

Tambores de Candomblé en Buenos Aires. Una aproximación a su secularización local.¹

CORTI, Berenice/ Área de investigación en Artes Liminales. IAE-FFYL-UBA; Instituto de Investigación en Etnomusicología. DGEArt-Ministerio de Cultura- CABA - berenice.corti@gmail.com

» Palabras claves: Artes Afro – Transculturación – Argentina/Brasil

> **Resumen**

El presente artículo propone una aproximación analítica a la práctica y usos de los tambores del Candomblé de Bahía (Brasil) en las Artes Afro que se realizan en la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de su particular secularización local. Se enumeran algunas de las distintas condiciones de producción y recepción que caracterizan este proceso particular de transculturación, y se ejemplifica con la descripción de algunas dificultades performáticas para la práctica musical de un toque en particular, el *Agueré*, basada en la experiencia personal de la autora como punto de partida de la indagación. Este trabajo se inscribe en un proyecto mayor que trabaja sobre la producción de significaciones de las prácticas artísticas del Atlántico Negro en la Argentina. Metodológicamente utiliza la bimusicalidad etnomusicológica y la exploración etnográfica, así como el análisis de los materiales obtenidos desde una semiótica de las artes y los estudios culturales.

> **Introducción**

Tras el punto de partida de los seminales estudios de Alejandro Frigerio (2000), hasta la fecha se han realizado diferentes aproximaciones a la práctica de las Artes Afro en Argentina y en Buenos Aires en particular, las cuales se ocuparon de los distintos *complejos sonoro/performáticos* (Madrid, 2010) o del *hacer música/danza* (Ferreira, 2008) surgidos de la diáspora africana y afroamericana en el Cono Sur. Entre las Artes Afro mayormente practicadas –y estudiadas- en nuestro país, introducidas desde la década del setenta del siglo pasado, se encuentran el candombe afrouruguayo, la capoeira -angola y regional-, y la llamada *Danza Afro* o *danzas de orixás* de Salvador de Bahía.

¹ La producción de este texto recibió la supervisión musical de Mauro Mazzarella y los comentarios de Alejandro Frigerio y Luis Ferreira, a quienes agradezco enormemente y dispenso de eventuales errores u omisiones. También es tributaria de mi proceso de aprendizaje en la música del Candomblé, posibilitado por el profundo conocimiento y la vocación de transmisión del profesor, así como de la formación recibida durante mis estudios de posgrado.

Utilizo esta denominación, *Artes Afro* -y no *Cultura Afro*-, para hacer hincapié en los aspectos estéticos involucrados en las disciplinas de la performance de matriz africana y afroamericana, los cuales constituyen uno de los componentes de la *multidimensionalidad* que las caracteriza (Frigerio 2000: 146). Dice Frigerio que ésta tiene que ver con una especial “*densidad de performance* que ocurre en varios niveles a la vez”, como en el caso de la capoeira que simultáneamente es “una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica” (*Ídem*).² Si bien este autor se refiere a manifestaciones artístico-culturales afroamericanas –en un sentido similar al que Ferreira (2008: 243) utiliza para denominarlas *artes performáticas afroamericanas*, “centrales en las identidades y culturas negras”-, en el caso de nuestro contexto local no necesariamente son practicadas por afrodescendientes, y están constreñidas a su vez por condiciones de producción que no las reconoce como propias sino que las coloca en el lugar de otredad de la Nación.³ Dice Frigerio que “el origen afro de esta densidad o multidimensionalidad en la performance [...] es una de las primeras características en desaparecer cuando estas manifestaciones son practicadas por grupos que no están acostumbrados (a ésta) en su repertorio cultural” (Frigerio 2000: 148). Uno de los objetivos de este trabajo está dirigido a comprender esas características en el caso estudiado, y qué tipo de significaciones produce esta multidimensionalidad en contextos como el nuestro. Me concentraré aquí en un fenómeno específico entre los variados que emergen de la transculturación (Ortiz, 1978) entre Brasil y Argentina ya abordados por la bibliografía: la secularización local del complejo Danzas Afro/Ritmos de Candomblé y sus implicancias en la dimensión musical de la práctica, como uno de los efectos posibles de esa transculturación en el mundo del arte.⁴ Este conjunto de disciplinas recrea artísticamente con mayor o menor apego a las formas folklorizadas y/o litúrgicas de su ciudad de origen, Salvador de Bahía, la primera de las dos partes que conforman la *Ceremonia del Xiré*, “fiesta pública” (Lühning 1990a: 34), o el “ritual público más generalizado” del Candomblé de esa región (Béhague 1984: 237). Siguiendo a este autor,

Candomblé es el término usado específicamente en la nordestina región brasileña de Bahía para designar los varios grupos religiosos que exhiben grados variables de creencias y prácticas religiosas de África Occidental. Entre los más tradicionales se encuentran los Ketu e Ijexá (yorubas), Gêge (fon), y los cultos Congo-Angola. [...] También refiere al local del centro de culto y a la específica ceremonia pública también conocida como *xiré* (*Ídem*: 222).⁵

² También deseo atender a la necesidad de adoptar una visión no eurocéntrica del concepto de “Artes”: la complejidad de las de matriz africana y afroamericana debe abordarse en su especificidad.

³ Al respecto he desarrollado el tema en un trabajo anterior (Corti 2015), en donde analicé de qué modos el jazz, construido históricamente como música “negra” y “otra”, no puede nombrarse y pensarse como “música argentina” o “nacional”.

⁴ Por ejemplo, las interrelaciones entre estos países que inciden en la producción de ambas construcciones de nación (Garramuño, 2007) y de identidades (Cunha da Cruz 2018), o los vínculos entre estas construcciones y la producción de estéticas (Ramil 2004). Fernando Ortiz denomina transculturación a los distintos fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra (Ortiz 1978: 96).

⁵ Cursivas en el original. T. de la A.

La ceremonia “conlleva una coreografía religiosa que envuelve grados variables de recreación de los mitos” de los orixás, “dictada por la representación dramática de ciertas historias mitológicas que (los) envuelven” (Béhague 1984: 225). Los *orixás*, *voduns* o *inquices* –respectivamente según su denominación para las naciones *ketu*, *jeje* o *angola*, aunque en ocasiones puede ser utilizada genéricamente *orixás*- son las deidades del panteón de estas *naciones*, concepto que debe ser tomado menos en su sentido político que actualmente se le atribuye a la palabra y más “como sinónimo de grupo étnico [...] o tradición religiosa” (Lühning 1990a: 5). En términos de Béhague, la representación de las deidades es “significativamente expresada a través de la música y la danza” (1984: 239), mediante una performance que consiste en la interpretación vocal, dancística e instrumental de cantigas –poesía musicalizada, según su definición más clásica- que tienen funciones litúrgicas específicas. Es a los tambores a quienes les corresponde el llamado a las deidades, estableciéndose así una “estrecha relación entre el comportamiento litúrgico y los repertorios musicales” (Béhague 1984: 237).

Durante la fase del Xiré las personas iniciadas en la religión realizan una danza circular sobre los distintos ritmos correspondientes a cada orixá, dispuestos en un orden sucesivo. Lühning hace hincapié en la función representacional de esta etapa (1990a: 81). Desde el punto de vista de la práctica musical, la danza se realiza mientras se entonan por lo menos tres cantigas para cada orixá (Lühning 1990b: 117), interpretadas en formato responsorial a cargo de un líder y un coro monofónico (Béhague 1976: 132).⁶ El “cuarteto instrumental” utilizado está compuesto por un idiófono metálico que cumple la función de campana, denominado *agogô* o *gã* y tres tambores denominados *atabaques*: el *rum* –solista-, y el *rumpí* y el *lé* –ejecutores éstos últimos de un patrón rítmico sostenido-.⁷ La complejidad caracteriza al desempeño del *rum*, no sólo en cuanto a la organización sonora de sus toques sino por su “función de dialogar, de presentar frases musicales distintas” estableciendo una “íntima ligazón con las danzas realizadas en el ritual” (Cardoso 2006: 57). Es por ello que según Angela Lühning la música es el “corazón del Candomblé”: “la danza se torna el medio de representación del orixá, la ilustración viva de las palabras y leyendas que, a su vez, son audibles por la música cuyo ritmo coordina la danza” (Lühning 1990b: 117).

› **Candomblé como arte**

Hasta aquí una más que breve introducción al complejo dancístico-musical presente en una de las partes que componen las ceremonias religiosas públicas del Candomblé. Durante el siglo XX esta práctica performática y su universo religioso fueron permeando la escena artística brasileña como insumo,

⁶ Para una mayor caracterización tipológica de la música, así como otras características armónicas, melódicas y rítmicas de las cantigas, ver: Béhague (1976).

⁷ La información aquí volcada es mínima y responde a las necesidades de este trabajo. Para una profundización, ver Béhague (1984).

referencia y articulador estético, propiciando su uso secular –no ritual- a pesar de los preconceptos y la histórica intolerancia sufridas por sus practicantes, lo que contribuyó a incrementar su legitimidad en el contexto nacional brasileño (Prandi 1995, Earl Castillo 2010, Ferraz 2012, Broguet 2017).

Durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, en lo que Reginaldo Prandi denomina “el movimiento de ‘recuperación de los orígenes brasileños’” llevado adelante por investigadores, artistas e intelectuales, el Candomblé ya estaba fuertemente presente en la música, la danza y la mitología populares que circulaban en la cultura de masas y el mundo del arte como resultado de un proceso iniciado en los años treinta.⁸ Por entonces algunos artistas incorporaron referencias a las religiones afrobrasileñas en sus obras difundidas por la industria cultural (Prandi 1997: 11), en un proceso no desprovisto de tensiones relativas a cuestiones de autenticidad, identidades étnico-raciales y de clase y a disputas por el uso legítimo de estas prácticas en ámbitos no religiosos. En el campo de la música popular (Prandi, 1997), así como en otras artes, desde los inicios la mediación entre los mundos religioso y secular estuvo dada por la relación de esos intelectuales y artistas –fueran éstos o no practicantes de la religión- con los terreiros de Candomblé, en algunos casos a través de sus más importantes lideresas como Mãe Senhora y Mãe Stella de Oxossi del Ilê Axé Opô Afonjá, o Mãe Menininha de Gantois.⁹

En Argentina esa mediación estuvo a cargo de trabajadoras y trabajadores culturales migrantes, como fue el caso de las bailarinas y docentes Isa Soares y Telma Meirelles, quienes a fines de la década de los ochenta introdujeron la práctica y enseñanza de la Danza Afro o Danzas de Orixás –según las distintas denominaciones adoptadas posteriormente- en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Sobre este movimiento que continúa en expansión existe una importante bibliografía producida en nuestro país, la cual puede agruparse en dos tipos: el primero, que presenta la perspectiva vivencial desde el lugar de bailarina, docente y/o coreógrafa –Balmaceda (2006); Gayoso (2006) y Rabinovich (2006)- con hincapié en aspectos tales como la posibilidad de experimentar registros *otros* del cuerpo y la energía; la relación con la música, la religión y la identidad; o las posibilidades coreográficas, expresivas y de enseñanza, entre las más relevantes. En estos trabajos se mencionan las dificultades para el contexto local “en entender la música” (Gayoso 2006: 345), y la necesidad de emprender procesos de

⁸ Uno de los primeros antecedentes de la Danza Afro como disciplina artística en Brasil fue situado en la creación del Ballet Folclórico Mercedes Baptista en 1953, en razón de que fueron sus discípulos quienes comenzaron a denominarla como tal (Ferraz 2012: 119). Baptista desarrolló allí por primera vez un repertorio, una técnica y un método de enseñanza, basados en una relectura de los movimientos y ritmos de orixás del Candomblé, a la que sumó una formación en danza moderna con la norteamericana Katherine Dunham. Específicamente en la ciudad de Salvador, algunos de los hitos más relevantes de la historia de la Danza Afro fueron la creación en los años sesenta de los grupos Viva Bahia, por la etnomusicóloga Emilia Biancardi; y Olodumaré, por el coreógrafo Carlos Moraes. En la década posterior Viva Bahia acogió al bailarín Domingo Campos, quien buscó profesionalizar su elenco, y formó como músico, bailarín y coreógrafo a Walson Botelho, el fundador del reconocido y activo actualmente Balé Folclórico da Bahia fundado el 7 agosto de 1988 (*Ídem*: 152-154).

⁹ Ilê Opô Afonjá y Gantois son dos de los Terreiros –casas de culto- más importantes y tradicionales de la ciudad de Salvador, el Estado de Bahía y la República del Brasil.

comprensión para alcanzar el “respeto por el tiempo de la música” y “la unidad con la música” (Rabinovich 2006: 353). También refieren a que en las clases, espectáculos y performances de calle son utilizadas diversas estrategias sonoro-musicales tales como “la improvisación con tambores”, el uso de grabaciones de “música tradicional”, así como diversas propuestas de experimentación musical con aquellos ritmos considerados locales que pueden o no incluir referencias a los toques correspondientes a cada orixá, “en la necesidad de buscar y reencontrar elementos comunes con el folclore y el tango” o de dialogar con el candombe (Gayoso 2006: 349).

Una segunda camada de estudios trabaja desde la antropología y los estudios de la performance en la danza con temas como las relaciones entre género, cuerpo, identidades y cultura –Balmaceda (2008); Citro, Greco y Rodríguez (2007); Citro, Aschieri y Mennelli (2011)-, así como los vínculos entre arte y religión -(Rodríguez, 2012; De Giovannini 2015)- y el problema de la “recontextualización” de las prácticas (Piña, 2014).¹⁰ Con respecto a la música se enfatiza la interrelación entre ésta y la danza (Citro, Greco, Rodríguez 2007: 11; Piña 2014: 60, 99-100), describiéndose, por ejemplo, cómo “las adaptaciones y recreaciones (musicales) realizadas por los grupos locales convergen en [...] el crecimiento artístico y la necesidad de encontrar una ligazón identitaria con estas artes” (Balmaceda 2008: 70). Ejemplos de ello estarían constituidos por la confluencia de las Danzas Afro y sus toques en las llamadas de candombe de Buenos Aires (Piña 2014: 160) o en las marchas del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria, la Verdad y la Justicia, momento en que un colectivo de grupos de Danza Afro desfila con los bloques de percusión La Chilinga o Cafundó (Balmaceda 2008: 70; Piña 2014: 144, Corti 2019a).¹¹

Estos textos mencionan además las dificultades que atraviesan las y los practicantes locales durante el proceso de aprendizaje. En cuanto a la danza, Citro, Greco y Rodríguez sostienen que tanto para el contexto local como en Brasil “el aprendizaje de la técnica corporal específica de la danza siempre incluye nuevos desafíos para los propios *habitus* corporales”, lo que incluiría la necesidad de entrenamiento de lo que denominan, siguiendo a Eugenio Barba, un “cuerpo extracotidiano” (2007: 10-12). Esta idea tiene que ver con el involucramiento de “un uso mayor de energía corporal, así como una alteración del equilibrio (al trasladarse el eje hacia delante) respecto de las técnicas corporales cotidianas”; y la realización de un “juego de las oposiciones dentro del propio cuerpo” con utilización de distintos tonos musculares aplicados para las diferentes partes del cuerpo. Para Florencia Piña lo extracotidiano estaría presente en los momentos de las clases a los que denomina, siguiendo a Turner,

¹⁰ Los vínculos entre arte y religión aquí en la Argentina serán desarrollados en otro trabajo.

¹¹ Sobre la experiencia en las llamadas de candombe Mauro Mazzarella relató, en conversaciones con la autora, cómo había participado de manera “indirecta” en los “cortes afro” del desfile de candombe de las comparsas Kumbanbantú y de Iroko en la actualidad. Se trata de un momento performático mediante el cual se interrumpen el toque y danza de candombe y a partir de una llamada con silbato se inicia ese “corte [que] suele ser una adaptación de algún ritmo de Candomblé” en lo percusivo, y en lo danzario realiza una coreografía preparada para tal fin a partir de la danza de orixás.

momentos liminoides: aquellos “ejercicios (que) pretenden una apertura perceptiva, sensible y emocional” porque “representar a un Orixá [...] produce transformaciones en los cuerpos de las bailarinas, porque ellas acceden a la posibilidad de experimentar ‘nuevos cuerpos’” (Piña 2014: 114). La experiencia así denominada aparece entonces construida sobre la idea de un cuerpo *viejo* –el propio- vs. uno *nuevo* –diferente, otro-, en una referencia a la corporalidad o a la experiencia en-el-cuerpo que sustituye al cuerpo mismo produciendo uno diferente y *nuevo*. Siguiendo a Csordas, sugiero que lo que Rodríguez y Piña estarían presentando son los “modos somáticos de atención” de las y los participantes: aquellos “culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (Csordas 2011: 87).

En relación a las dificultades mencionadas sobre la dimensión musical de la práctica, una de las referidas en el caso argentino que analizan Citro, Greco y Rodríguez está constituida por la incorporación de la voz al movimiento: “percibida como una inhibición mayor incluso a la de mover el cuerpo” (2007: 12). También señalan la necesidad de integrar al aprendizaje una investigación sobre “cada uno de los orixás” incluyendo sus toques de percusión, en virtud de “la falta de un marco de interpretación previo” (2007: 15) lo que también es observado por Piña (2014: 68). Como ejemplo de búsqueda para suplir esa “falta”, esta autora registra la estrategia pedagógica de hacer practicar a alumnas y alumnos de danza las campanas o claves de cada toque mediante la interpretación del *agogô* (Piña 2014: 98). El género aparece también como un clivaje de análisis relevante: pese a los debates actuales “en la práctica, la percusión sigue asociada a lo masculino y la danza a lo femenino” (Citro, Greco, Rodríguez 2007: 20).

Por último, y de manera más general, otras dificultades que exceden la esfera de lo musical tienen que ver con la verificación de “tensiones que atraviesan los cuerpos de los *performers* que se forman y entrenan en aquellas *antiguas* tradiciones de *performance* no-occidentales que hoy son recreadas en los contextos urbanos” (Citro, Greco y Rodríguez 2007: 22).¹²

Dos observaciones para realizar al respecto. La primera, como ya se ha dicho, es que la estrategia de experimentación musical que implica bailar Danza Afro sobre ritmos considerados más “locales” ha constituido en algunos casos una vía de abordaje y/o resolución de la tensión entre la propia práctica reterritorializada y la “otredad” étnico-racial –también expresada en términos de nacionalidad-.¹³ Lo cual permite realizar una segunda reflexión sobre lo inacabado que se encuentra la problematización de esta construcción, con el riesgo de suponer traslaciones directas de experiencias entre ámbitos diferentes -

¹² El destacado en “antiguas” es mío. Como se ha visto, la Danza Afro es una práctica artística contemporánea, además de una tradición ancestral. Dicen las autoras: “a pesar del potencial contrahegemónico que adquieren estas prácticas, algunos de estos discursos (los de sus practicantes) también reproducen estereotipos étnico-raciales sobre lo africano [...] como experiencia primitiva y próxima a la naturaleza, que son herederos del discurso colonial (Citro, Aschieri y Mennelli 2011: 123-124).

¹³ No es la única, por supuesto: las temáticas y tipos de puesta en escena de espectáculos de Danza Afro que refieren a elementos locales o “universales” constituirían otra, por ejemplo.

religiosos y seculares, nacionales y de época, obviando las mediaciones que articulan toda práctica cultural. Si bien las etnografías recogen referencias a las prácticas como de “otros”, también señalan la posibilidad de su in-corporación local como experiencia de liminalidad que operaría “cambios de la conciencia” a pesar de la otredad nacional, racial y religiosa con que son investidas estas prácticas –en términos de, por ejemplo, “ellos, los brasileños y nosotras, las porteñas”- (Piña 2014: 85).

Quiero señalar entonces algunos de los temas surgidos de la revisión bibliográfica presentada sucintamente aquí y que pretendo vincular con las cuestiones a analizar seguidamente. A modo de síntesis: por un lado, la práctica del complejo Danza Afro/Ritmos de Candomblé es significada discursivamente en el contexto local como *aprendizaje de una experiencia de otredad*, pero que paradójicamente habilitaría una experiencia *otra* en el propio cuerpo. Por el otro, el hecho de que dentro de las distintas posibilidades que ofrece esa experiencia el abordaje de la música aparece como uno de las más problemáticas.

› ***La música del Candomblé en el contexto local***

De acuerdo a la bibliografía citada la necesidad de conocimiento, aprendizaje y práctica de la música del Candomblé ha sido señalada como muy relevante para enfrentar distintas dificultades que en el contexto local presenta la práctica de la llamada Danza Afro. De forma paralela, la práctica de sus ritmos no ha adquirido un desarrollo -en número- acorde a la expansión de la danza, ni de otras prácticas percusivas muy practicadas en los últimos años como la interpretación del cajón afroperuano, el djembé de África Occidental o los tambores de batucada brasileña y de candombe afrouruguayo. Todas estas variantes aparecen como posibles interlocutores musicales de la Danza Afro. Esto no significa que no se toquen ritmos de Candomblé en distintas instancias de danza –clases, espectáculos y performances de calle- sino que su práctica no se encuentra tan generalizada si se tiene en cuenta que, de origen, conforman un mismo complejo performático.

Esta podría ser una de las razones por las que hasta el momento no existen otras referencias bibliográficas y/o de corte académico dedicadas a la práctica en Argentina de tambores de Candomblé equivalentes a las ya citadas en relación a la danza. La excepción, aunque de otro orden, está constituida por el reciente “Introducción a los ritmos de Candomblé” de Mauro Mazzarella (2018), que presenta una sistematización y transcripción con fines didácticos de la “estructura global” de algunos de los toques más utilizados en Argentina -además de proveer información contextual para su abordaje-, adaptadas a las condiciones de recepción locales.¹⁴

¹⁴ *Introducción a los Ritmos de Candomblé* es fruto de la investigación en diversas fuentes bibliográficas y sonoras así como del relevamiento de materiales en *terreiros* de Salvador de Bahía; clases tomadas con diferentes maestros

Hasta el momento el uso más extendido de estos ritmos ha sido su utilización en clases de Danza Afro, en donde según el caso se los incorpora a través de grabaciones más o menos recientes de música del Candomblé –en formato tradicional o en adaptaciones de la música popular-, o de toques en vivo con la participación de músicos. En otros casos la música de Salvador de Bahía es reemplazada por grabaciones más estilizadas hacia la música popular, o por acompañamientos con ritmos diversos según la disponibilidad con la que se cuente.

Para enfocarme en las dos cuestiones señaladas en el final del apartado anterior centrándome aquí en los aspectos musicales, propondré en primer lugar una herramienta analítica que pueda abordar los procesos de significación intervinientes en el complejo Danzas Afro/Ritmos de Candomblé, aplicable a lo que aquí se está indagando y a otras opciones posibles de investigación. En segundo lugar presentaré, a modo de aproximación –en tanto tal es el carácter de este trabajo- un ejemplo obtenido de mi propia experiencia desarrollada en cuatro años de aprendiz.¹⁵

Una posibilidad analítica desde la semiótica de la performance musical

En un trabajo anterior (Corti, 2019b) utilicé el andamiaje conceptual del pensamiento semiótico de Charles Sanders Peirce (1987) para un acercamiento más adecuado a la idea de *sentido en la música*, en razón de que su visión tripartita del signo resulta de gran utilidad para considerar paquetes significantes complejos tales como la performance musical.¹⁶ El concepto clave de interpretante es el que nos permite pensar la función de articulación o mediación entre el signo o *representamen* y su objeto (Peirce 1987: 215), en una relación triádica de la cual surge un *sentido producido* que se convierte a su vez en un nuevo signo.¹⁷ Productividad, complejidad significativa y cadena semiótica son herramientas que nos permiten reflexionar sobre la significación en la música y su carácter *performativo*, es decir, lo que el acto de

en viajes realizados durante el período 2007-2013; y veinte años de práctica, quince de los cuales dedicados a la enseñanza en el contexto local. En la introducción el autor sostiene que su objetivo es acercar a los músicos interesados la tradición rítmica del Candomblé, “transmitida principalmente por oralidad dentro de un contexto complejísimo, donde cada ritmo se entrama como un todo en estrecha relación con los cantos y las danzas litúrgicas”, lo cual a su vez constituye una “parte importantísima –muchas veces ignorada e incluso prejuiciosamente despreciada- de las (negras) raíces musicales de Brasil” (Mazzarella 2018: 9). Existen otros métodos de enseñanza de los toques de Candomblé editados aquí (Jaca 2011; Mallorca y Puchetta s/d), pero sólo el de Mazzarella es fruto de la práctica de la enseñanza en el contexto bonaerense.

¹⁵ Clases de danza afro y de danza afro con método Feldenkrais (Prof. Laura Rabinovich, 2004 y 2018 respectivamente); y clases de toques de Candomblé y talleres de integración de danza, toques y canto con Mauro Mazzarella (2016-2019). También durante 2018 y 2019 pude participar tocando la campana o *gã* en clases de danza en donde Mazzarella actuó como músico acompañante para distintos profesorxs como Ezequiel Barrios, Maia Mazzarella y otrxs.

¹⁶ Sintéticamente, para Peirce un “signo o *representamen* es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto” (Peirce 1987: 244-245).

¹⁷ Este *signo producido* se constituye en un nuevo *representamen* para un nuevo objeto en una relación triádica con otro nuevo interpretante, enlazándose todos en una cadena de semiosis ilimitada.

significar *produce*. Así es posible analizar cómo se *construye* lo real –por caso, la otredad- a escala social: para este fin la sociosemiótica de Eliseo Verón (1987) nos ayuda a comprender cómo en la semiosis se constituye lo social, y en viceversa, cómo toda práctica social, todo hacer, es también producción de sentido (*Ídem*: 125).

Ahora bien, si está claro que producimos significación sobre lo musical cuando hablamos de la música, también y principalmente lo hacemos *en el acto de hacer música*, incluso antes de que podamos verbalizar su sentido. Esto es lo que Peirce denomina Primeridad: el *modo de ser* del signo que se distingue de su Segundidad y de su Terceridad: respectivamente, el signo como posibilidad, como cosa en sí y como ley.¹⁸ Por falta de espacio no es posible desarrollar todo esto aquí, pero a los fines de este trabajo rescato la importancia de la relación entre Música y Primeridad, esta última como “modo de ser de aquello que es tal como es positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa”, por cuanto sus cualidades típicas son “cualidades del sentir” (Peirce 1987: 110-111). Para Peirce todo aquello que se siente y se percibe antes de que podamos adjudicarle un objeto referencial o cualquier tipo de explicación también produce sentido: en efecto, los aspectos fenomenológicos de la práctica de la música son claves en la significación musical porque la “sensibilidad” y la emoción son parte constitutiva del acto creativo-productivo, y por ende también, del discursivo.

La relación de la música con los órdenes de la Segundidad y Terceridad ya ha sido largamente discutida por la bibliografía y también en estudios específicos. En *Os Signos no Candomblé* Angelo Cardoso (2001) realiza un análisis semiótico de la práctica ritual basándose en la clasificación del *modo de ser* del signo en su Segundidad, es decir, en tanto índice, ícono y símbolo (Cardoso 2001: 114).¹⁹ No todos estos signos mencionados por Cardoso intervienen en los procesos de significación musical que son en los que me enfoco aquí, pero sí dan cuenta de la complejidad semiótica observable en la performance ritual del Candomblé, específicamente en la fase del Xiré que es la que artísticamente se recrea en la Argentina.

En el caso de las performances artísticas el sentido de los signos y discursos se modifica porque las condiciones de producción y recepción son diferentes. Esto es así en razón de sus fines estéticos y/o de, como señalaron algunos de los textos citados sobre Danza Afro en Argentina, la carencia de un marco

¹⁸ Distinción que resulta “crucial” como dice Verón (1987: 149) para abordar paquetes significantes complejos – según se citó más arriba- como la performance musical.

¹⁹ Propone de ejemplos a los siguientes: los signos sonoros vocales y signos rítmico percusivos que pueden ser considerados símbolos e índices a la vez (*Ídem*: 121), funcionando como actos de habla propiciatorios en distintos momentos del ritual; los signos gestuales intervinientes en ciertas expresiones devocionales que pueden ser considerados índices y los coreográficos que pueden ser considerados íconos como en los gestos de las manos realizados durante las danzas para representar los atributos de los orixás (*Ídem*: 122); los signos que denomina “emblemáticos”, objetos que representan los atributos de los orixás y que pueden ser considerados tanto íconos como símbolos (*Ídem*: 123); y los signos vocales poéticos, como en las advocaciones o saludos a los orixás y otros recursos retórico-discursivos (*Ídem*: 124-126).

interpretativo o paradigma semiótico que pudiera facilitar los reenvíos de articulación de sentido en relación a signos y discursos.²⁰

Como intentaré responder a algunas de estas cuestiones relativas al marco interpretativo local en una segunda etapa de la investigación mediante observación y entrevistas, de momento sólo quiero proponer una conceptualización de los distintos niveles de significación que intervienen en la práctica del complejo Danza Afro/Ritmos de Candomblé en Buenos Aires desde una mirada analítica que contemple estas condiciones situadas de recepción. El siguiente es sólo un resumen esquemático, cuyo desarrollo quedará para otro trabajo, producto del empleo de estrategias de observación participante, inmersión y *bimusicalidad* (Hood, 1960) en el marco de mi propio proceso de aprendizaje musical.²¹

Niveles de significación que intervienen en el Complejo Danza Afro en Buenos Aires, observables en producción y recepción, por tipo de material signifiante, estrategias de análisis y “modo de ser” semiótico:

<i>Niveles de significación</i>			
Por tipo de materia signifiante	Estrategias analíticas posibles	Descripción por tipo de materialidad signifiante	<i>Modo de ser</i> del signo y/o discurso
1) <i>Nivel del sonido-música</i>	Análisis musical	Por separado o en conjunto de a. tambores b. Idiófonos c. voz	Primeridad, Segundidad y Terceridad
2) <i>Nivel del gesto</i>	Análisis de performance	a. Gesto sonoro b. Gesto dancístico	Primeridad, Segundidad y Terceridad
3) <i>Nivel narrativo</i>	Análisis del discurso	a. poético b. semiótico visual c. representacional dramático d. mítico e. arquetípico	Segundidad y Terceridad ²²
4) <i>Nivel de las emociones y la sensibilidad</i>	Etnográficas Inmersión Bimusicalidad	Experiencias subjetivas de a. <i>embodiment</i> ²³ b. goce estético	Primeridad

²⁰ Un ejemplo: en 2016 asistí como espectadora a una puesta de la Tercera Edición del Ciclo 4 x 4 del Colectivo de Coreógrafos de Danzas de Matriz Africana, realizada en Buenos Aires en los meses de julio y agosto. En dos de las tres coreografías se utilizaron signos como los que Cardoso (2001) describe como *gestuales* y *emblemáticos*, ante los cuales me pregunté por la posibilidad cierta de su decodificación por parte del público local comprobando que yo misma carecía de toda la información necesaria para ello. También, si las razones para organizar los discursos coreográficos de esta manera eran sólo estéticas. Al respecto, y desde el punto de vista *emic* –en producción–, Gamaleri (2019) analizó entre otras cuestiones cómo fueron adaptados algunos de esos signos emblemáticos para crear el vestuario del grupo de Danza Afro Ilé Cultural en ocasión del desfile en una llamada de candombe.

²¹ Se denomina *bimusicalidad* a las habilidades de performance musical por parte del investigador mediante el aprendizaje de la práctica musical a estudiar (Hood *apud* Titon, 1995: 290). Particularmente el germen de este mapa analítico surgió luego de la experiencia en una clase de taller integrado de danzas, percusión y canto dictado por Mauro Mazzarella en febrero de 2017 con el tema “El Guerrero”, en donde se practicaron frases coreográficas, ritmos y cantos del orixá Ogum.

²² Como se verá más adelante, algunos signos poéticos podrían ser analizados en su Primeridad como actos de habla con funciones rituales. Como este trabajo aplica a la dimensión artística practicada en Buenos Aires esos aspectos no serán abordados aquí.

²³ La in-corporación o *embodiment* es un paradigma metodológico desarrollado por Thomas Csordas que combina el análisis de la percepción a través de problematización de la dualidad sujeto-objeto, y la pregunta por la relación estructura-práctica (Csordas 1990: 7-8).

Para explicar el cuadro de arriba voy a partir de distintos trabajos que analizan musicalmente los toques de Candomblé en su contexto religioso, sin perjuicio de que en todos ellos se destaca su interrelación con la danza como parte de un mismo complejo performático, lo cual su vez resulta “inseparable del comportamiento ritual prescripto” (Béhague 1984: 249). Luego utilizaré el ejemplo de un toque en particular, el denominado Agueré correspondiente al orixá Oxossi -deidad de la caza y la cosecha, asociado a la inteligencia, la independencia personal y la agilidad (Verger 1981: 34; 113-114; Segato 1993a: 145)-, para situar el análisis en una experiencia de aprendizaje artística local. A fines prácticos me referiré también a este toque en los casos en que es analizado por la bibliografía citada.

Aunque en uno y otro ámbito –el religioso en Brasil y el artístico en Argentina- la función social de la práctica performática es diferente, propongo como punto de partida del análisis la observación de los parámetros en común representados por los niveles de significación activos en ambos casos, para luego señalar sus distancias. Sugiero que aquellos son, sin orden jerárquico alguno y según lo consignado en el cuadro: 1) *Nivel del sonido-música*; 2) *Nivel del gesto*; 3) *Nivel narrativo* y 4) *Nivel de las emociones y la sensibilidad*.

Los antecedentes bibliográficos que analizan el Nivel I son los que permiten comprender sus lógicas intra-discursivas, tales como los modos de ordenamiento del discurso musical o la descripción de la materia significativa. Por ejemplo en el caso de Cardoso (2006) quien estudió las características de dieciocho toques en tambores y campana, entre ellos el Agueré (2006: 287-292); o de Fonseca (2006: 110, 113) quien siguiendo a Nketia (1974) se enfocó entre otras cuestiones en la tipificación de las campanas correspondientes a los distintos toques según la cantidad de golpes (*batidas*) por ciclos determinados de pulsaciones, ocho en el caso de nuestro toque ejemplo. En relación al uso de la voz, Béhague (1976: 133-134) describió, por un lado, las diferencias en la producción vocal de las cantigas según su pertenencia a las distintas naciones del Candomblé, y por el otro lo que denomina su “carácter estilístico”: su estructura formal, melódica y armónica (*Ídem*: 132-133).

En cuanto al nivel del gesto asequible mediante análisis de la performance, Cardoso se refirió a la alta conexión entre música y danza que presenta el Agueré, la cual verificó al realizar su trabajo de transcripción musical del toque: para proponer una división del compás no se basó exclusivamente en el plano sonoro sino también en la correspondencia entre el sonido y los movimientos coreográficos (2006: 290). Entiendo que el análisis del gesto implica tener en cuenta además otras variables: observarlo como gesto sonoro-musical, como gesto coreográfico, pero también como lo que Cardoso parecería estar sugiriendo acerca de que el gesto coreográfico también podría ser considerado gesto musical, y

viceversa.²⁴ Así, se podría pensar que esa relación entre gesto sonoro y gesto coreográfico presenta una correspondencia indicial recíproca entre signo y objeto, ya sea que consideremos a uno u otro como el primero -como signo- o como el segundo -como objeto-. Es decir, se produce una sincronía entre los movimientos o golpes del *aguidavi* -baqueta- y manos del tambor Rum y los movimientos del danzarín que se condicionan mutuamente en un *nosotros* intersubjetivo (Schutz 1977: 210): un chasquido o un sonido grave pueden sugerir, como índices, características del movimiento de determinado orixá.²⁵

La correspondencia entre toque y canto fue analizada por Rita Segato (1993b) desde el entendimiento de los actos de performance como búsqueda colectiva para la experiencia de un sentido en común (1993b: 6), en este caso, la personalidad del orixá. En su trabajo sobre la música del culto Xangó de Recife, ejemplificó a través de la cantiga *Okarilé* dedicada a Iemanjá la relación icónica de significación -es decir, de similitud- que los nativos establecen entre esta música y la deidad, siendo la primera, a través de sus características rítmicas y melódicas, revelación de la segunda (Segato 1993b: 16).

Otros trabajos como los de Béhague (1984) y Lühning (1990a, 1990b), enfocados en la función litúrgica de la música y su relación con la danza y las cantigas en sus específicos momentos rituales, realizan una descripción más intensiva de sus distintos componentes para analizar su performatividad en el contexto ceremonial. Por los motivos ya explicitados no incorporaré este tipo de análisis aquí, en tanto en la práctica artística local la performance no tiene función religiosa -ni podría tenerla-.

También existen trabajos que se ocupan del nivel narrativo de estas prácticas performáticas como el de Amaral y Gonçalves (1992) sobre la poética de las letras de las cantigas. Allí son definidas como “un poema musicalizado, o sea, la superposición de letra a una melodía”, pronunciadas en portugués o en “fragmentos de lenguas africanas” -bantú o yoruba- (*Ídem*: 10). Las cantigas que son utilizadas en el contexto local son las que corresponden al *Xiré* de las ceremonias públicas, cantadas mayoritariamente en una aproximación fonética transmitida inicialmente por las profesoras brasileñas, luego por las y los profesores locales, y el uso de otras fuentes grabadas ya mencionadas.

Otros aspectos narrativos aparecen en lo significativo visual como por ejemplo en lo que Cardoso (2001) caracterizó como “signos emblemáticos”; o en lo representacional dramático como cuando Piña (2014: 114) menciona el requerimiento de “vivir” los orixás antes que representarlos, técnica dramática utilizada en las clases para la interpretación dancística.²⁶ Un tercer sub-nivel de significación se vincula al carácter mítico de los relatos de las cantigas, que describe las características de la personalidad e historias de

²⁴ Una discusión sobre distintas concepciones de “gesto musical” puede encontrarse en Corti (2019b: 91-92), en donde busco poner en juego distintas perspectivas para dar cuenta de los diferentes *modos de ser* de este tipo de signos.

²⁵ Para Schutz ese nosotros intersubjetivo comparte no sólo un *durée* interior, sino “un presente simultáneo y vívido de la corriente de conciencia del otro en su inmediatez” (1977: 210).

²⁶ Pero ¿acaso es posible escapar de la representación? ¿Se puede significar sin signos? Al respecto Stuart Hall (2003) plantea esta discusión en torno a cuestiones de identidad; Peirce (1987), según lo ya citado, nos ofrece herramientas para entender cómo se significa “siendo”.

sucesos en la vida de los orixás. En términos de Greimas (1982) el relato mítico está basado en una doble isotopía: una de tipo narrativo como sucesión de acontecimientos, y otra “estructural” en el plano del contenido mítico (*Ídem*: 41-42). Esto es altamente relevante porque según las condiciones de recepción ese sentido mítico puede sufrir transformaciones: si en el contexto ritual “importa saber [...] para qué santo en qué momento y en qué momento clave debe ser cantada tal cantiga y no lo que esa cantiga significa literalmente” (Pessoa de Castro *apud* Amaral y Gonçalves 1992: 13), en la Argentina el énfasis está puesto en los aspectos mítico-narrativos y/o en los sentidos arquetípicos (Segato 1993b), según el caso, como modo de hacer inteligible tal densidad simbólica.²⁷

Por último, en los párrafos que siguen me detendré en la descripción y análisis de una experiencia subjetiva de *embodiment* –la mía propia en relación a la práctica de la música-, que se complementa con la de goce estético, difícil de describir pero indispensable para la práctica.

Tocar, bailar y cantar al cazador en Buenos Aires

Para una aproximación a la problematización de las dificultades locales en la práctica de la música del Candomblé partiré de una experiencia personal con uno de sus toques, el Agueré de Oxossi, que profundice a su vez en la “perspectiva holística interna” (Anku 1997: 217) desde el lugar de *performer*.²⁸

En el aprendizaje de bases y algunas frases de variaciones de trece toques estudiados hasta el momento -entre variantes *ketu*, *ijexá*, *jeje* y *angola*- en algunos casos se me presentaron dificultades comunes a todos ellos, y, en otros, algunas más específicas según el toque del cual se tratara. Pero una dificultad que surgió en todos los casos fue la necesidad de in-corporar distintos sentidos del *swing* emergentes de la interrelación polirrítmica de los instrumentos *rum*, *rumpí* y *lé* y *gã*, que percibí diferenciados según cada toque. El particular entrelazamiento en un patrón cruzado o *cross-pattern* -en términos de Kaufman, el “aspecto policrónico de la música africana” (Kaufman: 409-412)-, me propició una experiencia particular de cada ritmo que consistió en la sensación de una cadencia musical específica que precisé sentir *en* y *con* el cuerpo en una primera instancia, a la que luego le asocié imágenes que me ayudaran a componer el carácter y expresividad para su interpretación.²⁹ Como paso siguiente al reconocimiento del

²⁷ Dicen Amaral y Gonçalves (1992: 13) que en el contexto religioso “no importa tanto una traducción literal de un orden sintáctico (lo que sería imposible dado el vocabulario residual de las lenguas africanas utilizado), sino el significado atribuido y justificado por el uso de la ‘lengua’ de los antepasados y al saber que a ellos se les atribuye”. En la Argentina tampoco se realiza una traducción literal, aún más dificultosa que en Brasil. Su sentido local será explorado en la etapa de entrevistas de esta investigación.

²⁸ Anku distingue, dentro de esta “perspectiva holística interna” del *performer* que busca encontrar señales de sintonización musical y mantener su relación con las otras partes del ensamble, a las de tipo primario que se establecen directamente con la clave, y las de tipo secundario que consiste en la múltiple integración con otros patrones además de la clave (Anku 1997: 217).

²⁹ Una excepción en este proceso fue el estudio del ritmo *Lagun Lo* dedicado al Orixá Ogum: dado que se trata de un ritmo traducible en 6/8 –o, presentándolo de otra manera, que se desarrolla en ciclos determinados de doce pulsaciones según Fonseca (2006)-, su in-corporación me resultó más accesible por contar con referencias

swing particular de cada uno, precisé encontrar -construir, o dejar fluir- un movimiento corporal de balanceo que me pudiera brindar el sostén de un pulso interno o *beat subjetivo* como lo denomina Chernoff (1979), emergente de tres elementos indispensables para la ejecución del toque: el pulso musical, la clave o *time-line* (Nketia 1974: 132), y su carácter específico, es decir, la vinculación icónica en términos de Segato (1993b) con la personalidad del orixá –su sentido arquetípico-, en una relación que combina música –como índice-, los movimientos de la danza –íconos- y narrativa mítica –símbolo-.

De esta forma ese pulso interno fue primero un *cualisigno* -una cualidad que no puede actuar como signo hasta que no está encarnada, es decir, la sensación-, y luego un *sinsigno* -una cosa o acontecimiento realmente existente, que es un signo: la misma sensación llevada a un movimiento corporal específico y particular, como el balanceo que describí-. Si se convencionalizaran estos movimientos surgidos de la experiencia de cada toque, se convertirían luego en *legisignos*.

En el caso del Agueré, durante en ese proceso de construcción del pulso interno surgió una dificultad específica que consistió en la necesidad de lidiar con la asimilación del *patrón irregular de acentuación* entre lo que los percusionistas denominan los golpes “a tierra” y “al aire” u *off beat* (Chernoff 1979: 48), desarrollado sobre la siguiente *campana o línea-guía*: [XX..XXX.] (Fonseca 2006: 110).

The image shows two musical staves, 'Base' and 'A', in 4/4 time. The 'Base' staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of notes with accents marked 'T' (tierra) and 'A' (aire). The 'A' staff also has a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a variation of the sequence with different notes and accents.

Toque Agueré, base y frase de variación A. Transcripción de Mauro Mazzarella. Imagen extraída de *Introducción a los Ritmos del Candomblé* (2018: 31). Las denominaciones “T” y “A” están agregadas por mí, y se corresponden a la acentuación a “tierra” y a “aire”.

En esta transcripción los dos primeros compases corresponden a la sección base del toque, los dos segundos a la variación A. Tomando como referencia los cuatro pulsos por compás, el esquema T T A T de los dos primeros compases –correspondientes a la base- sufre modificaciones en las variaciones subsiguientes presentando distintos dibujos melódico-rítmicos -A A A A / A T A T / A A A A / A A A T- que los hace confluir en un *patrón irregular de acentuación*. Desplegado a lo largo de todo el toque, este patrón impide la previsibilidad de la acentuación que sí podrían anticipar, por ejemplo, los bateristas de jazz u otros percusionistas en la ejecución a voluntad de sus solos improvisatorios. Esta característica

contextuales a la música de la chacarera, aunque la interrelación polirrítmica global del *Lagun Lo* resulte más compleja que la del ritmo local.

significante a nivel del sonido-música se tradujo en mi caso en una dificultad performática con dos consecuencias, derivada una de la otra: por un lado, en la necesidad de desvincular la acentuación de la construcción del beat subjetivo in-corporado, lo cual se trata de un recurso ajeno a la musicalidad local; y, por el otro, de comprenderlo como parte de un orden temporal constituido por este principio musical y el que lo relaciona de manera conjunta con el pulso y la clave o *time-line*.³⁰ Traducido en términos semióticos, un orden temporal basado en la interrelación de tres términos o signos musicales –en *modo de ser* primero, la sensación o *cualisigno*; en *modo de ser* segundo, el signo musical concreto como índice; y en *modo de ser* tercero, el patrón como *rema*- cuyo entrelazamiento con los otros dos produce o crea un sentido particular del tiempo.³¹

Se me podrá argumentar que cualquier músico o música percusionista avezado podría enfrentar esta dificultad con una mayor competencia técnica que una persona que, como yo, había tenido experiencia previa sólo en ensambles de iniciación a la percusión. Pero también esta condición de recepción del aprendizaje me ha permitido hacer consciente la necesidad de construir otros recursos que sí estuvieran disponibles -aunque no desprovistos de obstáculos- para mí.

Resumiendo, las dos dificultades que presenté aquí podrían vincularse con lo que Citro, Greco y Rodríguez (2007) mencionan al referirse a la práctica de la Danza Afro en el contexto local, en relación a la construcción de un “cuerpo extra-cotidiano” (*Ídem*: 10) basado en un uso mayor de energía corporal, la alteración del equilibrio, y el juego de las oposiciones dentro del propio cuerpo. En el caso de mi experiencia con la música, ciertamente el cuerpo se convirtió en *locus* de encarnadura de la tensión de oposiciones, cuya resolución me llevó a construir un sentido in-corporado y subjetivo que me permitiera gestionar, con mayor o menor éxito, la intermediación entre las nociones de Aire y Tierra. De haber sido yo previamente percusionista mis recursos principales habrían estado enfocados en lo técnico-musical como modo de tramitar esa tensión; en su reemplazo mi formación previa y actual con mis maestros, las clases de danza y principalmente las de integración de música y danza, las lecturas, la escucha de música bahiana y distintos viajes a Salvador de Bahía fueron los que en conjunto oficiaron de un *sui-generis* marco interpretativo.³² Entiendo que estos juegos que interpretamos como *de oposiciones* en realidad

³⁰ Utilizo el término “musicalidad” en el sentido que Acácio Piedade propone para referirse al “conjunto de elementos musicales y simbólicos profundamente interconectados que constituyen el sistema que regula el mundo musical de una comunidad dada”, así como también “la competencia de escucha musical y de practicar promulgada a través de este sistema simbólico musical, una capacidad que se deriva en gran parte de un proceso de aprendizaje” (2003: 53).

³¹ El tipo de signo *rema* se corresponde con el constatativo de Austin (1990), en este caso, la postulación de un *patrón irregular de acentuación*.

³² Quizás por eso es que surgió aportando a éste lo que dice Muniz Sodré (2017) acerca del individuo-cuerpo en la cosmovisión nagô (yoruba) constituido por una parte material (*ara* o cuerpo) y una inmaterial (*emi*, respiración o principio vital) (Sodré 2017: 141). Conformación que al mismo tiempo es doble: “parte se localiza en el espacio invisible (*orun*) y parte en lo visible (*aiê*)” porque “el universo se divide en dos grandes planos: el mundo terreno (el

están revelando un principio de *articulación* -y no de contraste- entre dos órdenes, mediados a su vez por la intervención de un tercer término: siguiendo a Muniz Sodré en su texto *Filosofía al toque de los Atabaques* “la música es el recurso vital de trascendencia de la dualidad mente-cuerpo” (Sodré 2017: 167). De esta forma se podrían pensar analogías a partir de la relación del individuo-cuerpo con la dualidad aire-tierra o con la de cielo-tierra; pero, en definitiva y esto es lo que quiero sugerir aquí, es quizás la percepción de los polos como opuestos y no en su posibilidad de integración lo que propicia la construcción de la significación de las prácticas como *otras*, sentido producido a escala social pero también en la experiencia individual y grupal de la danza y de la música.

› **Conclusiones**

En la transculturación de prácticas artísticas de Brasil a Argentina se re-territorializó el complejo sonoro-performático Danza Afro/Ritmos de Candomblé con un modo particular de secularización, el de la recreación artística del hacer música/danza de una sección de la ceremonia pública religiosa del Candomblé de Salvador de Bahía, en el marco de un proceso mediado por décadas de desarrollo en Brasil y Argentina como disciplina y expresión artística.

En nuestro país ese tipo especial de secularización estuvo marcado desde sus inicios por la falta de un marco interpretativo que pudiera facilitar o permitiera el acceso a los diferentes niveles de significación mediante los cuales se despliega la práctica, fundamentalmente aquellos que reenvían a su función litúrgica en el contexto religioso de su territorio de origen. Como primer paso de este trabajo se repasaron investigaciones anteriores que indagaron en la recepción de esos niveles en la práctica de la Danza, de las cuales destaco dos ejes de significación principales: la construcción en el contexto local del complejo Danza Afro como práctica “otra” y a su vez in-corporable, y las referencias a las dificultades performáticas que pueden presentar el aprendizaje y práctica de los ritmos del Candomblé.

En mi experiencia personal con esta música esas dificultades aparecieron en forma de una sensación física de tensión, vivenciada en los niveles del sonido-música y de las emociones y la sensibilidad, la cual me llevó a construir un gesto musical entendido en primera instancia en su Primeridad –como sensación-; luego en su Segundidad –como signo indiciario musical en relación a la técnica para la acentuación, e icónico en relación al carácter interpretativo requerido para ejecutar el toque dedicado al orixá Oxossi-; y en su Terceridad como constatación de un patrón musical. El nivel narrativo fue el que me permitió articular un sentido cultural reterritorializado que pudiera suplir la falta del marco interpretativo religioso que envuelve a la práctica en Bahía. Y, en los casos en que las construcciones de nación –y con ellas las

aiê), donde vive la humanidad; el mundo ultrahumano (el *orun*), habitado por las entidades sobrenaturales, los orixás, los antepasados, todos los seres de espíritu, reales, aunque destituidos de cuerpo” (Sodré 2017: 143).

de “raza”- pesan más fuertemente en las condiciones de recepción de la práctica, ese sentido cultural reterritorializado expresado en forma de tensiones puede encontrar una vía de resolución a través de la explicación por la vía de producción de otredad.

Si bien en el contexto de Buenos Aires los distintos niveles de significación que operan en este complejo sonoro-performático despliegan su complejidad y riqueza sin ese marco interpretativo que el mundo religioso bahiano le imprimió a la cultura en su territorio de origen, ello no impide que algunos de sus principios puedan ser percibidos, con restricciones, en la recepción local. Entre éstos su multidimensionalidad, aunque sin la posibilidad de ser comprendida en todos sus alcances. Además de los ya mencionados y que no fueron desarrollados aquí, pueden nombrarse las implicancias de una producción simbólica devenida de la particular experiencia de esclavización y racismo estructural de Brasil, diferente a la socialmente invisibilizada pero también existente en la Argentina.³³

Otros de aquellos principios se encuentran encriptados para quienes no formamos parte de ese mundo material y concreto, filosófico y religioso, los cuales son percibidos e interpretados por las y los practicantes locales con una decodificación mediada culturalmente y condicionada por nuestro marco particular de recepción, organizado según el lente de nuestra construcción local de nación. Observar estos procesos de recepción, y tal ha sido uno de los objetivos de este trabajo, pueda quizás contribuir a la reflexión sobre nuestra incesante producción de otredad y, en la medida de nuestras posibilidades, a la profundización de estas prácticas con el respeto histórico, político, estético y epistémico que les debemos.

³³ Al respecto, ver Segato (2007).

Bibliografía

- AMARAL, R. de C., SILVA, V. G. (1992). "Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no Candomblé paulista", en *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, ISER, v. 16/2.
- ANKU, W. (1997). "Principles of Rhythm Integration in African Drumming", en *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 2, pp. 211-238.
- AUSTIN, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BALMACEDA, M. A. (2006). "Recreando la danza de origen africano en Buenos Aires: Performance, identidad y cultura", en Maronese, Leticia (compiladora), *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires, CPPHC.
- BALMACEDA, M. A. (2008). "Recreaciones e identidades. Notas sobre Artes Afro en Buenos Aires", en Ugarte, Mariano y Sanjurjo, Luis (coordinadores), *Emergencia: cultura, música y política*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, pp. 63-74.
- BÉHAGUE, G., (1976). "Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano", en *Revista Afro-Asia*, n. 12, Salvador, junho.
- BÉHAGUE, G. (1984). "Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting", en Béhague, G. (editor) *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport, Conn., Greenwood Press pp. 222-254.
- BROGUET, J. (2017). "Trayectorias posibles de la emergencia de corporalidades y simbologías negras en la danza escénica brasileira", en Revista *Rascunhos*, v.4 n.1 p. 215-236 jan.-jun. Disponible en <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36284>
- CARDOSO, A. N. (2001). "Os signos no Candomblé", en *Cadernos no Colóquio*, Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, vol. 3 (1) pp. 108-126. Disponible en <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/41>
- CARDOSO, A. N. (2006). *O linguagem dos tambores*. Tesis de posgraduación en Música/Etnomusicología. Salvador de Bahia, Universidade Federal da Bahia.
- CHERNOFF, J. M. (1979). *African Rhythm and African Sensibility - Aesthetics and Social action in African Musical Idioms*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CITRO, Silvia; GRECO, Lucrecia y RODRIGUEZ, Manuela 2007. "Una aproximación a la danza de orixás, desde Brasil a Argentina". Ponencia presentada en el 6º *Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Corpólicas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género*, Buenos Aires, 8 al 17 de junio.
- CITRO, S., ASCHIERI, P., MENNELLI, Y. (2011). "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial", en *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 25 N° 42 pp. 102-128.
- CORTI, B. (2015). *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- CORTI, B. (2019a). "Dança afro e seus tambores, blocos percussivos e samba reggae em Buenos Aires. A sensibilidade musical afrobaiana como ativadora de memória in-corporada", ponencia presentada en 6º *Comúsica. Congresso de Comunicação e Música*. Cachoeira/São Félix BA, julio.
- CORTI, B. (2019b). *Ser lo que se puede. Poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el Jazz Argentino*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

- CSORDAS, T. (2011). "Conocimiento del cuerpo", en Citro, S. (coordinadora), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos.
- CUNHA da CRUZ, A. (2018). *Samba con S. Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina*. Tesis de Maestría en Estudios Culturales, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- EARL CASTILLO, L. (2010). *Entre a oralidade e a escrita. A etnografia nos Candomblés da Bahia*, Salvador, UFBA.
- DE GIOVANNINI, L. (2015). "Relaciones entre diásporas. África en América, Brasil en Argentina", en *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 21, n. 43, p. 273-300, jan./jun.
- FERRAZ, F. (2012). *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*, tesis de maestría para el Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11449/110346>>.
- FERREIRA, Luis (2008). "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina", en Lechini, G. (organizadora), *Los estudios afroamericanos y africanos en America Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, CLACSO.
- FONSECA, E. (2006). "'...Dar rum ao orixá...': ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô", en *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16.
- FRIGERIO, A. (2000). *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, Buenos Aires, EDUCA.
- GAMALERI, M. L. (2019). *Danza Afro: nuevas identidades y resistencias en Buenos Aires contemporánea*, Tesina de licenciatura de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- GARRAMUÑO, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, FCE.
- GAYOSO, M. (2006). "Danza Afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación", en Maronese, L. (compiladora), *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires: CPPHC.
- GREIMAS, A. J. (1982). "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Barthes, R., Todorov, T. y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Premia.
- HALL, S. (2003). "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?", en Hall, S., du Gay, P. (editores), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 40-68.
- HOOD, M. (1960) 'The Challenge of "Bi-Musicality"', en *Ethnomusicology*, Vol. 4, (2):55-59.
- JACA, W. (2011). *Percusión afro-brasilera. Candomblé*, Buenos Aires, Crisal de Roca.
- KAUFFMAN, R. (1980). 'African Rhythm: A Reassessment', en *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 3, pp. 393-415.
- LÜHNING, A. (1990a). *A música do candomblé Nagô Ketu. Estudos sobre a música afrobrasileira em Salvador, Bahia*, Hamburgo, Vorlag der Musikalienhandlung – Karl Dieter Wagner. Trad. de Raúl Oliveira.
- LÜHNING, A. (1990b). "Música: coração do Candomblé", en *Revista USR* N°7, pp. 115-119.
- MADRID, A. (2010). "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música", en *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010), 17-32 ISSN 1666-1060.
- MALLORCA, P., PUCHETTA, L. (s/d). *Tambores de Candomblé. El toque de atabaque. Vol. 1*. Hurlingham: Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas Negras "Ilé Ase Osun Doyo".
- MAZZARELLA, M. (2018). *Introducción a los Ritmos de Candomblé*, Buenos Aires, Melos.
- NKETIA, J. H. K. (1974). *The Music Of Africa*, Nueva York, W. W. Norton & Company.

- ORTIZ, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, María H. de Salcedo / Biblioteca Ayacucho.
- PRANDI, R. (1997). "The Expansion Of Black Religion In White Society: Brazilian Popular Music And Legitimacy Of Candomblé", paper preparado para el *XX International Congress of the Latin American Studies Association*. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/Prandi.pdf>
- PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus.
- PIEIDADE, A. T. de C. (2003). "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", en Taylor Atkins, E. (ed.), *Jazz Planet*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PIÑA, M. F. (2014). *Performances afro en la Ciudad de Buenos Aires: La danza de Orixás*, Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- RABINOVICH, L. (2006). "Usos creativos de la tradición en la danza afro en Buenos Aires", en Maronese, L. (compiladora) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires, CPPHC.
- RAMIL, V. (2007). *A estética do frio*, Pelotas RS, Satolep Livros.
- RODRIGUEZ, M. (2012). "Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana", en Ascheri P., Citro, S. (compiladoras), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- SCHUTZ, A. (1977). "Making Music Together: a study in social relationship", en Dolgin, J., Kemnitzer, D., Schneider, D. (editores) *Symbolic Anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*, New York, Columbia University Press.
- SEGATO, R. (1993a). "La religiosidad Candomblé en la tradición Afro-Brasileña", en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 2, junio, pp. 133-164.
- SEGATO, R. (1993b). "Okarilé: Yemoja's Icon Tune", en *Latin American Music Review*, Vol. 14, No. 1 (Spring - Summer, 1993), University of Texas Press, pp. 1-19.
- SEGATO, R. (2007). "La monocromía del mito, o donde encontrar África en la Nación", en *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 99-130.
- SODRÉ, M. (2017). *Pensar nagô*, Petrópolis RJ, Editora Vozes.
- TITON, J. T. (1995). "Bi-Musicality as Metaphor", en *The Journal of American Folklore*, Vol. 108, (429):287-297.
- VERGER, P. (1981). *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, São Paulo, Corrupio.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.