómico que separa los dos términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo” (Garramuño, 2007, p. 16).



despreciables basadas en el positivismo científico, y funcionaba como “un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera... una ‘enfermedad’ para la nación” (2007, p. 45), en las décadas siguientes, tales perfiles negativos – que asomaban cierta fascinación – fueron la base de un proceso de “autoexotismo” inducido que, refinados con elementos modernos, lograron desplazar su lugar extranjero para abonar significados culturales nacionales materializadas, por ejemplo, en el caso del tango en Argentina y el samba en Brasil.

Los y las afroargentinas incursionaron en diferentes experiencias de bailes “afro”² con diversos artistas y espectáculos de la noche porteña, que de un modo u otro han influenciado en las transformaciones del candombe, ya que los mismos sujetos de esta práctica participaban de dichos bailes. El análisis de estas experiencias permitirá desentramar los procesos de silenciamiento, sus influencias y contradicciones por las que también pasó el candombe en diferentes épocas y escenarios de Buenos Aires.

Cuando las luces se posaban en los artistas de las músicas tropicales, que insinuaban sus raíces africanas, llegaban a Argentina espectáculos de EEUU, del caribe, Colombia o Brasil, en busca de artistas “afros” para sus espectáculos. Así, afroargentinos y afroargentinas recorrían múltiples escenarios dentro y fuera de Buenos Aires, habilitando, a su vez, un diálogo afrodiásporico³ con sus familias afroporteñas, oprimidas por la blanquedad nacional. Es decir, el encuentro entre sujetos afrodescendientes de diversos países de América fue construyendo lazos de identificación por “condiciones comunes de opresión racial, político-económica y cultural” y por “afinidades culturales y repertorios similares (a menudo compartidos) de resistencia” y de agenciamiento de sus prácticas culturales (Lao-Montes, 2007).

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

Por su parte, Cesar Teté Salas, bailarín afroporteño de la época que se desarrolló en espectáculos de revista, en su autobiografía (Salas; Cirio, 2022) nombra, entre los numerosos escenarios

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

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



donde incursionó, tres momentos en los que fue convocado a bailar candombe porteño. Dos de ellos ocurrieron en el Teatro General San Martín, en una ocasión para el ballet que dirigía la actriz, bailarina y cantante Egle Martín⁴ – de quien aludimos más adelante –, el cual abandonó por sus magros (o nullos) honorarios y una segunda vez para un recital de la cantante afroargentina Rita Montero. La otra oportunidad de bailar candombe fue en Canal 7, para un programa de tango, haciendo copete (bailarines en torno al cantor) a Edmundo Rivero. Sobre este espectáculo afirma que “la intención era demostrar la fuerza de sangre de la negritud” pues en el mismo canal actuaba el Ballet de Beatriz Ferrari, Tropicana Club (1952) “que hacía lo que los niche [negros] le decimos ‘candombe a lo blanco’, o sea deslucido, con coreografía” (Salas; Cirio, 2022, p. 35). El aporte de Cesar Teté Salas nos advierte que el candombe efectivamente se anclaba como símbolo afroargentino y, en el circuito de revista y televisión, tenía su difusión en un ballet integrado por “blancos”, donde se delineaban las diferencias estéticas y kinéticas donde la exotización formaba parte del proceso e impulsaba a los afroargentinos a reivindicar “la fuerza de sangre de la negritud” a través de un danzar transformado. Además vemos que no siempre fueron retribuidos por su arte, manteniendo la línea colonial y capitalista de explotación a la población afrodescendiente. Estas tensiones raciales eran reiteradas en el ambiente afroporteño, tal como fue posible relevar en otros trabajos (Corvalán, 2024).

En nuestras investigaciones, hemos distinguido tres grandes géneros que dialogaron con el candombe durante el siglo XX y continúan hasta la actualidad: la llamada “makumba” o ritmo “africano”, nombrado también como “6x8” (Cirio, 2019), las músicas tropicales, especialmente la rumba cubana que propició la creación de un género propio afroporteño llamado rumba abierta y, por último, el tango, la milonga y la milonga candombe. Así también rastreamos algunos escenarios donde el candombe continuó su desarrollo de manera menos pública y más acotada a la población afroporteña (Corvalán, 2024). En esta instancia, nos detendremos en el modo en que el candombe convivió (y convive) con el baile de la “makumba”, tanto en el circuito nocturno de bares, *boates* y eventos como en ámbitos más íntimos de patios familiares. En ambos circuitos se tejían diferentes situaciones que fueron haciendo mella en las trayectorias corporales de los y las practicantes e incidieron, como veremos, en las reconfiguraciones del candombe de las y los integrantes de la Asociación Misibamba⁵ hasta la actualidad. Según Aschieri las trayectorias corporales no sólo dan cuenta de las diversas técnicas corporales aprendidas, sino de todas las experiencias que producen operaciones de sentido en relación a la representación y el uso del cuerpo (2019, p. 210).

⁴ Ver en <https://egle-martin.com/biografia/>.

⁵ La Asociación Civil Misibamba fue fundada en el año 2008 en la ciudad de Merlo, provincia de Buenos Aires, por María Elena Lamadrid junto a varios familiares, con Juan Pablo Suaqué y, en los últimos años, se sumaron otras personas externas a la familia con la misma adscripción afroporteña, con el fin de investigar y difundir la historia afroargentina como un modo de reivindicación histórica a partir del candombe.



Para dicho estudio tomaremos las trayectorias corporales de María Elena Lamadrid⁶, así como de algunos parientes u otros bailarines y bailarinas afroporteñas de la época, no para ordenarlos cronológicamente, sino para resaltar sus participaciones en varios de los citados circuitos a lo largo de sus vidas y para comprender la genealogía de sus modos particulares de significar y valorizar el candombe en la actualidad dentro de la Asociación Misibamba.

En este sentido, sin detenernos en la infancia de María Elena, la cual profundizamos en otro trabajo (Corvalán, 2024), vale señalar que vivía con su madre en la casa de su tía abuela Gumersinda Lamadrid, en el barrio Flores de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde funcionaba el Club La Armonía y se organizaban grandes bailes con orquestas de tango y otras músicas de la época. En la misma casa, pero en otro momento, se ‘armaban’ candombes en el patio del fondo, donde participaban los numerosos habitantes de la casa, así como se sumaban otras familias y personas afrodescendientes. Aquellas vivencias tempranas de María Elena entre los candombes y La Armonía marcaron su camino hasta la actualidad. No obstante, entre sus 17 y 30 años, María Elena tuvo una trayectoria artística que le permitió formarse en el baile. Aunque reconoce que, a diferencia de otras primas o sobrinas “que hicieron escuela”, nunca se dedicó a estudiar baile o canto, sus experiencias la fueron nutriendo de diferentes géneros, técnicas y modalidades de composición artística que inevitablemente entraron en diálogo con sus aprendizajes de la infancia.

BAILAR LA MAKUMBA Y NO “BAILAR EL SANTO”

Si bien María Elena Lamadrid es la referente más autorizada en el candombe dentro de su familia y de Misibamba, no fue el géneroailable lo que la puso en los escenarios artísticos. En sus inicios, María Elena se desarrolló como bailarina en los espectáculos de dos mujeres cantantes de música tropical. En ambas oportunidades, fue convocada para bailar un género llamado por sus practicantes como africano,

⁶ María Elena Lamadrid, de 90 años, se reconoce afroporteña del tronco colonial, vivió el candombe en su familia desde niña, donde le enseñaron cantos y bailes que nunca dejó de practicar. En su juventud, en las décadas del 50' y 60', también bailó otros ritmos “afro” tanto en bares como en escenarios mayores junto a familiares y reconocidos artistas.

⁷ El término “macumba” o “makumba” refiere a la religión afrobrasileña que utiliza un ritmo con características similares.



afro o makumba⁷. A mediados de la década del 50, a sus 18 o 19 años ya bailaba con la cantante Rosita Tulipán, quien hacía rumbas y mambos. Allí María Elena recuerda que “bailaba makumba arriba de la mesa y saltaba a la pista”. Con Rosita Tulipán se han presentado en boates como Reviêns, Sunset en Vicente López, en cantinas de la Boca, en Zingarela. María Elena cuenta que este baile lo aprendió sola, mirando a otras compañeras y, sobre todo, sintiendo los tambores, además, ese mismo ritmo también era tocado en reuniones familiares donde en ciertas ocasiones hacía “bajar el santo”. Tal como indica Cirio, dicho toque “estuvo asociado a prácticas religiosas de matriz afro como “bailar el Santo”, o sea entrar en un estado alterado de conciencia mediante la danza para la comunicación con los ancestrales” (2019, p. 9). Según nos cuenta en una entrevista, María Elena presencié una ocasión donde le bajó el Santo a su mamá. En los tambores estaban tocando el ‘abuelo’ Alexander (un africano muy amigo de la familia), Eduardo Bahía (‘un afroargentino que cantaba y tocaba muy bien’) y su tío Julio Lamadrid. Y expresa:

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

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

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

En otra entrevista comenta que su tía Polina, a quien llamaba mama (*emic*)⁸, siempre decía que se “había curado el Santo” y sabía mucho de ‘eso’. Y en aquel momento se levantó y sacó al ‘tamborero’ que hizo bajar el Santo (no recuerda bien si fue Eduardo Bahía). Según María Elena, son los tambores los que manejan la situación, el Santo baja porque los tambores los invocan, aunque no sea de manera consciente.

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

⁸ La crianza de María Elena estuvo vinculada a tres mujeres a quienes llamaba, mamá a su mamá biológica (Feliza Más), mama a quien la crió (su tía Polina) y mamita a una tía abuela donde vivían (Gumesinda Lamadrid).



Otro registro más antiguo que refiere a “bailar el santo” puede leerse en el libro *La locura en la Argentina*, escrito en 1920 por José Ingenieros, donde describe una escena, colmada de fantasías estigmatizadas que, según comenta, la presencié en su adolescencia en 1893:

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

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



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

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

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

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

Años más tarde, en 1969 sus primas María Magdalena Lamadrid y Carmen Yannone, junto a Alicia Petit, conformaron la agrupación femenina de canto y baile llamado 'Las Mulatas de Ébano' (en alusión al grupo cubano Las Mulatas de Fuego) que se presentó hasta la década de 1990. Este grupo contaba con un repertorio basado en la música tropical y los bailes africanos con el ritmo de makumba. En el texto de Geler y Yanonne (2022), mencionan que, en un principio, "incluían como introducción un candombe argentino" que luego decidieron quitar "ya que no era reconocido por los espectadores" y "dejaron solo los bailes que generaban mayor atención" (p. 267). Este proceso de reformulación condice con el condicionamiento social sobre el circuito de los espectáculos musicales 'afro', que no concebía incluir el candombe entre sus repertorios.

Aunque según, Teté Salas (Salas; Cirio, 2022), en el Shimmy Club, los tambores tocaban el ritmo de makumba, al cual nombra como un baile más antiguo que el candombe, en el artículo de Geler y Yanonne (2022), se afirma que las integrantes de Las Mulatas de Ébano aprendieron este baile con el reconocido bailarín José "Cubas" Delasán. Allí explican que el ritmo suele comenzar lento y "sube la intensidad cuando llega el 6 x 8, que empiezan a sonar los tambores de distinta manera"



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

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

Esta condición de mantenerse distantes públicamente a su afrodescendencia colonial, también reclamaba “extranjerizarse” de su país, ya que la historia en construcción, no concebía la existencia de negras argentinas. El público sólo podía regodearse con un espectáculo concebido como



importado que nada tenía que ver con su sociedad. Carmen comenta en el texto que cuando decían que eran argentinas, no les creían y confiesa que fue aprendiendo “qué valía decir y qué no” y “que al decir que era cubana [...] era más prestigio” (*apud* Geler; Yanonne, 2022, p. 266).

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

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

En ambas situaciones se mantiene el deseo colonial de fijar a la otredad en la fascinación de lo inaccesible. Las preguntas sobre sus procedencias buscan la reiteración de sus percepciones racializadas y contornean las pieles de Carmen Yanonne y Melisa Lamadrid con diferentes estereotipos. Si, como indica Bhabha, “[...] la ‘piel’ en el discurso racista es la visibilidad de la oscuridad, y un significante primordial del cuerpo y de sus correlatos sociales y culturales” (2002, p. 107), el discurso estereotípico será el principal artífice del sujeto colonizado (Fanon, 2008). Tal discurso implícito en la operatoria inconsciente de extranjerizar el cuerpo negro, se asienta en el “guión de la fantasía colonial”, que pone en escena la “ambivalencia del deseo” y la demanda hacia el Negro. La respuesta de Melisa Lamadrid, revela una realidad invisibilizada, al mismo tiempo que desarma tal fantasía y sorprende con una escena poco graciosa de la historia colonial/racial en el presente. Nadie quiere ser ‘aburrída’ en un boliche bailable en plena adolescencia, del mismo modo que Carmen no quería perder ‘prestigio’ por ser argentina.

Estas contradicciones con las que convivían, eran naturalizadas en sus trayectorias corporales que les imponían extranjerizarse de su historia y mantenerse dentro de los estereotipos aceptados por la sociedad hegemónica como condición para participar de los circuitos artísticos de la noche porteña. Tales conocimientos corporizados, están atravesados por tres categorías que, como sugiere Taylor (2015), funcionan de manera inseparable: la memoria cultural, la raza y el género, los cuales participan de la transmisión de la memoria colectiva y nos ayudan a comprender la continuidad de los imaginarios sociales y las formas de disciplinamientos de las conductas de blanqueamiento.



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

CAMUFLAJES DEL CANDOMBE

Mientras en los diferentes circuitos de los barrios de Buenos Aires se apropiaban de distintos géneros musicales y se conformaban nuevos grupos artísticos, el candombe fue cuidadosamente esquivado y escondido bajo las sombras y silencios de aquellos escenarios. Tal apatía no es novedosa en la historia argentina. Desde el siglo pasado ciertos sectores de la población afroporteña, más precisamente los “negros usté”⁹, tomaron recaudos sociales y políticos para diferenciarse de aquel pasado africano, apuntado como ‘salvaje e incivilizado’, que se ilustraba en el candombe y referenciaba a la época del federalismo de Rosas¹⁰. En afán de poder incluirse en la sociedad las nuevas generaciones, soltaban el candombe adjudicando que era cosa de sus abuelos y de un pasado distante, estigma que se sostuvo en el tiempo y fue tomando diferentes significados. Si en el siglo XIX evocaba a un pasado al que no querían volver porque recordaba a las penurias de la esclavitud, o un pasado al que no se podía volver porque reconocía las procedencias raciales de las personas (dato que era preferible ocultar); en el transcurso del siglo XX devino en un pasado al que no se debía volver porque denunciaba la presencia afro como sinónimo de primitivismo, no sólo en la historia argentina sino en su presente. No obstante, logramos dilucidar que en ciertos sectores afroporteños, el candombe remite a un antepasado, al cual necesitaban mantener vivo, recordar en sus corporalidades y homenajear. En estas tensiones entre deber olvidar y necesitar evocar el candombe siguió dejando huellas, tanto en su baile como en los bailes que lo continuaron.

⁹ Se llamaba “negro usté” a quienes lograban ascender a una vida más acomodada y con ciertos privilegios, en cuanto se despegaban de su pasado africano y esclavizado.

¹⁰ Juan Manuel de Rosas fue gobernador de la provincia de Buenos Aires durante el período 1829 a 1832 y de 1835 a 1852 donde mantenía el control absoluto de todo el territorio argentino. Las ideas políticas de Rosas estuvieron marcadas por su defensa del federalismo, su estilo autoritario y su defensa de los intereses de la clase terrateniente. Rosas jugó un papel fundamental en la vida de la población afroargentina. En 1839 abolió el tráfico esclavista (que él había reinstaurado en 1831), así también, les concedió apoyos económicos eventuales a las sociedades africanas de ayuda mutua. Los candombes que se habían prohibido en la década de 1820, pudieron manifestarse libremente y en el año “1838 incluso se invitó a las naciones a realizar un baile de todo el día en la plaza central para celebrar el día de la Independencia” (Reid Andrews, 1989, p. 118).



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

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

Algunos géneros hegemónicos tienden a predominar sobre otros: Especialmente por la imposición de un “orden exhibicionista” acorde a los principios de espectacularidad occidental que privilegian los efectos visuales, la excelencia técnica y el virtuosismo; o por la predominancia en los entrenamientos de los performers, de elementos provenientes de ciertas técnicas corporales occidentales legitimadas (principalmente del ballet clásico y la danza moderna), o de sensibilidades sonoras de la música global (rock, pop, electrónica) (Citro, clase en diplomatura UNR, 2023)¹¹.

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

Citro menciona también los modos exotizantes de citar ciertos rasgos ancestrales de los géneros performáticos “para capturar así la atención y fascinación de las audiencias y espectadores”

¹¹ Diplomatura en Antropologías de y desde los Cuerpos, Universidad Nacional de Rosario, 2023.



(Clase diplomatura, UNR, 2023). En nuestro estudio, tanto en la rumba como en la makumba, así como en la milonga candombe que se lucía entre los tangos de Alberto Castillo¹², aparece esta exaltación de elementos corporales, donde predomina la exuberancia de la cadera o del pecho, a través del vestuario y de movimientos vibrantes.

Por último, la autora menciona la exclusión de “determinados rasgos de géneros tradicionales que confrontan las sensibilidades estéticas hegemónicas”, sea porque resultan “aburridos” “violentos”, “feos”, “demasiado eróticos”, “demasiado politizados” etc. (Clase diplomatura, UNR, 2023). Estos sentidos que toman eventualmente los géneros performáticos, de acuerdo al contexto hegemónico del momento son fundamentales para analizar las transformaciones de los mismos y los pasajes hacia la invisibilidad. En este sentido, el candombe se mantuvo a lo largo de su historia, por fuera de los circuitos del espectáculo, contorneado por alguno de estos atributos. Si en el siglo XIX el candombe fue un emblema político de Rosas, en el siglo siguiente, la población afroporteña se vio beneficiada con importantes obras del peronismo, generando condiciones propicias para que Alberto Castillo les otorgue lugar en sus escenarios con las milongas candombes, aunque su éxito culminó rápidamente con la destitución de Perón. En consecuencia, vemos que del mismo modo, que los gobiernos habilitaron la visibilidad del candombe, sus posteriores derrocamientos lo arrastraron con su estigma político para sacarlo de escena. Si bien en el siglo XIX había sido prohibido por acusarlo de baile lascivo, en el contexto de la música tropical, sus elementos eróticos al parecer no fueron suficientes como para ponerse las plumas de la rumba. Sus referencias a un “pasado”, en cualquiera de sus múltiples sentidos – africano, esclavo, mítico, político, ancestral –, lo cubre de un manto de opacidad que, frente a los valores hegemónicos, de progreso, civilidad, blanquedad y europeidad, aparece como aburrido, como acierta Melisa Lamadrid, o violento por sus connotaciones salvajes, retomando las palabras de Silvia Citro.

Entre tantos esfuerzos por suprimirlo, el candombe no sólo permaneció sonando en algunos patios familiares, también siguió (y sigue) pulsando en la makumba y en la rumba abierta de estas mujeres afroporteñas, así como también continúa escarbando el piso en el tango *cachafaz*¹³, en la milonga quebrada¹⁴ o en el retumbar *canyengue*¹⁵ de sus pasos (Corvalán, 2024).

12 Alberto Castillo fue un reconocido cantor y compositor de tango y milonga candombe, con una voz y un estilo particular que lo popularizó en los escenarios nacionales e internacionales, donde incluía un cuerpo de bailarines afroargentinos.

13 Según entrevistas a María Elena Lamadrid, así se referían a un estilo de baile de tango, con pisada marcada y postura con flexiones, en alusión a un reconocido bailarín de tango, apodado “El Cachafaz”.

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

15 Palabra del lunfardo con la cual hoy se reconoce socialmente el baile de tango “de negros”.



REFERENCIAS

- » ANDREWS, George Reid (1989 [1980]). **Los afroargentinos de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- » ASCHIERI, Patricia. **Subjetividades en movimiento**: reelaboraciones de la danza butoh en Argentina. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2019.
- » BHABHA, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- » BROGUET, Julia; CORVALÁN, M. Laura; RODRÍGUEZ, Manuela. Prácticas artísticas “afro” en Rosario, Argentina: performances “negras” en contextos “blancos”. **Condición poscolonial y racialización**: una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada, Mendoza, Argentina: Ed. Qellqasqa, 2021.
- » CITRO, Silvia. (coord.) **Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- » CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. Aschieri y Citro (comps.). **Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza**. Buenos Aires, Biblos, 2012.
- » CIRIO, Norberto Pablo. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. **Revista del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”** 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2007.
- » CIRIO, Norberto Pablo. **Antología de literatura oral y escrita afroargentina**, Saarbrücken: Editorial Académica Española 2º ed., corregida y aumentada, 2012.
- » CIRIO, Norberto Pablo. Negro que no toca cuero no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. **Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica** | Vol. 10 | No. 1 | Jan – Jun, 2016.
- » CIRIO, Norberto Pablo. **Música afroporteña. Compartiendo nuestro candombe**. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires [versión actualizada de folleto de este CD publicado por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ministerio de Cultura. Buenos Aires, 2016], 2019.



- » CORVALÁN, María Laura. **Menear la bumba. Indicios de un baile quebrado.** Corporalidad, comunicación e identidad cultural en el candombe afroporteño. Misibamba em el siglo XXI. 2024. 314 págs. Tesis (Doctorado en Comunicación Social) Universidad Nacional de Rosario, Rosario: 2024. En prensa.
- » FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas,** Salvador, Edufba, 2008.
- » FRIGERIO, Alejandro. [2000 (1993)]. **Cultura Negra en el Cono Sur:** Representaciones en conflicto. Buenos Aires: EDUCA.
- » FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva. Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. **Afrodescendientes y africanos en Argentina** Rubén Mercado y Gabriela Catterberg (coord.)- 1a ed. - Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD, 2011.
- » GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: Tango, samba y nación.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- » GELER, Lea. **Andares negros, caminos blancos.** Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2010.
- » GELER, Lea; YANNONE, Carmen. De los Diamantes Negros a las Mulatas de Ébano. Mujeres afroargentinas, arte y la construcción de espacios de negritud públicos en Buenos Aires (1950 a 1980). **Revista Mora,** Buenos Aires, vol. 28 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires jun. 2022 versão On-line ISSN 1853-001X. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2022000100004 (consultado 16/07/2025)
- » INGENIEROS, José. **La locura en la Argentina.** Buenos Aires: Cooperativa editorial limitada, 1920.
- » LINS RIBEIRO, Gustavo. Tropicalismo e Europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina, en Frigerio, A. y Ribeiro, G. Lins: **Argentinos e brasileiros. Encontros, imagens e estereoti-pos,** Petrópolis, Vozes, 2002, p. 237-264. Traducción de Binello.
- » LAO-MONTES, Agustín. Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana, en **Tabula Rasa** no.7 Bogotá, 2007.
- » MONTERO, Rita y CIRIO, Norberto Pablo. **Rita Montero, Memorias de piel morena: una afroargentina en el espectáculo,** Buenos Aires, Dunken, 2012.
- » SALAS, Cesar; CIRIO, Norberto Pablo. **TT Salas 777:** una historia viva de la revista (afro) porteña. Buenos Aires: 13 mil pájaros, 2022.
- » TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio.** El cuerpo y la memoria cultural performática en las Américas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.