

## De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro\*

Cómo citar este artículo: Cirio, Norberto Pablo. 2007. "De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro". En *Entremúsicas: música, investigación y docencia*. <http://entremusicas.wordpress.com>  
Consultado / descargado [x día, x mes, x año]

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

[pcirio@fibertel.com.ar](mailto:pcirio@fibertel.com.ar)

### Introducción

En el trabajo de campo final sobre el culto a san Baltazar en la Argentina, efectuado en enero de 2007 en Corrientes, documenté la misa que en la Capilla María Auxiliadora del Colegio Pío XI se dio para sus devotos del tradicional barrio negro de esa ciudad, el Cambá Cuá. Cuando el Padre Eduardo Jorge expresó al momento de las intenciones: "Por toda la raza humana de color negro, para que el Señor los bendiga, les dé paz y prosperidad y para que a nosotros nos perdonen el haber hecho y continuar haciendo tanto mal con estos hermanos nuestros", advertí que algo estaba cambiando en la Argentina.

A casi dos décadas de mi investigación sobre la cultura afroargentina, esta feliz conclusión me insta a repensar la delicada cuestión de la identidad como proceso de (auto)conocimiento. En tanto dadora de sentido, la identidad moldea y es moldeada por las más cambiantes condiciones en todos los niveles de la experiencia individual y social: desde las personas hasta el país en que viven, pasando por la familia, el barrio, el trabajo y la ciudad, atravesando herencias étnicas, cuestiones de género, creencias religiosas, lealtades deportivas, gustos culinarios, etc. Como quintaesencia de la vida, la identidad nos configura y esa configuración, cual círculo virtuoso, nos retroalimenta y potencia, nos enseña a construir quienes somos y cómo queremos ser vistos. Puesto que ella es un útil constructo para analizar la dinámica cultural y que, a través de diversas aproximaciones, viene ocupando un lugar privilegiado en las agendas de los investigadores sociales, en este artículo deseo centrarme en su problematización en clave antropológica. Para ello elegí una narrativa que va de lo particular a lo general, del presente al pasado, de lo micro a lo macro. Tal narrativa se centra en un estudio de caso, la creación a fines de 2006 del grupo Bakongo, el primer conjunto de música afroargentina integrado por afrodescendientes que reivindica una tradición de nuestro país intencionalmente olvidada por el *establishment*. De este modo, Bakongo viene a resultar la impensada catalización de diversos factores incidentales que moldearon a la Argentina y cuyo epítome puede situarse en el libro *Eurindia*, escrito en Buenos Aires por Ricardo Rojas en 1924. Considerado el primer tratado de estética nacional, Rojas sitúa al país en el concierto histórico-cultural de las naciones americanas y, como su ingenioso título expresa, reduce a dos su variabilidad étnica: la población europea y la indígena. Así, Eurindia y Bakongo se yerguen como las caras antitéticas de un ser nacional que, por un lado, procura europeizarse obliterando a su componente negro y, por el otro, dicho componente busca hacerse un lugar, ser respetado, escuchado e integrado.

## Bakongo

En lengua *kikongo* Bakongo significa “nosotros los kongo”. La elección de este nombre para el conjunto demarca, desde el vamos, un claro mensaje cultural. Con tal intencionalidad buscan resituar en la arena pública el dormido debate sobre la inexistencia de los afrodescendientes y, como sucedáneo, de sus tradiciones. Si la elección de tal nombre es una declaración de batalla, menuda lucha es la que se atreven a declarar. La Argentina fue construida a espaldas de su realidad social pues, autoerguida como un desprendimiento de Europa, aún se enorgullece de su diferencialidad del resto de América. Mas dicha diferencialidad es una ficción devenida en espejismo, hoy está despertando de ese sueño y la asunción de nuestra raíz afro viene a confirmar lo que es un secreto a voces: la Argentina no difiere de sus hermanos países americanos y, en tanto nación mestiza, alberga en su esencia frondosas raíces extraeuropeas que, lejos de desmerecerla, la enriquece en la diversidad. Para liberarse de su lastre negro el *establishment* ha venido llevando a cabo, desde mediados del siglo XIX, una prolija tarea de blanqueamiento a través de diversas operaciones discursivas y la implementación de una política migratoria blancaeuropea que aún favorece la Constitución. Ambas operaciones dieron, en parte, los resultados esperados: los negros son relegados al pasado colonial, sus descendientes fueron sujetos a un proceso de extranjerización o considerados relictos anómalos, intrascentes, y un manto de amnesia colectiva insensibilizó a la población blanca respecto al tema, sumiéndola en una prolija ignorancia (Cirio 2003, 2007b, 2008). Estos resultados fueron tan contundentes que, por ejemplo, el escritor mexicano Carlos Fuentes dijo en su libro *Valiente mundo nuevo* (1990), acaso con genuino convencimiento, que los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos. Aunque, a trazo grueso, dicha aseveración es correcta, una lectura sutil de nuestra historia en perspectiva realmente americana nos hace saber que muchos de esos barcos eran negreros.

Juan Pablo Suaqué es un afroargentino nacido en 1978 en El Bonito, un caserío de la provincia de Misiones, y adoptado de niño por una familia blanca de Lanús, provincia de Buenos Aires. Virtualmente desconocía su abolengo étnico hasta 1998, cuando *casualmente* comenzó a aprender candombe montevideano en el Parque Lezama. En 2002, gracias a algunos afroporteños, descubrió el candombe local y comenzó a practicarlo. A finales de 2003 se entera que nació en Misiones y en 2005 resuelve viajar allá para reconstruir su historia infantil (2). El reencuentro fue doblemente trascendental, pues además de dar con su tronco familiar supo que era afrodescendiente. Esta *causalidad* entre su “nueva” ascendencia étnica y la música que ya venía practicando, propició la construcción de una nueva matriz identitaria que, entre otras cuestiones, lo llevaría a un camino de investigación y perfeccionamiento musical, desembocando a fines de 2006 en la creación de un grupo propio, Bakongo.

El candombe porteño es una de las expresiones más emblemáticas de la población negra de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Frigerio 1993, Cirio 2003, 2007b, 2007c). Dado que

ésta fue dada por desaparecida ya desde fines del siglo XIX, se especuló que el candombe corrió igual suerte. Por ello es explicable por qué fue puntualmente excluido de toda investigación de corte social y por qué cuesta tanto volver a instalar el tema en perspectiva contemporánea. Paradójicamente, entre los primeros que este accionar halló eco fue entre los mismos afroporteños. Ya desde el primer festejo público del carnaval porteño, en 1869, comenzó la moda de que, junto a las comparsas de los negros, los “niños bien” salieran en comparsa parodiándolos, lo que se conoció como las comparsas de “falsos negros” o “blancos-negros” (Sánchez, Andruchow, Costa, *et al.*: 2006). Profundamente ofendidos por tales burlas, los afroporteños comenzaron a llamarse a silencio, retirando de la escena pública toda intervención que los individualizara étnicamente. Este hecho, lejos de resultar anecdótico, acarreó profundas consecuencias para la dinámica interétnica citadina hasta el presente, interponiéndose una casi insalvable zanja entre la vida pública y la vida privada. Su retiro obedeció al orgullo por no seguir siendo objeto de humillaciones, optando por continuar con sus tradiciones casi siempre puertas adentro y, lo que es más, un expreso pacto de silencio intracomunitario, aún vigente en buena medida, expresa que el candombe es “música de negros y para negros”, obligando a los candomberos a no brindar a los blancos ningún tipo información respecto al tema. Tal mecanismo de defensa, si bien les ayudó a preservar su cultura con notable vitalidad hasta el presente, no le hizo sino el juego al discurso blanquista que ya venía desplazándolos y cuyo precio fue avalar lo que el cuerpo gobernante, la intelectualidad y la prensa afirmaba con ahínco: su desaparición. A más de un siglo de ese repliegue, Bakongo es el primer emprendimiento nativo por expresar su cultura puertas afuera.

## **Eurindia**

En el Prólogo de *Eurindia*, Rojas da los motivos de su redacción desde una visión imbuida en el espíritu del romanticismo. Cuenta que regresando en barco de Europa a la Argentina, al pasar por unas islas africanas se le apareció en la mente, como un destello, la palabra *Eurindia*, acaso susurrada por la voz del mar. Cual antítesis de Eurasia, cultismo creado para designar la migración de los hombres y las culturas de Asia a Europa, *Eurindia* viene a ser la resultante del encuentro de Europa con las Indias y que, como todo nuevo producto, es más que la suma de las partes. Siempre parangonándose con el proceso eurasiático, postula que si Grecia fue su órgano creacional más fecundo, su equivalente en este nuevo misterio etnogónico sería la Argentina. De este modo, el libro brinda un recorrido geográfico-cultural del continente americano en busca de esa estética sui géneris, fruto del período histórico inaugurado por Colón, y cuyo principal destinatario es el artista. Así lo afirma en el párrafo final del Prólogo:

“*Eurindia* no propone recetas para la obra, ni impone reglas al artista. No da rieles a la rueda rutinaria, sino alas al vuelo libre. Propone a los artistas de su credo, como única condición, la simpatía americana y la libertad personal” (Rojas 1980: 7).

Según Alejandro Solomianski (2003), quien hace una interesante lectura del libro en perspectiva afrocéntrica, sitúa al autor en lo que denomina el campo de las “buenas intenciones”, o la búsqueda de una disminución de las disparidades entre los seres humanos” (p. 57). Llega a esa definición proponiendo que el énfasis de Rojas está puesto totalmente en lo cultural y no en lo racial. Creo que su dictamen es tibio e incluso halagüeño, pues resulta que, casualmente, todos los patrimonios culturales que reivindica de la personalidad americana fueron hechos por europeos o, en segunda instancia, por indígenas. Citando a Mills, Solomianski explica que el espacio nulo dedicado a lo afroamericano procede de una epistemología de la ignorancia, una apatía (ahora sí) racista que le impide aceptar cualquier aporte negro en el período formativo americano. Si la excepción confirma la regla, la única vez que le hace lugar es en el párrafo 16, “Los argentinismos”:

“Poseemos también algunos argentinismos que provienen de lenguas africanas, pues aun cuando la raza negra de la esclavitud colonial nunca fue aquí tan populosa como en otras regiones de América y se ha extinguido en la Argentina, ella nos ha dejado las palabras ‘zambo’, ‘candombe’, ‘mandinga’, ‘bochinche’, ‘quilombo’, ‘zamba’, ‘maní’, ‘batuque’, ‘bambula’, y acaso ‘chingar’, ‘chimango’, ‘tongo’, que no figuran en los diccionarios académicos” (Rojas 1980: 39).

Según explica Graciela Perosio en el Prólogo de la edición consultada (p. I-V), la consideración de que son sólo dos los actores sociales implicados en la construcción de América -los españoles y los aborígenes o, en la terminología de Rojas, el indianismo y el exotismo-, puede entenderse por la metáfora del péndulo. Con su oscilar dicotómico va del uno al otro, pero ese movimiento es más que la llegada a sus extremos y su superación, la “argentinidad integral”, será aquella que logre sintetizar el aporte europeo con el autóctono. Por ello -afirma Rojas- la escuela euríndica es la máxima expresión del surgimiento de una nueva raza, de un pueblo-nación, cuyos primeros afloramientos ya se palpan en la nueva realidad artística americana, augurando que con el tiempo su doctrina se expandirá a todas las áreas del quehacer social, como la ciencia, la economía y la política. Por lo expuesto resulta explicable que prescindiera de cualquier elemento constitutivo que provenga de la “tercera raíz”, la negra, presente en todo el continente desde poco después de su descubrimiento. Ni siquiera la desplaza del juego social, le alcanza con ignorarla.

## **Repensando la identidad**

Analizaré ahora la cuestión teórica que da estructura al caso elegido, la identidad, en dos niveles de agregación: el individual y el social. La problematización sobre algo tan lábil como la identidad pretende provocar el debate en torno a supuestos que, si bien la vanguardia antropológica ha efectuado notables avances en su deconstrucción, aún perduran con notable vitalidad en el sentido común, incluso en el de no pocos investigadores, me refiero a sus sentidos esencialista y biologicista. Para ello creí pertinente ordenar mi argumentación a través de tres pre-

misas cuyo orden expositivo concatena en grado ascendente su contenido: 1) *La cultura siempre es un bien aprendido*; 2) *Pertenecer tiene sus privilegios*; y 3) *El hombre es el hombre y sus circunstancias*.

1) *La cultura siempre es un bien aprendido*. Aun los más acérrimos enfoques biologicistas de la cultura no aciertan en explicar de qué modo esta puede transmitirse intrasomáticamente. Sin caer en el polo opuesto de que el hombre nace como una *tabula rasa* (tesis de [santo Tomás de Aquino](#) y popularizada por [John Locke](#)), conclusión hace tiempo perimida, el misterio de cómo las personas adquieren cultura puede develarse asumiendo la sencilla premisa de que esta es *siempre* un bien aprendido. Lejos de heredarla cual cárcel precondicionante, la cultura se nos presenta como alas a la libertad electiva. Una primera cultura se aprende en el seno natal, mas ello no significa que se mantenga de por vida. La identidad no es un sucedáneo automático de la cultura del individuo, pero la condiciona. Dado que la identidad es un constructo de nuestra propia imagen, atraviesa todas las dimensiones de la vida íntima y social, por lo que no es dable hablar de *una* identidad sino de un caleidoscópico complejo identitario que se configura y reconfigura, aflora y se esconde acorde a los diferentes contextos por los que el individuo atraviesa. Por ende, cada persona y cada grupo tiene muchas identidades y exhibirá cada una ante determinadas situaciones y no otras (Barth 1976): las etapas etarias, los gustos culinarios, sexuales, musicales, los contextos laborales, etc.

2) *Pertenecer tiene sus privilegios*. Así como una madre musculosa no tendrá hijos musculosos, nada garantiza el traspaso cultural de padres a hijos si no es por la enseñanza de éstos y la receptividad del nacido. Por ende, deseo realizar una diferenciación operativa entre ascendencia y pertenencia. La ascendencia es la faceta biológica del abolengo cultural. Una persona puede tener una/s ascendencia/s determinada/s y no otra/s: si sus padres son aborígenes tendrá, indiscutiblemente, ascendencia aborígen; si su madre es aborígen y su padre blanco tendrá dos ascendencias, y así la cuestión se complejizará a nivel exponencial si se involucran a otros parientes. Mas ello prueba poco de cara a la problemática identitaria. La contrapartida cultural de la ascendencia es la pertenencia, o sea el reconocimiento explícito, la práctica cultural del abolengo personal o, en términos coloquiales, su amor por sus mayores y ancestros expresados en su accionar identitario. La pertenencia étnica, por ende, no es ejercida desde la obligación sino desde el entusiasmo, no desde la herencia sino desde el reconocimiento. Así, una persona con padres aborígenes podrá, o no, mantener su cultura aborígen, incluso más allá de que sus padres la practiquen. Cuando alguien tiene padres, abuelos y bisabuelos de diversas ascendencias -lo más común en la Argentina-, la lealtad hacia alguna/s por sobre las otras implicará un grado de involucramiento explícito que lo torna en sujeto con decisión cultural. *Pertenecer tiene sus privilegios* es un refrán que, en este contexto, ayuda a explicar por qué hay individuos que reconocen pertenecer a *una* determinada cultura y no a otras, cuando sus mayores pertenecen a varias. Tal elección se efectúa en el más libre albedrío pero el anclaje biológico aflora como justificación apodíctica.

3) *El hombre es el hombre y sus circunstancias*. Esta frase de Ortega y Gasset permite comprender la dinámica cultural en el devenir de las personas. Así como los padres pueden

marcar o condicionar la cultura identitaria que asuma un hijo desde el nacimiento, este, en tanto sujeto a un aprendizaje continuo durante toda su vida, se verá rodeado e implicado, y buscará rodearse e implicarse, en circunstancias que le marcarán y delimitarán nuevos rumbos. Así, es comprensible por qué personas que nacen en un contexto católico y carnívoro devengan en budistas y vegetarianas, por qué personas que nacen en un contexto musical andino puedan tocar, con notable virtuosismo, jazz o tango, o por qué personas que nacen en un seno obrero e iletrado sean luego intelectuales. Con ello no estoy insinuando que las circunstancias, como las olas, lleven al individuo de aquí para allá, pero sí que él, conciente de estar al timón de su vida, es quien orienta el rumbo. Él es responsable de quién quiere ser. Él y sus circunstancias.

## **Juan, Bakongo y la Argentina**

La narratividad es una categoría epistemológica construida hacia los '60 para dar cuenta de la relación entre música y la construcción de identidades. Aunque hay otras, como la homología y la interpelación, actualmente es la que goza de mejor reputación explicativa y la más rica al momento de aplicar a estudios de terreno. La narratividad parte del axioma de que si el yo es producto de una narración, este no puede comprenderse sino como discurso. La unidad que nos hace vivos no reposa en ninguna esencia continua sino en la coherencia, siempre cambiante, que le damos cuando nos narramos nuestra propia vida. La narratividad es la piedra de toque que da sentido existencial y

“Si aceptamos que narratividad e identidad están reunidas por el tiempo que les subyace (o las constituye), podemos considerar la música -que es tiempo sonoramente organizado- como expresión de esta unidad: la música posee la capacidad mediadora de reconocernos con el mundo exterior y, a la vez, con el mundo interior de nuestras identidades” (Pelinski 2000: 171).

Para Simon Frith (2003), las identidades musicales pueden ser explicadas desde la narratividad pues, por un lado, la identidad como representación imaginaria o utópica proporciona el placer de proyectar cómo quisiéramos ser, ayuda a construir nuestro yo; por otro lado, la identidad como sentimiento real, como al hacer o escuchar música, nos brinda el placer de afirmarnos en lo que deseamos ser. Cual el bifronte Jano, la música proporciona las herramientas necesarias para construir las narrativas que más satisfagan a nuestra elección identitaria, al tiempo que ayuda a (de)mostrarnos quiénes somos y quiénes queremos ser. Pasando de lo individual a lo social, Frith expresa que

“no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como *grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio* de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith 2003: 187).

La idea central del pensamiento de Frith es la del yo móvil, el yo en construcción. Si la identidad no es una cosa sino un proceso, un devenir y no un ser, el yo individual/social en que se corporiza no es otra cosa que una construcción que dura tanto como la vida de cada individuo y los diferentes tipos de agregados sociales que conforman, como las familias, los grupos étnicos y los países.

Desde esta perspectiva, ni la identidad de Juan ni la de la Argentina son inalterables ni están cosificadas. Así como Juan ha asumido una pertenencia afro al conocer su abolengo y obra en consecuencia al practicar *su* música con Bakongo, la Argentina está conociéndose a sí misma través de la deconstrucción del mito de nación blancaeuropea y asumiendo su diversidad étnico-cultural, amalgamándose así al concierto de naciones americanas en las que el mestizaje no es una mácula sino una riqueza. Aunque la ascendencia biológica de Juan sea afro, por su historia de vida sabemos, y sabe él, que hasta comenzar con su búsqueda identitaria (que, digamos, se efectivizó con su viaje a Misiones) su sentido de pertenencia afro iba poco más allá de practicar música afrorioplatense. Mas con dicho viaje dio un golpe de timón a su historia, enriqueciendo su ser y creando un sentido de pertenencia preciso. Intencionalmente optó construir un yo que se anclara en su ancestralidad afro y para lo cual comenzó a rescatar todo cuanto pudo de su historia familiar, la hizo suya, hizo suyo cuanto conocimiento de la música afroargentina pudiera aprender de miembros de *su* -ahora- comunidad, libros e investigadores del tema. A contrapelo a esa construcción debió desestimar o, al menos, relegar otras facetas de su vida que no cuadraran con su nueva apuesta de vida. A nivel macro, la Argentina también está reconstruyendo su identidad. Cual el *yo móvil* individual, el *nosotros móvil* de la argentinidad se nutre tanto de las experiencias individuales y grupales que la constituyen, como de la producción académica que enriquece el conocimiento de su entramado cultural. Que en lo que vaya del siglo XXI se hayan celebrado en el país dieciséis eventos académico-sociales dedicados a la problemática afro (incluso algunos organizados por la propia comunidad) (1), que el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) haya creado en 2006 un Foro de Afrodescendientes para tratar puntualmente su diferencialidad, que el Ministerio de Educación haya aprobado en 2007 la realización de 40.000 CDrom sobre la cultura afroargentina para distribuir gratuitamente en las escuelas del país, pues el tema comenzó a incorporarse en los planes de estudio, que en la arena internacional la Argentina, ¡por fin!, esté asumiendo una presencia activa en los debates sobre su africanía y, fundamentalmente, que la población afrodescendiente esté reasumiendo su pertenencia identitaria y haya comenzado a mostrarse puertas afuera, todo ello indica un saludable viraje de cara a una identidad más acorde a la realidad social americana.

Bakongo hizo su debut el 6 de julio de 2007 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el marco del Primer Congreso de Cultura Afroargentina, evento coorganizado entre el INADI y la Secretaría de Cultura de la Nación. En ese Congreso dio otros dos recitales, despertando las más inesperadas reacciones del público: aquellos que asistían sin mayor conocimiento de qué iban a presenciar, tuvieron la sorpresa de apreciar una tradición musical que desconocían, echando por tierra todas aquellas mentiras recibidas durante su vida acerca de la desaparición

de los afroargentinos y su cultura; Aquellos que asistían porque eran familiares de los integrantes del grupo, amigos afrodescendientes y afrodescendientes en general, sintieron la feliz reafirmación de una identidad dormida despertándoles, por ejemplo, el deseo de aprender a tocar los tambores o integrarse al grupo aportando sus conocimientos musicales.

Al comienzo de mi investigación sobre la música afroporteña, después de salvar no pocos escollos respecto a acceso al campo en genuina confianza con los miembros de la comunidad (tema, en sí, para otro artículo), algunos me confiaron que el recelo por mostrar su cultura a blancos como yo partía de la genuina desconfianza a todo acercamiento de personas blancas, pues ello signó el comienzo mismo del secuestro de sus ancestros en el África, sellando para ello un pacto de silencio. Literalmente dijeron “No queremos que nos usen más” y, honrando el pacto, no hubo frase más dolorosa que aquella que me refirió una mujer: “Preferimos que esta cultura muera con nosotros”. Afortunadamente, las circunstancias y los hados fueron favorables para todos y hoy puede decirse, no sin cierto orgullo compartido con mis amigos afroargentinos, que hemos hecho notables avances en la investigación, preservación y difusión de una de las culturas más antiguas del país a la que la condena al olvido parecía su sentencia, pero como en la ciencia y en la vida no hay verdades últimas ni sentencias firmes, el viraje identitario se ha producido. En el plano de este genuino diálogo intercultural deseo finalizar cediendo la voz al propio Juan Pablo Suaqué con un poema que escribió en 2006 y que es recitado en las presentaciones de Bakongo (Cirio 2007a: 57-58).

### **Somos aquel pueblo**

Somos aquel pueblo  
que bajo la bruma del olvido, dejaron.

Somos aquel pueblo,  
del éxodo sollozante,  
del tránsito por navíos salvajes.

Somos ese pueblo del cabello florido,  
labios de melaza,  
de sangre amante y valiente.

Y aquí estamos, con 500 años, vivos.  
Aquí, presentes,  
con cadenas y carimbas ausentes.

Y aquí estamos, porque no nos rendimos.  
Con nosotros nuestros ancestros.  
En nuestra piel, la historia innostrada.

Por allí anduvimos,  
en la pluma de Lucas Fernández, erguidos.

Por allá vamos,  
en cantos de antiguas naciones,  
en sonrisas físicamente fugaces.

Somos rumba, macumba, conga y candombe, en Buenos Aires;  
zemba en Corrientes,  
y por el Salado, malambo somos.

Somos pueblo de zafra y río,  
de monte nativo,  
de ciudades en las que vuelan ausencias.

Somos pueblo de desenfrenadas cadencias que construyen memoria,  
y al olvido,  
condena.

## Notas

\* Trabajo fue leído en el III Coloquio de Africanías, realizado en el marco de la XIX Feria del Libro de Antropología e Historia, México DF, 6 al 16 de septiembre de 2007.

(1) Ellos fueron: el *Congreso Luz Negra sobre la Cultura Rioplatense* (Santa Fe, 1-2 de junio de 2000); las *Jornadas Buenos Aires Negra* (Buenos Aires, 14-15 de noviembre de 2002); las *Primeras Jornadas Culturales Afroargentinas* (Buenos Aires, 24-25 de abril de 2003); el *Primer Recital Comentado de Música Afroargentina* (Buenos Aires, 23 de octubre de 2004); la *Primera Reunión de Afrodescendientes Argentinos* (Santa Fe, 29-31 de octubre de 2004); las *Jornadas de Patrimonio Cultural Afroargentino* (Buenos Aires, 26-27 de agosto de 2005); el *Congreso Internacional El Status de las Comunidades Afro - Latinas en las Américas* (Buenos Aires, 4-6 de agosto de 2006); el *Tercer Congreso Internacional de Culturas Afroamericanas* (Buenos Aires, 5-10 de septiembre de 2006); las *Primeras Jornadas Afroargentinos Hoy: Invisibilización, Identidad y Movilización Social* (La Plata, 5-6 de octubre de 2006), el lanzamiento del *Foro de Afrodescendientes y Africanos en la Argentina en el marco del INADI* (Buenos Aires, 9 de octubre de 2006); la *Semana de África* (Buenos Aires, 25-31 de mayo de 2007); el *Encuentro Regional sobre Etnia, Género y Diversidad Sexual* (Buenos Aires, 19-20 de julio de 2007); el *Mes de la Cultura Afroargentina* (Buenos Aires, julio de 2007); el *Seminario de Apreciación de la Música Afroamericana* (Buenos Aires, 12, 19 y 26 de octubre de 2007); el *Encuentro de Candombes y Jornadas Afroculturales* (Córdoba, 13-14 de octubre de 2007) y el *BAAH / Buenos Aires Afro Hoy* (Buenos Aires, 5-9 de noviembre de 2007).

(2) Según Juan, lo que le detonó activar su búsqueda identitaria en un marco africanista fue una frase que, en un ensayo con la cantante afroporteña Rita Montero para el Primer Recital de Música Afroargentina (octubre de 2004), le dijo no más lo vio: "Este chico es de la raza". En la jerga afroargentina, ser "de la raza" es un marcador de pertenencia.

## Bibliografía

Barth, Fredrik

- 1976 Introducción. En Fredrik Barth (Comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras : La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 9-49.

Cirio, Norberto Pablo

- 2003 La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 2007a En la lucha curtida del camino... *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional Contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.
- 2007b ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.
- 2008 *Ausente con aviso* ¿Qué es la música afroargentina? En Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Frigerio, Alejandro

- 1993 El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Frith, Simon

- 2003 Música e identidad. En Hall, Stuart y Paul du Gay (Eds.) *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrurtu, p. 181-213.

Pelinski, Ramón

- 2000 *Invitación a la etnomusicología : Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Rojas, Ricardo

- 1980 [1924] *Eurinda : Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (2 Vols.).

Sánchez, D. M. Andruchow, M. E. Costa, et al.

- 2006 El carnaval de los "blancos-negros". En Leticia Maronese (Comp.). *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 115-143.

Solomianski, Alejandro

- 2003 *Identidades secretas: le negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

