



“Presencia” afrouruguaya en Buenos Aires

Su incidencia sobre las (re) configuraciones políticas, culturales e identitarias afrodescendientes del contexto argentino reciente (1974-2014)

“PRESENÇA” AFRO-URUGUAIA EM BUENOS AIRES. A SUA INCIDÊNCIA SOBRE AS (RE) CONFIGURAÇÕES POLÍTICAS, CULTURAIS E IDENTITÁRIAS AFRO-DESCENDENTES DO CONTEXTO ARGENTINO RECENTE (1974-2014)

AFRO URUGUAYAN “PRESENCE” IN BUENOS AIRES. IT’S INCIDENCE ON THE POLITICAL, CULTURAL AND IDENTITY (RE) CONFIGURATION OF THE AFRO DESCENDANTS IN THE ARGENTINIAN RECENT CONTEXT (1974-2014)

29

Viviana Parody

FLACSO Argentina. *Grupo de Estudios Afro-latinoamericanos*, Instituto Ravignani, UBA).
viviparody@yahoo.com.ar

Recibido: 8/04/16 – Aceptado: 26/09/16

RESUMEN

Durante las últimas décadas la ciudad de Buenos Aires se vio favorecida por la presencia de diversos flujos migratorios afrolatinoamericanos y africanos. Específicamente, el presente trabajo se propone revisar las contribuciones que tres generaciones de inmigrantes afrouruguayos realizaron a la escena porteña, haciendo extensivas sus prácticas culturales y políticas hacia determinados segmentos de la población. Ya sea por medio del *trabajo cultural*, del *activismo*, o de la sola construcción de ‘comunidad’ en torno de la *performance* que los nuclea –el *candombe*–, estos migrantes consiguen desafiar la naturalizada ‘blanquedad’ argentina, favoreciendo tanto la visibilización como la emergencia y la (re)configuración de las organizaciones afrodescendientes locales.

Si bien la reciente patrimonialización del candombe les brindó también a los grupos afro-uruguayos residentes en Buenos Aires la posibilidad de obtener el apoyo de algunos organismos internacionales dedicados a la ‘salvaguardia del patrimonio inmaterial’, aún siguen siendo las redes sociales inmediatas las principales vías de movilización de recursos y de acceso a la ciudadanía de esta población. En un nuevo escenario de políticas inclusivas y de narrativas multiculturales de la Nación, algunos activistas consiguen gracias a estos mecanismos alcanzar representatividad en la esfera del Estado. Es necesario resaltar el aporte de estos migrantes, para entender a su vez cómo las marcaciones raciales y/o pertenencias nacionales expresan tensiones (históricas) aún vigentes entre nuestros países, sus sociedades, y la población afrodescendiente comprendida en ellas.

Palabras clave: inmigrantes afro-uruguayos - Buenos Aires - cultura y política -

RESUMO

Durante as últimas décadas, a cidade de Buenos Aires viu-se favorecida com a presença de diversos fluxos migratórios afro-latino-americanos e africanos. Especificamente, o presente trabalho se propõe rever as contribuições que três gerações de imigrantes afro-uruguayos realizaram no cenário portenho, fazendo extensivas as suas práticas culturais e políticas para determinados segmentos da população. Seja por meio do *trabalho cultural*, do *ativismo*, ou da simples construção da ‘comunidade’ em torno da *performance* que os nucleia –o candombe–, estes migrantes conseguem desafiar a naturalizada ‘branquidade’ argentina, favorecendo tanto a visibilização quanto a emergência e a (re)configuração das organizações afro-descendentes locais.

Se bem a recente patrimonialização do candombe forneceu também aos grupos afro-uruguayos residentes em Buenos Aires a possibilidade de obter o apoio de alguns organismos internacionais dedicados à ‘salvaguarda do patrimônio imaterial’, ainda continuam sendo as redes sociais imediatas as principais vias de mobilização de recursos e de acesso à cidadania desta população. Em um novo cenário de políticas inclusivas e de narrativas multiculturais da Nação, alguns ativistas conseguem, graças a estes mecanismos, alcançar representatividade na esfera do Estado. É necessário salientar a contribuição destes migrantes para entender, ao mesmo tempo, como as marcações raciais e/ou as pertencas nacionais expressam tensões (históricas) ainda em vigor entre os nossos países, suas sociedades e a população afrodescendente compreendida nelas.

Palabras chave: imigrantes afro-uruguayos- Buenos Aires - cultura e política

SUMMARY

During the last decades, Buenos Aires city was favored by the presence of a variety of Afro Latin American and African migration flows. The purpose of this paper is specifically to revise the contributions made to the local scene by a variety of generations of afro Uruguayan immigrants, which extended their cultural and political practices towards certain segments of the population. Whether through *cultural work*, *activism* or the mere construction of community around the *performance* that brings them together – candombe, these immigrants get to challenge the natured Argentinean “whiteness”, which favors both the visibilization and the emergency and the (re) configuration of the local Afro descendants organizations.

Even though the patrimonialization of candombe also gave the groups of afro Uruguayan residents in Buenos Aires the possibility of obtaining the support of some international institutions devoted to “Safeguarding the Intangible Heritage”, the immediate social networks are still the main channels of resource mobilization and access to the citizenship of this population. In a new scenario of inclusive policies and multicultural narratives of the nation, thanks to these mechanisms, some activists achieve representativity in the State. Highlighting the contribution of these migrants is necessary in order to understand how the racial marking and/or national

identity expresses (historical) tensions that are still present among our countries, societies and afro descendent population.

Key words: Afro Uruguayan immigrants - Buenos Aires - culture and politics

Introducción

La siguiente elaboración pone en relieve el accionar de los inmigrantes afrouruguayos en la escena cultural y política porteña entre 1974 y 2014. Si bien, como observaremos a continuación, existen trabajos previos que directa o indirectamente mencionan a esta población, son escasos los escritos que se le dedican exclusivamente, a diferencia de otros grupos de inmigrantes “tanto racializados como etnicizados” (Briones, 1998: 253) sobre los que si se han llevado adelante abordajes, ya sean estos en clave sociodiscursiva (Grimson, 1999; Domínguez y Frigerio, 2002; Domínguez, 2004, 2007; Frigerio, 2002, 2004-2005), performática (Benza, 2009), o sociodemográfica (Hasenbalg-Frigerio, 1999)¹. Tampoco existen trabajos académicos realizados en Uruguay sobre esta parte *culturalmente significativa* de la población emigrada -como son los *afrouruguayos*- y comprendida dentro de lo que usualmente suele denominarse como “departamento 20”².

Más allá de lo antedicho, las investigaciones académicas realizadas en las que se refleja la presencia afro-uruguaya en Buenos Aires, han estado mayoritariamente centradas en el estudio de la expresión que los nuclea: *el candombe*. Las mismas, abarcan su desarrollo *público* en nuestra ciudad entre fines de los años '80 y comienzos de los años 2000, como introducción al análisis de las prácticas juveniles de candombe actuales (Frigerio-Lamborghini, 2009 a, 2012; Lamborghini, 2015). Exactamente una década atrás, Laura López (1999, 2002, 2003) daba inicio al estudio del candombe afro-uruguayo en Argentina y su ‘comunidad’ de referencia, desde la perspectiva del folklore. En dichos años, su etnografía pudo resaltar las voces de afrouruguayos³ dedicados al *activismo cultural*, contemplados también por María Eugenia Domínguez (2004), desde otras perspectivas, en su trabajo *O “afro” entre os imigrantes em Buenos*

31

1. Solo un reciente libro -de índole testimonial o autorreferencial- de Hugo Ferreira (2015) refiere a “la llegada del candombe [afrouruguayo] a Buenos Aires”. Su material pone en circulación sus memorias como uruguayo exiliado que en la Argentina compartió sus primeros años de residencia con algunos músicos o tamborileros afrouruguayos arribados en los años '70, con quienes aún hoy conserva un círculo de amistad. Hugo ‘Hueso’ Ferreira, más específicamente, ha sido pionero en materia de *murga uruguaya* en Buenos Aires –fundador de la primera agrupación de estas características, la murga *Por la Vuelta*-. Desde la antropología, también Silvina Merenson (ver 2014, 2015 a y b) ha realizado importantes aportes en relación a migración uruguaya en Argentina, aunque sus estudios no abarcaron a los *afrouruguayos* y sus prácticas en la escena porteña. La distinción es necesaria puesto que los afrouruguayos tienen en común una gran cantidad de prácticas y significados con otros migrantes afro-latinoamericanos, mucho más que con sus propios “compatriotas” en no pocas oportunidades. Dicha imbricación –dirimida entre el ser “negros” o sentirse “uruguayos”, o identificarse como “afrodescendientes”- caracteriza la complejidad de definiciones identitarias y marcaciones, siendo trascendentes estas últimas pues determinan trayectorias de vida.

2. Uruguay tiene 19 departamentos. El “departamento 20” alude a todos los emigrados del Uruguay hacia distintos lugares del mundo. Según Merenson (2015 a) “entre los países de América Latina, Uruguay evidencia uno de los índices más altos de expulsión migratoria: actualmente casi el 15% de sus ciudadanos residen en el exterior. Detrás de Montevideo, Buenos Aires es la ciudad más densamente poblada por *uruguayos* tanto dentro como fuera del Uruguay”. Aquí de todos modos me referiré a los emigrados *afrouruguayos*, y en particular a los que han tenido impacto cultural y político en Buenos Aires.

3. Me refiero a una segunda generación de inmigrantes, arribados a la escena porteña con el advenimiento de la democracia en 1983. Los mismos, a diferencia de una primera generación que migrara con motivo del inicio de la dictadura uruguaya de 1973, ya habían tomado contacto con las narrativas ‘afrodescendientes’, y por lo tanto contrastaron con quienes (aún hoy) se definen como ‘negros uruguayos’ (ver Hugo Ferreira, 2015).

Aires: reflexiones sobre las diferencias. Mientras López (2007) se abocará por entonces a la profundización de sus trabajos en materia de patrimonio e “identidad negra”⁴ – dando cuenta de todos modos de algunas de las interacciones que entre afrouruguayos y afroargentinos acontecieron al iniciarse el milenio (2005 a y b)-, Domínguez (2007, 2008) se interesará en demostrar la incidencia del trabajo difusor de los inmigrantes afroamericanos en Buenos Aires en el proceso de conformación de un *campo musical* que trasciende las identificaciones de nacionalidad en favor de una definición *rioplataense*⁵. Se vuelve sumamente interesante esta continuidad de trabajos para observar a través del tiempo –por ejemplo- el desarrollo del discurso público de un grupo particular de *trabajadores y activistas culturales afrouruguayos* (*Grupo Cultural Afro*, hoy *Movimiento Afrocultural*) que, llegados a la Argentina con el reinicio de la democracia hacia 1983, se constituyen en *las voces* de todos estos estudios que siguen su *trayectoria*⁶.

Si bien suele afirmarse que el principal motivo por el cual migran los afrouruguayos desde Montevideo a Buenos Aires es socioeconómico –y tal vez sea esto así en el caso de los trabajadores *uruguayos* que *si* consiguen contención laboral al cruzar la frontera, tal como refiere Merenson (2014)⁷-, en el presente trabajo⁸ retomo *los motivos otros* de su inmigración –según ya he dado cuenta de los mismos en artículos previos (Parody, 2014)-, y la importancia que los mismos revisten para los actores especialmente a la hora de elaborar sus memorias y “poner en perspectiva sus vidas” en las que escaso progreso socioeconómico han obtenido⁹. Pretendo, por todo ello, articular los escritos previos otorgando mayor relevancia a las *narrativas* de las generaciones no contempladas en los mismos, ampliando así el período en estudio a las cuatro décadas comprendidas entre el ‘exilio’ de una serie de *tamborileros afrouruguayos* que resultarán musicalmente destacados en Buenos Aires –“exilio” dado por el inicio de la dictadura en Uruguay (1973)-, y la actualidad. La incorporación de la década del ’70 al análisis, me posibilitó tanto la realización de aquello que algunos autores denominan

32

4. Laura López centró luego su tesis doctoral en el análisis transnacional del activismo afro del Cono Sur. Al igual que María Eugenia Domínguez, Laura López reside y se desempeña como antropóloga en Brasil.

5. Buscará dar cuenta de los procesos de reconfiguración de identidades suscitados entre las ya distintas generaciones de jóvenes porteños asiduos a la “cultura afro”, tarea que –desde un enfoque antropológico menos centrado en lo musical- continuarán Frigerio y Lamborghini (2009 y 2012), Lamborghini en su tesis de 2015.

6. Utilizo este concepto de Michael De Certeau para aludir a la convergencia de las variables de espacio y tiempo en el accionar particular de los grupos.

7. Silvina Merenson en sus trabajos también afirma que la década de 1980 (con la reapertura democrática en Argentina), ha sido el período de mayor migración uruguaya en la Argentina en todo el siglo del siglo XX. Refiere a “la migración política” característica de los años sesenta y setenta, o “el exilio, en términos nativos”. No otorga, por lo tanto, a la migración socioeconómica la exclusividad de estas dinámicas transfronterizas.

8. Si bien el trabajo de campo formal lo realizo a partir de 2009, ya contaba con observaciones participantes -y participaciones observantes, o “participación radical”, tal como la define Luis Ferreira (1999)- tanto en Buenos Aires como en Montevideo, desde aproximadamente 1992 y 1999 respectivamente.

9. En muy pocos casos los afrouruguayos “socialmente negros” (Luis Ferreira, 2008) han conseguido insertarse formalmente en el mercado laboral argentino, sin embargo a la hora de su “exilio” *varios contaban con trabajos asalariados en el Uruguay*. Se observa más bien que el sentido de “libertad” que le adjudican los afrouruguayos a la práctica sonora pública con tambores, resulta determinante para su *localización*: cuando en el ’78 se demolían en Montevideo los conventillos *Medio Mundo* y *Ansina*, en Buenos Aires los afrouruguayos estaban “saliendo a las calles” con tamboriles a “festejar” el Mundial de Fútbol ganado por Argentina, en plena calle Corrientes, en la que ya se desempeñaban como percusionistas junto a cantantes cubanas o brasileñas. En dichos años *no se podía tocar el tambor en la vía pública en Montevideo*. La participación política y ciudadana se consolidaron como dos rasgos centrales de este colectivo, que sabe “poner en escena su cultura cívica” (Merenson, 2014). Claramente, la *cultura política* de los afrouruguayos está basada en el candombe como hecho político-cultural (ver Luis Ferreira, 1999, 2003).

como *etnografía del pasado*¹⁰, como la ampliación de las prácticas performáticas que se incluyen en los estudios locales sobre *candombe* en favor de su comprensión también hacia el *campo de la música* secundado o protagonizado por afrouruguayos. También he podido contrastar las distintas generaciones de inmigrantes afrouruguayos entre sí al incorporar esta década no estudiada y las articulaciones dadas bajo las diferentes coyunturas. Puntualmente, tal como testimoniaran (Parody, 2014)¹¹, remito el inicio de este proceso a la *represión* seguida de *prisión* que el 1ro de Mayo de 1974 recayó en un primer grupo de afrouruguayos que, afiliados a los partidos comunista y socialista y proviniendo en su mayoría de *Barrio Ansina* de Montevideo, hoy cuentan con más de setenta años de edad y más de cuarenta años de residencia en la Argentina –residencia no factible de ser “certificada”¹²–.

A fin de conseguir una mayor visibilidad del grupo social total en referencia, ubico entonces tres generaciones de inmigrantes afrouruguayos activos cultural o políticamente en la escena porteña, y divido a su vez el relato en cuatro etapas que se suceden diacrónicamente. Las mismas se corresponden, como vengo anticipando, con *ciertas* coyunturas dadas entre 1974 y 2014, siendo las más claras *democracia* y *dictadura*. Un acto de racismo, que cobra la vida de un importante *activista cultural* afrouruguayo radicado en Buenos Aires, caracteriza a la década de los '90, aunque en el análisis de su caso resumo el infortunio de muchas más vidas que, de diferentes modos y también en ambos países, se cobra el *racismo estructural* (Lao Montes, 2013)¹³. Será finalmente el Bicentenario, hacia el cierre de este trabajo, la coyuntura que nos permita entender el anclaje local del multiculturalismo en tanto “marco de oportunidades” para una tercera generación de inmigrantes o hijos de inmigrantes afrouruguayos que harán su ingreso en el Estado argentino como incipientes funcionarios de gobierno. La presente sistematización mide así el alcance que hoy tienen sus procesos de agencia sobre la vida política y cultural de la ciudad de Buenos Aires y de la República Argentina, al menos en materia “cultural” y/o de “toma de decisiones” político-gubernamentales referidas a los afrodescendientes.

10. Pablo Wriugh (2012) utiliza estos términos. También Grimson (2013) repara “en las formas en que los sucesos son recordados”, distinguiendo las memorias y los hechos, ya que las primeras serían “una construcción del pasado realizada desde el presente”, en tanto “para estudiarlas y comprenderlas es imprescindible reconstruir, hasta donde sea posible, qué sucedió efectivamente en el pasado”.

11. En “Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del *candombe* afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013)”, *Revista Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile (vol. 18, nº34, enero-junio 2014, pp. 127-153), se vuelcan los testimonios de los afrouruguayos que detallan las represiones sufridas en dictadura, y entre ellas las escenas del 1ro de Mayo de 1974. Disponible en: <https://geala.files.wordpress.com/2011/04/rev-resonancias-dossier-musica-y-dictadura-candombe-viviana-parody.pdf>

12. Muchos de ellos permanecieron indocumentados durante más de treinta o cuarenta años, pues sus ‘entradas’ o ‘salidas’ de uno u otro país resultan ‘no rastreables’ en tanto no se cuenta con los archivos de migraciones de la década del '70 en ninguno de los dos países. De este modo no podrán certificar sus desempeños laborales de más de treinta años en Buenos Aires. En varios de los documentos de los artistas tamborileros que acompañaron la gira de *Bersuit Vergarabat* del año 2000, por ejemplo, figura el año 2013 como fecha de ‘ingreso al país’: al haber estado indocumentados, nunca cobraron las regalías del disco más vendido por este grupo internacionalmente, aun habiendo sido central su participación en él como intérpretes.

13. Ver también en *Convención interamericana contra el racismo y toda forma de discriminación e intolerancia*.

Llegando a “una ciudad sin percusionistas”

En su trabajo *Lo afro en el jazz argentino. Identidades y alteridades en la música popular*, Corti (2011) afirma que a partir de los años `60, el circuito de los músicos de jazz en Buenos Aires estaba “tras el rastro de la autenticidad musical supuestamente otorgada por los músicos negros”, y que “el hincapié puesto en la racialidad de los músicos no era casual”. En 1956 y 1957 Dizzie Gillespie y Louis Armstrong habían visitado la Argentina, y Duke Ellington lo hace en 1968, como parte de un ciclo de conciertos con el cual recorre el mundo. En el Montevideo posterior a 1959 –año de la revolución cubana- varias *sonoras* u orquestas de dicha isla estarán presentes, fomentando el desarrollo de la música afrocubana entre los mismos afroargentinos -sobre todo detrás de la impronta de Pedro Ferreira¹⁴ y su *Cubanacan* (Luis Ferreira, 1997)-. Del mismo modo, llegan a Buenos Aires figuras de la música brasileña, que resultan ampliamente difundidas. Tal es así, que el jazz y la música brasileña, con el correr del tiempo, marcarían dos circuitos del hacer musical en Buenos Aires, diferenciados según nivel de estudio y profesionalismo de los músicos, aunque en intersección¹⁵.

Siendo que de múltiples modos “se reconoce el parentesco de las músicas afroamericanas” (Corti, 2011; Ferreira; 2004, 2005) y que hacia finales de los `60 “en Uruguay había mucha influencia de la música brasileña” también¹⁶ portorriqueña y cubana como ya he mencionado¹⁷. Los distintos músicos (tamborileros, percusionistas) que migraron en esa época de Uruguay a Buenos Aires, pudieron insertarse en estos *circuitos*. Fernando Gelbard, citado en el trabajo de Corti (op.cit.), relata cómo los músicos de jazz aún siendo “músicos con estudios” se habían igualmente formado “escuchando músicos negros”, para luego comenzar “a experimentar con acentuaciones”, instancia en la cual “...el *swing* -léase *los negros*- siempre estaba presente”: habían cultivado amistad con músicos uruguayos de jazz, y teniendo en su mente a Miles Davis, Charlie Parker, Dizzie Gillespie, convocaban a los afroargentinos a sus ensayos, ya que “les intrigaban sus ritmos”.

Si bien el campo artístico, durante la dictadura argentina, padeció censuras y prohibiciones, estas *otras* músicas, vistas como músicas “sin letra”, sufrieron cierto

34

14. De Febrero a Noviembre de 1947 Nicolás Guillén residió en *Barrio Ansina* de Montevideo, teniendo amplio contacto con Pedro Ferreira ya (Oscar Montaña, intercambio personal). El conforma *Cubanacan* después de 1956, ya que entre 1954 y 1959 fue compositor, director coral y letrista de la comparsa *Fantasia Negra*. Cuando la deja forma en 1963 su propia comparsa: *Los Dandys cubanos*.

15. La música ‘tropical’ también tenía su propio *circuito*, y en él se desempeñaron ocasionalmente muchos afroargentinos. El caso más duradero ha sido, quizás, el de Juan Gularte, quien se integró como músico a *Los Wawancó* por más de una década. En Argentina nacieron sus hijos, del matrimonio con Gladis Corvalán (una mujer argentina oriunda de la provincia de Tucumán). Estela Delfino y Xuxú Da Silva, fueron figuras afrobrasileras convocantes en su momento e importantes para la configuración de estos *circuitos* musicales porteños en los que se desempeñaron el afroargentino Oscar Vega (“Pocho Porteño”), y los afroargentinos Juan Carlos “Candamia” Prieto Nazareno, Jorge Aire (“el indio” del conventillo de Gaboto), o más tarde “Jimmy” Santos Madruga y “Foca” Machado, entre tantos otros. Zaima Beleño también, además de haber sido una figura afrocubana importante del cine argentino –nacida en Panamá, radicada en Cuba y luego en Argentina y Uruguay– concentró a muchos de los músicos afroargentinos, que por 1982 se encontraban en la *city* porteña, en un espectáculo en el Teatro Astral.

16. Ricardo Nolé, entrevistado por Corti (2011).

17. Oscar Vega, alias “Pocho Porteño”, es quizás el músico y percusionista que más en claro tiene estas influencias y procesos socioculturales, y quien más ha capitalizado los conocimientos relacionados a la música portorriqueña, cubana, brasileña, afroargentina, y afroargentina. De allí que entre tantas entrevistas yo priorice aquí sus relatos al versar sobre las prácticas musicales de los afroargentinos en la *city* porteña, (Parody, 2014).

repliegue pero de ningún modo dejaron de desarrollarse¹⁸. Este “retirarse hacia espacios más íntimos” (“hacia las catacumbas” como define Sergio Pujol a este tipo de espacios, también citado por Corti, 2011:69), garantizó que estas músicas pudieran seguir “fermentando”. A locales como *Jazz&Pop*, dentro del circuito de músicos de jazz, o *Papagaio*, dentro del circuito de la música brasileña, asistían todos los músicos afamados que pasaban por Buenos Aires luego de sus actuaciones, dando lugar a fructíferos intercambios. Oscar Vega, más conocido como “Pocho Porteño”, nos confirmaba que cualquier figura que venía a tocar a Buenos Aires se iba para esos lugares después de sus actuaciones, porque sabían que ahí estaba el tuco, estaba el *free*¹⁹. Estos lugares más visibles, sufrían la represión en forma recurrente, aunque otros –*cabarets* donde también se reunían- eran convenientemente ignorados por la dictadura. En estas “catacumbas”, los músicos locales tocaban y “aprendían improvisando” (Ferreira-Corti-Romaniuk, 2010:88) en el intercambio con músicos afrouruguayos y afrobrasileños:

“yo fui el segundo percusionista que tuvo *Papagaio*, el primero había sido ‘el Beto’ López, yo estaba viviendo en Uruguay desde 1958 cuando se separan mis padres, que eran afrouruguayos, pero vivían en Argentina desde 1944: yo soy argentino. Al llegar a Buenos Aires nuevamente por la dictadura de 1974 comienzo a trabajar en el mismo lugar que mi padre, como obrero orfebre... Dejo enseguida ese trabajo porque, en Buenos Aires y en ese momento, ganaba muchísimo más como músico. Nosotros veníamos de épocas de oro en Uruguay. En el ‘52 había filmado Hugo del Carril en el conventillo *Medio Mundo*, y Pedro Ferreira había tocado con su grupo de son cubano junto a *La sonora Matancera* en el Hotel del Prado ...[de Montevideo...]... Yo vivía en Ansina 1036, pleno barrio Palermo, de allí salían los tambores. Y la influencia de la música brasilera en esa época también era grande, y de la música cubana y portorriqueña, ya había escuelas de samba en *Cuariem* y *Ansina*, paralelamente a la existencia del *Club de la Raza Negra*, de *elite*, donde los negros iban de traje como en corte europea. En Buenos Aires, desde los ‘70 y antes, todos trabajamos en espectáculos teatrales, o en televisión, acompañamos a la cubana Zaima Beleños varios años, todos negros uruguayos, y en el ‘75, ‘76 yo trabajaba en *Papagaio*, y Juan ‘Candamia’ Prieto Nazareno en el *Hotel Savoy*, acompañando a Xuxú Da Silva... y hacia el ‘78, y los ‘80, en el segundo *Papagaio*, en Anchorena y Córdoba, ahí llegan Luis Salinas, y después Walther Malossetti...” (Oscar Vega, más conocido como ‘Pocho Porteño’, entrevista realizada en 2013).

35

18. El tema *Alevacolariea* de Gelbard, en el que graba Rubén Rada, es reconocido en la actualidad como un tributo al pueblo negro de Argentina y Uruguay. Según el propio Gelbard, fue el tema de su autoría más pasado en el mundo. El tránsito de Rubén Rada por Buenos Aires tampoco fue menor: luego de haber grabado en 1976 con el trío Opa en EEUU (con hermanos Fatorusso), en 1979 graba en Buenos Aires *Rubén Rada y La Banda*, en 1981 acompaña el regreso del trío *Opa* en el Cine Plaza de Montevideo, y en 1983 acompaña el retorno de la democracia en Argentina con un concierto en Obras Sanitarias en el que suben al escenario todos los ‘tamborileros negros exiliados en Buenos Aires’, provenientes fundamentalmente del barrio Ansina, bajo la denominación de su segunda comparsa titulada *Hijos de Morenada y Fantasía* (en referencia a las comparsas *Morenada y Fantasía Negra* de Montevideo). El disco porteño de Rubén Rada de 1979 presenta en la contratapa una fotografía alegórica a su tiempo, con los músicos acorralados contra una pared, manos en alto, en la cual Rada está en el centro. Toda esta labor, para entonces, no tenía la envergadura que hoy le aporta la industria discográfica, sino que se trataba de ‘las primeras iniciativas’ (testimonio de ‘Jimmy’ Santos).

19. Ver actuaciones recientes disponibles en <http://www.youtube.com/watch?v=PjWuPPbh8uk>.

El *Shimy Club*²⁰, según diversos testimonios, comenzaba a decaer; para este club afroporteño la *Casa Suiza* fue un espacio de reunión, en el que supieron coincidir con afrouruuguayos y afrocubanos:

“... no tanto de músicos como de tamborileros ‘guariló’ [afroporteños] y tamborileros negros uruguayos, entre otros... también cubanos... nosotros éramos de Ansina, pero en el ‘63 ya habíamos venido a Buenos Aires con la comparsa de Barrio Sur, *Morenada*, para actuar en la 9 de Julio, en un espectáculo, de escenario, en carnaval... Y cuando venías a Buenos Aires, ahí te decían, y entonces, después de tocar, íbamos a esos lugares... a seguir tocando!... el *Shimy Club* perduró hasta el ‘77 o ‘78, yo estaba tocando con Xuxú Da Silva en el Hotel *Savoy* [1976], y todavía íbamos... a la *Casa Suiza*” (Juan ‘Candamia’ Prieto Nazareno y Washington Montiel)²¹

En la *Casa Suiza*²², las fiestas del *Shimmy Club* comenzaban a decaer. El sótano de esta casa céntrica fue también un espacio a donde asistían afrouruuguayos cada vez que “cruzaban el charco” para actuar en Buenos Aires (Frigerio, 1993). Con la democracia vendrían las participaciones en shows de grandes músicos, como el mismo Rubén Rada (con quien actúan en el Estadio Obras en 1983), o Pablo Milanés, y Milton Nascimento. “Candomberos” como Juan Gularte, “Pocho Porteño”, “Jimmy” Santos, Juan “Candamia”, “Araña” Luna –primo hermano de Rosa Luna- y “Foca” Machado, asociados a *circuitos* de músicos profesionales, nutrieron de experiencias *in situ* a más de tres décadas de músicos y percusionistas argentinos:

“Conozco a *Jimmy*, a *Candamia*, a *Foca*, cuando ellos se acercaban a la sala de *Beto Satragni*, en Constitución, Entre Ríos y Garay. Yo iba a tomar clases ahí, en la sala de al lado, y allí me abrieron los ojos para aprender a escucharlos, a aprender su idioma, a darme cuenta de la riqueza que había en la expresión de ellos. Allí ensayaban Rada con su banda, Beto con su grupo –*Raíces*- Ricardo Nolé con su trío, y siempre aparecían los morenos. Esto ya era en los ‘90, y siempre fue así, todo muy espontáneo, muy natural... de una profundidad y una generosidad únicas, te veían tocar y te decían ‘esto hacelo más así o más asá’, mucha profundidad, y bueno también eso: siempre era una fiesta, cuando no estábamos todos peleados, éramos todos amigos. Ahí empecé a saber quién era ‘Malumba’, quién era ‘Cacho’ Giménez, y paralelamente conocí a Cacho Tejera”. (Facundo Ferreira, entrevistas entre 2012 y 2013)²³

36

20. El *Shimy Club* era un tipo de club social sin sede propia –de allí la utilización de la *Casa Suiza*-, donde los afroporteños se reunían en pos de la organización de bailes que proliferaron desde 1920 (López, 2005: 57, 139 y 160). La dictadura les dio indirectamente cese a estos bailes, localizados en la *Casa Suiza*. La misma, fue demolida en febrero 2015 con la aprobación del Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales (CAAP) del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

21. Varios de los testimonios, de entrevistas realizadas en 2013, fueron luego socializados públicamente por todos los protagonistas en el programa radial *Señor Candombe* que tuve oportunidad de conducir junto a Juan Carlos ‘Candamia’ Prieto Nazareno en una universidad argentina. De dicho proyecto resultó el material discográfico *Señor Candombe: repertorios y narrativas de los afrodescendientes mayores (República de La Boca, Argentina)*, actualmente en edición.

22. Narciso Binayán Carmona en su artículo de 1980 de la revista *Todo es Historia* (páginas 66 a 72) refiere a las reuniones del *Shimmy Club* de días sábados en Almagro, y en *Casa Suiza* para carnaval, donde ‘en el subsuelo se hacían bailes afroamericanos: candombe, rumba abierta, y mezcla de ambos’, y cita dos cartas de Corián Aharonián de 1968 donde el musicólogo uruguayo diferencia los toques de candombe (montevideano y porteño) en relación a la cantidad de ejecutores y la capacidad de polifonía.

23. El grupo *Raíces* se había conformado en 1974, también con la llegada de sus músicos a la Argentina a partir de la dictadura de Uruguay. Luego de una pausa de casi diez años (Domínguez, 2008:6) -hacia la época que los encuentra Facundo Ferreira según cité su testimonio- el grupo retomaba su actividad, más precisamente en 1994. Paralelamente, estaban los proyectos de Cacho Tejera: *Mestizo*, y *Guambia*.

Como podemos ver, desde fines de los '80, con el *candombe* ya “en la calle”, y luego “en los grandes escenarios”, va quedando atrás la época de “los grupos” y de los bares, y comenzando la época de “las bandas” y los escenarios de mayor envergadura. En este proceso se incorporaba, a otro *círculo* paralelo como es ya para entonces el de los “centros culturales”, una nueva generación de inmigrantes afroargentinos llegados con la apertura democrática –músicos y *candomberos* por tradición familiar también-, que llevarán adelante sus propios proyectos musicales. Nutridos por experiencias previas en (la frontera con) Brasil y nuevas experiencias en el contexto porteño del “paracultural” (el *Centro Cultural Ricardo Rojas* de la UBA), más tareas intermitentes en grupos de música *reggae* joven del Uruguay –como *La abuela Coca*-, fusionan en Buenos Aires el *tango* con el *candombe* y el *rap*, y forman primero *Raíces suburbanas* y luego *Karukinka* (ambas de José “Delfín” Acosta Martínez), bandas con las que comienzan a producir video clips²⁴ que apelan a identidades híbridas y a barrios como La Boca, donde *candomberos* de ambas generaciones han vivido –y viven, aunque muchos fueron también de allí *desalojados* hacia “las afueras” de la ciudad de Buenos Aires-.

Hacia fines de la misma década (es decir, ya en los '90), la primera generación de afroargentinos citada también crea *Afroandombe*, conjunción del rock nacional -en manos del músico argentino Pedro Conde- y las voces y tambores de “Araña” Luna, “Jimmy” Santos, y Juan “Candamia”, ahora “al frente, y no detrás” –donde generalmente eran ubicados en el escenario, solo como percusionistas acompañantes-. Es a partir de que *Afroandombe*²⁵ actúa con la *Bersuit*, que el *candombe* entra a todo tipo de circuitos de inusitado público joven²⁶ –que ya “cruzaba el charco” en verano e iba a Montevideo a conocer mejor “esas maravillosas músicas”-. Así fue, siguiendo el relato de los protagonistas, que “muchos grupos (de argentinos ya) se volcaron al *candombe* [afroargentino]”...y que con el tiempo “se le empezara a dar visibilidad al *candombe* argentino” –posteriormente definido como “afroporienteño” (Cirio, 2003²⁷; Frigerio, 1993), y siempre mencionado por los afroargentinos asiduos a la *Casa Suiza* de los '60 y '70 como “el guariló”-.

En el proceso que va de “la Buenos Aires sin percusionistas” de los '70, a la Argentina del Bicentenario, todos los grupos musicales populares argentinos incorporaron en algún momento, sino *candombe*, un set de percusión. El denominado “folklore argentino” –paradigma de “la tradición” nacional y “nativista”- asiste actualmente a un proceso de *reafricanización* (Frigerio-Lamborghini, 2012, cito en Parody, 2015). En el caso del *candombe* y “las músicas negras”, este proceso ha sido activado fundamentalmente “desde abajo” y escasamente retroalimentado por la industria cultural (con excepción del suceso del disco de *Bersuit Vergarabat* del año 2000) y se desprende de la circulación de los afrodescendientes por sobre la frontera argentino-uruguaya, y su consecuente transposición de bienes culturales como tambores, toques ‘callejeros’,

24. *Tango Rap*, de José “Delfín” Acosta Martínez, con participación de Javier ‘Bonga’ –también músico de *La Abuela Coca*- es de inicios de los '90.

25. Ver *Afroandombe* en Canal Encuentro: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq5TMmdSLso>

26. Como bien me señala Ángel Acosta Martínez, ese *círculo* estuvo dado gracias a su tarea de difusión y enseñanza del *candombe*, también en La Boca donde residían los principales “referentes” afroargentinos de *Afroandombe* en los '90 –al igual que los hermanos “Bonga” Martínez y el propio Ángel Acosta por entonces-, ya que era el barrio de ensayo de la comparsa del proyecto *Kalakán GÜé*.

27. El artículo de Pablo Cirio que refiero en la bibliografía es una versión ampliada de una ponencia homónima que el presentara en el seminario *Estudios sobre la cultura afro-rioplatense. Historia y presente*, en Montevideo, en Octubre de 2003. Pablo también fue convocado para exponer sobre *candombe* afroporienteño en el Coloquio Internacional sobre *La Música entre África y América*, organizado en 2011 por el CDM.

instancias muy diversas de música, o clases -y en mucha menor medida de materiales discográficos sobre el género-. Como afirma Domínguez (2008), todas estas expresiones y manifestaciones “afro” modificaron la cultura musical (juvenil) argentina.

“Volviendo a salir a las calles”

Varios de los protagonistas de esos circuitos de “músicas negras” de los años ’70 –todos ellos “candomberos” convocados para *ennegrecer* la música, como hemos podido ver-, supieron tener intentos esporádicos de ejecución de tambores en la vía pública en Buenos Aires, aún en dictadura. Si bien se trataba de las primeras salidas y el número de tambores era menor, las mismas anticiparon lo que luego serían las convocatorias de tambores de *Plaza Dorrego* en San Telmo. La primera salida “a las calles” se produce con el mundial de fútbol del ’78, para festejar *el triunfo de Argentina con banderas uruguayas*, y con tamboriles de candombe e instrumentos de percusión *brasileros* que, como vimos, utilizaban para sus shows laborales en locales como el *Hotel Savoy* o *Papagaio*. A partir de esta “vuelta a las calles”, en plena dictadura, se conforma la primera comparsa de candombe de estilo afrouruguayo en Buenos Aires llamada *Patindombe*²⁸, con motivo del desfile para carnaval que la *Asociación Amigos de Avenida de Mayo* organizara en Febrero de 1980. En esta comparsa, que aún salía con tambores “clavados” (sin tensores), participaron familias afroargentinas, entre ellas la familia Rivero: murgueros oriundos de barrio Saavedra que para entonces ya vivían en Villa Zavaleta²⁹. Unos meses antes de la democracia, en AROJA (Asociación de residentes orientales José Gervasio Artigas), esta generación de tamborileros afrouruguayos “exiliados” conforma su segunda comparsa denominada *Hijos de Morenada y Fantasía*³⁰ en honor a las comparsas de los barrios “tradicionales” de Montevideo, y con ella es que acompañan a Rubén Rada en su show del Estadio Obras Sanitarias de abril de 1983.

38

En las primeras salidas de tambores producidas en el espacio público del -hoy emblemático- barrio de San Telmo, que marcarían el inicio del proceso de *relocalización* del candombe afrouruguayo en Buenos Aires, varios actores se dieron cita, entre ellos el propio Rubén Rada y la modelo y cantante Egle Martin, con quienes empezaron a salir estos tambores desde un local de la calle Bolívar –entre EEUU y Humberto Primo-. Bajo la coordinación de ‘Cacho’ Tejera, todos se encontraban por entonces ensayando el espectáculo de Egle Martin *Ritos y Candombe*³¹, y coincidían en espacios recreativos como AROJA (Asociación de Residentes Orientales José Artigas). Egle,

28. Su nombre se debe a que su ‘dueño’ era ‘Patín’ Zárate, argentino. En estas épocas la sociabilidad afrouruguaya se ubicaba en la zona de Congreso. Todos trabajaban en estacionamientos, plomerías, y también en los teatros de pleno centro, siendo la Avenida Corrientes y la Avenida de Mayo el marco de dicho radio de sus interacciones porteñas.

29. Visité en varias oportunidades la casa que compartieron en matrimonio el afrouruguayo Ricardo “Guaviyú” García Montoro -quien aún allí vive- con la afroargentina Susana Rivero ya fallecida, y sus once hijos. En dicha casa, ubicada a la entrada de Villa Zavaleta, grabé varias de las primeras entrevistas que realicé a “Guaviyú” junto a Juan “Candamia” hacia 2013 y 2014.

30. El nombre aludía a *Morenada y Fantasía Negra*, dos reconocidas comparsas –y hoy históricas- de Montevideo. *Hijos de Morenada y Fantasía* fue ‘contratada’ -en el marco de la reapertura democrática- para actuar en desfiles como casamientos y eventos -en ciudad y provincia de Buenos Aires.

31. Visité en 2014 a Egle Martin en su casa de Barracas, junto a la Dra. Dina Picotti. En la entrada de su casa se disponen tambores de diversos lugares del mundo, y el afiche gigante de dicho espectáculo. La familia afrouruguaya López Marino, de Avellaneda, aportó en ese año las gacetillas de los espectáculos que se realizaron con Egle Martin (1983).

con la intención de *(re)visibilizar* a los afroargentinos -que conociera en la *Casa Suiza* en los '60-, convocaba a los afrouruguayos a salir 'con velas y ropa blanca', inspirada tanto en estéticas bahianas que hubiera adoptado en su "exilio" en Brasil, como en la idea de una posible reivindicación o alusión a reminiscencias coloniales³². Estos elementos, no daban solamente un toque estético, sino que imprimían cierta *religiosidad* a estas salidas con tambores que este grupo de inmigrantes afrouruguayos no compartía necesariamente³³ -sobre todo siendo socialistas, aunque el candombe para el siglo XX ya había atravesado también un proceso histórico de *secularización* (Ferreira, 1999: 145; Guigou, 2006: 43; Allende y Cruz, 2014)-. En estas "salidas" con tambores, ellos tenían la intención de estar "libres", y "como en su barrio", donde las salidas dominicales representaban "la reunión de las familias" (Luis Ferreira, 1999; Hugo Ferreira, 2015), ya que tras el desmembramiento que muchas familias afrouruguayas sufrieron -a causa de la dictadura, y luego de la propia situación migrante- las convocatorias con tambores en *San Telmo* tuvieron como principal fin ponerlos en contacto ("convocar a la orientalidad"). Así es que, los artistas siguieron desde entonces su curso profesional (tanto Rada como Egle), y "los tamborileros" definieron otro rumbo: desde *Plaza Dorrego* -y no hasta la misma-, pasando por el caserón de Cochabamba y Balcarce -donde ya vivían estos afrouruguayos una vez mudados de la zona de Congreso a San Telmo-, hasta *Parque Lezama* (por la calle Balcarce, y no 'derecho' por la calle Defensa).

La iniciativa consiguió las llamadas espontáneas "de la morenada" que aún hoy perduran siendo declaradas por UNESCO (2012) entre los *Sitios de Memoria y Culturas Vivas* precisamente por la apelación a una memoria histórica y esclava que una segunda generación de inmigrantes finalmente conseguirá imprimirle -aún en conflicto por ello con la primera generación de "veteranos"- . En todas estas primeras "salidas", la policía "custodiaba" -y custodia aún- el despliegue comunitario, incautando los tambores varias veces en aquél entonces, y habiendo llegado incluso a quemarlos para con ellos "hacer un asado" en tanto observarían la escena "los detenidos" : Juan "Candamia" en tal oportunidad, y "Jimmy" Santos, Washington Montiel, "Araña" Luna, entre otros, en diversas oportunidades entre 1982 y 1983 -de esta manera "asiduos" a la comisaría 14-. Esto hace que sea difícil definir únicamente como "culturales" los aportes de esta generación de afrouruguayos, siendo que -como afirma Frigerio (2010)- "salir con un tambor a la calle, en Buenos Aires, [aún hoy] se vuelve de por sí un acto político"³⁴.

39

"Difundiendo la cultura afro"

Hacia fines de los '80, *el candombe*, en tanto *espacio sociocultural* privilegiado para los afrouruguayos, tendrá en las calles ya su permanencia. Paralelamente a este proceso de *relocalización* del candombe en la vía pública, con el correr de los primeros años

32. Parque Lezama y Plaza Dorrego fueron espacios de la antigua ciudad de Buenos Aires relacionados a la trata esclava. Ver *Sitios de Memoria y Culturas Vivas de los Afrodescendientes* (UNESCO, 2012).

33. La apelación a una imagen sagrada, pero tangencialmente colonial, se torna necesaria para quienes estando inmersos en el campo laboral de la cultura en Argentina se desempeñaron para entonces a partir de la enseñanza de "músicas negras". Estas diferencias vuelven a presentarse hacia fines de la década del '80 en las para entonces ya "tradicionales" salidas de tambores de Plaza Dorrego de días feriados, entre los afrouruguayos "fundadores" de esta práctica y una segunda generación de inmigrantes afrouruguayos que convoca en una oportunidad a "salir descalzos y con pantalones blancos arremangados", tras lo cual se instalan diferencias generacionales que por diferentes motivos permanecerán por décadas.

34. Ver entrevista en *Quilombo en Buenos Aires*, documental realizado por *Revista Quilombo* en 2010.

de la democracia, se abrieron espacios institucionales alternativos donde una segunda generación de migrantes afrouruuguayos supo insertarse, por supuesto *no* sin dificultades.

En un clima de espíritu de lucha internacional panafricana que culmina una etapa en 1990 con la liberación de Mandela³⁵, se fundan dos grupos en Buenos Aires: el *Grupo Cultural Afro* –que fundaran Ángel y José Acosta en 1987 en un espacio prestado de la calle Perón 1125- y el *Movimiento Afroamericano*. Ambos funcionarían en el *Centro Cultural Ricardo Rojas* desde 1988³⁶ y hasta poco más allá del año '90. Este espacio “de extensión cultural” de la Universidad de Buenos Aires albergaba actividades correspondientes con un Área afro. La misma integraba talleres de danza y/o percusión dictados por inmigrantes afrobrasileros, afrocubanos, y afrouruuguayos. El *Grupo Cultural Afro*, dictó talleres de candombe –como luego hiciera *Mundo Afro* entrados los años '90 en Uruguay- conformando una comparsa de alumnos (la primer *Kalakán Güê*) que como cierre del año organizó bajo la dirección de José “Delfín” Acosta Martínez las *Primeras Jornadas de Arte Afroamericano* dentro del Centro Cultural Ricardo Rojas³⁷. A las mismas asistieron diversos embajadores de países africanos, y el director e integrantes del grupo *Amandla* (Agapito Carrizo y Chabela Ramírez) quienes en 1989 les envían una carta de apoyo y reconocimiento a su tarea en Argentina -tarea que avalaron- en tanto tras todos estos contactos conformaban OMA (*Organizaciones Mundo Afro*, de Uruguay, de quien José ‘Delfín’ durante un tiempo sería corresponsal). El *Grupo Cultural Afro*³⁸ dictó clases de candombe y de percusión (diversos ritmos) a alumnos que luego pertenecieron (fundaron, dirigieron, o integraron) *La Chilinga*, *Katurga* (hoy *El Choque Urbano*), *Fortubanda*, *Diablos Sur*, Escuela de Música Popular de Avellaneda, Escuela de Música Miguel Yepes, *Grupo de Teatro Catalinas Sur* –dirigido por el uruguayo Adhemar Bianchi-, *Murga Sacate el Almidón*, *Murga Amantes de la Boca*, *Murga La Redoblona* –de Zulema Barrios-, *Murga La Renovada*, entre otros. Además, formaron la banda de música *Raíces Suburbanas* (y luego *Karukinka*) con la que fusionaban *reggae*, *rap*, tango y candombe –como ya mencioné en el anterior apartado-.

José “Delfín”, hacía de sus palabras “una lanza”. La lucha por el reconocimiento y la difusión de su cultura -entendida en términos diaspóricos y panafricanos- terminó con su muerte en manos de la policía, en circunstancias en las que defendía a dos inmigrantes negros (a la salida de *un bar brasiler*), ocurriendo esto a varios años ya de que el Centro Cultural Ricardo Rojas *disolviera* el Área afro³⁹. Como podemos

40

35. La primera generación afrouruuguaya había firmado un escrito en apoyo a la lucha contra el apartheid, por convocatoria de Enrique Nadal (activista afroargentino).

36. Sandra Chagas, integrante y presidenta del *Movimiento Afro-cultural* en los últimos años, resalta que la fecha de conformación del *Grupo Cultural Afro* “es el 20 de abril de 1987, luego de lo cual a las 00hs fue el cumpleaños de José Acosta. El nació un 21 de Abril de 1963”.

37. Estas jornadas contaron con exposiciones de cuadros, esculturas, instrumentos musicales, videos sobre Mandela, sobre Haití y otros, y espectáculos de varios países y la presencia de varios embajadores africanos que estos migrantes presentaron a las que luego serían las autoridades de *Mundo Afro* –presentación que fue crucial para su fundación-. También actuó la *Comedia Negra* de las hermanas afroargentinas Susana y Carmen Platero, grupos de capoeira a cargo de los mestres Yoji Senna, Bal Boa Morte y Pica Pau, al mestre Ricardo Cosme Velho, junto con Alejandro Frigerio (antropólogo y capoeirista), María Pía Rillo, Marcela Gayoso, ‘Forza’ Africana y otros. Participó la primer comparsa *Kalakán Güê* de alumnos, el alumno de candombe y cantante Ariel Prat con su grupo musical, el alumno de candombe y cantante Carlos Andino con su grupo musical, Isa Soares y su ballet de alumnos de *danza afro yorubá*, y un ballet afroperuano.

38. Se observa en esta segunda generación de inmigrantes afrouruuguayos la influencia del discurso de Agapito Carrizo, si bien en Uruguay no habían tenido filiación específica al Movimiento Negro.

39. Si bien Isa Soares, afrobrasileña coordinadora de la misma, se siguió desempeñando allí hasta 2006, con la *recualificación* del Centro Cultural en pleno gobierno menemista, el área se fue paulatinamente “vacando”.

observar, la “vuelta a las calles” no siempre fue feliz, especialmente si esta “vuelta” tiene connotaciones étnico raciales. La “difusión de la cultura”, si la misma es negra o “afro”, tampoco ha sido sencilla (ya en democracia), para la segunda generación de inmigrantes afro-uruguayos en Argentina.

“Luchando por los derechos”: formalización del activismo político afrouruguayo en Argentina

La lucha (anticipada?) contra la violencia y la no discriminación le costó la vida a José “Delfín” Acosta Martínez, a su hermano le costó el “exilio”⁴⁰, situación que aún no presenta ni justicia ni reparación⁴¹. Para homenajear a su hermano asesinado —y a todos los africanos y afrodescendientes “desaparecidos” en el Río de la Plata-, entre los años 1996 y 1998, Ángel Acosta comienza el *Proyecto Kalakán Güé Homenaje a la Memoria*. Como parte del mismo, dicta clases gratuitas de candombe a un sinfín de jóvenes argentinos y conforma una segunda comparsa *Kalakán Güé*, con la que desfila el 13 de Diciembre de 1998 frente al Cabildo de Buenos Aires, denunciando públicamente la muerte de su hermano. Esto constituyó un hecho histórico, ya que “desde la época del gobierno de Juan Manuel de Rosas [mediados de siglo XIX] no desfilaban tambores frente al Cabildo de Buenos Aires” —según el propio Acosta-. En Febrero de 1999, esta primera comparsa de candombe afrouruguayo *integrada mayormente por uruguayos y por jóvenes argentinos* —y escasos afrouruguayos⁴²- cumple con desfilar en las *Llamadas de Montevideo*, como invitados, por la calle Isla de Flores. Entre los “cuadros” que desfilaron como parte del proyecto delante de la comparsa, se contó con una orquesta de “instrumentos pre candombe” y un *ballet de orixás*⁴³ (dirigido por Isa Soares, maestra de danza afro yorubas, y coordinadora del Área Afro del C. C. R. Rojas que ya cité). Dicha comparsa solo tenía el fin de cumplir con este proyecto, de manera que una vez realizado, se disuelve, pero a partir de ella surgen las primeras comparsas juveniles⁴⁴ de Buenos Aires (ver Frigerio-Lamborghini, 2009 a). En relación a la cantidad de comparsas que luego proliferarán, coincido con estos autores en entender al período inmediato que continuó a la comparsa del *Proyecto Kalakán Güé* como un

41

Además de José “Delfín”, varios otros profesores afrolatinoamericanos que iniciaran allí y en el *Danzario Americano* sus clases, fallecieron —como es también el caso de Alberto Bonne Sánchez-.

40. Ángel Acosta nunca consiguió el asilo político en Europa, puesto que las amenazas las recibió en Argentina, y su nacionalidad de origen es uruguaya. El tipo de violencia vivida por esta segunda generación (hermanos “Bonga” Martínez y Acosta Martínez, y también los hermanos Roberto y Omar Sosa Piris durante la dictadura en Uruguay), no fue nada menor: José “Delfín” “hubo estado preso y encerrado en el hospital neuropsiquiátrico uruguayo prácticamente anestesiado por meses, por encontrarse reunido en una esquina tocando la guitarra con más de tres personas, las cuales fueron todas detenidas, sus cabezas afeitadas, para ser posteriormente “medicadas” hasta obtener luego de varios meses “la libertad”.

41. Luego de una década de espera -en Agosto de 2013- la causa de José “Delfín” Acosta Martínez pasó a tomar carácter de ‘admitida’ en la Comisión de DDHH de OEI, quien de este modo ahora cumple con interpelar al Estado argentino respecto del caso.

42. Entre ellos “Foca” Machado, la madre de Javier Ortuño (“Tita”) que junto a Elbio García personificó a los reyes congos, Andrea y Carla Ortuño como bailarinas —y la primera de ellas reciente mamá-, Sandra Chagas entre otras “mamá viejas”, etc.

43. Integré y desfilé con Kalakán Güé ambas fechas, en este grupo de instrumentos e investigación-acción etnomusicológica, al que se acercara en 2002 Pablo Cirio para iniciar sus investigaciones en música afroargentina. En 2001, según nos relata Ferreira (2003), la comparsa de *Mundo Afro* —taller de integración de tambores y coro *Afrogama*- incorpora los personajes religiosos también.

44. Hoy existen en Argentina más de 40 comparsas de candombe.

período de *expansión* del candombe –así como en 2009, en cambio, se sucederá un proceso de *implosión* (Parody, 2016)-.

En tanto, tras reabrir la causa del asesinato de José “Delfín” en Uruguay, cerrada en Argentina sin esclarecer, Ángel Acosta formaliza su activismo fundando en COFAVI (Comisión de Familiares de Víctimas Inocentes de la Represión Policial e Institucional en Democracia) un escritorio denominado *SOS Racismo Argentina*, integrado por la profesora y socióloga afrodescendiente Alicia Funes y el inmigrante africano –recientemente llegado hacia entonces- Balthazart Ackhast, espacio desde el cual articulan y fortalecen a las organizaciones afrodescendientes en preparación para “el proceso de Durban” (*Illra Cumbre Mundial contra la discriminación, la xenofobia y el racismo*, Sudáfrica, 2001):

“Para la Conferencia Ciudadana de Las Américas de Chile de diciembre del año 2000, donde se presentaban los documentos de posición de las realidades de cada país por las ONG y Estados, participamos en ella, e hicimos junto con la profesora Alicia Funes una carta, que leyera públicamente Lucía Dominga Molina -visiblemente afroargentina, directora de la *Casa de la Cultura Indo Afro Americana* de Santa Fé- en un minuto en el espacio de los Estados, donde por primera vez en la historia se daba a la luz la existencia de los/as afroargentinos/as y se denunciaba el asesinato de mi hermano por parte de la policía. A ésta Conferencia de Chile, llevamos a representantes afrodescendientes jóvenes como parte integrante de *SOS Racismo Argentina*, escritorio que yo había conformado y dirigía dentro de COFAVI ...”. (Ángel Acosta Martínez, nieto de “Quico” Acosta, y primo de la vedette “Lola” Acosta)

42

Seguido de la *Conferencia Mundial contra el Racismo y la Xenofobia* realizada en Sudáfrica en 2001 (conocida como “Durban”), se presentan en la *Defensoría del Pueblo* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires dos proyectos para la *Casa del Negro*. La organización afroargentina que presenta uno de los proyectos, quería una *Casa del Afroargentino*, por lo cual indicaron a Ángel Acosta que “siendo uruguayo recurra a Uruguay”, tanto para sus proyectos como para lo respectivo al caso del asesinato de su hermano. Desde su mirada panafricana, este ex integrante del *Grupo Cultural Afro*, proponía, contrariamente, una *Casa del Negro*, para todas aquellas personas africanas y afroamericanas afrodescendientes residentes en Argentina. Estas desavenencias, como bien refiere López (2005 b), consiguieron que el proyecto se archivara sin resultados.

Para entonces, llegaba a su fin la primera etapa del grupo *Afroscandome*, dejando como resultado un repertorio y una narrativa particular dentro del candombe afrouruguayo en Buenos Aires. Para 2001, tres a cuatro años antes Ángel Acosta se exiliara, “Araña” Luna –referente de *Afroscandome*- da lugar a los hermanos “Bonga” Martínez –dos de las cuatro parejas de hermanos integrantes del *Grupo Cultural Afro*⁴⁵- en el predio de la calle *Herrera 313*, fábrica “tomada” que oficiaba de “conventillo” donde nuevamente desarrollan actividades de difusión de la *cultura afro*. Tras la instancia de su *desalojo*, entre 2008 y 2011 llevan adelante -y ganan- un juicio al Estado (CABA), tras el cual el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires debe asignarles un espacio para sus actividades, previamente declaradas de interés cultural. Así es que, indirectamente pero con el apoyo de varios agentes –como la diputada Diana Maffia,

45. Estas eran: los hermanos Acosta Martínez, los hermanos “Bonga” Martínez, los hermanos Sosa Piris, los hermanos Wilson y Sandra Chagas en menor medida –si presentes en el Centro Cultural afro de la calle Perón-, y las primas Betty y “Charo” Delgado. En derredor de ellos: Pía Rillo, Marcela Gayoso, Ariel Prat y Carlos Andino como alumnos.

que anteriormente los conoce en la Defensoría del Pueblo con el proyecto de Ángel Acosta- consiguen, con la reubicación del *Movimiento Afrocultural* en Defensa 535 (en pleno San Telmo) hacer realidad *La Casa del Negro* en Buenos Aires (o casa de la *cultura afro*⁴⁶).

Podemos observar que tanto en la *cultura política* de algunas de las organizaciones negras actuales (*Movimiento Afrocultural, África y su Diáspora*), como en las estrategias desarrolladas otrora por organizaciones negras argentinas de más larga trayectoria (*Casa indoafroamericana de Santa Fé*), son notorios los aportes del tipo de *activismo* de esta segunda generación de inmigrantes afroargentinos. Así haya sido bajo un modo social de confrontación o conflicto, los aportes de estos activistas afroargentinos en Argentina colaboraron con la visibilización y el reconocimiento de los afroargentinos en primer lugar. Es en esta arena de interrelaciones previas donde el actuar político afroargentino sumaba su trabajo sin presentar aún un modo formalizado de participación, queda definido el liderazgo de las organizaciones afroargentinas y caboverdianas que perdurará hasta entrado el 2011.

“Ocupando un lugar” en las políticas de Estado argentinas, y en los organismos internacionales de “salvaguardia”

Con el juicio ganado por el *Movimiento Afrocultural* al gobierno de la ciudad de Buenos Aires (siendo Mauricio Macri jefe de gobierno de la ciudad), y otros acontecimientos -como la declaratoria del *Día de las y los afroargentinos y de la cultura afro*⁴⁷, o la concreción de la inclusión de la variable “afrodescendiente” en el último censo (López, 2005; Fernández Bravo, 2010)-, se constituye un primer “envase jurídico territorial” (Canclini, 1995, cito en Fernández Bravo, 2013:241) a partir del cual poder establecer una nueva etapa en lo que refiere a políticas para afrodescendientes en Argentina. Distintos afroargentinos -y también nuevos organismos internacionales⁴⁸- tienen protagonismo en toda una serie de (algo dispersas pero) *nuevas acciones*.

Una vez reubicado, el *Movimiento Afrocultural*, por medio de la colaboración de activistas profesionales y agentes universitarios en estrecha relación con asesores de UNESCO, gestiona y obtiene del CRESPIAL (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina) un apoyo correspondiente con la asignación de fondos concursables⁴⁹. Esta asignación, tiene como fin solventar un proyecto que la organización presenta para la “salvaguardia” del *candombe* en tanto expresión

43

46. El tipo de dinámica y proyecto que llevan adelante como *Movimiento Afrocultural* los hermanos “Bonga” Martínez, de todas maneras, dista ampliamente de la idea que tuviera Ángel Acosta respecto de la *Casa del Negro*. Actualmente, por distintos medios, Ángel colabora para el fortalecimiento de este lugar, siendo su sobrino -hijo de Diego “Bonga” Martínez- uno de los dos actuales e incipientes “funcionarios afro” del Ministerio de Cultura nacional.

47. En conmemoración de María Remedios del Valle, mujer negra a quien el General Manuel Belgrano le confirió el grado de capitana por su arrojo y valor en el campo de batalla.

48. No detallo aquí, por razones de extensión, la incidencia de “algunos organismos multilaterales de financiamiento/crédito como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Banco Mundial (BM)” en el activismo afroargentino (ver Frigerio-Lamborghini, 2010).

49. Acerqué a la Doctora Mónica Lacarrieu al *Movimiento Afrocultural* en 2011, en tanto yo cursaba su seminario sobre *Patrimonio y Globalización* en FLACSO Argentina. Ella, y Marisa Pineau, viabilizaron la inclusión de las salidas de tambores de Plaza Dorrego entre los *Sitios de Memoria y Culturas Vivas* de UNESCO (2012), tras nuestro trabajo conjunto con Sandra Chagas y Diego “Bonga”. El proyecto fue formulado en dicho contexto, aunque luego escasamente monitoreado, y sin embargo visitado por Frederick Vacheron (regional UNESCO).

del patrimonio inmaterial que “la comunidad afroandina” sustenta en Buenos Aires. El proyecto se afirma en relación a la construcción artesanal “tradicional” de tambores –inaugurada en Argentina por Ángel Acosta Martínez, quien aprendiera con su abuelo “Quico” Acosta, y continuada por los Hermanos “Bonga” Martínez, habiendo aprendido uno de ellos con Juan Velorio -, a la transmisión de los fundamentos del candombe –entendido como “candombe a la buena”- con talleres y actividades estrechamente relacionadas a las prácticas de candombe de *Plaza Dorrego*, estando estas reconocidas previamente por UNESCO (2012) como parte de las *Culturas Vivas* de la Ciudad asociadas a los *Sitios de Memoria*⁵⁰. En un segundo proyecto, CRESPIAL apoyará nuevamente acciones de ‘salvaguardia’ para con el candombe, atendiendo específicamente a las *narrativas y repertorios* de los afroargentinos más mayores, primera generación de inmigrantes “exiliados” y localizados hoy con sus tambores en el barrio de La Boca –y en su mayoría, como ya describí en el primer apartado, oriundos de *Barrio Ansina* de Montevideo⁵¹, que junto a unas cuarenta familias no habían sido mayormente incluidos en el proyecto anterior⁵².

En tanto, paralelamente al primer proyecto, el *Movimiento Afro-cultural* entra en alianza –convocado por una nueva figura afroargentina que se incluye en el activismo negro local- con otros grupos afrodescendientes, e integran en 2011 la APOAA⁵³: *Asamblea permanente de Organizaciones Afrodescendientes de Argentina* dirigida por Carlos Álvarez (activista afroargentino perteneciente al grupo de jóvenes de OMA Uruguay⁵⁴). Posteriormente, ya como funcionario estatal en la Secretaría de Derechos Humanos de la Presidencia de la Nación (Argentina), Álvarez interpelará a los distintos ministerios nacionales con ininterrumpida diplomacia, creando un espacio de diálogo estratégico en un “contexto (multicultural) de oportunidades” dado en el marco de un gobierno de corte nacional popular⁵⁵. También en este marco, tras coincidencias sostenidas desde 2004 con el movimiento popular dirigido por Luis D’ Elía (e integrando la *Central de Movimientos Populares*, hoy reconfigurada como MILES o *Movimiento de Integración Latinoamericana de Expresión Social*), la organización África y su

44

50. Estos avances siempre se consiguieron tras la tarea articulada y mancomunada de diversos sectores, entre ellos activistas (afrodescendientes y no afrodescendientes), artistas y académicos. Uruguay gestionó ante Unesco el reconocimiento del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, estatuto que se obtuvo en el 2010.

51. Parte de dicho proyecto ha sido el programa radial *Señor Candombe* (UNDAV). Todo lo relevado en dicho proyecto es publicado en el CD *Señor Candombe. Repertorios y narrativas de los afrodescendientes mayores*. Por medio del mismo, socializo también gran parte de mi etnografía, en *co autoría* con Juan Carlos “Candamia” Prieto Nazareno y varios de los afroargentinos de su generación.

52. Favoreció su convocatoria la creación de una comparsa en La Boca, liderada por la familia de Juan Carlos “Candamia” Prieto Nazareno, tras su viudez, que tuvo en sus inicios la intención de reunir y visibilizar a la población afroargentina más relegada, que escaso contacto tiene con el activismo afro. Aún cumple esta función *social*, en un espacio ciertamente más marginalizado de la ciudad como está siendo hoy La Boca –bastante librado al devenir nocturno, sin que puedan aspirar a más que reunirse y socializarse, y a conseguir integrarse al circuito numeroso de comparsas que hoy existe en Buenos Aires-. Este proyecto pudo brindarles herramientas.

53. APOAA se conforma al disolverse CONAFRO, coalición de escasos meses de duración entre las organizaciones África y sus Diáspora (estando la misma dirigida por el ex miembro de S.O.S racismo, Balthazart Akaschk, desde sus inicios hasta la actualidad), y *Diáspora Africana en Argentina* dirigida por el joven argentino afrodescendiente Federico Pita.

54. Ver en Ferreira, 2003:263. También en la biografía de Carlos Álvarez que escribí para el *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*, Harvard University Press.

55. El peronismo, en la Argentina, se caracterizó por políticas inclusivas que tienen como principal destinatario a la “clase trabajadora”, y no así a los grupos étnicos minoritarios, sean estos indígenas, sean estos afrodescendientes.

Diáspora -partidaria de una alianza de minorías que pueda gestar políticas inclusivas tanto para afrodescendientes como para los demás sectores desfavorecidos- consigue una oficina física donde funcionar en consonancia con estos principios⁵⁶. Hacia 2010-2011, un miembro de África y su Diáspora, el músico Javier Ortuño⁵⁷ pasa a coordinar el Programa Afrodescendientes perteneciente a la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación⁵⁸ (que desde 2014, asciende al rango de Ministerio de Cultura). Este programa es creado para canalizar las inquietudes de los grupos afrodescendientes de todo el territorio nacional, realizar actividades de índole cultural, y llevar adelante una cartografía sociohistórica de la afrodescendencia en la Argentina⁵⁹. Los recursos para estos programas, en un contexto de políticas (multi)culturales altamente acompañadas por el auge del mercado de las industrias culturales, terminan resultando de todas maneras secundarios⁶⁰ dentro de la política Estatal, aunque el esfuerzo por esta inserción de los afrodescendientes en la esfera del Estado dará así sus frutos⁶¹.

La legislatura porteña, por su parte, tratándose de eventos de reconocimiento de tipo cultural o multicultural, también se inserta en esta escena, por medio de la convocatoria a grupos artísticos de afrouuguayos, como la Escuela de Candombe del Movimiento Afro-cultural dirigida por Javier “Bonga” Martínez, o la banda musical Karen Fleitas y La Marmolada -grupo en el cual son recurrentes las actuaciones de Heber Piris, cantante afrouuguayo de gran trayectoria que residiera en la Argentina en los últimos años-. Incluso la reciente comparsa África Ruge, conformada en 2012 por “los veteranos” o “referentes” afrouuguayos ya mayores llegados al país cuando los inicios de la dictadura en Uruguay (familia de Juan Carlos “Candamia” Prieto Nazareno, con hijos, nietos y bisnietos afroargentinos), es convocada a desfilar para las celebraciones del XXXmo Aniversario de Apertura Democrática. Sorpresivamente, quienes ingresaron

56. En esta tarea inicialmente se había alineado también Carlos Álvarez, quien tras diferencias funda su propia organización (denominada *Agrupación Xangó*), para por otro lado también pasar a asociarse con otras líneas de la militancia kirchnerista, a quienes ya conocía por su militancia en el movimiento LGTB, del que resulta su participación en las acciones en pos de la Ley de Matrimonio igualitario de Argentina, y su matrimonio con Martín Canevaro en 2010. Los *Afro LGTB* participan el 8 de Noviembre con sus grupos afrodescendientes en las celebraciones –o las organizan en sus sedes-, y los 9 de Noviembre en las marchas del orgullo gay y lésbico.

57. Primo de Edgardo Ortuño, también funcionario en Uruguay, y esposo de Ana Carolina Point (una militante política de gran trayectoria y fuerte iniciativa, oriunda de Tucumán, y socialmente blanca, a quien conoce cuando sus tareas como músico). Ver en http://www.youtube.com/watch?v=SEksUzcJZ_k a Heber Piris y Javier Ortuño, tocando *El último café*, programa *Tocá Madera* de Canal Encuentro, ejecución filmada en Plaza Dorrego, San Telmo (2009).

58. En 2006 se “lanzó” el Foro de afrodescendientes del INADI que funcionó canalizando iniciativas –como la inclusión de la variable “afrodescendientes” en el censo de 2010- para quedar luego de una serie de conflictos integrado únicamente por una familia afroargentina (ver Frigerio-Lamborghini, 2012 b). En 2010, el INADI conformó también un Programa Afrodescendientes, cuya acción analiza en detalle Fernández Bravo (2013).

59. En los primeros años, el programa priorizó el protagonismo de los afrodescendientes en los eventos de índole cultural que el mismo organizara propiciando su visibilización en la esfera pública (como es el caso del Carnaval Afrodescendiente que se realizara entre 2012 y 2015 en *La Manzana de las Luces*, predio que había sido construido íntegramente por esclavizados).

60. El MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), desarrolló en Tecnópolis del 11 al 14 de abril de 2013, sus segundas jornadas, organizadas por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, estando Rodolfo Hamawi bajo la Dirección Nacional de Industrias Culturales. Asociado a África y su Diáspora, el MICA organizó conjuntamente o apoyó los primeros Carnavales afrodescendientes.

61. Con el cambio de gobierno a fines de 2015, el Programa Afrodescendientes se destituye –junto con la destitución de Javier Ortuño, que tuviera poco apoyo de “la comunidad afro”-, y Yael “Bonga” Martínez (hijo de Diego “Bonga”) junto a Emanuel Ntaka son postulados (por algunas organizaciones afrodescendientes) y elegidos por la Dirección de Diversidad y Cultura Comunitaria para integrarla como representantes afro e indígenas funcionarios del área –sin capacitaciones, y con una remuneración ínfima-.

a la Argentina huyendo de la dictadura uruguaya de 1973, parecían encontrarse hacia 2013 como parte constitutiva del emblema de la democracia en la Argentina⁶².

Conclusiones

Hasta aquí, hemos visto distintos “tipos de agrupamiento de los sectores afrodescendientes” uruguayos en la Argentina, y su accionar “situado entre los marcos geopolíticos y la esfera doméstica” o comunitaria (Ferreira, 2013: 217) y la esfera artística y política porteña. Para las primeras dos generaciones de inmigrantes afrouruguayos que arribaron a Buenos Aires entre 1974 y 1983, *el candombe* ha sido y es “constitutivo de memoria colectiva e identidades sociales, ... y de formas de etnicidad territorializadas en vecindarios y redes de parentesco multirracial” que encuentran fundamentalmente su espacialidad performática entre La Boca y San Telmo (sur de la ciudad), y –gracias a los procesos de gentrificación urbana- su espacialidad doméstica en las márgenes provinciales del Riachuelo (zonas de Dok Sud, Isla Maciel, Sarandí en Avellaneda) y “más allá” (Villa Zavaleta, Villa Soldati, como barrios periféricos de la capital, exceptuando la segunda generación que siempre residió entre La Boca, Parque Lezama, y San Telmo –aunque también en Burzaco, donde hoy residen sus hijos-).

46

En el transcurso de estos 40 años, pareciera que la primera generación de inmigrantes conformó una red social menos amplia -y más endogámica-, que circunscribió sus lazos a amistades dadas en un circuito de músicos argentinos y uruguayos residentes en Buenos Aires. Estos músicos, estando hoy insertos en un circuito formal de *trabajo cultural*⁶³, son quienes pueden asistirlos eventualmente en el ejercicio de una ciudadanía más plena⁶⁴. Con un reducido progreso económico y experiencias de represión previas -tras las cuales prefieren “no confrontar al Estado, ni mezclar el tambor con la política”-, su acceso a la esfera del poder es restringido. Tal vez por ello ha sido que, en una justa medida, la exogamia (o específicamente la *hipergamia*) dio a las siguientes generaciones de inmigrantes afrouruguayos la posibilidad de construir alianzas con otros actores que, posteriormente, les brindaron entrada a las Instituciones del Estado -ya sea por vías diplomáticas como los funcionarios recientes, o por vías confrontativas, como fue el caso del *Grupo Cultural Afro*, hoy *Movimiento Afro-cultural*-. Cierto es que, como he mencionado en el último apartado, finalmente en la reciente “institucionalización del conjunto de iniciativas orientadas hacia la población de origen africano” (Fernández Bravo, 2013) encontramos a una tercera generación –de inmigrantes o de hijos de inmigrantes afrouruguayos- inserta en las dinámicas del Estado (ya sea como funcionarios, ya sea en articulación con los mismos). También hallamos,

62. Como declara Juan Carlos Prieto, no aceptaron este desfile por no querer cambiar los colores de su comparsa actual por las insignias políticas que la legislatura porteña les proponía –a pesar del importante presupuesto ofrecido-. En ese momento el gobierno de la Ciudad estaba a cargo del PRO, pero el gobierno nacional a cargo del kirchnerismo –actualmente ambas jurisdicciones coinciden bajo la primer tendencia-.

63. Llamativamente, a pesar de su identificación izquierdista aún actual, Hugo “Hueso” Ferreira se desempeña también en el Ministerio de Cultura: pero su labor es el dictado de talleres en cárceles y otros espacios de la misma característica. No es el único uruguayo desempeñándose en áreas de cultura: Juan Guigou, el actual coordinador del *Programa Cultural en Barrios* de la Ciudad de Buenos Aires –un programa inaugurado en 1984 que concentra la mayor cantidad de talleres de la ciudad-, también es uruguayo y pertenece a dicha generación, aunque está “alineado” con el gobierno macrista, y su lazo es con la segunda generación de inmigrantes ya que data desde épocas de *Kalakán Güé*, proyecto en el que su esposa “Perla” participara.

64. Hugo “Hueso” Ferreira, Pedro Conde, “Chino” Demestri, Jorge Sadi, “Willy” Muñoz –entre quienes me encuentro, a veces no sin conflictos de género- han/hemos ejercido este tipo de andamiaje y colaboración.

aunque en este artículo no me he dedicado al análisis específico del *candombe*, a otra camada de jóvenes afrouruguayos residentes en Argentina comenzando a liderar las actividades (públicas y de escenario, con excelente calidad profesional) relacionadas a esta expresión, en mayor interacción con los “colectivos de candomberos” de jóvenes argentinos que se desplazan hacia Montevideo, y *en intercambio con la cultura juvenil afroporteña* también ceñida a estos procesos. Pudiéramos en esta tercera generación de inmigrantes afrouruguayos o hijos de afrouruguayos, por lo tanto, encontrar que se aplica aquella dinámica que Luis Ferreira (2003, citando a Cunha)- refiere en términos de “culturalistas o politizados” –cosa que no era posible distinguir en las primeras dos generaciones de afrouruguayos, unos “socialistas y comunistas”, otros *activistas culturales*-. Del proceso de *transnacionalización de la cultura (juvenil) del candombe* resultan espontáneamente excluidos quienes, siendo hijos y nietos de afrouruguayos venidos en dictadura, “pasaron otros pesares, lejos de Montevideo”, y aún residen en la periferia urbana sin acceso a los derechos básicos, y en muchos casos a la documentación, y por lo tanto a la ciudadanía. Se observa en ellos cierto aislamiento, congruente con el que hubieron padecido en las últimas dos décadas sus padres –que además atravesaron en tanto los fallecimientos de muchas de sus mujeres, todas afrouruguayas o afroargentinas que aún no eran mayores al morir-. Es también alto el índice de fallecimiento de los y las jóvenes generaciones afrodescendientes de este entorno más desfavorecido. Sin embargo, a quienes definimos como una tercera generación de afrouruguayos –entre quienes encontramos a políticos como Carlos Álvarez, o músicos como Javier Lemos, Fabián Pintos, o los hermanos Cruz-, que pudieron contar con familias más fortalecidas y acompañamiento de instituciones, la realidad es muy diferente, y su integración social también: demuestran claramente una mayor permeabilidad respecto de los liderazgos de jóvenes argentinos que en materia cultural tienen incidencia transnacional.

Con la opción dada en 2014 por la radicación en *Barrio Ansina* de Montevideo de un pequeño grupo de jóvenes argentinos (adeptos al *candombe*, y con alta incidencia en la escena “candombera” montevideana), cierra este ciclo de cuarenta años iniciado por el “exilio” de la generación de afrouruguayos provenientes del mismo barrio. Teniendo en cuenta el impacto cultural que en la escena porteña tuvieron estos dos a tres grupos –más que generaciones- de afrouruguayos que aquí sintetizo, no hemos de desmerecer “la elección” de no pocos músicos (reconocidos) y jóvenes *culturalmente activos* por “vivir en Montevideo”. Aunque el alcance de esta dinámica parezca ceñirse únicamente a “lo artístico”, la transnacionalización de sus prácticas en “doble vía” –de Buenos Aires a Montevideo y viceversa- vendrá a resultar determinante para las políticas culturales que en materia de *candombe* y *afrodescendencia* se puedan estimar en los próximos años a uno y otro lado “del Plata”.

Coincidiendo con el antropólogo y colega argentino Nicolás Fernández Bravo, afirmo al remitirme a la realidad política que en materia de afrodescendientes se viene configurando en Argentina, que “los cambios globales asociados al multiculturalismo han asumido una forma local que merece un tratamiento específico”. Si bien, a diferencia de su análisis, en el presente trabajo he puesto el acento “en la agencia de las personas, grupos y redes de población que por razones diversas y en circunstancias adversas, han venido reclamando su visibilización” (Fernández Bravo, 2013: 242), resulta sencillo ubicar en nuestro *racconto* el *no lugar* del Estado (instituciones y funcionarios), muy a pesar de que la acción de los distintos grupos afrouruguayos lo haya sabido interpelar, ‘sensibilizado’ y preparando la arena en la que hoy se dirimen las iniciativas (multi)

culturales de las cuales derivan *algunos primeros* cambios contractuales o estructurales. También es útil observar, pero en este caso como continuidad, que las vías mediante las cuales les fue posible a estos actores vincularse con agentes estatales han estado siempre más relacionadas a las interconexiones dadas a partir de la vida privada –o directamente al parentesco–, que al ejercicio real de la ciudadanía y del derecho. Esto de ningún modo desmerece la eficacia de los actores. Contrariamente, estos mecanismos deben llamarnos la atención respecto de la demora de los Estados de la región para con la reabsorción de propuestas en materia de “etnicidad”, situación que implicó una atención tardía para los grupos afrodescendientes de Argentina y Uruguay respecto de la totalidad de los descendientes de esclavizados de Latinoamérica, muy a pesar de la historia destacada –en comparación también con Argentina– del movimiento negro en el Uruguay (Ferreira, 2003).

En una leve discrepancia con las elaboraciones de Fernández Bravo (2013: 243), aquí considero que para los activistas afrodescendientes en Argentina, la retórica de la diferencia cultural convive –y no reemplaza– al lenguaje de la lucha de clases, al que varias organizaciones –entre ellas afrouruguayas o integradas por afrouruguayos– adhieren en un trabajo de adecuación del discurso que emana de las “políticas de identidad” a la realidad local. Nada garantiza –sino más bien lo contrario–, que la reabsorción de los activistas o trabajadores culturales jóvenes por parte del Estado no vaya a derivar en “culturalismo”. Las soluciones a la vulnerabilidad de los afrodescendientes –entre ellos, los afrouruguayos e hijos de afrouruguayos de sectores más humildes que en los últimos años se vieron obligados a retirarse de los barrios “tradicionales del tambor” porteños hacia la periferia urbana a causa de los crecientes procesos de *gentrificación* (Arantes, 2008: 106)– están siendo alcanzadas más por las políticas sociales aplicadas a “sectores populares en situación de emergencia”, que por las “políticas afirmativas” aún detenidas en el plano del reconocimiento cultural, o por las políticas de cooperación internacional que no contemplan el accionar afrouruguayo en suelo argentino en tanto no pueden circunscribirlo a un territorio que les sea correspondiente con la nacionalidad de los actores y/o con el origen nacional de sus expresiones así patrimonializadas. La excepción a esto ha sido la obtención de ‘fondos concursables para la salvaguardia del patrimonio inmaterial’ otorgados por CRESPIAL, como experiencia única de un apoyo moral y económico en lo que respecta a esta población a lo largo de cuarenta años.

48

Si bien las “políticas de ennegrecimiento” (Andrews, cito en Ferreira, 2013: 221) son recientes en Argentina, en las mismas es muy claro y marcado el aporte afrouruguayo. Para el caso local resulta evidente que los cambios estructurales llegan de la mano de las interacciones micro sociales que establecen los actores, mediante las cuales los mismos obtienen una batería de recursos, estrategias y apoyos para lograr reposicionamiento social y/o político. Este conjunto de múltiples redes entrelazadas de relaciones sociales abarcan a aquellas que conectan al país de origen con el de radicación, redes a través de las cuales las ideas, prácticas y recursos son intercambiados, organizados y transformados (Szanton Blanc, 1994, cito en Frigerio, 2002) dando cuenta de *un campo social transnacional* –formado por una ‘comunidad’ extendida entre los bordes nacionales–, y que denomino como *candombe*. En la Argentina, la inserción –o absorción– de estos agentes afrodescendientes en la esfera del Estado es compleja, ya que su inclusión se supo yuxtaponer en alta medida con su adhesión al anterior gobierno nacional-popular. Muy a pesar del ‘cambio’ que se avecina con el reciente gobierno –asumido a fines de 2015, y aparentemente más alineado con los pactos internacionales que atienden la “etnicidad”–, por ahora no se han presentado mayores modificaciones

ni alcances que los ya dados en la arena de “la cultura” comprendida en términos de “actuaciones” y “eventos”, y/o de “los derechos humanos” comprendidos en términos de “memoria(s)”.

Bibliografía referida

- Allende, Rafael y Cruz, Jonathan. 2014. “Secularización, laicismo y reformas liberales en Uruguay”, en *Revista de Estudios Jurídicos* n° 14/2014 (Segunda Época) ISSN 2340-5066. Universidad de Jaén (España).
- Arantes, Marcelo Augusto. 2008 “Cultura, ciudadanía y patrimonio en América Latina”, en: Lacarrieu-Álvarez. *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Ed. La Crujía.
- Benza, Silvia 2009 “Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires”, en *ANTHROPOLOGICA*, AÑO XXVII, N° 27, Diciembre de, pp. 75-91.
- Briones, Claudia. 1998. *La alteridad del cuarto mundo: una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cirio, Pablo 2003 “La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”, en *Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, Nros. 12-13, 2003, pp. 181-202.
- Corti, Berenice. 2011. *Lo afro en el jazz argentino. Identidades y alteridades en la música popular*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- Domínguez, María Eugenia 2004 *O “afro” entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexiones sobre las diferencias*. Tesis de Maestría, Universidade Federal de Santa Catarina.
- 2007. “Reflexiones sobre la identidad y la diferencia. Los sentidos de ser afro entre los trabajadores culturales inmigrantes en Buenos Aires”. En: Martín, A-Losada, F. y Crespo, C. *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Ed. Antropofagia. Buenos Aires.
- 2008. “Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires”. *Revista Transcultural de Música* Nro. 12: <http://www.Sibetrans.com/trans/trans12/art22.htm>.
- Fernández Bravo, Nicolás 2010 “Difíciles de ubicar. Notas provisionales en torno al censo nacional de población y el uso de la variable ‘afrodescendiente’, ponencia presentada en las Iras Jornadas del GEALA, UBA, 29 y 30 de Septiembre.
- Ferreira, Luis. 1999, *Las Llamadas de tambores: Comunidad e identidad de los afrobrasileños*. Tesis de Maestría, Universidade de Brasilia.
- 2003. “Mundo Afro”: una Historia de la Conciencia Afro-Uruguaya en su Proceso de Emergencia, Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidad de Brasilia, Brasilia, mimeo.
- 2004 “Uma perspectiva afro-cêntrica na análise de uma performance musical da diáspora africana no Atlântica Sul” en *Cadernos do GIPE-CIT* (Salvador: PPGAC/UFBA).
- 2008 “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en Leschini, Gladis *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Ediciones CLACSO.
- 2013 “Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial”, en: Guzmán, F. y Geler, L. 2013. *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Ed. Biblos. Bs.As.
- Ferreira Makl, Luis- Romaniuk, Ana y Corti, Berenice. 2010. “Lugares para aprender y lugares para practicar. La transmisión del quehacer de la improvisación: algunos casos de la mú-

- sica popular en Argentina”. En Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular – Rama Latinoamericana. Caracas: IASPMLA. Disponible en: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>
- Fernández Bravo, Nicolás. 2013 “¿Qué hacemos con los afrodescendientes? Aportes para una crítica de las políticas de identidad”, en: Guzmán, F. y Geler, L. 2013. *Cartografías afro-latinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Ed. Biblos. Bs.As.
- Frigerio, Alejandro 1993 “El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Nro 8, pp.50-60.
- 2002 “ ‘A alegria é somente brasileira’: A exotização dos migrantes brasileiros em Buenos Aires” en Frigerio A. y Ribeiro G. L. (eds.) *Argentinos e Brasileiros: Encontros, imagens, estereótipos* (Petrópolis: Vozes) pp. 15-40.
- 2003 “ ‘Negro y tambor’: Representando cultura e identidad en movimientos negros en Buenos Aires”, Ponencia presentada en la V Reunião de Antropologia do MERCOSUR, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 30 de noviembre al 3 de diciembre.
- 2004-2005. “Migrantes exóticos: Los brasileños en Buenos Aires”. *Runa* 25: 97-121. Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA.
- Frigerio, Alejandro. –Lamborghini, Eva. 2009 (a). El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”. *Cuadernos de Antropología Social* 30: 93-118. Revista de la Sección de Antropología Social, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Frigerio, Alejandro-Lamborghini, Eva 2012. (a) “Encontrarse, compartir, resistir: Una “nueva construcción” del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Vol. 10, 2012: 95-113.
- 50 Frigerio, Alejandro, & Lamborghini, Eva 2012 (b). “Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia ‘afro’ ”. *Revista Pós Ciências Sociais*, 8(16).
- Frigerio, Alejandro- Lamborghini, Eva. 2010. “Quebrando la invisibilidad: una evaluación de los avances y las limitaciones del activismo negro en Argentina”, en: *Actualidad de las luchas y debates afrodescendientes a una década de Durban. Experiencias en América Latina y el Caribe*. El otro derecho, Nro. 41, Mayo. ILSA.
- Guigou, Nicolás 2006. “Religión y política en el Uruguay Civitas”, en *Revista de Ciências Sociais*, v. 6, n. 2, jul.-dez., pp. 43-54.
- Grimson, Alejandro. 2013 “Caminando sobre el pasado: una etnografía del secreto y el miedo”, en *Publicar*. Año XI N° XIV. Junio de. ISSN 0327-6627 - ISSN (en línea) 2250-7671
- Lamborghini, Eva 2015 *Candombe afro-uruguayo en Buenos Aires: Nuevas formas de sociabilidad, política y apropiación del espacio público*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Hasenbalg, C y Frigerio, Alejandro (1999). *Imigrantes brasileiros na Argentina: Um perfil sóciodemográfico*. Rio de Janeiro: IUPERJ. Série Estudos 101.
- Lao Montes, Agustín 2013 “Empoderamiento, descolonización y democracia sustantiva. Afianzando principios ético-políticos para las diásporas Afroamericanas”, en *CS* No. 12, 53–84, julio–diciembre. Cali, Colombia
- López, Laura. 1999. “Identidades en juego alrededor del candombe”. En: *Revista de investigaciones folklóricas*. Vol. 14:91-96.
- López, Laura. 2002. *Candombe y Negritud en Buenos Aires. Una Aproximación a través del Folclore*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- López, Laura 2003 “Actuación, patrimonio e identidad negra. El caso de las Llamadas de tambores en San Telmo” en *Temas de Patrimonio Cultural*, N° 7, pp. 394-405.

- López, Laura 2005 a. O local eo transnacional nas negociações pela inclusão da categoria “afrodescendente” no censo argentino. *Mediações-Revista de Ciências Sociais*, 10(2), 163-182.
- López, Laura 2005 b. “¿Hay alguna persona en este Hogar que sea Afrodescendiente?” Negociações e disputas políticas em torno das classificações étnicas na Argentina. Disertación de Maestría. Programa de Pósgraduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- López, L. 2007. “Repensando políticas de identidad. El caso de los negros en Buenos Aires”. En: Martín, A-Losada, F. y Crespo, C. *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Ed. Antropofagia. Buenos Aires.
- Merenson, Silvina. 2014 “Uruguayos en Buenos Aires: procesos sociales de marcación, trabajos de legitimación y desigualdad entre el primer peronismo y las papeleras”; *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 57, no 4, 2014, pp. 1077 a 1108. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos.
- Merenson, Silvina. 2015 a. “Between Brotherhood and Exceptionalism: Processes of Identification, Social Marking, and Justification in Uruguayan Immigration in Buenos Aires”. *Migraciones internacionales*, 8(1), 9-37. Recuperado en 06 de junio de 2016, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166589062015000100001&lng=en&tlng=en.
- Merenson, Silvina. 2015 b. “El ‘exilio’ uruguayo en Argentina: Intersecciones entre memoria, ciudadanía y democracia”, en *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, Nro. 98, Abril de, pp. 49-67.
- Parody, Viviana 2014 “Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del candombe afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013)”, en *Resonancias* vol. 18, n°34, enero-junio 2014, pp. 127-153. Chile: Pontificia Universidad Católica.
- Parody, Viviana 2015 “El “folklore argentino” en el campo de los estudios en música y su articulación con las relaciones raciales. Breve introducción para su abordaje”, en IV Jornadas académicas del GEALA, 28 de septiembre a 1° octubre, CCC Floreal Gorini. Buenos Aires.
- Parody, Viviana 2016 Candombe ‘afrouruguayo’ en Buenos Aires. Territorio, cultura y política (1974-2014). Tesis de Maestría en Antropología Social y Política, FLACSO Argentina.
- UNESCO, 2012 *Huellas e identidades. Sitios de Memoria y Culturas Vivas de los Afrodescendientes. Paraguay, Uruguay y Argentina*. Programa Ruta del Esclavo.

