



TRANS 28 (2024)

Fuentes para el estudio de la música afroargentina: el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (1931-1966). Revisitando el paradigma criollista

Sources for the Study of Afro-Argentine Music: The Scientific Archive of the Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (1931-1966). Revisiting the Creole Paradigm

Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”)

ORCID: 0000-0003-0854-1541

Resumen

En este artículo estudio el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” para poner en valor registros de música afroargentina y *performers* afroargentinos que, por racismo científico, no fueron cabalmente catalogados ni estudiados. Por el tamaño del archivo, el período abarcado va de 1931 a 1966, o sea desde su fundación, por Carlos Vega, hasta su muerte. El objetivo es, por un lado, poner en valor el corpus detectado para profundizar el estudio de esta música y, por otro lado, problematizar el paradigma criollista, dominante en la musicología local. Ello invita a fundamentar la necesidad de un cambio o, al menos, ampliación de dicho paradigma, señalando la importancia de la autosuperación del pensamiento científico. Para ello atiendo tres cuestiones estructurales: la improcedencia de su infalibilidad, su carácter de perpetua incompletud y la necesidad de la vigilancia epistemológica.

Palabras clave

Archivo; Carlos Vega; afroargentinos.

Abstract

In this article I study the Scientific Archive of the Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” to showcase Afro-Argentine music and performers’ music records, which, through scientific racism, were not adequately catalogued nor studied. Due to the archive’s sheer volume, the period we overtake goes from 1931 through 1966, i.e. from its establishment, by Carlos Vega, until his death. The aim is, on the one hand, to revalue the corpus we have identified to broaden the study of this music, and on the other hand, to address the *criollista* paradigm, dominant in local musicology praxis. This invites us to bring forth the need for change, or at least, for expansion of the paradigm, pointing towards the relevance of self-improvement in scientific thought. For this, we address three structural issues: the unsuitability of its infallibility premise, its built-in character of permanent incompleteness, and the need for epistemological accountability.

Keywords

Archive; Carlos Vega; Afro-Argentines.

Fecha de recepción: 11 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Received: January 11th 2024

Acceptance Date: May 23th 2024

Release Date: December 31st 2024

Fuentes para el estudio de la música afroargentina: el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (1931-1966). Revisitando el paradigma criollista¹

Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”)

Email: pablo.cirio@inmcv.gob.ar

Introducción

En este artículo analizo lo vinculado a la música afroargentina y a los músicos afroargentinos registrado etnográficamente por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”², lo cual está en su Archivo Científico, con el objetivo de visitar el paradigma criollista, dominante en la musicología local. Mi interés se enmarca en un proyecto mayor, la revisión de fuentes, repositorios públicos y publicaciones científicas en procura de información sobre música afroargentina, porque fue marginalizada o directamente negada por la academia, por ende, su registro fue ocasional y con deficiencias metodológicas, nomencladoras y analíticas. En esta línea analicé el *Cancionero de Santa Fe*, de Agustín Zapata Gollán (1994) (Cirio 2012), detectando que, de sus 1186 unidades poéticas, 25 están vinculadas a lo afro. Por el volumen del corpus aquí estudiado creo pertinente centrarme en el período 1931-1966, por ser los años de la fundación del INM y la muerte de Vega, dejando los años posteriores para otros artículos.

El desinterés por la música afroargentina empezó temprano, pues el surgimiento y consolidación de las disciplinas histórico-sociales corrió en paralelo al proyecto de la hegemonía gobernante que enfatizaba la blanquedad del país como meta biocultural, en vista a una conveniente europeización (Perazzi 2005). Por ello es que en la *episteme* dominante lo afro casi no tuvo lugar, naturalizando la idea de que integraban la nación dos —y solo dos— grupos, el aborigen y el criollo. Se entiende por el primero a los pueblos originarios y al segundo la mezcla indeterminada de europeo e indígena, tal como lo definieron intelectuales como Ricardo Rojas (1980) en su estética americanista, por lo que la historia y, sobre todo, el presente, de los afroargentinos fue obliterada (Cirio 2009; Chamosa 2012; Ferrás 2017). Tal operatoria creó un “nosotros cultural” de cuño europeo (Briones 2008), dando lugar al paradigma criollista como *ethos* del ser nacional. En otras palabras, el naciente pensamiento científico, en connivencia con el poder, situó a ese paradigma en un lugar incuestionado. Lejos de analizar la música afroargentina con el método científico o aguardar a expertos, se elaboró lo que llamo la “teoría desaparicionista”, la que consiste en el doble certificado de defunción —biológico y cultural— de los esclavizados y su descendencia en correlación a las prácticas que reconocen propias, como el candombe porteño, o la apropiación por la sociedad envolvente de otras, como el tango, fraguando un origen a la carta, léase europeo (Cirio 2008).

Deseo partir de que no hay construcción de conocimiento sin ideología, ya que la historia de la ciencia demostró que nunca se desarrolla, circula ni consume por fuera de los marcos de poder

¹ Ponencia leída en el Congreso Argentino de Musicología. Centro Cultural Borges. Buenos Aires, agosto de 2023.

² De aquí en más INM.

(Kuhn 2006). Por ejemplo, el estudio de las tradiciones populares —folclore— surgió en un contexto de demanda por los nacientes Estados-nación de una disciplina que legitime su *self* vía una cultura propia, antigua y diferenciable de otros Estados-nación (Hobsbawm y Ranger 2002). Vale decir, no preexiste un saber folclórico que “luego” los folcloristas estudiaron; fueron ellos los que al crear, validar y emplear tal concepto decidieron cuáles tradiciones eran folclóricas, dejando caer a otras en saco roto, generalmente rotulándolas extranjeras, espurias, anómalas, modernas, irrelevantes, etc.³ La (falta de) relación del país con lo afroargentino nace, así, de un aceitado proyecto en el cual el pensamiento científico casi siempre avaló la ideología dominante con un canon a medida. Pese a este panorama, la dimensión de la cultura afroargentina es tal que muchos investigadores, aún sin proponérselo, la registraron, pero raramente la catalogaron y analizaron atendiendo a su historicidad, por lo que sigue virtualmente inédita y camuflada bajo otras etiquetas. Esta revisión de fuentes y el someter a vigilancia epistemológica los taxones empleados contribuye al estudio cuidadoso del tema. Asimismo, invita a problematizar los supuestos teóricos, metodológicos y analíticos empleados, pues el incumplimiento del método científico y la gravitación de la ideología hegemónica fue lo que produjo este vacío y no la desaparición de los afroargentinos y su música.

Tras una reseña de la institución, doy cuenta de la información exhumada y ejemplifico con ocho estudios de caso para problematizar el paradigma criollista; concluyo fundamentando que requiere de un cambio o, al menos, ampliación de dicho paradigma, señalando la importancia de la autosuperación del pensamiento científico. Para ello, atiendo a tres cuestiones estructurales: la improcedencia de su infalibilidad, su carácter de perpetua incompletud y la necesidad de la vigilancia epistemológica.

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y su Archivo Científico⁴

En 1926 Vega ingresó como "autorizado *ad honorem*" en el Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", en Buenos Aires. A instancia suya, en 1931 el ente creó el Gabinete de Musicología Indígena, y ese año realizó su primer trabajo de campo. Con lo obtenido inició los archivos sonoro y fotográfico, así como la colección de instrumentos musicales. En 1944 se constituyó en una sección del Museo, el Instituto de Musicología Nativa. En 1948 se separó como Instituto de Musicología y Vega lo dirigió hasta 1966, cuando falleció. En 1971 su nombre cambió a Instituto Nacional de Musicología y en 1973 recibió el actual, dependiendo hoy de la Secretaría de Cultura de la Nación. Aunque el interés de Vega era la música como un todo, privilegió la argentina y, de esta, la tradicional o criolla. Tras él, las diferentes gestiones en su dirección vienen sumando de modo sistémico otras poco o nada estudiadas, como la aborigen, la popular, la académica y, desde mi ingreso en 1996, la afroargentina.

La labor etnográfica en el INM comenzó con el viaje de Vega en 1931 a Jujuy y, al publicar este texto, hay realizados más de doscientos viajes. Vega denominó “viaje” al trabajo de campo —término que

³ Así hizo el compositor y musicólogo húngaro Béla Bartók (1997) respecto a la música gitana, rotulándola como no húngara y, por ende, intrascendente para sus estudios, de declarado corte nacionalista.

⁴ La literatura académica sobre el INM es amplia, por lo que, en esta sección, me limito a dar una semblanza del mismo con foco en su Archivo Científico.

sigue en uso— y para su registro tomó de referencia la provincia o territorio nacional (según la época) estudiado, aunque en algunos casos referencia a países, ciudades o grupos indígenas. En su época “viaje” no siempre implicó el desplazamiento físico del investigador, y así, con numeración de corrido, llamó “sesión” a los registros que realizaba en el INM. La documentación así generada forma un corpus cuya dimensión solo puede darse aproximada. El inventario general llega hasta el viaje 109, contabilizando 10.004 registros, y, por aproximación, la cifra actual de registros de los viajes posteriores puede duplicarse. Considerando el soporte, hay discos de diferentes materiales (1931-1959), cinta magnetofónica (1959-1993), DAT, casetes analógicos, *mini-disc* y digital (1993 al presente). Lo fílmico está en súper 8 y video VHS, súper VHS, MDV y digital, mientras que el registro fotográfico en blanco y negro y color en diapositivas, con negativos y digitales. A esto deben sumarse 61 cuadernos con anotaciones de los viajes y otros 57, pentagramados, con transcripciones y apuntes.

Al momento de redactar este artículo, el INM subió a su página web buena parte de su acervo patrimonial, el cual es de libre acceso, tal como se recomienda para entes como este. Por lo dicho, el lector puede acceder a los estudios de caso aquí analizados para ampliar y cotejar mi análisis, ya que, como la musicología es una ciencia social, configura su propia realidad y el investigador nunca arriba a la Verdad, sino que construye verdades, de índole contingente y provisoria⁵.

La música afroargentina en el INM, ¿solo un problema de etiquetas?

El corpus seleccionado comprende los 61 viajes realizados por Carlos Vega e Isabel Aretz de 1931 a 1966 (de ellos 13 son sesiones). Lo labré con el estudio de los libros foliados, carpetas de control, cuadernos, audios y fotografías conservadas. Para ello tomé por índice cualquier dato que creí pertinente, sea referencia (in)directa de quien hizo ese viaje o deducción mía. Cabe decir que el archivo transitó por diferentes gestiones, terminología, niveles de descripción y criterios de guarda que hacen de la correlación de estos documentos una interpretación compleja. Por ello, se debe estar familiarizado con la mentalidad de Vega pues a veces primó su sesgo europeísta, por ejemplo, al consignar la ocupación de ciertos músicos como “juglar” e inventar nombres para instrumentos porque los *emic* no le parecían interesantes, como “flautilla tucumana” para la flauta que se toca en zona azucarera de esa provincia, influyendo, por su prosa accesible y contundente, al vocabulario musicológico y a los mismos cultores hasta el presente.

Gracias al positivismo con que Vega generó este archivo, el INM tiene detalle de lo registrado. A fuerza de honrar su labor, el sistema es práctico y, si bien fue quien inauguró la etnografía en el país, hizo de la cosificación de la música su *modus operandi*. Aunque su empleo es cada vez menos riguroso en los viajes que siguieron a su muerte, no es por falta de esfuerzo, sino por el desplazamiento del interés en el aspecto sonoro de la música a su dimensión holística, acorde al avance disciplinar en países de vanguardia donde, desde los sesenta, la antropología y la lingüística vienen aportando mejoras sustantivas. Así, de la cosificación en taxones —resabio de la lógica linneana—, el empleo del vocabulario de la música erudita europea como si fuera universal (como

⁵ Ver <https://coleccion.inmcv.gob.ar/> [consulta 29 de mayo de 2024].

“timbal mapuche” para *kultrum*) y el numerar cada registro, se pasó a la música como fenómeno social, su *performance* y contexto, reconsiderando a los ejecutantes de, en términos de Vega, “melodías”, articuladores válidos de significado más que enunciadores de datos diagnósticos. Vale decir, el interés se redireccionó a “la música en la cultura”, frase nuclear propuesta por Alan Merriam (1963) y retomada por John Blacking (1973).

En total indicé 82 registros pertinentes a mi interés, de los cuales 48 están grabados y 26 son tomas directas (escritura en partitura de oído), correspondientes a 13 viajes entre 1933 y 1960 a la Ciudad de Buenos Aires y 6 provincias: Buenos Aires (Avellaneda, Cañuelas, Chascomús, Dolores y Suipacha), Catamarca (Belén y Portezuelo), Córdoba (Embalse Río Tercero y Cruz del Eje), Entre Ríos (San José de Feliciano), Jujuy (San Salvador de Jujuy), La Pampa (Santa Rosa), Santiago del Estero (Santiago del Estero) y Santa Fe (Rosario). De los 17 informantes, 7 eran afroargentinos (5 hombres y 2 mujeres) y el resto “blanco” (incluyendo a Vega y criollos de ascendencia indígena, en grupo o individualizados). En los géneros hay canciones⁶ (vidala, milonga, estilo, *arunga*, canción, cifra, arrullo y payada) y danzas (aire, candombe, tango, cueca, chacarera, gato “bailecito”, gato, polca, pericón, chotis y vals), siendo los orgánicos canto y caja, guitarra, canto y guitarra, acordeón y “percusión”. Doy el listado de los viajes de interés para analizar ocho estudios de caso, los que agrupo de acuerdo a cuatro aspectos: *performance*, conceptual, repertorio e informante, aunque algunos se entrelazan. Para su comprensión, en los que estuvo en más de una localidad marco en negrita la pertinente, excepto los dos últimos, pues no las especificó.

Viaje 3. Carlos Vega a Catamarca (**Belén** y Andalgalá). 20 de febrero al 1 de abril de 1933.

Viaje 5. Carlos Vega a Santiago del Estero (**Santiago del Estero**, Loreto y Crucecita). 1 al 14 de marzo de 1935.

Viaje 20 (sesión). Carlos Vega en Buenos Aires (**Cañuelas y Avellaneda**). Febrero de 1940.

Viaje 27. Carlos Vega e Isabel Aretz Thiele a Santa Fe (**Rosario** y Hume) y Buenos Aires (Pergamino). 19 al 21 de julio de 1941⁷.

Viaje 33. Carlos Vega a Entre Ríos (Paraná, **San José de Feliciano**, La Paz, Santa Elena) y Corrientes (Sauce). 7 al 29 de noviembre de 1942.

Viaje 35 (sesión). Carlos Vega en la ciudad de Buenos Aires. Diciembre de 1942.

Viaje 38. Carlos Vega a Córdoba (**Embalse Río Tercero**, Santa Rosa de Calamuchita, Capital, **Cruz del Eje** y Río Primero). 18 de febrero al 20 de marzo de 1944.

Viaje 41. Carlos Vega y Silvia Eisenstein a Jujuy (Tilcara, Humahuaca y **San Salvador de Jujuy**), Tucumán (San Miguel de Tucumán y Muñecas), Santiago del Estero (Santiago del Estero y Añatuya), **Catamarca** (Catamarca) y La Rioja (La Rioja). 6 de febrero al 21 de marzo de 1945.

Viaje 49. Carlos Vega a Buenos Aires (Dolores). 3 al 9 de abril de 1947.

⁶ Los nombres de las canciones, las danzas y los orgánicos los cito como están en los libros de registro.

⁷ Sobre la grabación pertinente de este viaje, ver Cirio 2022b: 636, 638 y 645.

Viaje 55. Carlos Vega a La Pampa (Santa Rosa). 12 al 17 de mayo de 1952⁸.

Viaje 60. Carlos Vega y Silvia Eisenstein a Buenos Aires (9 de Julio, Chivilcoy, **Suipacha**, Mercedes y Bragado). 23 de septiembre al 5 de octubre de 1954.

Viaje 61. Carlos Vega a Buenos Aires (Chascomús). 4 al 13 de marzo de 1955.

Viaje 66. Carlos Vega a Santiago del Estero (Ancaján, Santiago del Estero y Frías). 9 al 25 de septiembre de 1960.

1. Performance

1a. En el cuaderno de campo del viaje 5 Vega escribió:

Comparsas de Santiago

Las comparsas que, para el carnaval de Santiago del Estero, recorrieron corso y pueblo, fueron dos: "Los indios" y otra de negros.

Procuraré dibujar de memoria, pero con segura exactitud de líneas generales, sus disfraces:



Su repertorio se componía exclusivamente de vidalas. A una, sino a las dos, les proporcionó la música el señor Chazarreta.

Salían a las 4 de la tarde por las calles y se detenían a cantar frente a las casas de gente principal. Dos o tres vidalas con versos —o un verso cambiante alusivo— les proporciona \$2.- o \$3.- o \$5.- según el caso y la generosidad.

Luego entraban al corso, especialmente animado desde las 19.30 hasta las 21 y lo corren sin descanso cantando.

La "caja" y alguna guitarra apoyan el canto. El ritmo de la caja es: [grafía de dos compases en 6 x 8 con dos corcheas con puntillo en cada uno] monotonía rota a veces con un par de golpes seguidos al terminar. G. C. me informa que también tocan otras veces [grafía de tres corcheas] como en Catamarca.

Yo no los oí.

⁸ Sobre la grabación pertinente de este viaje, ver Cirio 2022b: 635-636, 638 y 645-646.

La referencia a Catamarca es por su viaje 3, donde documentó a ese tipo de comparsa en Belén, Los Reyes, formada por una docena de jóvenes vidaleros con tres tipos de personajes, “10 reyes, un presidiario y un negro”. Como amplió en el caso 2a, consignó las santiagueñas con un dibujo, pues advertía que estaba ante un tipo de *performance* que remitía a un estrato cultural que no lograba comprender. En 1945 (viaje 41), en San Salvador de Jujuy, relevó otra de ese tipo, una de cuyas vidalas está en habla bozal y refiere a los “neglos de veldá” (ver caso 3b).

Las comparsas de blancos que personificaban a indios, negros y otros actores sociales signados por la Otredad están estudiadas en ámbito porteño (Sánchez, Andruchow, Costa *et al.* 2006; Adamovsky 2021; Cirio 2015a, 2024). Las de la ciudad de Salta las problematizó Rubén Pérez Bugallo (1982, 1984) como folclore urbano, pues hasta entonces este concepto era un oxímoron en tanto la ciencia del folclore solo aplicaba a lo rural, tal como se la ideó en Inglaterra en 1846. Para ello se basó en su etnografía y en el viaje 11 a esa ciudad por Vega. El caso que estudió era una comparsa “de indios”, pero tenía un personaje, la “china”, por un travesti con *blackface*. Con todo, por ocasional, no le dio importancia, en tanto “rasgo del antiguo carnaval porteño y montevideano” (Pérez Bugallo 1982: 34).

1b. En el viaje 61 Vega entrevistó a Luciana González de Passerini (67 años de edad), en Chascomús, y anotó datos biográficos, adjetivándola morena. Le grabó 12 obras en canto y canto y guitarra, en géneros como gato, pericón y milonga. De ellos interesa aquí la canción “De comparsa de negros” (Nº 7723)⁹. Por bibliografía sé que se llamaba “Los Negros”, y Luciana la conocía por ser nieta de Luciano Soler, su fundador. La canción debió ser popular, pues su letra se publicó en dos ocasiones (De Isusi 1953: 39; Lahourcade 1973: 50). Los afrochascomunenses vivían mayormente en el Barrio del Tambor, donde fundaron en 1861 la Hermandad de Morenos “Bayombe de Ynvensa”, conocida desde mediados del siglo XX como Capilla de los Negros (Schávelzon 2003). Hoy esta comunidad es pequeña, el inmueble integra el circuito turístico y está patrimonializado por la UNESCO. La ciudad tuvo un candombe propio, vigente hasta c. 1970 y la canción que analizo es la única que se conoce grabada de este repertorio, del que solo hay comentarios al paso y con lugares comunes, a no ser por la cita de las letras de [*¡Ay! tía María*] (candombe) (Lahourcade 1973: 49), [*Arriba candombe*] (vals) y [*Nos despedimos de vuestro lado*] (canción de despedida) (De Isusi 1953: 39-49).

⁹ Los números entre paréntesis dados luego de los registros de campo del INM corresponden a su numeración en el libro foliador donde se detallan de corrido.

♩. = 68

Ve - ni - mos, ni - ñas, lle - nos de can - dor,
 Nos re - ti - ra - mos de - vues tro la - do
 ya sa - lu - dar - las de co - ra - zón,
 con sen - ti - mien - to y con pe - sar
 dees - ta - le - grí - a de pro - fe - sión
 to - dos lle - va - mos gra - tos re cuer - dos *Fine*
 y que nos mi - ren con com - pa - sión.
 de la no - ble - za de sua - mis - tad.
 Yaun - que mo - re - nas, ni - ñas del al - ma,
 tam - bien lle - va - mos fe - li - ci - dad,
 yaun - que mo - re - nas, ni - ñas del al - ma,
 tam - bien lle - va - mos fe - li - ci - dad. *D.C. al fine*

Partitura de la melodía, realizada por Cirio.

2. Conceptual

2a. Este caso se vincula al 1a y la fuente es el informe del viaje 5 (el resaltado es mío):

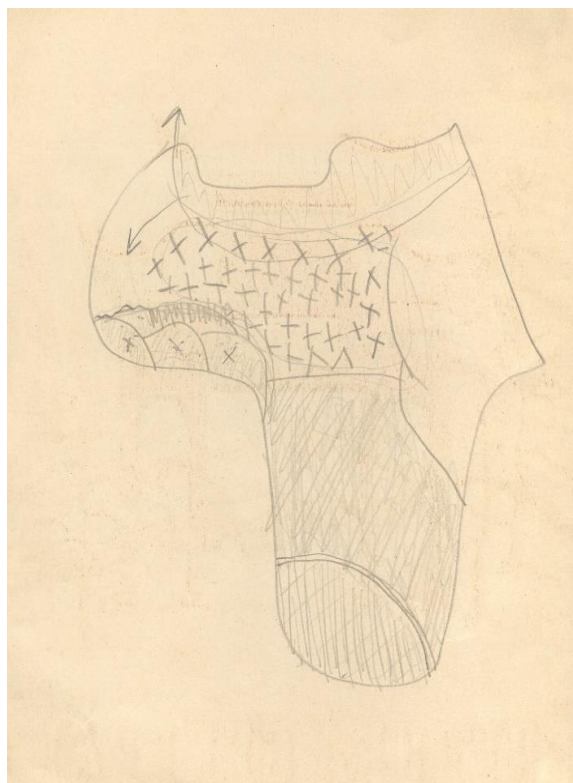
Lima crea un ciclo mestizo en la baja colonia; Buenos Aires importa un estrato europeo desde la revolución. Toda prosperidad o decadencia de elementos culturales está condicionada por la secular pugna de estratos. La campaña de Santiago del Estero es el frente avanzado de Lima en repliegue, o de Buenos Aires en avance. [...].

[S]obrevive en Santiago el estrato mestizo Peruano-boliviano. [...] No se advierte el mas vago vestigio de música incaica ni de sus instrumentos. **La formación criolla o mestiza posee un elemento misterioso, ni incaico ni europeo.** Este problema, concebido por mí como tal hace años, no se esclarece con los elementos que aporta Santiago. He perdido las esperanzas de que nuestras provincias comporten la solución que, desde luego, debemos pedir a los hechos.

La reflexión de Vega evidencia el contrasentido entre teorizar lo procesal y el empirismo como única fuente de validación. Si bien este fue uno de sus primeros viajes y tal problema lo advirtió antes, en vista a su trayectoria no pudo resolverlo. Quizá este caso sea el ejemplar de los documentados, al exponer el error de la conceptualización bipartita en la cual la academia venía dividiendo a la población y cultura del país —indígenas y criollos—, a los que estudiaba

desde la etnografía y el folclore, respectivamente. El problema lo trascendía y antecedió, tenía que ver con la exclusión del afroargentino del *ethos* nacional, cuya mejor baza fue la negación a considerarlo un actor social y hacer del silencio la mejor estrategia para eliminarlo de todo horizonte de significado. Así, desde el inicio de su investigación descartó toda vigencia e influencia de su música (Vega 1932a, 1932b, 1936a, 1936b), limitándose a comentarios al paso (Vega 1940, 1960, 1986, 2010) y la bipartición señalada hizo que los investigadores posteriores no cuestionaran tal silencio. Ello fue sistémico hasta fines del siglo XX, cuando se comenzó a atender a los afroargentinos de modo renovado, demostrando que son un grupo contemporáneo y mantiene, crea y recrea prácticas que reconocen propias, como la música. La bibliografía es amplia, por lo que me limito a la de Santiago del Estero, satisfactoria en varios aspectos, aunque el musical sigue como área de vacancia (Grosso 2008). Este investigador aborda las relaciones interétnicas de las poblaciones coloniales y contemporáneas en una provincia enclave del criollismo, demostrando que puede reestudiarse para atender problemáticas creídas impertinentes. Con el caso detectado en Vega, que admite un elemento “misterioso” a la formación criolla, Grosso contribuye al abordaje integral de lo afrosantiagueño.

2b. En el cuaderno del viaje 41 hay un dibujo de África, con lápiz. Tiene zonas marcadas, de las que identifico las áreas bantú, yoruba y musulmana. Sobre esta, una flecha nace en el mar Rojo, cruza el Desierto del Sahara y, en Mauritania, se bifurca al norte, hacia España, y al sur, hacia el Senegal, marcando la expansión árabe.

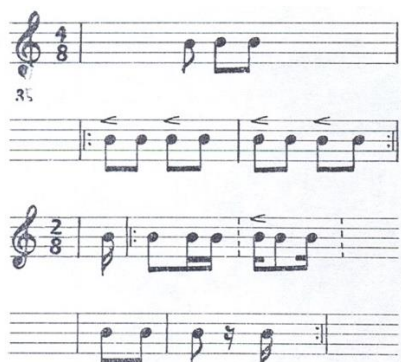


Mapa de África dibujado por Carlos Vega en la contraportada del cuaderno de campo 24.

La explicación de su presencia tendría que ver con algún análisis que hizo durante el viaje, el cual fue extenso en tiempo y espacio, pues durante casi un mes cubrió cinco provincias. Como desarrollo en los puntos 3b y 4c, en él recopiló información y música sensible a lo afro, lo que permite redimensionarlo a una reflexión conceptual.

3. Repertorio

3a. En el viaje 35 —en verdad sesión— Vega documentó en toma directa a Rodolfo Senet (psicólogo porteño de ascendencia europea) dos esquemas rítmicos que consignó candombe (Nº 3420), quizá ejecutados con las palmas, pues en “Medio de expresión” anotó “Percusión”. No hizo ningún análisis, y la falta de indicación metronómica impide saber el *tempo*. Por años los tuve como un enigma, sobre todo el primero, pues el otro, tras mi reconstrucción en base a mi competencia en el tamboreo afroporteño, entendí que era de milonga. Del primero, que esté formado por corcheas en compás binario acentuadas en los tiempos fuertes, limitaba entender su significado y género sin atender a cuestiones de su *performance* y contexto, pues no se correspondía a lo que conocía como candombe.



Partituras de Vega de dos ritmos de candombe recopilados a Rodolfo Senet en Buenos Aires (viaje 35).

Ahora bien, los afroporteños (afroargentinos nacidos en la Ciudad de Buenos Aires y localidades aledañas de la provincia de Buenos Aires, a donde migraron desde mediados del siglo XX) tienen un género que llaman afrolatino o la sangre negra. Es un toque instrumental que, entienden, sus ancestros trajeron de África y genera estados de ánimo que permite a quien baila dialogar, por la fuerza espiritual del tamborero, con sus ancestros. Lo performan en contexto familiar o comunitario y en situaciones excepcionales, tanto que solo lo documenté en tres ocasiones, por lo que puedo agregar que está en 2 x 4 y su indicación metronómica es $\text{♩} = 140$ (Cirio 2015b: 11, 21, banda 8). Este fragmento de una entrevista que hice a un tamborero en 2012 ayuda a atender el significado profundo de este género, de lo cual, sumado a comentarios de otros cultores, infiero que el cuero del tambor deviene en metáfora de la piel humana —de hecho “cuero” es su sinónimo *emic* (Cirio 2016)—, por lo que su toque, *humanamente organizado* (en términos de Blacking 1973), espeja la caricia que hace, en este

caso el padre al hijo, de ahí que quienes tocan tambor se identifican como tamboreros antes que percusionistas, ya que no entienden a su ejecución como golpe:

Kulili: Te llama, te llama, te lleva, sale de uno, eso es sangre. [...] El tambor por ahí va a aprovechar y... lo que sale de acá [...] esto es el cuero mío, o cuero de mi hijo, y siento que me lastima, yo, de la manera en que lo toqué me lastimó mucho, no quiero que a mí me lastime ni lastime a mi familia, entonces yo, lo que yo lo toqué, lo toqué con una carimba que... porque lo toqué con una suavidad que no lo sentí, sentí una cosa, una caricia, eh... que acariciaba a mi hijo, que no lo disfruté durante, qué sé yo, que laburé desde los 17 años hasta los 34 años, de cocinero, nunca lo disfruté, de pendejo, porque laburé siempre esclavizado [...] entonces yo hoy en día me estoy dando cuenta que hoy mi hijo tiene 5 años y que... tengo mi matrícula, yo laburé desde los 17 años [...], cuando ellos se retiraron yo tenía 34 años, a mí me indemnizaron [...] pero yo a los dos más grandes no los disfruté, tengo a mi hijo, hoy en día, que tiene 4 años, dije “ya está, no laburo más”, lo que hice lo hice por mis hijos, los más grandes, los dos, el más chico, así, lucho por él nada más [...].

Pablo: Lo que estabas contando del toque de afrolatino, qué era, eso que nos estabas contando afuera, lo de afrolatino.

K: El afrolatino es el tambor, yo creo que es cuando uno lo acaricia al tambor... está en uno [...] porque... yo creo que eso es una acaricia porque... si vos, cuando uno... nace esto, y lo nace, yo creo que esto es algo que lo tiene que amar, entendés, por eso vos tocás, es una caricia, yo pago fortuna por eso, seguro vos decís ¡la puta madre!, es obvio que es como una familia más, no sé si tanto como una familia más, pero yo creo que si uno lo lleva, yo creo, pa' mí es mucho más que una familia, por eso viene de sangre, viene de raíz, entonces yo creo que esto... eh... no le [da] el valor entonces... pero respeto a esto [...]. Nací por esto, por el tambor¹⁰.

Dado el aparato conceptual-simbólico del género, y habiendo documentado su *performance*, de la partitura de Vega entiendo que Senet solo conocía lo que hace uno de los dos tambores que constituyen la unidad mínima para la música afroporteña, el grave (llamado tumba, llamador o base), para que el agudo (contestador, repiqueteador o repicante) improvise (juegue o floree). Al rotular Vega a ambos “candombe” indica cuán lejos estaba de procurar conocimiento fino, como si fuera el único género afroporteño. Esto deja expuesto cuando, a través del inductivismo y la observabilidad, un investigador que está lo suficientemente consustanciado con la música que estudia se guía por paradigmas que solo permiten comprender lo que se sabe musicalmente. Así, quedó en un círculo vicioso al no prestar la debida atención a las culturas que no caben en la generación de ese conocimiento.

3b. Se vincula a los casos 1a y 2a por ser de una comparsa de “indios”, llamada Tlo-tlé-tlá, de San Salvador de Jujuy, que Vega tomó al dictado a su cacique, Juan Tejerina, de 17 años de edad. El género predominante en este tipo de agrupación era la vidala y de las 9 que documentó en esa ocasión, la de interés (Nº 4472) está en bozal, lo que se justifica al presentarse como de negros. En la jerga colonial bozal designaba el habla del español por el

¹⁰ Entrevista a Andrés “Kulili” Barrionuevo (c. 45). TC 148, Fiesta por el 4º aniversario de la Asociación Misibamba. Merlo (Buenos Aires), 19-may-2012.

esclavizado traído de África, para diferenciarlos del que traían de España, ya enculturado, llamado ladino. Si aprendemos a hablar socialmente, en la situación descrita no es un dato menor que buena parte de su primera época aquí los esclavizados llevaran bozal y con él debieron aprender el idioma del amo. La limitación que operaba sobre el aparato de fonación implicaba deformaciones de su estructura ósea y muscular, generando problemas como el intercambio de los sonidos líquidos [r] por [l], la aféresis de la primera sílaba de la palabra (*ta* por *está*, *ña* por *doña*), el apócope de la última (*na* por *nada*), la elisión de consonante en posición final de la palabra a fin de terminar en vocal (*señó* por *señor*), etc. (Cirio 2015c). Aunque, obviamente, para cuando Vega hizo este registro no quedaban negros bozales, este modo de habla fue pasando por generación. Aunque el mismo también se da en otros grupos, como los andaluces y los japoneses hispanohablantes, no puede generalizarse su emergencia sin considerar los factores incidentales e historicidad. El caso tratado se vincula al tráfico negrero y es un buen ejemplo para atender el habla bozal en el país, tema del que solo hay comentarios al paso y citas sin problematización.

Tlo-tlé-tlá
somos neglos de veldá
no quelemos a los blancos
porque ellos no silven
ni pa'la bailá.
Tlo-tlé-tlá
buscamos calne de blanco
pa'cocerla a la sal
de lecuerdo dejalemos
el colazón en el pecho
como unos glandes jujeños
tlo-tle-tlá
viva la'argentinidá.

Partitura de Carlos Vega

Vega anotó que ésta y otra vidala las compuso el “Director del ‘Hogar Escolástica Zegada’, a la que pertenecen todos los disfrazados”. Aunque no se sabe su nombre ni si era afrodescendiente, que la analizada cumpliera función de presentación posiciona protagonista al afrojujeño, aspecto a considerar por los estudiosos de este campo. Enrique Normando

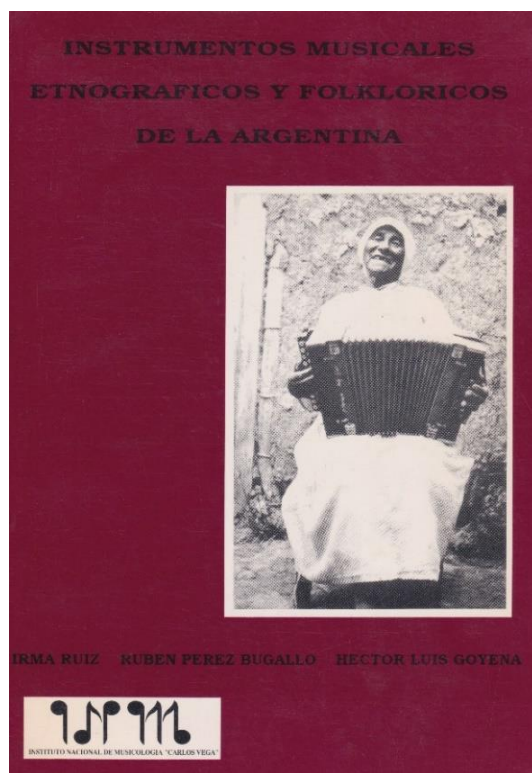
Cruz, por ejemplo, atendió la dinámica de sus cofradías religiosas, incluyendo la musical citando un bando del gobernador Antonio de Arriaga de 1777: "Que los negros no se junten a los escandalosos bailes que acostumbran con su tambor, bajo la pena de cincuenta azotes, siempre que tal hicieren" (Cruz 2008: 376).

4. Informantes

4a. Andrés Guillermo Gastaldi, de San José de Feliciano (Entre Ríos), en 2022 comenzó a sensibilizarme de la historia y presencia afro en su ciudad, cuya fundación coincidiría con un hecho del inicio de la Guerra del Paraguay, en 1865, el Desbande de Basualdo, o sea la deserción masiva de los soldados entrerrianos a la Selva de Montiel, siendo en parte "pardos y morenos". Sabe esto por ser maestro, historiador y reconocerse afrodescendiente. De hecho, el barrio El Cardal alberga la mayor parte de los afrofelicianenses y en la ciudad se venera al Señor del Buen Camino, advocación cristológica de "un Cristo Negro". Al referirme los apellidos comunes de ellos está Amarillo. En 1942 Vega investigó allí (viaje 33) y una informante fue Cecilia Amarillo, acordeonista, cuya fotografía décadas después cobró notoriedad como portada de un libro del INM. Gastaldi la identificó afrodescendiente y dijo que su tataranieta es el secretario de cultura local. Vega dio datos de ella —decía tener unos 70 años de edad, por lo que nació hacia 1872—, pero nada de su etnicidad por lo cual, con la metáfora "crisol de razas" con que se pretende signar de blancura a la sociedad argentina (Frigerio 2008), su ascendencia quedó invisibilizada.



Cecilia Amarillo. San José de Feliciano (Entre Ríos), viaje 33, 1942 (foto Carlos Vega).



Portada del libro *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina: Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1990)* con la fotografía de Cecilia Amarillo.

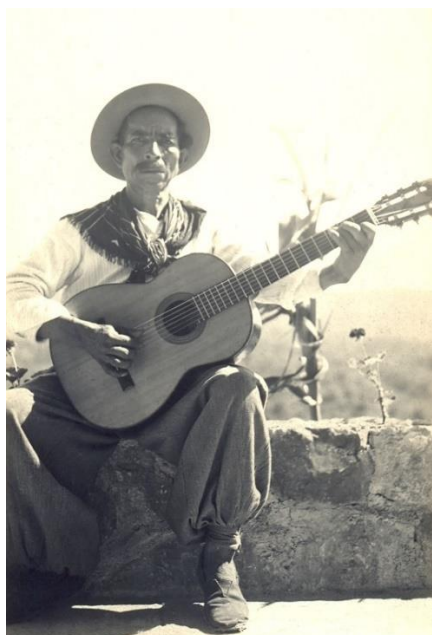
4b. El afrocatamarqueño José Antonio Quinteros fue informante de Vega en su viaje 38 a Córdoba —en concreto aquí Río Tercero—, lo fotografió, consignó datos biográficos e impresiones de su musicalidad:

Nació en Pomán 1890, hasta los 9 años vivió allí. A los 9 años empezó a salir en 1905 salió de Cat. A los 25 años empezó a tocar la guitarra, solo sin maestro, 1918-20 adquirió su guitarra; desde 1910 con guit. apena. De † del Eje a Jesús María de Córdoba, trabajó en los bosques (1919) fue fogonero; Villa San Justo, Cord. Estuvo 8 años, a Casilda del 31 al 39 jornalero. En Sgo estuvo en Cerro Rico (1916-17) cuando lo echaron del F. C. con la huelga grande. Foguista de 1910 a 1914.

Este cantor es —creo— negroide, y como tal grandilocuente. Libertario, reivindicador, impregnado de literatura del circo, habla del gaucho como si él no lo fuera: “los cantos del gaucho”, al cual considera despojado y vencido. Ha viajado mucho y es de todas partes. Canta muchas veces fuera de estilo (calderones) y es vanidoso. Un abuelo italiano, otros indígenas!

En 1939 al Chaco como hachador en los obrajes hasta 1940, en q' pasó a Misiones. En 1940 a Casilda y en 1941, aquí, dep de Calamuchita.

Por la diversidad de sus abuelos, quizá le hizo dudar de su africanidad —“negroide”—, y le adosó prejuicios, “como tal grandilocuente” y “vanidoso”. Es más, pese a que estaba en curso su estudio de la música criolla, podrían resultar nulos los aportes etnográficos que procuraba en vista a que ya sabía cómo debía sonar, pues “Canta muchas veces fuera de estilo (calderones)”. El conocimiento actual de la música afroargentina indica que el manejo discrecional del *tempo* es parte de su estética (Cirio 2022a: 103), por ende, la *performance* de Quinteros no era defectuosa, sino que Vega hizo primar su prejuicio. Por otra parte, la desconsideración del informante en identificarse gaucho indica la pervivencia de la idiosincrasia de este tipo social, previa a su reinención como emblema nacional por la Generación del Centenario (Casas 2017), tal como aún opera en Corrientes, siendo gaucho sinónimo de bandolero y *mencho/a* habitante rural de ascendencia afro, hispano y/o indígena (Cirio 2002: 121).



José Antonio Quinteros. Río Tercero (Córdoba), viaje 38, 1948 (foto Carlos Vega).

“Reordenando” el Archivo Científico del INM... reordenando la teoría

En los 109 viajes que el INM realizó hasta la muerte de Vega se registraron 10.004 obras. Desde lo cualitativo, las 82 detectadas por tener algún vínculo con lo afroargentino es menos del 1%, de lo que se inferiría su intrascendencia. Mas sucede que la importancia de mi revisión es de orden cualitativo, pues me guía atender por qué se dictaminó desde fines del siglo XIX que la música afroargentina y los afroargentinos desaparecieron, cuando la documentación y las acciones afirmativas de los afroargentinos lo refutan (Cirio 2022a). Creo que los investigadores no supieron responder o, mejor dicho, formular, dos preguntas medulares que, de haber sido hechas en la emergencia de la musicología, el porcentaje de obras sensibles en esta revisión sería mayor: ¿qué es la cultura afroargentina? y ¿quiénes son los afroargentinos? (Cirio 2008, 2011).

El método inductivo guio el surgimiento y consolidación de la musicología, la cual hizo de las teorías evolucionista y difusionista sus pilares. Se basa en lo observable como único lugar para captar la realidad y suele explicarse con un ejemplo sencillito: el haber visto siempre cisnes blancos exime de seguir investigando para decir que todos son de ese color (Popper 1991). Este razonamiento fue reemplazado por otros, más sofisticados, pues la aparición de un solo cisne negro lleva a la tesis inductivista a su rechazo o reformulación (método hipotético-deductivo) o a su refutación (falsación), pudiendo generar un cisma que dé paso a una revolución científica (Kuhn 2006). La musicología local hizo más que dar cuenta de “cisnes blancos” (subsumiendo aquí a criollos y aborígenes), no podía, o no le interesó, ver otros, pues la gravitación ideológica hegemónica actuó monocromatizando una diversidad históricamente colorida (Segato 2007). Mi hipótesis es que los “cisnes negros” no eran considerados argentinos, y los pocos estudiados en el INM fueron clasificados blancos o desatendidos de etnizarlos. Así, que Vega escribiera "La gente es de color moreno" (viaje 3) y "La formación criolla o mestiza posee un elemento misterioso, ni incaico ni europeo" (viaje 5), indica que no podía comprender lo que veía ni oía, ya que su horizonte mental era otro. ¿Por qué? Porque nunca se investiga en un vacío conceptual. Él no solo estaba inmerso en un sentido común refractario a lo afro, como académico fue consecuente al paradigma criollista ideado por la Generación del Centenario para reificar al ser nacional, por lo cual, en la teoría en que se sustentaba, “no había lugar” para el negro. Me refiero a la del descenso de los bienes culturales, de Gabriel Tarde (1907). Vega definió al folclore ciencia histórica interesada en las supervivencias de bienes del estrato medio o folc, de índole popular y rural. Su ubicación intermedia se da por tener uno superior, formado por la clase ilustrada, de carácter noble y ubicación citadina/palaciega, de donde toma, por imitación, los bienes en desuso. Así, la aventura urbana de los bienes sociales prosigue, al ser reemplazados por otros, por moda, en el ámbito campesino. Por debajo se ubica el estrato inferior o etnográfico, formado por los pueblos primitivos, vale decir aborígenes y afros, los que obran de modo refractario al progreso, por ende, fuera de la dinámica folclórica, como aún avala el título de una publicación del INM que está en venta, *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina:*

Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1990) (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993)¹¹. La contradicción radica en que afros e indígenas vivían en un perpetuo pasado, pues su evolución es nula o muy lenta. De este modo, la sociología imitativa de Tarde explica que el estrato medio —rural— de la sociedad nunca crea, sino “recrea”, bienes pasados de moda en el estrato superior —urbano/palaciego—, siendo el corolario que el estrato inferior se mantiene al margen de la Historia. Fue la certeza de que el afro ocupaba el último escalón lo que llevó a considerarlo fuera del estrato medio o criollo. La circulación del superior (creador) al medio (recreador) —ambos de prosapia blanca— hizo el resto. Ergo, si los afroargentinos (como los aborígenes) tenían músicas propias, se mantenían por fuera del corredor folclórico, ya que, al ir solo de arriba a abajo, no podían legar nada a nadie. En el caso de los cultores afroargentinos de otros tipos de músicas (casos 4a y 4b), por simplificación, eran rotulados criollos. Por otra parte, Vega, ante el convencimiento de que la cultura es correlacional a la biología, en términos de pureza *versus* mestizaje, y que la esclavitud aquí no tuvo la envergadura de la del resto de América, se creyó autorizado a sentenciar que no había qué investigar con el método etnográfico (Cirio 2003). Este pasaje es elocuente:

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).

Esta postura llega a hoy virtualmente intacta, por lo que los indicios que documenté en el Archivo Científico del INM fueron, y son, considerados anomalías, supervivencias de un estrato vencido o expresiones de un folclore refractario a lo afro, porque la ascendencia del ejecutante o lo que dijera sobre la cuestión es irrelevante. Sucede que los hechos y las cosas no son autoevidentes, es a partir de su análisis contextual y con un marco teórico adecuado que cobran validez. La musicología, tal como la fraguó Vega, hizo del paradigma criollista el reino de la blanquedad (Chamosa 2012), para cuya primera ampliación sistémica, el estudio de la música aborígen, debió esperar la renovación generacional con la inclusión al plantel del INM del matrimonio de Jorge Novati e Irma Ruiz en los sesenta (Ruiz 1997, 1998).

Aunque trabajo en el INM desde 1996 en un proyecto sobre la música afroargentina (el que comencé de modo independiente en 1991), su inclusión en el canon musicológico recién está configurándose, generando un cisma en el paradigma conservador. Como en el país “todo es blanco hasta que se demuestra lo contrario”, la revisión de fuentes, repositorios y publicaciones, entre otras actividades, ayuda. La tarea es compleja, pues se dirime menos en la detección y análisis de “datos” desde una lógica inmanente, que en abordarlos desde cierto

¹¹ El resaltado es mío.

paradigma y sometiendo a vigilancia epistemológica los conceptos pertinentes porque implican sesgos y limitaciones, prejuicios y resabios de teorías perimidas, como el positivismo y el evolucionismo y su fiebre etiquetadora de pretensión unívoca (García 2012).

De seguro nuevas investigaciones permitirán visitar el Archivo Científico del INM para detectar más casos que enriquezcan el conocimiento de la música afroargentina y los cultores afroargentinos. Por ejemplo, durante la conclusión de este artículo, gracias a un compañero¹², advertí que un informante de Vega en su viaje 41 a Catamarca, Felipe Sosa, a quien grabó 12 obras en canto y guitarra, tenía fenotipo afro, aunque nada consignó al respecto. Lo mismo ocurrió con Francisco Peralta, a quien le grabó 8 obras en canto y guitarra en Cruz del Eje (Córdoba) en su viaje 38.



Carlos Vega grabando a Francisco Peralta (Izq.), afrodescendiente, y Leopides Gauna (Der.). Cruz del Eje (Córdoba), viaje 38, 1944 (foto Silvia Einsenstein).

Es más, la academia ortodoxa no solo redujo de tres a dos los actores sociales troncales de la identidad nacional, solo consideró la relación negro-blanco como epítome del mestizaje cuando, también, la hay negro-indígena, generando culturas *sui géneris*. Doy dos casos. En San Salvador de Jujuy, en 2013, invitado para disertar sobre música afroargentina, previo a mi exposición actuó un grupo chiriguano bailando *pim pim*. Uno de los que danzaba me llamó la atención por su fenotipo. Terminada mi ponencia se acercó y dijo sentirse representado cuando hablé de la tambora del culto a san Baltazar (Cirio 2008), porque así llaman a un membranófono que en la literatura musicológica difundió con sus nombres en guaraní, *anguaguásu* y *angua aretépe* —tambor grande y tambor de fiesta, respectivamente— (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993: 21). Quiso matizar su pertenencia explicando que “también” descendía de “mandingos” y que la tambora tiene esa procedencia.

¹² Agradezco a Emiliano Meinke.



Nelson Jesús Bravo (43 años de edad). Nació en Libertador General San Martín (Jujuy), pertenece a la comunidad Ramal Jujeño, de la etnia ava guaraní. Es artesano de las máscaras de madera que usan en el baile del *pim pim* en el arete abati. Su ascendencia sursahariana es por su tatarabuelo paterno. San Salvador de Jujuy (Jujuy), 2013 (foto Pablo Cirio).

El otro caso es el investigador Tomás Harrington (1946). Aunque con prejuicios de la época, dio por inminente desaparición de los *gününa küne* debido, entre otras causas, a su miscigenación con afros, lo que refuerza con fotografías, de las que reproduzco una¹³:

Las enfermedades, el alcohol, las guerrillas entre sí o con tribus extrañas, han sido causas importantes en la degeneración y paulatino aniquilamiento de este indio. Pero hay una principalísima; **el cruzamiento con araucanos y aóenikēnk y con blancos y negros** [...]. Por Francisco de Viedma sabemos **la forzada residencia de cautivos y esclavos en las indiadas australes** [...].

El proceso degenerador, comenzado hace siglos, adquiere caracteres galopantes después de 1880 (expedición Roca). Indios y *huincas* de La Pampa, Neuquén, sur de Buenos Aires y norte de Río Negro se trasladan cada vez más allá en procura de mejores y más extensos campos para sus haciendas [...].

El predominio de los araucanos llega a ser así muy grande, y las lenguas, costumbres y usos de los Patagones, por entonces corrompidos, se debilitan ostensiblemente [...].

Los poquísimos Aóenī Kēnk y Gününa Küne que quedan, se desbandan y se radican, siendo sus tratos menos asiduos entre sí. De los últimos, hacen vida sedentaria, en Chubut [...] y muy distantes, en el valle de Jenua y la dilatada comarca del Sénguer [...] **Manikíken, Sákmata y otros, cuyas hijas toman maridos 'cristianos', araucanos, negros** (Harrington 1946: 271-272).

¹³ Las negritas son mías.



"Truúmani, con una nieta (hija de Úrsula Crespo-José Hueché) y dos hijos, Enrique y Facundo Crespo, éste, con la guitarra" (Harrington 1946, lámina II), Lefí Gniyeu o Yaláau Bat (Chubut), c. 1929-1935.

Por lo dicho, minorías y mayorías cuantitativas no reflejan incidencias cualitativas. Ese es uno de los flancos débiles de las sociedades signadas por la poscolonialidad porque, en el proyecto de pureza blanca de los estamentos de poder, la angustia por lo incompleto produce frustración, ya que las minorías “recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha. [...] S]on portadoras de recuerdos no deseados relativos a los actos de violencia que dieron lugar a los estados actuales” (Bhabha 2013: 22 y 60). En esta línea, el “atávico fantasear de la mayor parte del pensamiento nacionalista” (Anderson 2000: 15) fue, respecto a la música afroargentina, atendida por unos pocos investigadores central o tangencialmente, pero, lo que es sugestivo, están excluidos del canon musicológico, como Juan Álvarez (1908) y Néstor Ortiz Oderigo (1969, 2008), por cierto, no menos autodidactas que Vega.

No solo la labor etnográfica en musicología estuvo sesgada al desconsiderar la música en cuestión. Registrada ocasional e indirectamente, la batería nomencladora creada por Vega, como la bipartición indígena-criollo, no dejó resquicio para su identificación ni análisis cabal. Si ello era incuestionado en su momento, es inexplicable cómo aún investigadoras de primera línea como Irma Ruiz (2023) lo replican al decir que el Archivo Científico del INM solo tiene documentación de aborígenes y criollos, lo que deja sin agotar su intención de reflexionar sobre él, como enuncia el título del artículo. En otras palabras, una operatoria *demodé* que dice mucho del sometimiento a vigilancia epistemológica que se dice perseguir.

Si, en perspectiva de Vega, música y partitura eran equivalentes, flaco favor pudo lograr, por ejemplo, del primer esquema rítmico de “candombe” (viaje 45) quizá al “bajarle el precio” por monótono, tal como dicen las crónicas de siglos pasados. Desde posiciones renovadas tal “monotonía” recuerda la intrascendencia para otros colegas del tambor de los *kaluli*, de Papúa Nueva Guinea, hasta que Steven Feld (2001) entendió que su significado profundo estaba en el simbolismo que le asignaban este grupo. Ello está en sintonía con el concepto de *embodied culture*, de Diana Taylor, pues

shift our methodologies. Instead of focusing on patterns of cultural expression in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description (Taylor 2007: 16).

Conclusiones

En este artículo estudié el Archivo Científico del INM en el período 1931-1966 para poner en valor lo vinculado a la música afroargentina y los músicos afroargentinos, pues estaban desatendidos. A partir de esta búsqueda el objetivo fue problematizar qué factores llevó a que su registro, etiquetado y análisis hayan confluído en su invisibilización. Entiendo que ello fue por el racismo científico que Vega operó para con las culturas de tradición no Occidental, como la afroargentina, a la cual le negó viso de contemporaneidad, por ende, la licenció de su estudio etnográfico. Para ello debió retroceder a un estadio científico que superó al instaurar tal método, la investigación de sillón. Con todo, la gravitación de esta música y de los afroargentinos fue tal que los documentó, siquiera de modo tangencial y no siempre consciente de su entidad.

Entiendo que el paradigma criollista fue el norte epistémico concomitante a la emergencia de la musicología como ciencia, proyecto del cual Vega fue nodal. Tras morir su prédica hizo que, hasta el presente, muchos musicólogos incuestionaran el campo de estudios afro en el país. Así, el pensamiento científico entró en una zona paradójica al no capitalizar la importancia de la autosuperación considerando la improcedencia de su infalibilidad, su carácter de perpetua incompletud y la necesidad de la vigilancia epistemológica. Esto cabe también para quienes trabajan desde posiciones renovadas, al menos a nivel declarativo, porque siguen repitiendo que el archivo en cuestión solo tiene música aborígen y criolla, y que ello espeja la diversidad etnográfica del país. Respecto la afroargentina, obedece a lo que llamo la teoría desaparicionista, consistente en que, sin pruebas y mucho prejuicio, se expidió su doble certificado de defunción, biológico y cultural. Esta teoría queda falsada por la revisión realizada y, lo más importante, la labor de los afroargentinos que bregan por sus derechos, los que cifran en la expresión “Queremos entrar en la Historia”.

Mi problematización del paradigma criollista está en línea con la emprendida por Oscar Chamosa (2012). Respecto a uno de los epítomes de la argentinidad, la payada (que, aunque no lo traté aquí, hay documentos sensibles en los viajes 20, 27, 35, 55, 60 y 61)¹⁴, la necesidad de trazar la continuidad estética-cultural entre trovador y payador desde una posición nacionalista católica, reaccionaria y antisemita, siguiendo los nacionalismos europeos, abrevó en la ultraderecha para posicionar al pampeano arquetipo nacional e imaginando una dinámica del trabajo rural idílica, pues no se correspondía con la alienación campesina. Se imaginó que el gaucho y el payador eran portadores de una sabiduría ancestral y que su catolicismo era la vara para medir su ascendencia hispana. Es por ello que la validación de nuestro pasado grecorromano viene siendo un guion celebrado por parte de la intelectualidad abocada al folclore y los políticos, incluso los nacionalistas. En su *Plan quinquenal del*

¹⁴ Para el tratamiento de la operatoria académica europeizante de la payada argentina, ver Cirio (2022b).

gobierno del presidente Perón dijo: “Las investigaciones científicas, las artes, las letras, retoñan y florecen afianzando de día en día el prolífero patrimonio de la civilización Greco-Latina que nos fuera legado y somos continuadores” (Perón 1947: 28, en Chamosa 2012: 119).

“Reordenar” el archivo del INM implica poner en valor aspectos que, desde horizontes culturales ampliados y una batería epistemológica renovada, enriquecen un tema que se creía clausurado hace más de un siglo. Con todo, no alcanza con esto, la academia es tendenciosa en los requisitos para admitir a ciertas músicas. Valga esta reflexión de Lauro Ayestarán de 1966: “Ninguna prueba ha sido exigida o traída a colación para demostrar la influencia de Europa en la cultura americana. Muchas pruebas se exigen para demostrar las influencias de los indios en dicha cultura americana. Muchísimas en forma molesta o exagerada, para demostrar la influencia africana” (Ayestarán 2014: XVIII). Por lo expuesto, la música y los cultores problematizados serán comprendidos como afros en tanto lo permita una sensibilidad aquilatada desde un marco teórico solícito a lo plural.

BIBLIOGRAFÍA

Adamovsky, Ezequiel. 2021. “Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1865-1922: Un relevamiento crítico”. *Avances del Cesor* 25: 1-22. <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/AvancesCesor/article/view/1528> [consulta 18 de diciembre de 2024].

Álvarez, Juan. 1908. *Orígenes de la música argentina*. Buenos Aires: Part.

Anderson, Benedict. 2000 [1993] *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ayestarán, Lauro. 2014. *Textos breves*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Bartók, Béla. 1997 [1929]. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno.

Bhabha, Homi K. 2013. *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Blacking, John. 2010 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.

Briones, Claudia. 2008. “La nación Argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos”. En *Nación y diversidad: Territorios, identidades y federalismo*, comps. José Nun y Alejandro Grimson, 35-62. Buenos Aires: Edhasa.

Carrizo, Juan Alfonso. 1945. *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos.

Casas, Matías Emiliano. 2017. *Las metamorfosis del gaucho: Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.

Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Cirio, Norberto Pablo. 2002. *Africanismos y construcción de la tradición negra en el culto a san Baltazar en la Argentina*. Tesis de licenciatura en Cs. Antropológicas (orientación sociocultural). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. <http://catalogosuba.sisbi.uba.ar/vufind/Author/Home?author=Cirio%2C+Norberto+Pablo> [consulta 14 de junio de 2023].

- . 2003. “La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. *Música e Investigación* 12-13: 181-202.
- . 2008. “Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina?”. En *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, eds. Federico Sammartino y Héctor Rubio, 81-134 y 249-277. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- . 2009. “De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro”. *Silabario* 12: 65-78.
- . 2011. “Hacia una definición de la cultura afroargentina”. En *Afrodescendencia: Aproximaciones contemporáneas de América Latina y el Caribe*. México: ONU, 23-32. <http://www.cinu.mx/AFRODESCENDENCIA.pdf> [consulta 14 de junio de 2023].
- . 2015a. “Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado”. *Latin American Music Review* 36 (2): 170-193.
- . 2015c. *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo. <https://www.teseopress.com/pcirio/> [consulta 14 de junio de 2023].
- . 2022a. “La música afroargentina: apuntes para una historia social del silencio”. *Revista del Instituto Superior de Música* 20. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/11520> [consulta 14 de junio de 2023].
- . 2022b. *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916): Obras musicales (in)completas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 2023. “Sarmiento racista. A más de 150 años de autorizar el curso los afroporteños le quitan la máscara”. *Resonancias* 52: 93-113.
- Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey. 2008. “La *tambora* de la fiesta de san Baltazar. Aproximación a su estudio”. En *Cultura y sociedad afro-rioplatense*, comp. Gustavo Goldman, 153-171. Montevideo: Perro Andaluz.
- Cruz, Enrique Normando. 2008. “Las cofradías religiosas y los hermanos de sastres como ámbitos de sociabilidad colonial: Jujuy en el virreinato del Río de la Plata, siglos XVIII y XIX”. *Colonial Latin American Historical Review* 17 (4): 361-376.
- De Isusi, Alejandro. 1953. *La Capilla de los Negros: Una estampa de Chascomús*. Chascomús: Editorial del Lago.
- Feld, Steven. 2001 [1991]. “El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 331-355. Madrid: Trotta.
- Ferrás, Graciela. 2017. *Ricardo Rojas: Nacionalismo, inmigración y democracia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Frigerio, Alejandro. 2008. “De la ‘desaparición’ de los *negros* a la ‘reaparición’ de los *afrodescendientes*: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: Herencia, presencia y visiones del otro*, ed. Gladys Lechini, 117-144. Buenos Aires: Clacso.
- García, Miguel Ángel. 2012. *Etnografías del encuentro: Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires:

Ediciones del Sol.

Grosso, José Luis. 2008. *Indios muertos, negros invisibles: Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Harrington, Tomás. 1946. "Contribución al estudio del indio gününa küne". *Revista del Museo de La Plata, Sección Antropología II*: 237-275.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.). 2002 [1983]. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Kuhn, Thomas S. 2006 [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lahourcade, Alicia Nydia. 1973. *La comunidad negra de Chascomús y su reliquia*. Chascomús: Municipalidad de Chascomús.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Ortiz Oderigo, Néstor. 1969. *Calunga: Croquis del candombe*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

———. 2008. *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Perazzi, Pablo. 2005. "La nación deshuesada. Condiciones espaciales y sociales en el origen de las disciplinas antropológicas en Buenos Aires". En *Historia, poder y discursos*, comps. Guillermo Wilde y Pablo Schamber, 27-47. Buenos Aires: SB.

Pérez Bugallo, Rubén. 1982. "Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 5: 31-48.

Popper, Karl R. 1991 [1963]. *Conjeturas y refutaciones: El crecimiento del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.

Rojas, Ricardo. 1980 [1924]. *Eurindia: Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

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.

———. 1998. "Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6: 7-15.

———. 2023. "Historias y reflexiones en torno a un archivo sonoro y sus roles en la investigación etnomusicológica argentina". En *Los archivos de las (etno)musicologías: Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, ed. Miguel A. García, 47-63. Berlin: Ibero-Amerikanische Institut Preußischer Kulturbesitz.

Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. 1993 [1980]. *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.

Sánchez, D., M. Andruchow, M. E. Costa et al. 2006. "El carnaval de los 'blancos-negros'". En *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, comp. Leticia Maronese, 115-143. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Schávelzon, Daniel. 2003. *Buenos Aires negra: Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires:

Emecé.

Segato, Rita. 2007. *La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

Tarde, Gabriel. 1907. *Las leyes de la imitación*. Madrid: Daniel Jorro.

Taylor, Diana. 2007. *The Archive and the Repertorie: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durban: Duke University Press.

Vega, Carlos. 1932a. "La influencia de la música africana en el cancionero argentino". *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires, 3° sección, p. 2.

———. 1932b. "Cantos y bailes africanos en el Plata". *La Prensa*, 16 de octubre. Buenos Aires, 3° sección, p. 1.

———. 1936a. "Candombes coloniales". *La Prensa*, 30 de agosto. Buenos Aires, 3° sección, p. 2.

———. 1936b. "Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo". *Cursos y Conferencias* 7.

———. 1940. "Panorama de la música popular sudamericana". *Ars* 2: 9-11.

———. 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".

———. 2010. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Zapata Gollán, Agustín. 1994. *Cancionero de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.

DISCOGRAFÍA

Cirio, Norberto Pablo. 2015b. *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". CD + Folleto.

Pérez Bugallo, Rubén. 1984. *Relevamiento etnomusicológico de Salta*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Folleto + 2 LP.

Norberto Pablo Cirio: Nació en Lanús (Buenos Aires) en 1966. Lic. en Cs. Antropológicas (UBA, 2002) y doctorando en la misma carrera y universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología en proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011 es director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2020 dicta la materia *Fundamentos de las músicas afroargentina y afrocubana* en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América (UNTREF), la primera universidad pública en incluirlas.

Cita recomendada

Cirio, Norberto Pablo. 2024. "Fuentes para el estudio de la música afroargentina: el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (1931-1966). Revisitando el paradigma criollista". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES