



TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMERICA LATINA

## Filmando la música afroargentina. Documentales sobre el culto a san Baltazar (1964-2014)

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

### Resumen

En este artículo analizamos dos documentales sobre el culto a san Baltazar que dan cuenta de su fiesta (6 de enero) y que fueron filmados en la misma capilla ubicada en el departamento de Goya - provincia de Corrientes, Argentina- en 1964 y 2014, respectivamente, con distintas finalidades y calidad de realización. El objetivo es contrastarlos a partir de la etnografía que hemos realizado sobre este culto de índole afrocatólica y entender el contexto en el que fueron producidos en cuanto testimonios filmicos excepcionales por tratar un aspecto central de la música afroargentina, un área que cuenta aún con pocos estudios.

### Abstract

In this article, two documentaries, of rather dissimilar filmmaking quality, about the cult of San Baltazar are analyzed. They both give an account of this festivity -January 6- and were filmed in the same chapel located in the department of Goya -province of Corrientes, Argentina- in 1964 and 2014, respectively. The two films are compared on the basis of our fieldwork experience on this Afro-Catholic cult, in order to understand the context in which they were produced. These records will be shown to bear exceptional filmic testimony to a central aspect of Afro-Argentine music, an area in need of further study.

### Palabras clave

San Baltazar, Corrientes, etnomusicología audiovisual, religiosidad popular, música afroargentina

### Keywords

San Baltazar - Corrientes – Audiovisual ethnomusicology - popular religiosity - Afro-Argentine music.

**Fecha de recepción:** diciembre 2020

**Fecha de aceptación:** julio 2021

**Fecha de publicación:** diciembre 2021

**Received:** December 2020

**Acceptance Date:** July 2021

**Release Date:** December 2021

## Filmando la música afroargentina. Documentales sobre el culto a san Baltazar (1964-2014)

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

---

### Introducción

En lo que hoy es la Argentina, la presencia de africanos sursaharianos es tan antigua como la invasión metropolitana del territorio, pues fueron llevados allí como esclavizados. Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX llegaron a representar desde el 9% hasta el 60% de la población en diferentes provincias (en Buenos Aires cerca del 30%) (Andrews 1989). Su presencia fue activa en tanto pueblo preexistente a la nación y formador de la misma, participando en la Guerra de la Independencia y practicando una cultura *sui generis* que, con el paso de las generaciones, fue cimentando y modelando algunos aspectos de la identidad argentina, entre los que el campo de lo musical adquirió especial relieve.

Como hicieron en otras áreas de la Hispanoamérica colonial, los españoles trataron de controlar a esta población con diversas estrategias cuyo común denominador fue la violencia, física o simbólica. El castigo de cárcel y latigazos por tocar el tambor o la imposición del culto católico a través del sistema peninsular de cofradías dedicadas a convenientes santos negros o advocaciones a la Virgen Morena de Montserrat fueron algunos de aquellos procedimientos. Ello estaba en consonancia con lo que se venía realizando en España y en otras colonias americanas, como las cofradías de esclavos en Sevilla desde, al menos, fines del siglo XIV, y desde entonces hasta mediados del siglo XV la Cofradía de San Jaime Apóstol para negros libres, así como en Perú (Tardieu 1989). El culto a san Baltazar, que constituye hoy la expresión afroargentina más extendida y popular, fue originado en el siglo XVIII<sup>1</sup> por la citada imposición a esclavizados y descendientes en Buenos Aires y Corrientes<sup>2</sup>. Éstos fueron llevados generalmente desde el área bantú (y, en menor medida, de la yoruba), a partir de lugares de salida de África tales como Cabinda, Congo, Angola y Mozambique, y pronto supieron introducir valores y prácticas de matriz africana como devocionar al santo con música y baile (Cirio 2002b). Vigente de modo paralitúrgico en Corrientes, este del Chaco y de Formosa, norte de Santa Fe y un par de localidades de Buenos Aires, la expansión de este culto comprende la diversidad social del país pues, a diferencia de lo que sucedía durante su etapa inicial, además de contar con afroargentinos del tronco colonial sus devotos son mayormente criollos. Ello no mengua que lo vivan como parte de la cultura afroargentina, dada la conciencia de tal origen en base a un triple dispositivo reflexivo que modera sus prácticas y discursos: 1) Las reflexiones que les suscita la tez negra del santo (presente en su iconografía); 2) El conocimiento de que el culto se originó en contexto esclavista; y 3) La práctica de una música devocional exclusiva, "propia del santo", pues lo conceptúan como patrono de la alegría y aficionado al candombe (Cirio y Rey 1997; Cirio 2011a).

El estado del arte relativo a este fenómeno comprende una pequeña cantidad de textos,

---

<sup>1</sup> La referencia local más antigua es la concesión en 1726 de un terreno en el paraje El Chañaral (Dto. Chavarría, Corrientes) por la Corona Española para emplazar una capilla del santo. Sobre el uso en Argentina del apócope "san" para este personaje, ver Cirio 2002a y 2015.

<sup>2</sup> Excede a los límites de este artículo, y ha sido tratada por Cirio y Rey (1997, 2002), la hagiografía canónica y paralitúrgica de san Baltazar como parte de los Santos Reyes Magos y, como negro, su vínculo con los esclavizados en América.

entre los que destaca el libro *La fiesta de San Baltasar: Presencia de la cultura africana en el Plata*, de Alicia Quereilhac de Kussrow (1980), fruto de dos trabajos de campo suyos realizados con dos alumnas en 1970 y 1972 en las ciudades correntinas de Empedrado, Corrientes y Saladas. También es posible consultar artículos de Cirio (2002a, 2002b, 2003, 2011a, 2011b, 2015), Cirio y Rey (1997, 2008) y dos CD documentales (Cámara 1991, Cirio 2011b)<sup>3</sup>. En este artículo analizamos dos de los ocho documentales<sup>4</sup> que tenemos relevados sobre el culto, ambos filmados en la provincia de Corrientes y dando cuenta de una misma capilla en 1964 y 2014, respectivamente, con distintas finalidades y calidad de realización. Es de esperar que los aspectos descriptivos de la fiesta que se sugieren a lo largo de los comentarios críticos acerca de estas dos interesantes producciones audiovisuales (en particular, los incluidos en la sección sobre los documentales) permitan a los lectores ir conformando una idea sobre el contexto social, religioso y festivo en el que se desarrollan los eventos rituales documentados en ambos trabajos. El objetivo de este artículo es ampliar el conocimiento sobre el culto a san Baltasar desde la antropología de la música estudiando dos documentales que se hicieron sobre él en un mismo centro devocional, con medio siglo de diferencia. Esta es, además, una oportunidad única para abordar el proceso de cambio no solo del culto, a través de un estudio de caso, sino del proceso de cambio del género documental en tanto modo de preservación y difusión popular de saberes, máxime en un tema, como la música afroargentina, que aún es marginal en la academia, en su amplio sentido.

### La teoría de la *performance* y el registro fílmico en etnomusicología

Abordamos este estudio con una mirada sensible a la teoría de la *performance* para señalar aportaciones y carencias de los documentales analizados y proponer unas reflexiones finales. Por tal motivo, conviene recordar que, desde su invención, el cine ha sido empleado para fines como dar cuenta de la realidad material, social y cultural. De él pronto se sirvió la antropología para producir el género documental. Entre otras ventajas de esta herramienta estaba la posibilidad de captar comportamientos como los no verbales y estudiarlos gracias a la repetición<sup>5</sup>. La reflexión antropológica sobre estas producciones comenzó sobre el fin del siglo XX con Karl Heider (1976). Un año antes, David MacDougall (1975) había criticado tanto la ausencia de participación de los actores sociales implicados como el carácter distanciado de los filmes a favor de una pretendida objetividad, y había propuesto llevar la cámara al centro de la acción para hacerla próxima y participativa. Ello motivó al antropólogo a romper con la tradición documental y generar un lenguaje propio, ya que, por ejemplo, al filmar los eventos mientras se estaban produciendo y no con posterioridad, no conseguía alcanzar una comprensión cabal del tema. En 1989 Claudine de France denominó a este planteamiento "cine exploratorio", en contraposición al clásico "cine explicativo" o documental (Ardévol Piera 2004: 24-26). Pronto dicho enfoque se diversificó y generó otros, como el "cine ojo" —que se contrapone al industrial, masivo— de Dziga Vertov, quien fue considerado por Jean Rouch como uno de los padres del cine etnográfico. En la Argentina se destacaron Fernando Birri y Jorge Prelorán, abordado aquí.

3 Cabe destacar que el CD de Cámara fue el primero que incluyó música afroargentina, lo que demuestra lo precario del estado del arte en este tema.

<sup>4</sup> *El chamamé cuenta su historia*. Carlos G. Bartolomé (c. 1985); [Sin título]. Silvia S. Díaz (1991 o 1992); *Auf der suche nach Iberá = Apuntes de un viaje al Iberá*. Alcides Chiesa (1992); [Sin título]. Lorenzo Antonio Chamorro (1994); *San Baltasar: "El santo negro"*. Marcos Juárez y Omar Lencina (1994); *Círculo Criollo El Rodeo. Su historia y su gente*. Orlando Binaghi (c. 1994).

<sup>5</sup> Si bien hasta fines de la década de 1920 la técnica no permitía captar el sonido ambiente, esto no impidió que los musicólogos aprovecharan el registro fílmico en sus etnografías.

Para acceder a un análisis de estos documentales conscientes de las propuestas que se han venido produciendo en el campo etnomusicológico desde que en 1975 Alan Merriam señalara la necesidad metodológica de estudiar la *performance* a partir de su documentación con equipo de video, convendrá tener presente las ocho categorías propuestas ese año por Richard Bauman: códigos especiales; fórmulas específicas; recursos del lenguaje figurativo, tales como la metáfora; aspectos estilísticos formales; modelos prosódicos especiales de tempo, acento y altura; configuraciones paralingüísticas especiales de cualidad vocal y vocalización; referencia a la tradición; rectificación de la *performance*. Otras sugerencias interesantes a la hora de abordar este tipo de hermenéutica proceden de Marcia Herndon y Roger Bruyate (1975) —relación entre el comportamiento cotidiano y los de la *performance*, movilidad de fronteras entre artistas y público en determinados contextos participativos, importancia de las categorías cognitivas de los *performers*— y de los textos incluidos en volúmenes colectivos como el de Norma McLeod y Herndon (1980) —donde Anthony Seeger aborda la relación entre sonido y contexto para conocer las causas de la importancia que adquiere la música para los miembros de una sociedad e identificar qué la hace irremplazable— o el editado en 1984 por Gerard Béhague, quien propone considerar las maneras en que los elementos extramusicales de un evento u ocasión de *performance* influyen sobre los resultados de ésta, así como el aspecto multidimensional de la realidad musical y su presencia en la transmisión oral independientemente del tipo de música considerado o la utilidad de este enfoque en el estudio de los valores, la comunicación y los significados culturales. Podrían aplicarse otros ejes de observación, como los que proponen René Lysloff y Jim Matson (1985) sobre el funcionamiento de los instrumentos musicales en distintos contextos de *performance*, Steven Feld (1990) —acerca de los aspectos emocionales que les confieren sentido—, Ellen Koskoff (1987) y Carol Robertson (1987) —sobre las relaciones de género en cuanto condicionantes de comportamientos y valores, y muchos otros. En algunos estudios, la documentación audiovisual se reveló como una potente herramienta para abordar numerosos aspectos de las prácticas musicales: desde el estilo vocal o la función social de rituales, ceremonias, actos y eventos, hasta el uso del espacio (mental, físico, simbólico, ritual, sagrado, local, transnacional, global) en relación con las ideas de los *insiders* en materia de organización, percepción o transformación del mismo, o incluso los rasgos de cinética (definida por la RAE como todo lo perteneciente o relativo al movimiento) y proxémica (que el DLE indica así: “en semiología y en otras disciplinas, estudio del uso que las personas hacen del espacio en sus relaciones con los demás”). En las conclusiones del presente texto se tienen en cuenta los contenidos del artículo de John Baily “Filmmaking as Musical Ethnography” (1989), tanto los tres posibles objetivos que señala para los audiovisuales etnográficos (investigación pura, demostración en la enseñanza, confección de “textos” audiovisuales) como algunos de los doce principios de la NFTS —National Film and Television School— relativos a este tipo de producciones<sup>6</sup>. Respecto a la cultura afroargentina en el cine, ésta ha sido abordada en un artículo exploratorio tendiente a problematizar la narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización del tema (Cirio, Pérez Guarnieri y Tomás Cámara 2011).

## Los documentales

Los siete documentales sobre la fiesta de san Baltazar a los que hemos tenido acceso admiten ser clasificados con finalidad analítica en cuatro grupos, de acuerdo con las localidades en que se sitúa

<sup>6</sup> Los doce principios, de cuyos contenidos figura una traducción sintética en castellano en Cámara de Landa 2016, están relacionados con los siguientes enunciados y expresiones: forma narrativa, film retrato, el film como modo de investigación, acceso a la observación participante, papel del director, discreción, reflexión, tomas-secuencia, reordenar el tiempo, uso de comentarios en off, buscar explicaciones y conversaciones nativas y subtítulo.

la celebración. La elección se fundamenta en un rasgo basal del culto que lo diferencia de otros del catolicismo popular: la ausencia de una capilla mayor, central, que cumple funciones rectoras y es privilegiada por los creyentes (Amegeiras 1987)<sup>7</sup>. Para los devotos todos los sitios de veneración tienen igual estatus, aunque la elección de aquel al que concurrir comporta una decisión para el resto de la vida e implica desinteresarse de los otros. Una característica del catolicismo local es el culto hogareño a santos y vírgenes, que en esta devoción tiene lugar en altares (una mesa casi siempre en la habitación principal) y capillas domésticas (pequeña edificación expresamente destinada, hecha con materiales a veces superiores a los de la casa y que, en algunos aspectos, imita a las iglesias, mas no invalida la existencia del altar). Por extensión, sus creyentes llaman capilla al terreno donde se emplaza, el cual cuenta a veces con una pista de baile —cancha— y un puesto de comidas —cantina. Así, cada sitio de veneración es autónomo, por ejemplo, sobre la música utilizada en su fiesta, lo que lleva a una alta variabilidad performativa. Nuestra clasificación comprende las localidades correntinas de El Batel (los 2 analizados aquí), Corrientes (1)<sup>8</sup> y Empedrado (2)<sup>9</sup>, y dos bonaerenses: Villa Domingo y Paso del Rey<sup>10</sup>. Cada uno de los grupos correntinos tiene como característica musical propia y distintiva el toque de la tambora y los *cambara'angá* (El Batel), el *candombe cambacuacero* (Corrientes), y la *charanda* o *zamba* (Empedrado). Por su parte, en las dos fiestas bonaerenses no se observan prácticas musicales propias ni distintivas. Para no ser reiterativos, en el apéndice consignamos los datos diagnósticos de los dos filmes analizados.

### ***El gaucho de Corrientes*, de Jorge Prelorán (1964)**

Por referencias bibliográficas sabíamos que la película aborda este culto, pero se la daba por perdida, incluso para Prelorán, según supo Cirio cuando el cineasta, viviendo en Estados Unidos de América, visitaba Buenos Aires hacia el 2000 y conversaron. Su muerte, en 2009, pareció cerrar la cuestión, pero Cirio siguió rastreándola y en 2013 la Tinker Foundation Inc. le informó que la habían digitalizado y restaurado en 2010 y estaba en venta. Así escribe su sinopsis Graciela Taquini: “descendientes de los indios guaraníes, los correntinos son los jinetes más espectaculares de la Argentina. Arriesgados, leales e introvertidos. Celebran la fiesta de san Baltazar. Filmado en Goya” (1994: 45). En su etnografía, Cirio supo por la dueña de la capilla del paraje El Batel (Dto. Goya) que al menos la parte de nuestro interés (los 4' 48" del final) se rodó allí. El documental es el último de una serie de cinco que la Tinker Foundation Inc. (Nueva York) encargó a Prelorán, antecedido por *Llanero colombiano* (1961), *El gaucho argentino, hoy* (1963), *El gaucho de las pampas* (1963) y *El gaucho salteño* (1963). Según los créditos, la serie fue producida “para el Hall de los Jinetes de las Américas en la Universidad de Tejas”, lo que se corresponde con el interés de Edward Larocque Tinker, su presidente, por el jinete americano (Larocque Tinker 1931 y 1952). La serie está poco estudiada. La inclusión de esta película en la filmografía de Prelorán por Taquini es una de las pocas referencias (Foley 2011, 17 ni siquiera la nombra), aunque tiene errores como el título y año de realización, pues se llama *El jinete correntino* o *El gaucho correntino* y es de 1963 (Taquini 1994: 14,

<sup>7</sup> Se trata de un catolicismo popular americano en el que la matriz europea primigenia está enriquecida y diversificada por siglos de mestizaje indígena y afro, no exento de las violencias propias de la asimetría que ocasionó la invasión ibérica. Así, se generaron cultos sui géneris que tienen mayor o menor aprobación eclesiástica, pero -es fundamental aquí- son foco de fe para el devoto, que les dispensa los mayores cuidados, ya que su vida misma está en su gracia (Marzal 2003).

<sup>8</sup> *El chamamé cuenta su historia*. Carlos G. Bartolomé (ca. 1985).

<sup>9</sup> [Sin título]. Silvia S. Díaz (1991 o 1992) y [Sin título]. Lorenzo Antonio Chamorro (1994).

<sup>10</sup> *San Baltasar: “El santo negro”*. Marcos Juárez y Omar Lencina (1994) y *Círculo Criollo El Rodeo. Su historia y su gente*. Orlando “Fito” Binaghi (ca. 1994), respectivamente.

45). Prelorán, en su libro *El cine etnobiográfico* la titula *El jinete correntino*, afirma que es de 1963 y escribe una sinopsis similar a la de Taquini: “descendientes de indígenas guaraníes en Goya, provincia de Corrientes, estos jinetes son considerados los más hábiles de la Argentina. Durante la fiesta de san Baltazar se puede ver su gran destreza en el manejo del caballo” (2006: 182).

Prelorán es ponderado por la crítica y la academia por su sentido fílmico, al punto de que ésta conceptúa a su obra como cine antropológico. A él le disgustaba el rótulo y prefería los de “cine etnobiográfico” (Prelorán 2006), “documentos humanos” o “la voz de los que no tienen voz” (Taquini 1994: 7), ya que se definía como “un productor de belleza”<sup>11</sup>. Como sucede con todo artista, la experiencia fue aquilatando su producción y no tenía en cuenta ésta y otras películas juveniles al conceptuarlas una etapa superficial, distante (Prelorán 2006: 17). Algo debió de haber de cierto porque, al evaluar *El gaucho de Corrientes* en el marco de su prolífico catálogo de 61 filmes y considerando su apogeo estilístico en documentales como *Hermógenes Cayo* (1969) y *Cochengo Miranda* (1975) (Foley 2011: 7-10), evidencia su carácter embrionario y encorsetado en la dinámica del documental (por ejemplo, al ceder un lugar de privilegio al mecenas quien, sentado ante un escritorio, habla a la cámara al comienzo y al final). En la serie a la que pertenece la película en cuestión

La debilidad se centra en la banda sonora: la narración de Emilio de Torre, el locutor del noticiero “La voz de América”, era la habitual en los films de divulgación de la época. Un tono suave, profundo y convincente que nos explica los exóticos estilos de vida y las costumbres de esa gente tan alejada de nosotros. Sin embargo, el mito del gaucho se agiganta, especialmente por una fotografía que recuerda las imágenes de la revista *National Geographic*. Es un cine descriptivo, no hay acercamiento a los personajes ni se tocan aspectos sociales (Taquini 1994: 14-15).

En el filme de interés el talón de Aquiles es el centro de nuestro análisis: la banda sonora. Consiste en una selección de obras de música tradicional local (*chamamé*) y de regiones vecinas, como la paraguaya y la pampeana, por grupos urbanos que las grabaron comercialmente, al estilo tradicional u orquestado. En todos los casos son fragmentos y subrayan la escena con su *tempo*, desde la ensoñación de unos boteros pescando con una versión para orquesta de la “canción guaraní” “El jangadero” hasta el pulso épico en arpa y guitarra de la polca paraguaya “Paloma blanca”, que se escucha en *off* mientras se ve una pialada. Antes de centrarnos en la parte del culto, cabe decir que el filme comienza con la ubicación de la provincia y sus características físicas y que la dinámica general consiste en atender, por tramos, aspectos del quehacer lugareño. El haber sido encargada por Larocque Tinker en su interés por el jinete americano incidió en que el guion abundara en las similitudes formales y conductuales entre el jinete local y el *cowboy*, al intentar demostrar la existencia de una unidad de sentido continental, aunque en muchos aspectos dicha similitud es más declamada que real. Tanto en el texto como en el contexto algunas escenas tienen más espontaneidad que otras. Entre las escenas en las que se evidencia su construcción mencionamos la de una joven ordeñando una vaca, el transporte de la leche con una cántara — término del guion— en su cabeza y cómo al llegar al alambrado del corral se la pasa a otra, quien la lleva con los brazos en alto simulando apoyarla en la suya, según dice el locutor, obviando el simulacro. Cuando Cirio proyectó la película en la capilla donde se filmó la escena pareció inverosímil y anacrónica: para entonces esa labor no se hacía así ni se usaba ya esa vestimenta. Entendemos que este fenómeno pudo ser motivado por un interés del género documental desde su origen: la

<sup>11</sup> Prelorán: comunicación personal a Cirio, 2000.

reconstrucción cultural<sup>12</sup>. Según Asen Balikci (2002), se trata de un proceso selectivo que procura contrarrestar el efecto nivelador de la modernidad, salvaguardando expresiones espontáneas ante su desaparición o que ya no están vigentes, pero los lugareños recuerdan cómo performarla y actúan, a pedido, en consecuencia. Es cierto que, en tanto producto visual, el documental debe ser atractivo, por lo que es una preocupación de sus realizadores que abunde en lindura abusando, en este caso, del concepto de folclore en su formulación clásica, de cuño romántico, para idealizar al pueblo en las tradiciones que el investigador estima auténticas, puras y pintorescas. Por otra parte, imprecisiones del guion como la afirmación de que en los ríos correntinos abunda la “carnívora piraña”, cuando lo que hay es palometa —especie pariente de aquella—, y que el mate se toma con agua hervida, dejan en evidencia a un cineasta poco informado sobre algunos aspectos que, como argentino, debería haber conocido.

La parte del culto es rica en información. Dos aspectos performáticos de matriz afro de esta capilla son la ejecución de la música con tambora y los *cambara'angá*, devotos que hacen o pagan su promesa vestidos con trajes ceremoniales y observan una conducta particular. Ambas cuestiones están estudiadas (Cirio y Rey 2008; Cirio 2003, 2011a), por lo que aquí sólo proporcionamos una síntesis. La música tradicional de la zona comprende tres géneros danzarios (*chamamé*, *valseado* y *cumbia*), cuyos instrumentos básicos son la guitarra y el acordeón. El *chamamé* es un género danzario de pareja enlazada originario de Corrientes, actualmente expandido a casi todo el país. En Corrientes hay tres estilos que abarcan zonas geográficas delimitadas y cada uno de los cuales está asociado a un músico considerado como su creador: el “de la costa del Uruguay o Montielero”, el “del norte” y el “del centro o maceta”, predominante en el área relevada. El *chamamé* se caracteriza rítmicamente por la presencia permanente de hemiolas, casi siempre obtenidas gracias a la superposición de melodías en 6/8 y acompañamiento armónico-rítmico en 3/4. El *valseado* se desarrolla sobre el compás de tres tiempos propio de la familia del vals, si bien suele articular subdivisiones binarias con o sin puntillo de los tiempos. Por su parte, la *cumbia* respeta el predominio de la fórmula de acompañamiento corchea-dos semicorcheas en compás de 2/4. Más allá de las variantes en que se manifiestan estos géneros, presentan abrumadora mayoría de melodías basadas en los modos mayor o menor del sistema tonal de procedencia europea, así como los encadenamientos acórdicos de sus tres funciones armónicas principales.

En el ciclo festivo del santo (24 de diciembre al 6 de enero), por iniciativa de los dueños de las capillas, a los instrumentos propios de los géneros musicales interpretados hacen agregar una tambora (que es de su propiedad), membranófono propio del culto que suma a la finalidad lúdica de las ejecuciones la devocional. La tambora está vigente en algunas capillas del centro-oeste y fue documentada por Cirio en tres tipos, que son variantes del mismo instrumento: 1) la tambora propiamente dicha, de construcción artesanal local, 2) el bombo tubular de las orquestas criollas del área centro y noroeste argentino (en su tamaño estándar o en miniatura, que se vende como juguete), y 3) el redoblante militar. El término *emic* para su ejecutante es tamborero o tamborista y, a diferencia del rol usual de la percusión en Occidente, no se limita a acompañar, sino que es acompañada por los demás instrumentos. Cirio entiende que ello se debe a la suscripción de un principio afrocentrado y que, así, en la textura grupal asume el rol principal, pues los devotos afirman que es “la voz del santo”, “el símbolo de lo africano”. Los *cambara'angá* visten máscara de cabeza, capa, delantal y polainas, con predominio del rojo y el amarillo (los colores del culto) y apliques diversos. En las peleas usan boleadoras de lana, revólveres y espadas de plástico, y para

<sup>12</sup> Entre las tesis doctorales que han abordado este tema figura la de Jean Franco Daponte Araya ‘*Aunque no suena tan negro, es música de negros*’. *Presencia y aporte de los esclavos africanos en la música tradicional del Norte Grande de Chile*, presentada en la Universidad de Valladolid en 2019.

ocultar su identidad, excepto las manos, nada queda descubierto; hablan en falsete —*alangaú*— y si se les pregunta sus nombres no los dan o proporcionan uno falso, puesto que se reconocen con el genérico *cambara'angá*, *campá*, *campacito* o, con menos frecuencia, payaso. Animán la fiesta con gritos —*sapukai*—, simulan peleas entre sí, incitan a la gente a bailar —*bastonero*— y ayudan en lo que se necesite. Sus movimientos son histriónicos, no pueden ingerir alcohol, hablar ni bailar con las damas, pero sí entre ellos. Según sus dotes, participan en los grupos *chamameceros* ad hoc. El rol es básicamente masculino y, en general, participan jóvenes y niños. Para asumirlo deben transitar al inicio del ciclo un rito de paso —el Nombramiento—<sup>13</sup>, en el que efectúan un pago de dinero con periodicidad anual, y declaran cuántos años asistirán en tal condición, cuyo mínimo es tres. El guaraní —idioma nativo que se habla en el noreste argentino, especialmente en el área rural— cuenta con dos vocablos para expresar lo negro: *jhü* para objetos y *campá* (que es un etnónimo africano) para personas; *ra'angá* es “imagen, sombra, figura, careta”, por lo que *cambara'angá* puede traducirse como “espíritu de negro”, pues manifiesta ciertos aspectos de la personalidad del santo. Los devotos entrevistados coinciden en que la tradición de los *cambara'angá* es antigua, ya que se remonta al siglo XIX. En el Buenos Aires de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas —creada por la Curia Eclesiástica en 1772 para evangelizar y controlar a la población afro (Cirio 2002a, 2015)— un documento indica que el 10 de enero de 1790, en el marco de los festejos del santo del 6 de enero pasado, sus devotos realizaron una mascarada (AGN IX 10-8-5).

En la película, el guion que explica la parte de interés es abundante y preciso excepto en dos cuestiones: el atuendo de *cambara'angá* no es de carnaval (de hecho, esta celebración no se vincula con el culto)<sup>14</sup> y, si bien la polca candombe *Campá Cuá* es por lo general privilegiada en esta celebración por versar sobre ella, *Campá Cuá* no es su nombre sino el de un barrio de la ciudad de Corrientes que hasta la década de 1980 estuvo caracterizado por su alto porcentaje de población afro. Por otra parte, si bien se oye esta obra cuando los devotos bailan, no se trata del audio original sino de una grabación comercial, sin tambora, lo cual violenta la escena porque el trío de músicos enfocado incluye un *cambara'angá* tamborista. Así, solo hay un *chamamé* interpretado a la usanza local, cuando se enfoca la procesión. Aunque el audio no corresponde a la escena, tiene valor etnográfico pues, de momento, es el registro más antiguo de esta formación. Si bien la tambora es mencionada en el guion, dado su peso simbólico —es la “voz del santo” —, y sonoro —es la protagonista de la *performance*—, queda desdibujada al no haberse investigado en profundidad. Solo se la nombra una vez, ocupando el tercer lugar del trío básico del *chamamé* —“acordeón, la guitarra y la tambora”, lo cual induce a suponer que cumple rol acompañante. De hecho, poco después el guion vuelve sobre el tema, pero prescindiendo de ella: “esta es la combinación típica de la música correntina: la guitarra, que acompaña la melodía que lleva el acordeón”. La tambora que se ve corresponde al tipo 3 de la catalogación de Cirio y Re (2008), o sea un redoblante militar antiguo, y es la que aún usan allí.

Sobre los *campá'angá* hay escenas espontáneas e inducidas, fácilmente diferenciables: en las primeras están en el contexto de la fiesta, con promeseros, y solos en las segundas. El motivo de éstas fue maximizar las cualidades plásticas de su comportamiento e indumentaria: un grupo de cinco acerca sus máscaras a la cámara y un grupo mayor simula pelear. Un tercer rasgo performático no musical, pero de importancia para cuadrar al culto en su matriz afro, es el quitasol rojo que una

<sup>13</sup> En él también se nombran los iniciados en otros cargos devocionales, como reinas y alféreces.

<sup>14</sup> Es cierto que, desde un sentido común occidental, el uso de disfraces parece indisociable del carnaval. Sin embargo, en este caso, no se trata de un disfraz sino, como aclaramos, de un atuendo ceremonial y éstos, dentro de la lógica mestiza que signa al pensamiento americano, se utilizan en muchos contextos más allá del carnavalesco.



mujer lleva en la procesión sobre el santo (a veces por la dinámica de la caminata no llega a cubrirlo). Si bien el verano correntino es tórrido y es usual que la gente camine con él, aquí se corresponde con el digno trato que los reyes africanos recibían de sus súbditos y que llegó a reproducirse en la América esclavista, incluso en el culto a san Baltazar porteño durante el siglo XVIII (Cirio 2002a). El testimonio consta en un juicio por la pelea en 1786-1787 entre dos soldados de la Compañía de Negros Libres por desobediencia (AGN Sala IX, 36-4-3): el de menor rango, Pablo Agüero, “comisionado para recoger los negros fugitivos y gobernar los tambos de ellos”, y el sargento mayor Manuel Farías. Éste le pidió a Agüero auxilio para inspeccionar la coronación del negro libre Pedro Duarte, mayordomo de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas, en un “tambo” (sitio donde los negros se reunían con fines lúdicos) que debían inspeccionar; el interpelado se negó y lo insultó. En el contexto colonial de dominación este tipo de coronación se tomaba como un desafío a la investidura del virrey y, por extensión, a la corona española, lo cual avivaba el temor a revueltas. Del interrogatorio citamos lo dicho por el guineano Joseph González, aguatero, de 54 años de edad<sup>15</sup>:

Preg.do Si sabe que el negro Agüero, haiga dispuesto en algún tiempo el que se coronase por Rey alguno de sus castas.

Responde: Que en uno de los Dias de fiesta que se juntan a vailar los negros en el gueco destinado vio el declarante que llevaban, debajo de un quita sol grande á un negro nombrado Pedro Duarte, y q.e en la caveza llevaba puesta una especie de Corona, pero que habiendo visto el mencionado aguero aquel aparato hizo imediatam.te que se lo quitasen lo q.e asi se verifico, advirtiendo el declarante q.e todos los otros negros de la nacion conga veneraban, y obedecian todas las ordenes que como rey les daba el tal Pedro Duarte (AGN IX 36-4-3).

Para cuando Cirio comenzó su etnografía en El Batel, en 1996, esto no se hacía ni tuvo referencias orales. El que Prelorán la filmara indica que, al menos hasta entonces, era parte de la celebración, lo que enriquece la perspectiva afro de su simbolismo.



<sup>15</sup> Las negritas son nuestras.



Tres fotogramas de *El gaucho de Corrientes*, de Jorge Prelorán (1964)

### ***El santo de los cambá*, de Sebastián Toba (2014)**

Medio siglo después del documental de Prelorán, en la misma capilla Sebastián Toba (Corrientes, 1986) filmó otro, esta vez exclusivamente sobre ella. Esta dupla es excepcional y permite abordar el proceso de cambio del culto y de los criterios estéticos y documentales. Toba lo realizó como tesina de licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Toba 2014a)<sup>16</sup>.

Su argumento describe el culto a Santo Rey Baltazar o San Baltazar. La historia se centra en la fiesta que en honor a este santo realiza la familia Perichón en el Paraje El Batel en la zona rural del Departamento Goya, provincia de Corrientes. Una celebración de procedencia, características y rasgos afro que rinden culto al santo negro, y que tiene poco que ver con el Rey Mago Baltazar del pesebre navideño. Son dos celebraciones religiosas diferentes (Toba 2014a: 3).

Pidió asesoramiento a Cirio y, aprovechando un trabajo de campo que hizo en su ciudad en 2013, lo entrevistó para el filme. En la cita se infiere cómo Toba incorporó los avances de la investigación de Cirio, como refutar que el culto sea una supervivencia de la fiesta de Reyes impuesta por los jesuitas y que la actual población afrocorrentina descienda de soldados afrobrasileños que se quedaron allí al terminar la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), como sostenía la academia hasta Quereilhac de Kussrow (1980), Prelorán incluido. Ambas ideas se basaban en supuestos sobre la gesta misional como motor monopólico del actual catolicismo popular y que la población afrocorrentina no es anterior a esa guerra, lo cual, además, oblitera la presencia de soldados afroargentinos, abundantes y oriundos de Buenos Aires. Corrientes es una de las provincias más antiguas del país (su capital data de 1588) y, dado el poco conocimiento sobre su población colonial en perspectiva afro (López Villagra 2010; Cirio 2015; Valenzuela 2016), estas ideas perviven en el sentido común e, incluso, en trabajos recientes (Salas y Piñeyro 2013).

<sup>16</sup> Director Camilo Gómez Montero, codirector Carlos Manuel Quiñonez.

Dado que en el género documental lo discursivo es un eje central, Toba se valió de las voces locales apostando por un empoderamiento de aquellos que Prelorán conceptuaba como “los que no tienen voz” (aunque, paradójicamente, en su documental cedieron las suyas a *outsiders*). El único al que le cabría tal rótulo aquí es Cirio, mas esto es parcial puesto que se lo presenta como “DEVOTO. Licenciado en Antropología UBA. Especialista en el culto a san Baltazar”<sup>17</sup>. Por otra parte, si bien hablan en *off* o ante la cámara muchos devotos y miembros de la familia Perichón, dos sobresalen por participar a lo largo de la película: Cirio, que fue quien asesoró al director, hizo la conexión con la dueña del santo de El Batel y fue entrevistado para el rodaje, y Daniel Alegre, de 27 años de edad, oriundo de El Batel, profesor de ciencias agrarias en una escuela local y *cambara’angá*, según explica. Él es devoto del santo y en la fiesta cumplía el sexto y último año de su promesa como *cambara’angá*. Toba lo tomó como uno de los personajes protagonistas y desarrolló en torno a sus vivencias el decurso del filme, cuyas imágenes dan cuenta del ciclo festivo completo (rasgo que lo acerca a los *portrait films*). Es una película de estilo expositivo donde prima la información sobre la narración de una historia. Así, Daniel y Cirio funcionan en el guion explicando tales cuestiones, el primero desde sus vivencias y el segundo priorizando su saber antropológico<sup>18</sup>.

En la mayoría de los relatos el vínculo del culto con la tradición afro es explicado en su vertiente musical por medio de la interacción de los *cambara’angá* y la tambora<sup>19</sup>. Toba reforzó este aspecto con fragmentos en *off* de la canción “Soy afro de Corrientes”, en la versión interpretada por su autora, Gabriela Griselda Caballero (Corrientes, 1979), a la sazón devota de san Baltazar y que desde hace una década se reconoce afrodescendiente<sup>20</sup>. Es una astracanada que hizo en 2010 de “Soy afrodescendiente”, del grupo afrovenezolano Elegguá, de 2007, por entonces con amplia difusión local. En su versión, grabada en un estudio correntino de modo particular en 2013, redujo y adaptó la letra a la historia afro local y reemplazó su instrumental por una dupla de tambores porteños que habían comprado a un fabricante de la Asociación Misibamba poco tiempo antes, tocada por ella y su hermano. A nivel de género reemplazó el *sangueo*, género musical afrovenezolano, por uno sui géneris, inspirado en el *candombe* porteño, y mantuvo el *tempo*, sobre el que canta como solista. La elección de esta obra por Toba no fue inocente, ya que marca una perspectiva ideológica de los devotos: abundar en el origen afro del culto. Si el mensaje de Elegguá fue lo suficientemente poderoso como para interpelar a Gabriela y familia para autoadcribirse afroargentinos, el toque de tambores con las manos es otra característica del tema que halló su equivalencia performática en la música afroargentina, donde es un rasgo dominante. Si bien el conocimiento de Elegguá entre los afroargentinos contemporáneos no proviene de saberes mantenidos generacionalmente desde la esclavitud, como en otras partes de afroamérica, la cultura afroargentina es rica en su dimensión reinventiva. Esta cuestión, por otra parte, enriquece la agenda académica que ya no se preocupa por la mantención de purezas culturales como índice de autenticidad, sino que procura establecer las conexiones lógicas que, desde la contemporaneidad, los individuos se nutren de rasgos identitarios de modo plástico y diverso, en coherencia con sus intereses, en este caso también identitarios. Esta cuestión, que podría entenderse forzada porque “Soy afrodescendiente” no representa, desde lo documental, la música de la capilla, no mella su representatividad identitaria, puesto que logra empaste estético con el guion, según lo expresado por Cirio y testimonios locales. Citamos dos ejemplos de éstos: “Llega desde una cultura... africana,

---

<sup>17</sup> Mayúscula en el original.

<sup>18</sup> Damos una fe de erratas advertida por Cirio sobre su intervención, ya editada la película. En el 13’ dice “El ciclo de la Navidad comienza el 24 de noviembre” en lugar de “El ciclo de la Navidad comienza el 24 de diciembre”.

<sup>19</sup> Para evitar reiteraciones sobre sendas cuestiones remitimos al análisis de la película de Prelorán.

<sup>20</sup> De hecho, la entrevista a Cirio fue en casa de los Caballero, donde funciona la Cofradía de San Baltazar del Barrio Cambá Cuá.

eh, este... justamente es por eso, por ahí, que... que la característica de la fiesta esta es de los *campá*, que *campá* significa... 'negro', eh, eh... llega a la... a la familia... de... de los Perichón, justamente, de sus antecesores, digamos..." (Daniel Alegre, *campara'angá*, 7' 51''); "*Campá*, digamos, nosotros que le decimos 'el disfrazado de san Baltazar', eh... bueno, *campá* para nosotros significa 'hombre negro', como él es negro, digamos, este... es como que representa a él, digamos, los disfrazados" (una reina del Santo, 20' 49"). Cirio realizó seis trabajos de campo en esta capilla entre 1996 y 2013 documentando, entre otros asuntos, testimonios de esta cuestión, de los que citamos uno que vincula lo afro con el tambor como expresión del santo:

El tambor definido para el rey Baltazar está en su altar, ese tambor no se toca en ninguna oportunidad hasta que no aparezca el día 5, por ejemplo acá, para él. El tambor es un símbolo, la percusión fue siempre el símbolo de todo lo indio hasta lo de lo africano, no existe música sin el tambor. La música moderna sin la batería, sin nada, no es música" (Lorenzo Chamorro, 47 años de edad, devoto. TC 10, 1997, El Batel).

En un artículo inédito sobre su experiencia al producir esta película, Toba expresa:

Consideramos que esta fiesta en honor al Santo negro que realiza la familia Perichón representa un complejo proceso de comunicación, donde todo lo que allí sucede genera sentido. Es un culto donde la comunicación juega un papel sustancial como canal, medio, vehículo, práctica, incluso manifestación de la fe al santo. Un escenario de celebración, veneración, adoración donde no solo la comunicación se hace presente y efectiva a través de la palabra, sino a través de una gran cantidad de formas, modos y situaciones diferentes (Toba 2014b).

Para ello se basa en la Escuela de Palo Alto o Universidad Invisible, surgida en Estados Unidos de América en 1942, la cual propone, brevemente, que toda interacción humana implica el acto comunicacional, que puede ser verbal, cinético y proxémico, incluso al mismo tiempo. En esta línea entiende a la celebración del santo como una "fiesta de la comunicación". Su propuesta es interesante y fundada, pero al estar basada solo en una concepción occidental, descuida la perspectiva afrocentrada del culto, particularmente divergente en este punto. En efecto, inmersos en un sistema cosmovisional y *ethico* de matriz afro, los devotos entienden que su ser protector ha tenido, desde los tiempos en que vivía en la tierra, problemas de comunicación con Dios, con sus pares y con sus devotos, al punto de conceptuarlo como un ser de pocas palabras, generalmente ininteligibles y que cuando les habla en sueños es interpretado como señal de mal augurio (Cirio y Rey 1997; Cirio 2003, 2015). Por lo expuesto, entendemos que este culto evidencia patrones de conducta, expresiones verbales y comportamientos que ponen en cuestión, justamente, lo que los actores sociales implicados están comunicando (in)conscientemente, a título individual o como parte de una narrativa cultural que los aglutina como unidad de sentido. Dado que para que la comunicación cumpla su cometido requiere de un emisor y un receptor, lo comunicado no implica, *per se*, su decodificación satisfactoria. Con todo, la película de Toba cumple tal cometido, dada la recepción del público, incluyendo a los devotos de El Batel, según experimentó al proyectarla allí, y la etnografía de Cirio al recabar los testimonios locales.



Publicidad para el estreno de *El santo de los cambá*, de Sebastián Toba (2014) en Corrientes, en 2015, con un fotograma de la película.



Fotograma de *El santo de los cambá*, de Sebastián Toba (2014).



Fotografía de la filmación de *El santo de los cambá*, de Sebastián Toba (2014).

### Hacia algunas conclusiones: *performance* y producción audiovisual

Los dos filmes analizados admiten la aplicación de varios enfoques analíticos. Aquí priorizamos algunos, como la relación entre el realizador y los personajes y eventos grabados en función de sus objetivos y posibilidades fílmicas, habida cuenta del valor que los trabajos elegidos tienen para el estudio de la música afroargentina en tanto producciones excepcionales que, además, versan sobre una misma capilla. Observamos que la propuesta de MacDougall (1975) sobre la implicación de los protagonistas no parece un logro en Prelorán, mientras que lo es de Toba, quien usó la cámara como herramienta de acercamiento a las personas y genera su participación, democratizando las voces en juego. La diferencia podría ser resultado de las transformaciones en el cine antropológico en el medio siglo que las separa. Sin embargo, en otro aspecto relevante del filme de Prelorán anticipó con éxito lo que de France (1989) denominará "cine exploratorio", puesto que buscaba retratar prácticas y costumbres cotidianas.

De los tres posibles objetivos señalados por Baily (1989) en este tipo de materiales (que, como ya se ha indicado, son: investigación pura, demostración en la enseñanza, confección de "texto" audiovisual), ambos se aproximan al último por cuanto eludieron u obviaron mostrarlos a sus protagonistas para acceder a una reedición dialógica o incrementar el conocimiento sobre lo abordado, lo cual no los aparta de la finalidad investigadora que el autor señala entre los principios de la NFTS (National Film and Television School) ni de otros (búsqueda de explicaciones de los entrevistados, en Toba, papel del director y discreción en ambos). Desde los principios de la NFTS advertimos que adoptan una suerte de forma narrativa sin entrar en la ficción (principio 1: forma narrativa), la de Toba incursiona en el *portrait film* al elegir a un grupo de personas como protagonistas de su descripción (principio 2: filme retrato). Además, debió moderar sus pedidos a los anfitriones para repetir escenas (principio 6: discreción), según la dueña del santo reconoció ante Cirio (con quien, a su vez, años antes debió negociar para que lo autorice a filmar en sus

etnografías), aunque expresó aprecio por la película de Toba. Prelorán adhirió al principio 10 (comentarios en *off*) al hablar en primera persona como participante y cumplió con el principio 8 en la parte que da cuenta del culto, al comenzarla con una toma-secuencia de campo abierto en la que se divisa a jinetes *cambara'angá*, lo que dio cierto carácter épico a la escena. Ambos respetaron la cronología del ciclo festivo del santo (principio 9: reordenar el tiempo), especialmente Toba al dedicar todo el documental al evento y usar la estrategia de la conversación seguida de entrevista (principio 11: buscar explicaciones y conversaciones nativas). Finalmente, tanto en los fragmentos que presentan a un *cambara'angá* hablando en guaraní como en las explicaciones de los entrevistados está el principio 12 (subtitulado para evitar el doblaje). En resumen, ambos procuraron dotar a sus filmes de un estilo artístico dominado por la belleza del paisaje, la singularidad humana y las prácticas de matriz afro vinculadas a san Baltazar. Mientras que Prelorán lo logró desde una pretendida descripción objetivista que, pese a su embrionario estilo, es deudor del documental clásico, Toba urdió la trama en base a una didáctica de vanguardia, de cara al potencial de cine en tanto elemento transformador de la sociedad. Si preguntamos en qué medida consiguen desvelar las estructuras de los códigos lingüísticos, cinéticos, gestuales y proxémicos (Merriam 1975), notamos que ello queda bajo responsabilidad del espectador. Toba, gracias a democratizar las voces, favoreció la interpretación, mientras que Prelorán lo logró por la vía del narrador en *off* que, por momentos, no escapó de emitir juicios de valor propios, incluso con sugerentes inflexiones en el tono de la voz, como en su frase final con Larocque Tinker a la cámara: “detrás, la procesión camina lentamente como en arrepentimiento por las travesuras de sus promesantes. Extraña y fascinante costumbre de esta gente tan llena de colorido” (37' 11"). Por esencia, toda procesión va a paso lento y las adjetivaciones de extrañeza denotan la necesidad de exotizar lo filmado, a fuerza de hacerlo interesante.

Es posible identificar algunas de las categorías elaboradas por Bauman (1975) para estudiar la *performance* como la presencia de configuraciones paralingüísticas de cualidad vocal y vocalización en el filme de Toba (el falsete de los *cambara'angá*), los códigos que utilizan éstos, la familia anfitrión y quienes la bailan, los aspectos estilístico-formales de este género danzario-musical y la rectificación de la *performance* detectable en la escena de la lechera construida por Prelorán. El falsete para emular al santo es un rasgo sonoro en su amplio sentido y remite a la matriz afro que se sustenta en la vivencia del culto, aspecto semiótico al que alude Seeger (1980) al preguntar por la relación entre rasgos musicales y sociales, así como por sus significados intraculturales. Entendemos al falsete como rasgo sonoro afro porque así lo vivencian los devotos del culto al cifrar que el habla de los *cambara'angá* es la voz del santo. Ello no atañe solo a la textura de la voz sino a lo que discursivamente expresan. Ya sea en español o en guaraní, la idea sonora del uso del falsete es que lo enunciado sea virtualmente ininteligible. En efecto, los devotos consideran a su ser protector como de pocas e incomprensibles palabras.

De los principios metodológicos abordados en el simposio, cuyas actas editaron Herndon y Brunyate (1975), algunos aparecen en el evento documentado por ambos realizadores, pero con distinto grado de importancia; es el caso del abordaje de la tambora en cuanto instrumento protagónico al ejecutarse a alto volumen al punto que supera a los demás copartícipes, asumiendo éstos el rol de acompañamiento. Este rasgo se explica en cuanto categoría cognitiva de los *performers* que la conceptúan “la voz del santo”, mientras que otros no admiten ser considerados por su falta de pertinencia (por ejemplo, en la perspectiva afrocentrada a menudo no hay diferencia tajante entre *performance* y público). Sobre la relación entre los comportamientos cotidianos y los festivos, también abordada en el volumen de 1975, parece haber sido considerada por Toba al no ceder a la presentación exotista de los *cambara'angá*, por lo que las vivencias de ese cargo

devocional son un aspecto excepcional circunscripto a unos pocos días al año. Aun en el caso en que su máscara vocal se considere un elemento extramusical (Prelorán, Toba y Cirio no los documentaron cantando en los grupos de *chamamé ad hoc*), no deja de ser pertinente su efecto performático (Béhague 1984). En tal sentido, estas prácticas, que desde Occidente rotularíamos musicales por su matriz afro, son multidimensionales: además de música, incluyen plástica, mímica, teatralidad, danza, textos leídos (durante el rito de “el Nombreamiento”) y recitados (los actos sacrales al finalizar la procesión). Los realizadores consiguieron documentar la multidimensionalidad del evento y la importancia de las prácticas sonoras como vehículo de expresión religiosa.

Sobre “la emoción que acompaña la producción, apreciación y participación en la *performance*” (Seeger 1991: 343), es manifestada por los actores sociales a los que Toba da lugar a expresarse verbalmente ante la cámara. Aunque su filme es reciente, cabe hacer una digresión para actualizar este aspecto emocional en la fiesta del santo de 2018. Cirio, si bien no asistió, pudo seguirla, dado que uno de los devotos del que es amigo por Facebook la transmitió en vivo con su teléfono móvil. Este empoderamiento tecnológico testimonia la capacidad de agencia de los cultores para expresarse en el ciberespacio. La cuestión es sugestiva si consideramos que, al menos hasta 2013 —año de su última etnografía allí—, El Batel no tenía luz eléctrica, lo que generaba problemas para la dinámica nocturna de la fiesta y el funcionamiento de los equipos de registro, amén de la vida cotidiana. El comportamiento de los *cambara’angá* en cuanto rasgo asociado a lo que no es propio del ser humano, es reflejado en los documentales y confirma una de las categorías de *performance* de Koskoff (1987) al estudiar las asociaciones de género en la música: la confirmación de la vigencia de un modelo sociosexual compartido vía su inversión simbólica. No faltan tampoco comportamientos hibridatorios al elegir la música de ambos documentales, como la tonada y el *candombe* arreglados por Waldo de los Ríos en Prelorán (ver ficha en Anexos) y la variante de *candombe* porteño con que, en Toba, se reemplazó el *sanguero*. En ambos es música no diegética, quizá elegida con criterio estético pero que, en cuanto al género documental, les resta valor.

Algunos aspectos hermenéuticos del culto, como la antropomorfización de la tambora en tanto expresión sonora del santo, no son abordados quizá porque el género documental no siempre permite llegar a ese nivel de profundidad conceptual<sup>21</sup>. Otros asuntos pueden inferirse, como el poder y prestigio social que exhibe la dueña de la imagen del santo al permitir su veneración pública, lo que recuerda las consideraciones de Robertson (1987) sobre los eventos como instrumentos de poder y definición de género. Toba lo reflejó al destacar su papel, lo cual remite a Robertson respecto a los roles sexuales en el control de los espacios de poder. Pero aquí tal vez estemos entrando en el terreno de las especulaciones, tarea que no es ajena dada la multiplicidad de significados y consideraciones a los que da lugar el visionado de estos filmes: ideales estéticos y etnográficos se conjugan en ambos y, más allá de sus límites y carencias, son herramientas válidas para el conocimiento intercultural y el registro de prácticas afroargentinas, por cierto, excepcionales en la tradición documental del país.

En el contexto afroamericano en que se inserta, el caso de los afroargentinos del tronco colonial aún dista de recuperar plenamente sus derechos, por ejemplo, a una Historia inclusiva, si bien en los últimos años ha habido avances y frutos de una política del reconocimiento iniciada a mediados de los 80 del siglo pasado. Entre otros, los documentales analizados son para ellos valiosas

<sup>21</sup> En otros filmes de su etapa madura Prelorán entendió que era pertinente a su calidad poder dar cuenta de esta filigrana vivencial. Por ejemplo, antes de comenzar a rodar *Cochengo Miranda* (1975) vivió un año con este puestero pampeano para captar su esencia y entender la dinámica contextual (Prelorán: comunicación personal a Cirio, 2000).



plataformas de empoderamiento en tanto las emplean para su visibilización. En este aspecto el rol de la academia no es menor pues, honrando a la antropología colaborativa, el filme de Prelorán ha comenzado a circular en el país a iniciativa de Cirio y el de Toba es un excelente caso del inicio de la carrera de un cineasta que, siendo correntino, eligió comprometerse con la cultura de su provincia poniendo en valor uno de los aspectos menos conocidos, vale decir, más descuidados, de la identidad argentina: la cultura afro.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Adamo, Giorgio. 2010. *Vedere la musica, film e video nello studio dei comportamenti musicali*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Amegeiras, Aldo Rubén. 1987. "Una aproximación sociológica a la fiesta del Señor de los Milagros de Mailín en el Gran Buenos Aires". *Sociedad y Religión* 5: 37-53.

Andrews, George Reid. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ardévol Piera, Elisenda. 2004. "Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". En *El antropólogo y la cámara. La relación con el otro en la investigación audiovisual*, 21-38. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Baily, John. 1989. "Filmmaking as Musical Ethnography". *The World of Music* 31 (3): 3-20.

Balikci, Asen. 2002 [1995]. "Reconstruyendo culturas en film". En *Etnografías filmicas: Volumen II*, ed. Susana S., 31-40. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*. New Series 77 (2): 290-311.

Béhague, Gerard. 1984. "Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting". En *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives. Contributions in Intercultural and Comparative Studies*, ed. G. Béhague, 222-254. Westport: Greenwood Press.

\_\_\_\_\_. (ed.). 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives. Contributions in Intercultural and Comparative Studies*. Westport: Greenwood Press.

Cámara de Landa, Enrique. 2016. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), 3ª edic.

Cámara de Landa, Enrique; Leonardo D'Amico; Matías Isolabella *et al.* (eds). 2016. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cirio, Norberto Pablo. 2002a. "¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial". En *IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*, ed. V. Rondón, 88-100. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura.

\_\_\_\_\_. 2002b. "Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)". *Revista Musical Chilena* 197: 9-38.

\_\_\_\_\_. 2003. "Vistiendo las ropas del santo". Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina". *Memoria & Sociedad* 15: 125-131.

\_\_\_\_\_. 2011a. "Construcción de una tradición negra. Estigmas y emblemas entre los devotos de san Baltazar". En *La Ruta del Esclavo en el Río de la Plata: Aportes para el diálogo intercultural*, EDUNTREF, 323-342. Buenos Aires: EDUNTREF.

\_\_\_\_\_. 2015. "Historia y etnohistoria del culto a san Baltazar en la Argentina en perspectiva musical". En *La*

- Argentina profunda. Estudios sobre la realidad moderna y contemporánea de Argentina en América*, eds. H. N. Agostino, E. N. Cruz y Lisandro Hormaeche, 183-209. San Salvador de Jujuy: Purmamarka.
- Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey. 1997. "Vida y milagros de san Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica". En *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*, 97-115. Santa Rosa: Ed. Part.
- \_\_\_\_\_. 2002. "'Son negros por la fe". Acerca de la africanidad del culto a san Baltazar en el litoral mesopotámico argentino". *Revista de Investigaciones Folclóricas* 17: 69-79.
- \_\_\_\_\_. 2008. "La *tambora* de la fiesta de san Baltazar. Aproximación a su estudio". En *Cultura y sociedad afro-rioplatense*, comp. G. Goldman, 153-171. Montevideo: Perro Andaluz.
- Cirio, Norberto Pablo, Augusto Pérez Guarnieri y Dulcinea Tomás Cámara. 2011. "La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina". *Quaderns de Cine* 7: 113-134..
- D'Amico, Leonardo. 2012. *Filmare la musica: il documentario e l'etnomusicologia visiva*. Roma: Carocci.
- Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: American Folklore Society, University of Pennsylvania.
- Foley, Karma. 2011. *Guide to the Jorge Prelorán Collection*. Smithsonian Institution. <http://anthropology.si.edu/accessinganthropology/preloran/pdf/Preloran%20finding%20aid%20DRAFT%20Feb%202011.pdf> (consultado el 16-mar-2017).
- Heider, Karl. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Herndon, M. A. and R. Brunyate (eds.). 1975. *Proceedings of a Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography: Held at the University of Texas, Austin, April 17 to 19, 1975*. Austin: Office of the College of Fine Arts, University of Texas.
- Koskoff, Ellen. 1987. "An Introduction to Women, Music, and Culture". En *Women, and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 1-24. New York: Greenwood Press.
- Larocque Tinker, Edward. 1931. *Argentine Printing*. Vermont: Ed. Part.
- \_\_\_\_\_. 1952. *Los jinetes de las Américas y la literatura por ellos inspirada*. Buenos Aires: Kraft.
- López Villagra, Edgardo Darío. 2010. *Sociedad y esclavitud en la ciudad de Corrientes: 1760-1801: Partidas de bautismo de negros, mulatos y pardos de su Catedral*. Corrientes: Moglia.
- Lysloff, René and Jim Matson. 1985. "A New Approach to the Classification of Sound-Producing Instruments". *Ethnomusicology* 29 (2): 213-236.
- Marzal, Manuel. 2002. *Tierra encantada : Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Trotta.
- MacDougall, David. 1975. "Beyond Observational Cinema" En *Principles of visual anthropology*, ed. P. Hockings, 115-132. New York: Mouton de Gruyter.
- McLeod, Norma and Marcia Herndon (eds.). 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.
- Merriam, Alan P. 1975. "Ethnomusicology Today". *Current Musicology* 20: 50-66.
- Prelorán, Jorge. 2006. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.
- Quereilhac de Kussrow, Alicia Cora. 1980. *La fiesta de San Baltasar: Presencia de la cultura africana en el Plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Robertson, Carol. E. 1987. "Power and Gender in the Musical Experiences of Women". En *Women, and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 225-244. New York: Greenwood Press.

Salas, Andrés Alberto y Enrique Antonio Piñeyro. 2013. *Los cambá de la Paraquaria: La cultura negra del nordeste desde el siglo XVI al XX*. Corrientes: Secretaría de Turismo de la Provincia de Corrientes.

Seeger, Anthony. 1980. "Sing for Your Sister": The Structure and Performance of Suyá Akia. En *The Ethnography of Musical Performance*, eds. M. Herndon and N. McLeod, 269-304. Norwood: Norwood Editions.

\_\_\_\_\_. 1991. "Styles of Musical Ethnography". En *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, eds. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, 342-355. Chicago: University of Chicago Press.

Taquini, Graciela. 1994. *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Tardieu, Jean-Pierre. 1989. *Les confréries de noirs et de mulâtres a Lima (fin XVIe-XVIIe siècle)*. Burdeos: Université de Bordeaux.

Toba, Sebastián. 2014a. *El Santo de los Cambá*. Tesina de licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Corrientes.

\_\_\_\_\_. 2014b. "El Santo de los Cambá" la presencia de la cultura afro en la provincia de Corrientes a través del culto a San Baltazar. Ponencia presentada en el XII Encuentro de Carreras de Comunicación Social. Mendoza, 24 al 26 de septiembre.

Valenzuela, Fátima Victoria. 2016. "Dicotomías en las relaciones de esclavizados y descendientes libres en el espacio correntino: Una mirada en la ciudad y la campaña, 1770-1820". *Cartografías afrolatinoamericanas: Perspectivas situadas desde la Argentina*, eds. Florencia Guzmán y Lea Geler, 51-75. Buenos Aires: Biblos.

## FUENTES

Archivo General de la Nación. Buenos Aires. Sala IX (período colonial): 36-4-3, doc. 10; 10-8-5.

Prelorán, J. s/a. La fiesta del Rey Negro, s/d. Buenos Aires, p. 19-22.

## DISCOGRAFÍA

Cámara de Landa, Enrique. 1991. *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. Roma: Cicrocevia Sudnord Records. CD.

Cirio, Norberto Pablo. 2011b. *Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". CD.

## ANEXO I. FICHAS TÉCNICAS DE LOS DOCUMENTALES ESTUDIADOS<sup>22</sup>

### **El gaucho de Corrientes. Jorge Prelorán (1964)**

**Características:** 39' 09'', 16 mm, color. Restaurada y digitalizada en 2010 por The Tinker Foundation.

**Introducción visual:** Jorge Argerich.

**Narración:** Emilio de Torre.

**Fotografía:** Jorge Prelorán.

**Asistente:** Norst Max Cerni.

<sup>22</sup> La mayoría de la información fue tomada de las filmaciones.

**Copyright:** Edward Larocque Tinker and The Tinker Foundation.

**Obras musicales**<sup>23</sup>: "El yaguareté" (chamamé, de Pedro José Rodríguez de Ciervi y Heraclio Pérez), "Tonada del viejo amor" (tonada, música de Eduardo Falú y letra de Jaime Dávalos, por Waldo de los Ríos), "Paloma blanca" (polca paraguaya, Neneco Norton), "El jangadero" (canción guaraní, Ramón Ayala), "Cambá Cuá (Cueva de negros)" (polca candombe, de Osvaldo Sosa Cordero) y "Cambá yeroky" (candombe, de Osvaldo Sosa Cordero, por Waldo de los Ríos), entre otros no identificados.

**Observaciones:** Hecha en español, la locución de Edward Larocque Tinker tiene doblaje original. Quizá la original tuvo más duración pues los 39' 09" de la copia es menor a los 45' que especifican Prelorán y Taquini.

### ***El santo de los cambá. Sebastián Toba (2014)***

**Características:** 31' 05", full HD, color.

**Investigación, producción y dirección:** Sebastián Toba.

**Asesores de contenido y realización audiovisual:** Camilo Gómez Montero y Carlos Quiñonez.

**Asistente de dirección y entrevistas:** Silvana Siviero.

**Dirección y posproducción de sonido:** Carlos Kbal.

**Montaje:** Hugo Zalazar Serrano.

**Ilustraciones:** Eugenio Led.

**Asistencia técnica y de producción:** Darío Román.

**Asistente de investigación:** Federico Lotero.

**Fotografía fija:** Guillermina Jacobo Cambiaso.

**Traducción guaraní-español:** Noemí Godoy.

**Intérpretes musicales:** Los Chaque Ou, Los Tres Amigos, Estefanía Curimá, Los Goyanitos del Litoral y los Tambores de la Cofradía de San Baltazar del Barrio Cambá Cuá, de Corrientes (Gabriela "Gagri" Caballero, Gabriel Caballero, Osvaldo Caballero, Alicia Insaurralde, Abel Rodríguez y Cristian "Coco" Rodríguez).

**Estudio de grabación de los tambores:** Javier Kbal.

**Entrevistados:** Ariel Alegre (protagonista), Norberto Pablo Cirio, Juan Carlos Mendoza, Marta Perichón, Miguel Perichón, Roberto Perichón, Gerardo Ponce y Daniela Zalazar.

**Chofer:** Daniel Toba.

**Agradecimientos:** Ariel "Cambá" Alegre, Carlos "Cambá" Lacour, Katia Romero, Reina Osorio, Camilio Gómez Montero, Carlos Manuel Quiñonez, Norberto Pablo Cirio, Mauro Santamaría, Eugenia Led, Carlos Romero, Itatí Perichón, familia Perichón, familia Alegre, Marta Balmaceda, Elba Balmaceda, Sofía Belén Acosta, Roberto Alegre, Silvana Siverio, Darío Román, Gabriela Obregón, Carlos Kbal, Hugo Zalazar Serrano, Noemí Godoy, Manuel Ibarra, Enrique Piñeyro, Guillermina Jacobo Cabiaso, Fernando Cattaneo, Tania Faccendini, Daniel Toba, Osvaldo Toba y Mari Chávez.

**Observaciones:** Lema del final "Audiovisual o muerte". El 25-abr-2014 Hugo Salazar subió a You Tube el *trailer*, de 2' 34": <http://www.youtube.com/watch?v=cud9iFX790o>.

---

<sup>23</sup> En orden de aparición. Para agilizar la lectura solo damos los intérpretes identificados y los géneros según la partitura.

**Enrique Cámara de Landa** es Doctor en Etnomusicología y Catedrático de la Universidad de Valladolid. Ha sido docente de etnomusicología e historia de la música en universidades europeas, asiáticas y americanas. Ha publicado sobre investigación etnomusicológica y músicas tradicionales de Hispanoamérica, España, Marruecos y la India, modalidad, tango italiano, hibridación musical, improvisación musical, folk music revival, preservación y conservación del folklore, música y migración, historia y metodología de la etnomusicología, transcripción y análisis de la música tradicional y popular, relaciones musicales transfronterizas, polifonía, etnomusicología audiovisual, música y estados alterados de conciencia.

**Norberto Pablo Cirio** nació en Lanús (Buenos Aires) en 1966. En 2002 se licenció en Cs. Antropológicas (orientación sociocultural) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología. Desde 2011 es director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2016 es miembro del Groupe de Recherches et d'Etudes Latino-américaines, Université Félix Houphouët-Boigny (Costa de Marfil). En 2002 obtuvo el primer puesto del 3º Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdes”. De 2006 a 2008 trabajó en el programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz*.

#### Cita recomendada

Cámara, Enrique y Norberto Pablo Cirio. 2021. “Filmando la música afroargentina. Documentales sobre el culto a san Baltazar (1964-2014)”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



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